

*Cadernos
de
Antropologia
e
Imagem*



9

Todas as
Imagens



Cadernos
de
Antropologia
e
Imagem



9

Todas as
Imagens



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitora

Nilcéa Freire

Vice-Reitor

Celso Sá

Sub-Reitor de Graduação

Isac Vasconcellos

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Maria Andréa Rios Loyola

Sub-Reitor de Extensão e Cultura

André Lázaro

Centro de Ciências Sociais

Lúcia Bastos

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Elena Moraes Garcia

Departamento de Ciências Sociais

José Augusto de Souza Rodrigues

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais

Rosane Manhães Prado

Núcleo de Antropologia e Imagem

Patrícia Monte-Mór

Cadernos de Antropologia e Imagem

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais – PPCIS e do Núcleo de
Antropologia e Imagem – NAI



9

Todas as
Imagens

Cadernos de Antropologia e Imagem 9

Todas as Imagens

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais / Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua proposta é atualizar as discussões em torno do uso da imagem nas ciências sociais, especialmente no âmbito da antropologia, sendo um veículo para a publicação tanto da literatura já considerada clássica quanto de contribuições contemporâneas.

Cadernos de Antropologia e Imagem
Núcleo de Antropologia e Imagem
Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências
Sociais IFCH/UERJ
Rua São Francisco Xavier 524, Pavilhão
João Lyra Filho, Bloco F - sala 9103
Cep: 20550-013
Maracanã – Rio de Janeiro – RJ
Tel/Fax: (0XX21) 587-7590
E-mail: cadernos@uerj.br

Capa: Fotografia retirada do artigo "Imagens da civilização sertaneja", de Alexandre Barbalho.

Assistente editorial: Ana Flaksman
Publicação semestral – 1999.2
Solicita-se permuta / Exchange desired

Editores

Clarice Ehlers Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Comissão Editorial

Claudia Rezende
Márcia Pereira Leite
Myrian Sepúlveda dos Santos
Patrícia Birman
Rosane Manhães Prado
Valter Sinder

Conselho Editorial

Ana Maria Galano (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Bela Feldman-Bianco (Universidade Estadual de Campinas), Cornélia Eckert (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), David MacDougall (Fieldwork Productions, Austrália), Dominique Gallois (Universidade de São Paulo), Elizabeth Weatherford (National Museum of the American Indian, EUA), Etienne Samain (Universidade Estadual de Campinas), Faye Ginsburg (New York University, EUA), Marc-Henri Piau (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França), Luis Rodolfo Vilhena (in memoriam), Miriam Moreira Leite (Universidade de São Paulo), Peter Loizos (London School of Economics and Political Sciences, Inglaterra), Regina Célia R. Novaes (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Sylvia Caiuby Novaes (Universidade de São Paulo), Sílvio Da-Rin (cinasta), Sylvain Maresca (Université de Nantes, França)

Catálogo na fonte UERJ/SISBI/SERPROT

C122 Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem - N.1 - (1995)-. -Rio de Janeiro: UERJ, NAI,1995 - v.: il.

Co-publicada com Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.
Semestral.
ISSN 0104-9658

1. Antropologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Núcleo de Antropologia e Imagem II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais.

CDU 572(05)



EdUERJ – Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ – Tel/Fax: (021) 587-7788 / 587-7789

Coordenador de publicações Renato Casimiro; *Coordenador de produção* Rosania Rolins;
Projeto Gráfico Carlota Rios; *Arte-final de capa* Heloisa Fortes; *Diagramação* Celeste de Freitas;
Revisão: Elisabeth Lissovsky e Leny Cordeiro.

Colaboraram neste número

Alexandre Barbalho – professor-adjunto de História da Universidade Estadual do Ceará.

Claudia Turra Magni – historiadora, mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutoranda pela École des Hautes Études en Sciences Sociales. Desenvolve pesquisas e documentários sobre pessoas sem domicílio.

Consuelo Lins – doutora pela Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle. Professora-adjunta e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Jean Muteba Rahier – professor associado de Antropologia e Estudos Africanos, diretor do African-New World Studies Graduate Program, na Universidade Internacional da Flórida.

Mauro Guilherme Pinheiro Koury – coordenador do Grupo Interdisciplinar de Estudo e Pesquisa em Imagem (GREI) do PPGS/ CCHLA/ UFPB.

Patrícia Monte-Mór – antropóloga, mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ. Antropologia e Imagem tem sido o seu principal campo de atuação nos últimos 15 anos. Professora e coordenadora do Núcleo de Antropologia e Imagem da UERJ, desenvolve também um trabalho de produção cultural através da Interior Produções, sendo curadora da Mostra Internacional do Filme Etnográfico.

Paul Henley – antropólogo, PhD em Cambridge em 1979. Desenvolveu pesquisa na Amazônia venezuelana e estudou na National Film and Television School, na Inglaterra, de 1984 a 1987. Fez vários filmes na Venezuela, no Caribe e na Inglaterra e publicou diversos artigos sobre a Amazônia. Recebeu o prêmio Mario Ruspoli de documentário no Bilan du Film Ethnographique de Paris (1987). Atualmente é professor e coordenador do Granada Centre for Visual Anthropology da Universidade de Manchester.

Philippe Dubois – doutor em Filosofia e Letras, professor da Faculdade de Cinema e Audiovisual da Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle. Autor de *O ato fotográfico*, organizador de vários livros e responsável pelo programa europeu *Archimédia*.

Pierre Sanchis – mestre em Antropologia pela Universidade Paris VII e doutor em Sociologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Professor (aposentado) de Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pesquisador do CNPq. Dedicar-se atualmente ao estudo do catolicismo no Brasil.

Ricardo Oliveira de Freitas – doutorando em Comunicação e Cultura na ECO/UFRJ e pesquisador-associado do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da UFRJ. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre a transnacionalização das religiões afro-brasileiras – mais especificamente do candomblé – para a Europa e para os Estados Unidos e a integração dessas religiões ao ciberespaço através de listas, fóruns, *sites*, ICQs e chats destinados à pluralidade de assuntos relacionados às religiões afro-derivadas nas diásporas.

Sumário

Todas as imagens 11

Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór

Artigos 15

Imagens da civilização sertaneja 17

Alexandre Barbalho

Cinematografia e pesquisa etnográfica 29

Paul Henley

Imaginações afrocêntricas da África (por americanos): When Black Men Ruled the World, de L. H. Clegg, e Um príncipe em Nova Iorque, de Eddie Murphy 51

Jean Muteba Rahier

A linha geral (as máquinas de imagens) 65

Philippe Dubois

Ensaio 87

Inathèque de France: um convite à pesquisa audiovisual 89

Claudia Turra Magni

Entrevista 101

Linduarte Noronha: Memórias de Aruanda 103

Patrícia Monte-Mór

Análise de filme 113

Futebol 115

por Consuelo Lins

Resenha de livro 123

Fotografia, de Luís Eduardo R. Achutti 125

por Mauro Guilherme Pinheiro Koury

Resenhas de filmes 129

Santo Forte 131

por Pierre Sanchis

Filhos de Gandhy 135

por Ricardo Oliveira de Freitas

Summary

All the images 11

Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór

Articles 15

Images of the hinterland civilization 17

Alexandre Barbalho

Cinematography and ethnographic research 29

Paul Henley

*(US-centered) Afro-centric imaginations of Africa: L. H. Clegg's
When Black Men Ruled the World and Eddie Murphy's
Coming to America* 51

Jean Muteba Rahier

The general line (image machines) 65

Philippe Dubois

Essay 87

Inatèque de France: an invitation to audiovisual research 89

Claudia Turra Magni

Interview 101

Linduarte Noronha: Memórias de Aruanda 103

Patrícia Monte-Mór

Film analysis 113

Futebol 115

by Consuelo Lins

Book Review 123

Fotografia, Luís Eduardo R. Achutti 125

by Mauro Guilherme Pinheiro Koury

Film Reviews 129

Santo Forte 131

by Pierre Sanchis

Filhos de Gandhy 135

by Ricardo Oliveira de Freitas



Todas as imagens

Cadernos de Antropologia e Imagem tem se configurado, cada vez mais, um instrumento do fazer antropológico, especialmente no que se refere à utilização da imagem na pesquisa e no ensino. Mais do que isso, *Cadernos* tem contribuído para a formação dos novos cineastas e documentaristas que buscam outras experiências de trabalho para referência de suas produções. O investimento que fizemos, pioneiro no ano de 1995, parece render hoje alguns frutos. A revista tem sido adotada nos principais centros de pós-graduação, graduação e pesquisa em ciências sociais no país, ampliando-se assim a produção de literatura especializada brasileira.

Vivendo numa “civilização da imagem”, sua utilização se generaliza a cada dia, buscando contemplar os diversos gostos e necessidades, levando-nos a conhecer outros povos, outras culturas. Somos sempre tentados a esmiuçá-la e a interpretá-la. Deparamo-nos hoje em dia com uma diversidade de imagens que, somadas às novas tecnologias digitais, cada vez mais avançadas, começam a balançar as concepções de realidade e verdade da imagem. As interfaces, os captadores sensíveis, as *webs* e toda esta panacéia virtual nos levam, sistematicamente, a refletir sobre os modos de recepção e percepção do mundo contemporâneo.

Assim, buscando articular pesquisadores de “todas as imagens”, na organização deste último número do milênio, *Cadernos de Antropologia e Imagem* volta a contemplar uma miscelânea de temas. São artigos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que vêm enriquecer nossos debates sobre possibilidades e experiências diversas no uso da imagem no âmbito da pesquisa social.

Seguindo a cronologia de seu desenvolvimento, apresentamos o pioneiro trabalho de pesquisa em acervos fotográficos da cidade do Crato, no Ceará, na área de comunicação, por Alexandre Barbalho. As imagens em movimento são aqui analisadas por Paul Henley, da Universidade de Manchester (Inglaterra), em seu artigo sobre cinema e pesquisa etnográfica: uma relação entre imagem e texto. O artigo de Jean Rahier entra direto nas telas do cinema através da análise de filmes dirigidos por L. H. Clegg e Eddie Murphy. Chegamos às “novas tecnologias”, termo bastante discutido por Philippe Dubois, cujo artigo aponta para a sua origem, analisando as múltiplas artes de fazer imagens.

O ensaio de Claudia Turra Magni nos conduz aos caminhos da nova *Inathèque* francesa e a uma nova arte de arquivar e transformar imagens: de vídeo a CD-Rom e de volta à sua impressão no papel. Patrícia Monte-Mór entrevista Linduarte Noronha, cineasta paraibano, realizador de *Aruanda*, um filme emblemático, da pré-história do Cinema Novo. *Todas as Imagens* traz de volta a rubrica *Análise de filme*, com a colaboração de Consuelo Lins sobre o documentário

de João Moreira Salles e Arthur Fontes: *Futebol*. Em *Resenha de livro*, o sociólogo Mauro Koury analisa a obra *Fotografia*, de Luis Eduardo Achutti. Em *Resenhas de filmes*, os documentários *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, e *Filhos de Gandhy*, de Lula Buarque de Hollanda, estão contemplados por Pierre Sanchis e Ricardo de Oliveira Rocha, respectivamente.

É sempre bom lembrar as diversas colaborações recebidas, pessoais e institucionais, para a elaboração desta publicação. Gostaríamos de agradecer, em especial, aos que nos cederam os direitos de uso de imagens neste número.

Clarice Peixoto
Patrícia Monte-Mór



All the images

Cadernos de Antropologia e Imagem has become more and more a useful instrument of the anthropological activity, especially in what concerns the use of image in research and teaching. More than that, *Cadernos* has been contributing to educate new film and documentary makers who seek other work experiences as a reference to their productions. The pioneer investment we made in 1995 seems to be producing some results now. The magazine has been adopted in the country's major social sciences graduation and research centers, thus contributing to increase the production of Brazilian specialized literature.

We live in an "image civilization". Image is widely used to meet the different needs and tastes, introducing us to different people and different cultures. We are always tempted to study it in depth, and interpret it. Today, we come across a diversity of images that, together with the new digital technologies that are more and more advanced each day, are beginning to shake the concepts of reality and truth of the image. Interfaces, webs, the sensible perceivers, the entire virtual panacea take us, systematically, to reflect about the ways of receiving and perceiving the contemporary world.

Thus, seeking to articulate researchers of "all the images" in the organization of its last issue of the millennium, *Cadernos de Antropologia e Imagem* contemplates a miscellany of themes again. These articles, written by Brazilian and foreign researchers, enrich the discussion about the different possibilities of, and experiments with the use of image in social research.

Following the chronology of its development, we introduce the pioneer research work in the field of communications carried out by Alexandre Barbalho in photographic archives in the city of Crato, Ceará. Paul Henley, from the University of Manchester (UK), analyzes images in movement in his article on movies and ethnographic research: the relationship between image and text. Jean Rahier's article goes straight into the movie screens with his analysis of films directed by L. H. Clegg and Eddie Murphy. Then, we come to "new technologies", a term widely discussed by Philippe Dubois, whose article points to its origin and analyzes the multiple arts of making images.

Claudia Turra Magni's essay drives us to the roads of the new French *Inatbèque*, and to a new art of filing and transforming images: from video into CD-ROM and back to paper. Patrícia Monte-Mór interviews Linduarte Noronha, a filmmaker from Paraíba who made *Aruanda*, an emblematic film from the prehistory of the *Cinema Novo*. *Todas as Imagens* brings back the section *Film Analysis*, a collaboration of Consuelo Lins about the documentary *Futebol*, by João Moreira Salles and Arthur Fontes. In *Book Review*, sociologist Mauro Koury analyzes *Fotografia*, a work by Luís Eduardo Achutti. Eduardo Coutinho's most recent film, the documentary *Santo Forte*, and Lula

Buarque de Hollanda's documentary, *Filhos de Gandhy*, are contemplated in *Film Reviews* by Pierre Sanchis and Ricardo de Oliveira Rocha.

It is always good to remember the several collaborations we have received, both personal and institutional, for preparing this publication. We would like to especially thank those who granted us the rights of use of images in this issue.

Clarice Peixoto
Patrícia Monte-Mór



Artigos





Imagens da civilização sertaneja

Alexandre Barbalho

“O senhor tolere, isto é o sertão.
Uns querem que não seja...”
Guimarães Rosa

1.

O objetivo deste trabalho é reconstituir elementos do imaginário das elites de Quixadá, cidade situada no interior cearense, nos anos 20 e 30. O ponto de partida é uma coleção de oitenta fotografias pertencente à Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC), sediada no município.

O conceito de imaginário, aqui, encontra-se definido por Sandra Pesavento (1995:15) como parte do “campo de representação” e “expressão do pensamento” que “se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade”. Imaginário revelador de sentidos e significados para além do aparente.

Neste caminho, as fotografias serão utilizadas como evidências históricas do imaginário e submetidas à análise para, como sugere Elizabeth Edwards (1996:12), chegarmos perto da compreensão de como estas imagens foram “construídas e percebidas no passado”.

O acervo da FECLESC originou-se da pesquisa “Reconstrução da memória fotográfica do município de Quixadá”, realizada em 1991 e coordenada pela professora de história Ivone Cordeiro Barbosa, com a participação de uma

equipe de cinco alunos-bolsistas. No texto que apresenta os resultados do trabalho, observa-se que o elemento orientador da pesquisa foi o “de contribuir para a formação de uma consciência social sobre a história local de Quixadá, identificando um acervo documental que se encontra disperso e que constitui uma importante parcela do patrimônio cultural do município”.

As fotografias que compõem a coleção foram reunidas de álbuns de família — onde se destacam os álbuns das “famílias tradicionais” da cidade, como os Holanda e os Queiroz —, dos acervos de fotógrafos profissionais locais e do IBGE. O período retratado vai dos anos 10 aos 70. No entanto, o conjunto maior (em torno de sessenta fotos) situa-se nas décadas de 1920 e 1930. E é neste intervalo que iremos imaginar um passeio.

2.

O processo civilizador instaurado com a modernidade encontra seu ambiente propício nas cidades. Os novos valores que surgem e crescem com o mundo capitalista e seus adjetivos correlatos — moderno, civilizado, pro-

gressista — são tidos em essência como valores urbanos.

Em contraposição, o campo torna-se o local da ignorância, da tradição. Como esclarece Lewis Mumford (1998:521): “Aqueles que encabeçaram a ‘marcha da civilização’, a partir do século XVIII, inclinavam-se a mostrar certo desdém para com o campo, morada de agricultores atrasados, rústicos, sem maneiras ou aristocratas que procuravam o prazer à custa de suas rendas e não dos lucros obtidos no comércio e na indústria”.

Mesmo que certa visão romântica vez por outra venha levantar-se contra os malefícios da vida citadina e defender uma “idade de ouro” rural, ela existe por conta da presença vitoriosa da cidade sobre o campo (por maior que seja a dívida da primeira com o segundo).

Não é de se estranhar, portanto, que quando o barão de Haussmann implementa as reformas urbanísticas em Paris, “capital do século XIX”, inaugura um movimento seguido em cidades de diversos países, ansiosas por acompanhar a metrópole parisiense, modelo de civilização.

No Brasil, o melhor exemplo é o “bota-abaixo”, na administração de Pereira Passos (1902-1904) no Rio de Janeiro, também “cidade capital”. De lá, o movimento chega a outras cidades brasileiras. Até mesmo a provinciana Fortaleza de fins do século XIX vive seus dias de aformoseamento, com a construção de avenidas, praças, cafés, *clubs* e o Teatro José de Alencar.

Para divulgar o progresso da cidade mun-do afora, a Casa Boris Frères, ligada ao comércio de importação e exportação, edita o *Álbum de vistas do Ceará, 1908*. A publicação

de fotografias dos novos recantos de civilidade significa uma homenagem à capital do estado por meio do elogio das imagens. O álbum, situa Sebastião Rogério, “combinava duas formas de sedução: a Cidade, no auge de sua maior formosura, e a fotografia, um dos mais fascinantes e narcíseos produtos da maquinaria moderna” (Ponte, 1993:134).

Observa Mauro Koury (1998:109) que a fotografia serve no Brasil de fins do século XIX até os anos 30 do seguinte como reflexo do imaginário do progresso. Ela registra o moderno, que se confunde com o belo “na criação de uma nova estética para o país, que se queria desenvolvido e urbano”, e publiciza a ideologia do progresso. Nesse contexto, insere-se o *Álbum de vistas do Ceará, 1908*.

A valorização das máquinas modernas e da urbanidade também alcançou as pequenas cidades do sertão cearense. Afinal, as elites interioranas estavam sempre transitando pela capital, sem falar nos mais abastados, que freqüentavam o Rio de Janeiro ou passeavam pela Europa. Dessas viagens de negócios e lazer traziam notícias, costumes, desejos do mundo “civilizado” que procuravam reproduzir, na medida do possível, em suas localidades.

Assim aconteceu em Quixadá, como podemos observar a partir do referido acervo de fotografias, situadas principalmente nas décadas de 1920 e 1930.

3.

Segundo a indicação de Elizabeth Edwards, contextualizar uma foto torna-se fundamental para a sua interpretação. Ou como sugere Míriam Moreira Leite (1998:40): “Um conhecimento preexistente da realidade representada



na imagem mostrou-se indispensável para o reconhecimento do conteúdo da fotografia”.

Por outro lado, consciente de que a compreensão do imaginário só é possível por meio da articulação com o contexto em que se origina e do qual é, ao mesmo tempo, constituidor, torna-se necessário, antes de mais nada, um breve resgate da formação histórica de Quixadá.

Afirma José Bonifácio de Sousa (1997:19) que a história de Quixadá é como “o resumo da história de todo o vasto sertão em que se acha encravada”. O município simbolizaria, como poucos, a formação clássica de uma sociedade rural. Este “ideal-tipo” social se reforça no aspecto ecológico, pois “conhecer a natureza quixadaense é dar por vista a de todo o Nordeste”.

Acompanhando sua narração, descobrimos que Quixadá “nasceu de uma aventura”, ainda que típica do sertão ocupado e colonizado com a criação do boi (a “civilização do couro”, nos termos de Capistrano de Abreu): a casa de taipa, o curral à beira do rio seco e a capela. Estava formado o tripé básico do universo rural nordestino, representando a família patriarcal, a atividade econômica e a religiosidade.

Desta fazenda, adquirida pelo capitão José de Barros Ferreira em 1747, à beira do rio Sitiá, surgiria no futuro a cidade. Lá o capitão, junto com sua família, agregados e escravos, iniciou o criatório de gado, base da economia cearense até fins do século XVIII, quando passa a dividir espaço com o algodão.

Situada na estrada real que levava à sede da capitania e às vilas e fazendas vizinhas, a fazenda de José de Barros passou a receber retirantes que buscavam pouso no local. Tan-

to que ficou conhecida como “Quixadá, curral da fome”.¹ Foram chegando também, aos poucos, comerciantes e artesãos, dando maior densidade à fazenda que em 1828 se tornou distrito de paz e cidade em 1889.

Neste “outro Nordeste”, como denomina Djacir Menezes — diferente do Nordeste aristocrático do açúcar, da casa-grande e da senzala, descrito por Gilberto Freyre —, a sociedade era formada pela gente simples sertaneja, onde o proprietário se misturava com seus vaqueiros na lida diária. A economia do “ciclo do couro” era restrita: “A circulação dos produtos era rudimentar, o que se compreende facilmente. Grande número dos produtos das grandes fazendas (...) era, na maior parte, valores de uso, ditados pelas necessidades; e, o excedente, valor de troca, em volume insignificante para mercados regionais” (Menezes, 1995:34).

Depois, veio o algodão, a partir da segunda metade do século XIX. Produto voltado para o mercado inglês, adaptou-se perfeitamente ao sertão nordestino e trouxe maior alento à economia regional.

No caso do Ceará, o plantio do algodão envolveu pequenas, médias e, em especial, grandes propriedades. Nas duas primeiras, o trabalho dava-se por meio da mão-de-obra familiar (inclusive mulheres, crianças e agregados). Nas últimas, a relação de trabalho assumiu a forma da parceria, na qual o trabalhador recebia uma gleba de terras de propriedade do grande fazendeiro para quem pagava uma renda pelo uso, além da obrigação de dedicar dois a três dias semanais ao cultivo das terras reservadas ao proprietário.

Como situa Ana Cristina Leite, o proprietário, que na maioria das vezes não habitava

¹ Vale lembrar que é na região de Quixadá, sua terra natal, que a escritora Rachel de Queiroz situa o seu primeiro e mais famoso romance, *O quinze*, que narra a saga de uma família de retirantes em época de seca.

na fazenda e sim na vila mais próxima, além dos ganhos com a renda e o trabalho gratuito fornecido pelo parceiro, ganhava também na comercialização. Ao comprar com cotação mínima o algodão de seus trabalhadores, bem como dos pequenos e médios produtores sem condições de transportar sua carga para os centros intermediários de comercialização, o grande proprietário transformou-se em comerciante, negociando o algodão com as grandes empresas de exportação sediadas na capital.

Essas firmas de exportação-importação situadas em Fortaleza, muitas delas nas mãos de estrangeiros (como a citada Boris Frères), colocaram a província em contato direto com a Europa, trazendo mercadorias e bens de consumo luxuosos, que depois eram revendidos para as vilas interioranas e consumidos pelos grandes proprietários. Para Ana Cristina Leite (1994:96), o consumo de artigos de luxo (vinho do Porto, louças, chapéus de seda, manteiga francesa, fósforos noruegueses etc.) “indicava riqueza e *status* social, mantendo os privilégios do grupo dominante”.

Em Quixadá — situada na área de maior produção algodoeira do estado — funcionou um dos principais centros coletores do algodão, que posteriormente seria vendido à capital. A cidade se encaixava bem em suas funções de centro “de redistribuição de produtos industrializados produzidos ou adquiridos em Fortaleza” e de centro coletor “da pequena produção das fazendas interioranas”, apontadas por José da Silva (1994:82).

O plantio, a comercialização e o beneficiamento do algodão modificaram profundamente os hábitos da elite local, formada pelos grandes proprietários absenteístas e comerciantes que compravam e armazenavam o

algodão de toda a região do sertão central cearense para depois revendê-lo aos exportadores. Estes proprietários e comerciantes, que muitas vezes “eram a mesma pessoa ou aliados entre si” (Leite, 1994:91), ao acessarem uma maior circulação de capital, passam a gastar com roupas da moda, produtos de luxo e embelezamento das residências.

A administração pública, por sua vez, beneficiada com o aumento dos impostos, promoveu reformas urbanas para atender a esta parcela da população, que mesmo tendo sua fonte de renda no campo, no plantio e venda do “ouro branco”, passou a viver na cidade e assumir ares urbanos. Estava longe o tempo daquela sociedade do “ciclo do couro”, formada de homens simples e com uma circulação rudimentar de mercadorias e capital. Quixadá vivia, então, seu “processo civilizador”.

4.

Observando as dezenas de fotografias de Quixadá tiradas nas primeiras décadas do século XX, o que se compreende é a tentativa de ocultar sua origem rural, a fazenda de criação de gado, a economia sustentada pelo cultivo do algodão, a natureza quixadaense, típica de toda a caatinga nordestina.

As fotografias do acervo podem ser reunidas em três grandes grupos: 1. panorâmicas da cidade; 2. retratos de pessoas; 3. fotografias do açude do Cedro. Não há, portanto, fotos de boiada ou plantação, nenhuma panorâmica do sertão, nem retratos do agricultor ou do vaqueiro em atividade, nenhum registro de manifestações da cultura popular, como o reisado ou as vaquejadas, que faziam parte do lazer tradicional de grande parte da população.

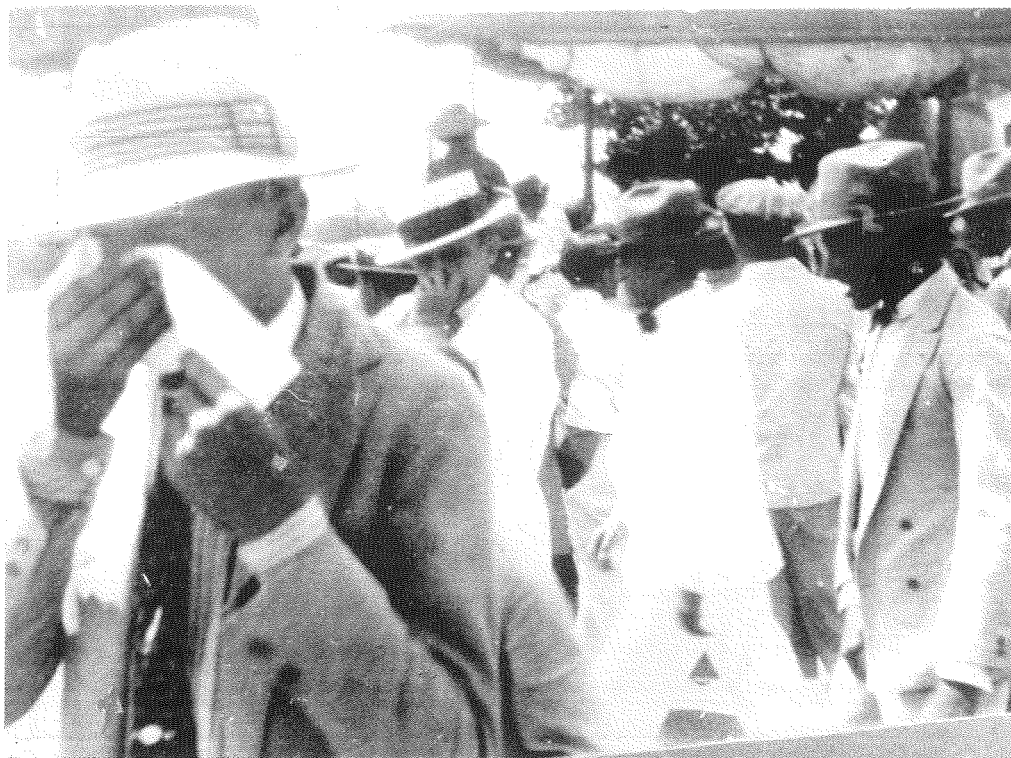


Foto 1

Há somente a tentativa de fixar nas imagens o “progresso”, esta crença por muito tempo “centro do imaginário social” do Ocidente (Pesavento, 1995:15). Só se vê a cidade, mesmo em sua modéstia e seus poucos equipamentos modernos, e sua gente “civilizada”. É essa gente que se deixa fotografar, como os transeuntes de terno e chapéu segurando o lenço no nariz para se proteger da poeira causada com a chegada do bonde (foto 1). E essa gente civilizada se compõe, predominantemente, de membros da elite. São eles que contratam o fotógrafo para registrar os momentos importantes ou pagam a foto de estúdio, prática comum entre as famílias abastadas, como a deste grupo chique de rapazes que

foram posar no estúdio de Jacinto de Sousa após a missa (foto 2).

Ou possuem sua própria máquina fotográfica e registram a posse desse objeto maior de desejo do consumo moderno, o automóvel, no caso um modelo Ford T, ou simplesmente ficam extasiados e orgulhosos ao lado de um. Não é o que percebemos em suas expressões? (foto 3).

E o que falar do alvoroço que causou esta maravilha tecnológica da modernidade, o hidroavião? Quando pousou no açude do Cedro, a população em seus melhores trajes correu para as suas margens e contemplou o acontecimento inédito (foto 4).

O Cedro (foto 5), por sinal, é uma paisagem recorrente no conjunto das fotografias.



Foto 2

Mas engana-se quem deduz desta presença um registro da natureza ou dos hábitos rurais da população (um açude garantindo água para o plantio). Na realidade, o açude é retratado como cartão-postal e não como equipamento produtivo.

Primeira obra pública de combate às secas do Nordeste, cuja construção se iniciou em 1884, o Cedro representou (e ainda representa) para os habitantes locais uma bela obra de engenharia. Sua construção transformou o cotidiano da pequena vila com a chegada dos engenheiros e seus ajudantes, entre eles um inglês, personagens de modos estranhos, vestes diferentes e aparelhos desconhecidos pela população simples do sertão.

Como lembra José Bonifácio de Sousa (1997:53): "Era o primeiro impacto, em pleno

coração da terra, entre duas culturas em desnível: a dominada pelo espírito científico que começava a se cristalizar no Brasil, e a que avassalava a grande massa do povo, presa ao primitivismo e às deficiências do meio e do tempo". Os primeiros jornais de Quixadá, *O Matuto* e *O Açude*, criados nesse momento, refletem em seus títulos o contraste entre a nova cultura civilizada e a sertaneja.

Transformada em espaço privilegiado de sociabilidade, é para esta obra da engenharia moderna que os visitantes são levados. Como o grupo de comerciantes paulistas (foto 6). Ou Getúlio Vargas (foto 7).²

5.

São estes sinais de urbanidade e de importância o que se observa analisando as fo-

² Alguns outros visitantes ilustres do Cedro: o conde D'Eu em 1889, o presidente Afonso Pena, que veio para a inauguração em 1906, e Washington Luiz.



tografias de Quixadá dos anos 20 e 30. Podemos compreendê-los como uma tentativa de negar suas origens rurais, na medida em que desprezam a natureza e sua economia agropastoril, e procuram afirmar sua civilidade, retratada nos novos costumes, mais adequada ao imaginário da elite.

A fotografia funciona aí como tentativa de reprodução fidedigna do real, papel que lhe cabe em seus primórdios, quando se acredita em sua função documental — “daquilo que existiu, como prova a foto”.

Contudo, há muito se fez a crítica a tal postura. A fotografia, como qualquer outra forma de acessar o real, trabalha dentro de escolhas, elegendo um dentre outros aspectos. Está longe, portanto, de ser neutra. Como lembra Bertrand Lira (1998:92), “o fotógrafo

ao ‘captar’ a realidade o faz utilizando os mais diversos tipos de códigos (...) que marcarão, mesmo que de forma sutil ou até velada, o resultado de sua ação sobre o real”.

Traçando um instigante paralelo entre os autores que criticam a visão “naturalista” da fotografia e o pensamento de Max Weber, Lira retoma a idéia weberiana de que as diversas apreensões do mundo implicam investimento de sentidos e valores, transformando-o em algo significativo para quem o apreende.

Afirmava Weber (1991:92) que o “conceito de cultura é um *conceito de valor*. A realidade empírica é ‘cultura’ para nós porque e na medida em que a relacionamos a idéias de valor. Ela abrange aqueles e *somente* aqueles componentes da realidade que através desta relação tornam-se *significati-*



Foto 3

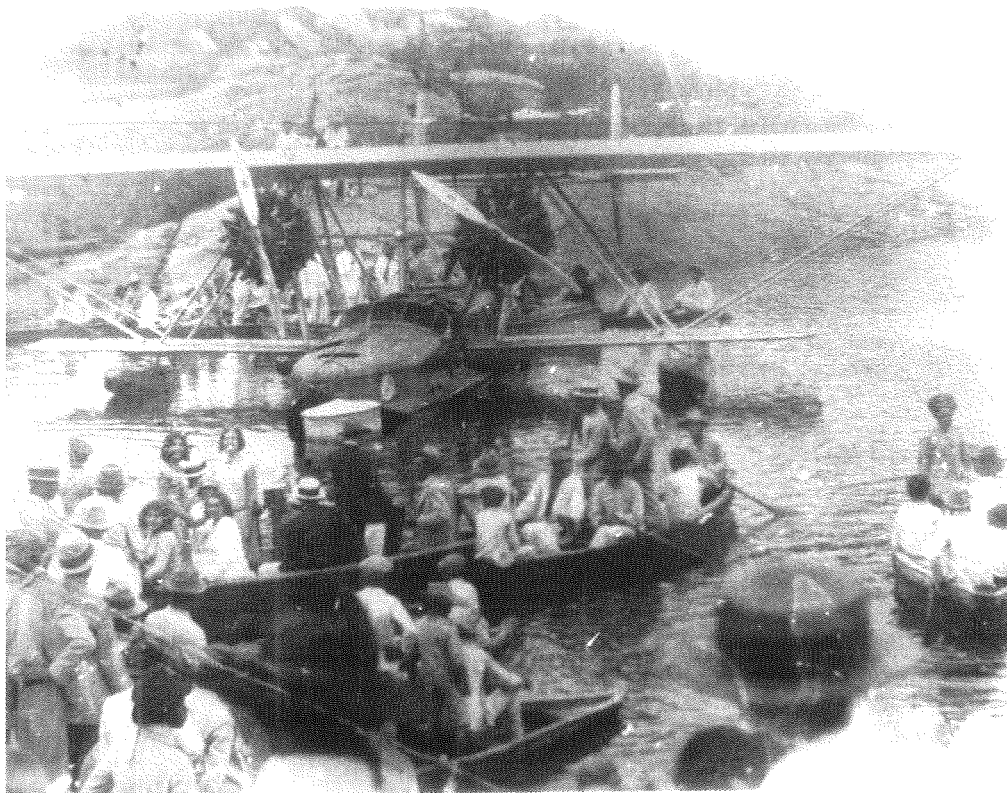


Foto 4

vos para nós". Ou seja, somente um "segmento" da realidade possui "significado" para um ator social, justamente aquele que se relaciona com as idéias e valores culturais com os quais este ator aborda a realidade.

Não há, portanto, apropriações do real livres de pressupostos. Da mesma forma, na fotografia (que apreende e expressa o real), como aponta Lira (1998:93), "há uma mobilização a nível individual de elementos da trama social e cultural que determinam a sua codificação". Vista sob esse ângulo, a fotografia não é mais um "espelho" do real. Ela passa agora a ser uma "produtora" do real, uma vez que se utiliza de determinados códigos, específicos ao fotógrafo, quando realizada.

O fotógrafo recorta no real uma parte que é do seu interesse — aquela parcela finita da infinita realidade que lhe é significativa. Como diria Max Weber, o fotógrafo registra aquilo que se relaciona com as "idéias de valor" por meio das quais aborda o real. Vale dizer que tal recorte da realidade não implica que tenha sido feito racionalmente, com propósitos calculados pelo fotógrafo, mas, mesmo sendo uma foto sem intenção assumida, ela "não implica ausência de códigos" (Lira, 1998:97).

Desta forma, o fotógrafo, em seu "recorte" do real, o faz a partir de valores, o que torna significativo o seu "real". Foi o "real urbano" o recorte valorizado pelos fotógrafos que

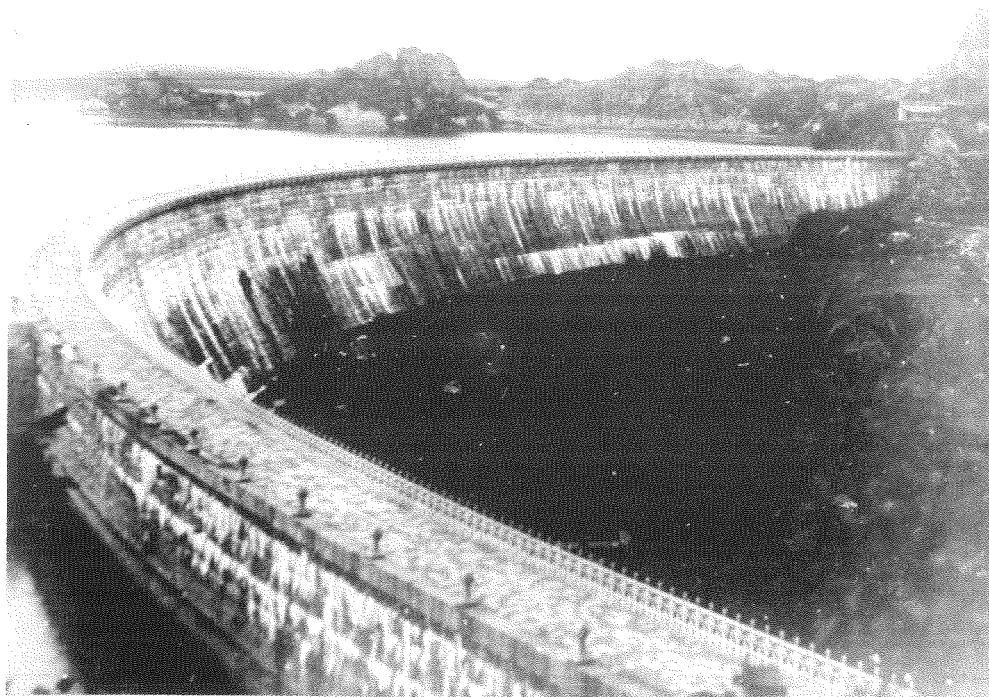


Foto 5

se preocuparam em retratar a cidade de Quixadá nos anos 20 e 30.

Foram os valores da modernidade e da civilização que orientaram este recorte. Os fotógrafos imaginaram uma cidade desenvolvida e a representaram em suas fotografias.

E as imagens acabam por impor, de algum modo, seus valores. Escrevendo em fins dos anos 40, José Bonifácio afirma que o que mais impressiona nos dois séculos da história de Quixadá “não é a lentidão do progredir, é

o milagre desse progresso. Teve ele tudo contra si, porque arcou contra a hostilidade da natureza nas suas deficiências permanentes e nos seus espasmos periódicos” (Sousa, 1997:53). Como se o seu “progresso” não fosse devedor da economia agropastoril da região. Mas não interessa. O que vale aqui é que na luta contra as forças da natureza e os hábitos primitivos dos que vivem ali venceu, uma vez mais, a força civilizadora e urbana redimindo a população de Quixadá.



Foto 6

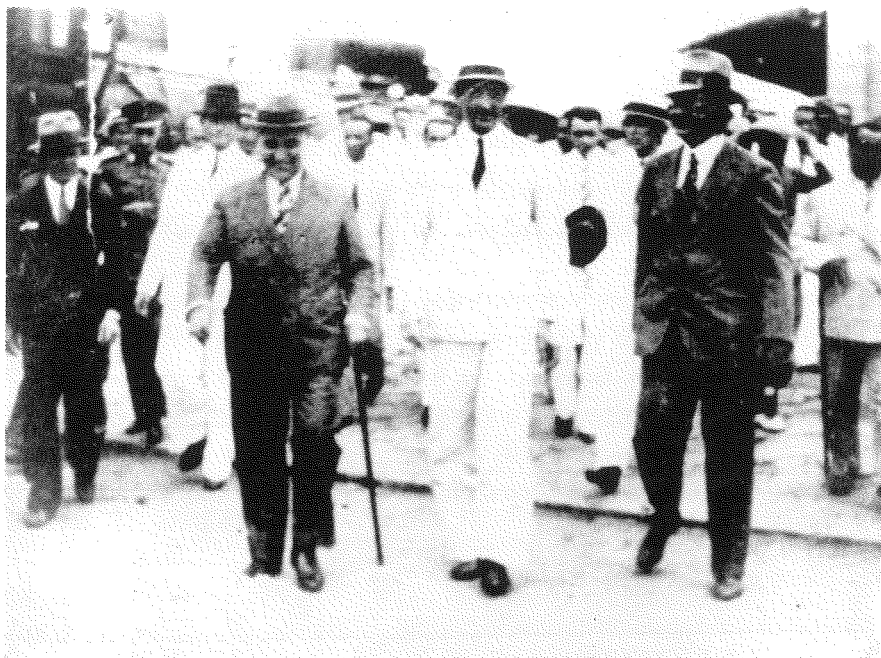


Foto 7



Referências bibliográficas

- EDWARDS, Elizabeth. Antropologia e fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, n. 2, 1996, p. 11-28.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Fotografia e pobreza. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagens & Ciências Sociais*. João Pessoa: Ed. UFPB, 1998, p. 109-117.
- LEITE, Ana Cristina. *O algodão no Ceará*. Estrutura fundiária e capital comercial (1850/1880). Fortaleza: Ed. Secult, 1994.
- LEITE, Míriam Lifchitz Moreira. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Míriam Lifchitz Moreira (orgs.) *Desafios da Imagem*. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Ed. Papirus, 1998, p. 37-49.
- LIRA, Bertrand. A fotografia na apreensão do real. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Imagens & Ciências Sociais*. João Pessoa: Ed. UFPB, 1998, p. 87-106.
- MENEZES, Djacir. *O outro Nordeste*. Fortaleza: Ed. UFC, 1995.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. Suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, 1995, p. 9-27.
- PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza belle époque*. Reformas urbanas e controle social (1860-1930). Fortaleza: Ed. Fund. Demócrito Rocha, 1993.
- SILVA, José Borzacchiello da. O algodão na organização do espaço. In: SOUZA, Simone de (coord.). *História do Ceará*. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 1994, p. 81-91.
- SOUSA, José Bonifácio de. *Quixadá & Serra do Estêvão*. Fortaleza: Ed. UFC, 1997.
- WEBER, Max. A "objetividade" do conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel (org.). *Max Weber*. São Paulo: Ed. Ática, 1991, p. 79-127.

Resumo

Este artigo procura analisar o imaginário da elite de uma pequena cidade do sertão cearense a partir de uma coleção de fotografias situadas entre as décadas de 1920 e 1930. As fotos servem como ponto de partida para a reconstrução da mentalidade civilizadora que passa a ser predominante nas grandes cidades brasileiras no começo do século, mas que alcança, com menor força e com aspectos singulares, localidades mais distantes dos centros urbanos, como a cidade de Quixadá. O artigo faz também uma discussão sobre o uso da fotografia em trabalhos que se filiam à corrente da "história das mentalidades", corrente esta muito próxima do aporte antropológico.

Palavras-chave: processo civilizador, imaginário sertanejo, cultura urbana.

Abstract

Starting from a collection of photographs from the 20's and 30's, the article tries to analyze the imaginary of the elite of a small village in the Ceará heartland. The pictures are used as the starting point for the reconstruction of the civilizing mentality that predominated in the Brazilian cities at the beginning of the century and reached, with a reduced force and taking up particular aspects, villages far from the urban centers, such as the village of Quixadá. The article also discusses the use of photography in works within the field of "history of mentalities", a field that is rather close to the anthropological approach.

Keywords: civilizing process, heartland imaginary, urban culture.

Recebido em junho de 1999.
Aprovado em setembro de 1999.



Cinematografia e pesquisa etnográfica

Paulo Henley¹

Reivindicando o real: o status do filme etnográfico

A partir do momento em que se tornaram amplamente disponíveis, há quase um século, as câmeras cinematográficas tiveram fervorosos advogados entre os etnógrafos. Desde então, as idéias sobre o papel preciso que a cinematografia deveria desempenhar na pesquisa etnográfica variou consideravelmente, em parte como resultado dos desenvolvimentos técnicos, porém, mais importante, em consequência das mudanças nos paradigmas teóricos da antropologia social e cultural como um todo. Ao longo desta história, contudo, certas questões têm sido centro de debates recorrentes. Entre elas, uma das mais fundamentais é a “reivindicação do real” implícita em um documentário etnográfico (cf. Winston, 1995).²

O ponto central desta questão é a ambigüidade ontológica que Marcus Banks (1995) descreveu com clareza ao comentar que, “apesar de filme, vídeo e fotografia realmente se colocarem em uma relação indicativa com o que representam, são, ainda assim, representações da realidade e não um registro direto

dela”. Colocando de forma menos elegante: embora tais representações possam basear-se no registro químico ou magnético das características físicas objetivas das coisas representadas, sua realização é influenciada por fatores subjetivos e culturais. Alguns autores chegam a questionar a objetividade da própria imagem física, argumentando que uma imagem em filme não é uma reprodução literal, mas um objeto bidimensional que pretende representar uma realidade tridimensional e que — se os relatos de todos os viajantes sobre as reações dos povos indígenas forem verídicos — leva-se algum tempo para se aprender a lê-lo. Argumenta-se ainda que as câmeras e lentes convencionais reproduzem o mundo segundo um conjunto de convenções de perspectivas derivadas de um ponto de vista singular e unificado. Não se trata de uma perspectiva universal nem objetiva, diz-se. Antes, é o produto de uma tradição cultural particular que se originou na Europa por volta do Renascimento (Comolli, 1985; Morris, 1994:15-27).

¹ O presente capítulo foi escrito durante o período em que tive uma bolsa do Leverhulme Research, e sou muito grato ao Fundo por seu apoio.

² Neste artigo, a menos que haja especificação em contrário, sempre me referirei genericamente por “filme” tanto ao meio de representação da imagem em movimento quanto ao artefato final editado, embora em muitos casos particulares o meio efetivamente utilizado possa ter sido videoteipe magnético em vez de celulóide. Apesar de haver significativas diferenças entre os dois meios, tanto em termos de estilo quanto no que tange às estratégias de produção, uma discussão deste assunto foge ao escopo do presente capítulo.

Há ainda, obviamente, algumas considerações mais prosaicas sobre as circunstâncias em que geralmente se realizam as filmagens que impõem claros limites à objetividade das imagens cinematográficas. Qualquer produção de filme etnográfico exige que o cinegrafista tome uma série de decisões sobre quando, onde e por quanto tempo filmar, onde posicionar a(s) câmera(s), como enquadrar a cena, como determinar sua duração. Todas estas decisões, e muitas mais referentes à seleção do material na fase de edição, estão inevitavelmente sujeitas a preconceitos culturais ou a fatores idiossincrásicos de gênero, idade, relações com o assunto, interesses políticos, inclinações estéticas e assim por diante.

Alguns realizadores de filmes etnográficos reagiram a estas contingências de produção formulando procedimentos destinados a minimizar a corrupção do filme como registro objetivo confiável. Tais procedimentos envolvem geralmente a elaboração de regras para maximizar a abstenção de influência da presença física do realizador do filme durante a produção (de modo que a vida continue “como se a câmera não estivesse ali”) e minimizar a marca do autor nas tomadas de câmera (nenhuma ação dramática da câmera). Há também uma preocupação com a tipicidade, que se verifica na seleção aleatória das estratégias e/ou no detalhamento das circunstâncias da produção em texto que acompanha o filme. Para aqueles que advogam este sistema, a câmera deveria ser como os instrumentos das ciências naturais (a câmera como telescópio, a câmera como microscópio): neutra, impessoal, desapaixonada, distante (Sorensen e Jablonko, 1995; Fuchs, 1988).

Para outros, porém, todas estas estratégias que visam a assegurar a objetividade da imagem cinematográfica estão fadadas ao fracasso. Mesmo que fosse possível, através de algum meio suficientemente engenhoso ou laborioso, produzir seqüências de filme que de alguma forma pudessem ser consideradas registros objetivos de um evento cultural, ainda restaria a questão do significado de tal evento para o protagonista, em primeira instância, e para o cinegrafista. Este significado, diriam, só pode ser determinado por meio do engajamento ativo deste com seu protagonista, o que envolverá necessariamente um certo grau de subjetividade. Para os realizadores de filmes etnográficos que seguem esta linha, a câmera age como catalisador, provocando eventos, situações e relações que são reveladores precisamente por sua atipicidade. Houve até quem afirmasse que a câmera pode funcionar como instrumento de um estado de transe pelo qual o cinegrafista se envolve totalmente com as vidas dos protagonistas do filme, alcançando, assim, um entendimento que seria inacessível àqueles que insistem em permanecer neutros e distantes (Rouch, 1995:89-90). A teoria implícita de conhecimento que embasa este sistema é que a verdadeira realidade social não pode ser encontrada nos detalhes superficiais, visíveis da vida cotidiana, e sim nas relações, sentimentos e atitudes subjacentes que os sustentam e que, argumenta-se, apenas se revelam em circunstâncias extraordinárias. O próprio processo de realização de um filme pode servir para gerar essas “epifanias” reveladoras (Denzin, 1989:15-18). Se estes significados subjacentes não surgirem no instante mesmo da filmagem, podem revelar-se durante a edição, quando a justaposição dá novos sentidos às seqüências.



Na verdade, essas duas abordagens, tão distintas, não passam de manifestações, dentro do campo especializado do filme etnográfico, da antiga disputa nas ciências sociais entre a abordagem positivista, associada com a aspiração ao desenvolvimento de uma ciência natural da sociedade baseada em observações controladas de um observador desapaixonado, e as várias abordagens hermenêuticas/interpretativas em que a sociedade é concebida como um texto ou linguagem cujo significado tem de ser explicado por um analista que tenha adquirido suficiente "competência comunicativa" nas normas e práticas culturais relevantes. Na antropologia, desde o final do século passado pelo menos, tem-se admitido que esta competência só pode ser alcançada por meio de envolvimento pessoal direto com os protagonistas do estudo durante o trabalho de campo (Giddens, 1976; Hastrup e Hervik, 1994). Apesar de suas diferenças, as duas abordagens, positivista e interpretativa, não se têm excluído mutuamente na realidade da prática, ao menos na antropologia. Nos últimos anos, porém, a abordagem positivista entrou em declínio, enquanto a interpretativa tornou-se mais influente (Marcus e Fischer, 1986).

Esta mudança de ênfase também pode ser observada nos filmes etnográficos recentes. Entre seus indicadores mais significativos estão as mudanças das atitudes em relação às convenções narrativas. Para os que adotam uma abordagem positivista, a produção de um filme deveria visar exclusivamente à documentação, isto é, à coleta de dados visuais da maneira mais objetiva possível. O material registrado pode ser

reorganizado subsequente, ao ser exibido como evidência de suporte a uma argumentação verbal, sendo esta argumentação tipicamente apresentada de forma inteiramente externa (isto é, não oferecida pelos próprios protagonistas), geralmente como trilha sonora em *voice-over* (voz de fundo). Qualquer reorganização deste tipo, porém, deve ser estritamente controlada, claramente comunicada e diretamente submetida às necessidades do argumento verbal.

Em contraste, os realizadores de filmes etnográficos adeptos da abordagem interpretativa tendem a estruturar seus filmes em torno do argumento que emana da própria ação, pois assim podem comunicar aos protagonistas o significado dos eventos filmados. Mais ainda, mostram-se frequentemente dispostos a editar tais argumentos segundo as convenções narrativas já instituídas nos documentários em geral (Nichols, 1983; de Bromhead, 1996). Esta manipulação do registro cinematográfico seria anátema para aqueles que imaginam a câmera como um meio de registro objetivo. Porém, baseando-se nas convenções adotadas nos documentários, os realizadores de filmes etnográficos argumentam que, em vez de estarem distorcendo o material, usam ao máximo os recursos deste meio para transmitir seu entendimento das situações retratadas. Neste sentido, argumentam, não são diferentes dos autores de monografias etnográficas que, como cada vez mais se reconhece, recorrem rotineiramente a suas habilidades literárias e às convenções das apresentações em texto para comunicar seus entendimentos (Hammersley e Atkinson, 1995:239-62).

¹ O filme *Nanook of the North* de Flaherty, a respeito de uma família de esquimós que vivia próximo à Baía de Hudson e que foi rodado em 1921, é considerado por muitos como o primeiro documentário “etnográfico”, embora o *In the Land of the Headhunters*, de Edward C. Curtis, tenha surgido sete anos antes. Menos conhecido que o trabalho de Flaherty, este último foi ambientado entre os *Kwakiutl* (índigenas americanos que habitam partes da costa da Colúmbia Britânica e o norte da Ilha de Vancouver); Curtis foi assistido por George Hunt, o mesmo assistente parte inglês, parte *tingit* (povo indígena da região costeira e das ilhas do sul do Alasca) que atuou como principal relator etnográfico de Franz Boas (Holm e Quimby, 1980).

⁴ Loizos sugeriu que se deve fazer distinção entre “reencenação”, quando se pede aos protagonistas que executem uma tarefa que eles próprios costumavam fazer anteriormente, mesmo que já não o façam mais, e “reconstrução”, quando se pede aos protagonistas que recriem uma atividade em que seus ancestrais podem ter estado envolvidos, mas que é algo que eles próprios jamais fizeram (1993:30).

Documentação versus documentário

A câmera cinematográfica foi originalmente concebida como um meio de registrar uma imagem supostamente objetiva do mundo para uma subsequente análise detalhada. Na maior parte deste século em que as câmeras cinematográficas foram usadas na pesquisa etnográfica, o campo foi dominado pelos que procuraram utilizá-las desta forma. Este foi, certamente, o objetivo dos pioneiros, como Regnault na França, Haddon na Grã-Bretanha e Boas na América do Norte (de Brigard, 1995; Long e Laughren, 1993; Morris, 1994:55-66). Foi também o objetivo primário de Margaret Mead e Gregory Bateson (ex-alunos de Boas e Haddon, respectivamente): os filmes de 16mm e as fotografias de 35mm que fizeram em Bali em 1936-39 são, de longe, o mais significativo uso da mídia visual em pesquisa etnográfica na primeira metade deste século (Mead e Bateson, 1942:49-54). Nenhum dos três pioneiros anteriormente citados jamais editou seus materiais para transformá-los em filmes que tivessem algum tipo de estrutura narrativa. Embora Mead o tenha finalmente feito — editou seu material para fazer um filme coerente —, isto só ocorreu quinze anos mais tarde e, mesmo então, seu filme só foi usado de forma especialmente didática, como evidência visual em apoio à análise que apresentou em *voice-over*.

Assim, as primeiras utilizações do cinema por pesquisadores etnográficos permaneceu completamente separada, não apenas de todos os importantes desenvolvimentos do filme documentário que haviam ocorrido antes, durante e imediatamente após a Segunda

Guerra Mundial (Barnow, 1983), como até mesmo do gênero mais especializado “documentário etnográfico”, cuja origem convencionalmente se considera o trabalho de Robert Flaherty entre os *Inuit* (esquimós) na década de 1920.⁴ Na verdade, é somente na década de 1950 que cinegrafistas de alguma forma associados à vida acadêmica começaram a fazer filmes que combinavam uma preocupação acadêmica pela documentação etnográfica com os instrumentos narrativos de um documentário cinematográfico genérico.

A esta divisão entre os que se interessam por documentação e os que se interessam por documentário sobrepôs-se outra que é provavelmente mais significativa, não apenas em relação à cinematografia, mas dentro da prática etnográfica em geral. Trata-se da diferença entre os que almejam representar o mundo como ele é e aqueles cuja preocupação é o “salvamento etnográfico”, isto é, a preservação dos modos de vida “tradicionais” à beira da extinção em consequência do contato com um universo social mais amplo. Estes últimos recorreram algumas vezes à reconstrução em escala real, ou à reencenação de um modo de vida que existira antes que as influências externas se fizessem sentir.⁴ Frequentemente, porém, esta atitude testamentária afeta a cinematografia etnográfica de modos difíceis de detectar. Por exemplo, tanto no estágio de produção quanto na edição, evidências importantes do contato são eliminadas, enquanto os pontos de vista dos protagonistas tradicionalistas (geralmente mais velhos) têm preferência sobre as opiniões daqueles que vêem as mudanças com simpatia. Os próprios assuntos escolhidos para tema do filme, as comunidades particulares, os instru-



mentos narrativos — tudo pode conspirar silenciosamente para enfatizar alguma noção idealizada do passado “tradicional”, à custa das realidades do presente. Nos últimos anos, contudo, tem-se cada vez mais suspeitado de qualquer coisa que lembre vagamente “etnografia de salvamento”, seja em filmes, textos, ou coleções de museus. Houve também um crescimento correspondente no compromisso de representar o modo como comunidades que eram quase inteiramente autônomas estão desenvolvendo formas culturais híbridas, para lidar com a integração em um sistema econômico e social mundial (Clifford, 1996; Morris, 1994).

Os filmes de Haddon e Boas foram motivados por aguda preocupação de salvamento etnográfico. Basearam-se em cerimoniais abandonados reencenados a pedido dos cineastas.⁵ Mead e Bateson, ao invés, procuraram minimizar os efeitos da presença da câmera por meio do uso de um dispositivo de focalização em ângulo reto e outras técnicas. Os únicos eventos encenados especificamente para a câmera foram certas representações teatrais que precisaram filmar à luz do dia por não terem equipamentos de iluminação para fazê-lo à noite (Mead e Bateson, 1942:49; de Brigard, 1995:27). No trabalho de Mead, porém, há geralmente uma forte preocupação com salvamento etnográfico, como fica claro em sua celebrada introdução ao volume, que é marco de referência, *Principles of Visual Anthropology* (Mead, 1995:9-10).

Talvez a mais elaborada reconstrução etnográfica seja *The Netsilik Eskimo*, uma série de nove filmes sobre os esquimós das praias a noroeste da Baía de Hudson. Rodados em 1962 sob a direção antropológica de Asen

Balikci, ex-aluno de Mead, tratam principalmente das práticas migratórias de subsistência de quarenta anos antes, abandonadas com a chegada dos rifles, que provocara uma fundamental alteração nas estratégias de caça, e com o estabelecimento de uma colônia católica, que levava a uma alteração nas práticas de assentamento. Contudo, ainda que Balikci tenha evitado especificamente “o formato do documentário clássico, que tem estrutura narrativa linear, argumento que se desenvolve progressivamente e uma declaração ao final” (Balikci, 1989:6), a imagem e a edição do filme ainda se enquadram em certos códigos de documentários. Isto é particularmente visível em alguns dos últimos filmes, que foram rodados pelo famoso câmera de documentários Robert Young. Além disso, os filmes giram em torno da figura de Itimanguerk, um homem de cinquenta anos que Balikci escolheu, “na tradição Flaherty”, como seu “principal ator”, vinculando a ele e a sua pequena família a maioria das atividades comunitárias (Balikci, 1995:187). Assim, embora os filmes fossem originalmente concebidos como documentos neutros, sua realização assumiu muitos dos atributos do formato de um documentário.

A síntese mais intencional de documentação e documentário na cinematografia etnográfica ocorreu mais ou menos simultaneamente em várias partes do mundo na década de 1950. O primeiro, talvez, a dedicar-se a ela de forma sistemática foi o realizador francês Jean Rouch. Desde 1940 ele já fez mais de cem filmes etnográficos, na maior parte baseados em suas próprias pesquisas na África Oriental. Contudo, Rouch não teve medo, ao contrário da maioria dos cinegrafistas

⁵ No caso de Haddon, o sentimento da necessidade de uma etnografia de salvamento parece particularmente forte (Edwards, no prelo). As danças dos homens mostradas nas seqüências iniciais de seu filme de quatro minutos no Estreito de Torres faziam parte originalmente de uma cerimônia de iniciação masculina estreitamente vinculada com as práticas de caça a cabeças abandonadas cerca de vinte e cinco anos antes, quando os ilhéus se converteram ao cristianismo. As máscaras usadas pelos dançarinos, que originalmente apresentavam os ossos das mandíbulas de inimigos cujas cabeças haviam sido capturadas, tiveram de ser reproduzidas em papelão fornecido pelo próprio Haddon (Haddon, 1901:47-9). Do mesmo modo, em seu filme de 1930 sobre os Kwakiutl, Boas filmou danças tradicionais e oratória *potlatch* contra um fundo artificial, no jardim da frente de uma casa que não era de indígenas (Jacknis, 1996:199; ver também Ruby, 1983).

etnográficos anteriores, de utilizar dispositivos de edição de documentário e, até, ocasionalmente, fazer filmes que descreveu como “ficções etnográficas”, desenvolvidas em conjunto com os protagonistas e que jogavam não apenas com as fronteiras entre fato e ficção, e observador e observado, como também com a fronteira igualmente ambígua entre tradição e modernidade (Stoller, 1992).

Flaherty e Dziga Vertov, o cineasta polonês que trabalhou na União Soviética no período entreguerras, exerceram particular influência sobre Rouch. Foi Vertov quem primeiro elaborou a idéia de *kinopravda*, traduzido em francês por *cinéma vérité*. A conotação deste nome é notoriamente escorregadia e hoje ele é geralmente usado em referência aos estilos de documentário ditos *fly-on-the-wall* (mosca na parede), em que a interferência dos realizadores é mínima. A noção sugerida é que, minimizando a mediação dos cinegrafistas, esta abordagem produz um filme que é a fiel reprodução da realidade. Em sua acepção original, porém, *kinopravda* tinha um sentido inteiramente diverso: referia-se não à realidade da vida cotidiana, mas à verdade particular do cinema, que é bem diferente e, argumenta-se, mais profunda. Em contraste com as observações de um ponto fixo, como é normalmente a característica da visão humana, Vertov acreditava que a câmera deveria estar constantemente em movimento, entrando onde bem quisesse, “pegando a vida desprevenida”.

Rouch descreveu Flaherty e Vertov como os “precursores inspirados” da cinematografia etnográfica: “É a esses dois cineastas que devemos tudo que estamos tentando fazer hoje” (Rouch, 1995:81-4). Mas a natureza exata da

dívida do próprio Rouch com estes dois cineastas, cujos trabalhos são também bastante distintos entre si, não pode ser facilmente atribuída a alguma característica estilística. Há uma distância particularmente grande entre os filmes de Rouch — que, mesmo envolvendo alguma ficção, são realistas em um sentido bem literal — e as montagens surrealistas do filme mais conhecido de Vertov, *Man with a Movie Camera*. A dívida parece estar, antes, no nível da abordagem geral e da atitude: com Flaherty, Rouch compartilha um compromisso com a participação ativa dos protagonistas na criação de seus filmes, chegando ao ponto de uma colaboração no desenvolvimento ficcional de suas vidas em conjunto; com Vertov, ele compartilha a idéia da câmera como um meio de insight que ultrapassa as características superficiais da realidade cotidiana visível. A estas características ele acrescentou outra dimensão: o uso da improvisação e da fantasia como meio de explorar a vida das pessoas, um método que ecoa seu interesse em transe e possessão na África Oriental (Loizos, 1993:45-9).

Pouco depois de Rouch ter introduzido as convenções dos documentários na documentação etnográfica, sínteses similares começaram a ocorrer no trabalho de cinegrafistas baseados na América do Norte e na Austrália. Entre estes últimos sobressaem-se particularmente Ian Dunlop e Roger Sandall, ambos envolvidos inicialmente em projetos de documentação financiados por agências governamentais. Tais projetos visavam a registrar os costumes dos aborígenes antes que desaparecessem, e freqüentemente envolviam reencenações. Depois, porém, começaram a produzir filmes que eram genuinamente documen-



tários e que buscavam mostrar como os povos aborígenes haviam continuado a desenvolver suas identidades culturais no contexto da Austrália moderna. O filme *Camels and the Pitjantjara* (1969), de Sandall, é um exemplo particularmente bom do que acabo de dizer. Contudo, mesmo neste trabalho posterior, há frequentemente um forte elemento de documentação. Isto é especialmente verdadeiro no caso de Dunlop, cujos filmes, por isto mesmo, costumam ser extremamente longos: com 395 e 233 minutos respectivamente, *Towards Baruya Manhood* (1972), sobre a iniciação masculina nas Terras Altas da Nova Guiné, e *Djungguwan at Gurka's way* (1990), a respeito de uma cerimônia fúnebre secundária dos aborígenes, devem estar entre os mais longos documentários etnográficos jamais filmados.

Os filmes Netsilik foram inspirados, em parte, em uma série anterior sobre os *bushmen* San^{NT}. Estes filmes foram rodados por John Marshall, que, ainda adolescente, foi pela primeira vez ao sul da África em 1951, acompanhando os pais em uma expedição etnográfica em que seu papel era fazer um registro filmado. Nenhum deles havia estudado antropologia, mas os pais de Marshall eram amigos de Margaret Mead e, inspirados nela, inculcaram-lhe a importância de fazer “um registro, não um filme”. E isto ele fez, meticulosamente, ao longo dos anos seguintes, produzindo mais de 250 horas de filmes em estilo de observação objetiva, mas com a vivacidade e intimidade resultantes de sua prolongada coabitação com os protagonistas. Os primeiros filmes eram em preto-e-branco e sem trilha sonora sincronizada, mas pelo final da década de 1950 ele já filmava *in synch* (com trilha

sincronizada) e em cores (Loizos, 1993:21-2).

Ao contrário dos filmes Netsilik, os filmes San de Marshall não envolviam reconstruções autoconscientes. Mas o trabalho de Edwin Wilmsen, antropólogo especializado nos povos de língua Khoisan (entre os quais estão os San), sugeriu que, tomados como documentação objetiva do mundo como ele é, os filmes de Marshall são igualmente pouco fidedignos. Os San e outros grupos *bushmen* são frequentemente representados na literatura antropológica como uma “janela para o Pleistoceno”, isto é, como os representantes sobreviventes do estágio da evolução social do homem em que a subsistência se fazia por intermédio da caça e da coleta. Porém, diz Wilmsen, o modo de vida dos San não é um remanescente da pré-história, mas uma função de seu estado marginal atual, na fímbria do deserto de Kalahari, consequência da invasão de suas antigas terras, primeiro pelos povos de língua Bantu do norte e depois pelos europeus. Na medida em que os primeiros filmes de Marshall nada fazem para revelar este contexto econômico e social mais amplo, acabam por incentivar a ilusão de primordialidade na literatura antropológica (Wilmsen, 1989, no prelo).

Há também certa similaridade entre os filmes Netsilik e San, no sentido de que, embora seus realizadores possam ter tido uma genuína intenção inicial de gerar documentos em filmes, em vez de documentários, o que acabaram produzindo enquadrar-se em muitas das características do gênero documentário. O principal exemplo disto pode ser o filme mais conhecido de Marshall, *The Hunters* (1958). Como narrativa, há pouco que o diferencie dos clássicos da obra de Flaherty, pois

^{NT} Expressão australiana que indica os habitantes das vastidões agrestes daquele continente e, por extensão, outras áreas similares na África. Uma tradução pelo nosso correspondente “sertanejo” seria muito imprecisa por faltar-lhe a conotação de “primitivos”.

trata-se de um épico da luta do homem contra a natureza (neste caso uma caça à girafa por homens confrontados com a morte pela fome e armados apenas com insignificantes arcos e flechas), de um ficcionismo realista (quatro caçadas foram reunidas em uma e a presença da equipe com seu veículo de tração nas quatro rodas e abundante suprimento de alimentos e água não foi reconhecida) e de caracterização alegórica dos principais protagonistas. Esta manipulação do material tem provocado críticas, tanto de antropólogos quanto de cinegrafistas. Apesar disso, este foi um dos filmes etnográficos mais difundidos durante pelo menos os vinte anos que se seguiram à sua distribuição (Heider, 1976:31-2; Weinberger, 1994:8).⁶

Na edição de seus primeiros materiais, Marshall contou com a colaboração de dois outros cineastas que também tiveram importante ascendência na cinematografia etnográfica. Um deles foi Robert Gardner, que mais tarde faria uma série de influentes documentários, dos quais os mais conhecidos talvez sejam um dos mais antigos, *Dead Birds* (1963), que trata das guerras tradicionais nas Terras Altas orientais da Nova Guiné (hoje Irian Jaya), e um dos mais recentes, *Forest of Bliss* (1985), um retrato da indústria funerária em Benares. Um importante tema que os une, e que perpassa muitos de seus outros filmes, é a contemplação da mortalidade. Nestes filmes, o interesse etnográfico na documentação por si mesma foi completamente deslocado, favorecendo-se interpretações metafóricas, poéticas que buscam ligar as particularidades dos fenômenos culturais às generalidades da condição humana (Loizos, 1993:139-68).

O outro colaborador foi Timothy Asch, com quem Marshall desenvolveu a chamada técnica de "evento-seqüência" ou "reportagem". Sua idéia é que, por meio de extenso trabalho de campo, os antropólogos poderiam aprender o que é significativo para seus anfitriões em determinados eventos e isto deveria dar-lhes a orientação necessária sobre como filmá-los. Tal método asseguraria que a representação do evento não apenas começaria e terminaria no momento certo, como abrangeria todas as etapas significativas. Idealmente deveria conter, ainda, todo o material de contextualização que os participantes considerassem significativos. Se este material não pudesse ser incluído no próprio filme, poderia ser exposto no texto que o acompanha. Essas seqüências poderiam servir como filmes completos em si mesmas ou ser incorporadas em uma série para formar um filme mais longo. Esta última forma exigiria algum tipo de manipulação do material, mas, se isto fosse feito, a seqüência poderia ser preservada em arquivo na sua forma original (Asch, Marshall e Spier, 1973; Marshall e de Brigard, 1995).

Para pôr em prática suas idéias sobre filmagem de seqüências, Asch colaborou mais tarde com Napoleon Chagnon na produção de uma série de quarenta filmes de durações variáveis sobre os Ianomâmi da Amazônia venezuelana (Chagnon, 1974:260-6). Estes filmes também introduziram algumas inovações técnicas, tais como a gravação, no campo, de trilha sonora sincronizada e o uso de legendas na fase de edição. Os mais conhecidos desses filmes talvez sejam *The Feast* (1970), uma cerimônia coletiva em que dois grupos anteriormente hostis cimentam uma aliança

⁶ Bem mais tarde, depois de trabalhar alguns anos com o grupo Leacock-Pennebaker de documentários em cinema direto, Marshall viria a realizar *Nlai: The Story of a !Kung Woman* (1980). Neste filme, apresenta um retrato muito menos romântico e alegórico da vida dos San, mostrando em primeiro plano os contatos que mantêm com o mundo exterior e suas consequências: alcoolismo, prostituição e conscrição militar (Wilmsen, no prelo).



política, e *The Ax Fight* (1975), que apresenta um único evento em três perspectivas distintas: o copião, com uma interpretação imediata das reações feita por Chagnon em *voice-over*, uma versão editada cronologicamente com um argumento analítico vazado em termos de estrutura de clã, completada com diagramas genealógicos, e, finalmente, uma versão cujo corte procurou maximizar o efeito de uma edição sem emendas.

Em certo sentido, a abordagem evento-sequência pode ser interpretada como uma tentativa de contornar a dicotomia entre as abordagens positivista e hermenêutica nas ciências sociais. De um lado, a documentação tem de ser rigorosa e objetiva: a câmera poderia ser, para o antropólogo, "o que o telescópio é para o astrônomo, ou o microscópio para o biólogo" (Asch, Marshall e Spier, 1973). Mas teria de ser rigorosa dentro dos termos culturalmente relativos definidos pelos protagonistas, fornecendo assim, ao mesmo tempo, um relato significativo desses eventos. Como Loizos observou, porém, há vários tipos de problemas em torno desta abordagem, problemas relacionados com a premissa implícita de que existiria algo como um evento típico que tenha um significado estabelecido com o qual todos os protagonistas concordem. Mais ainda, mesmo que certos processos técnicos básicos possam, relativamente, não apresentar problemas, o significado de eventos sociais mais complexos, seja para os participantes, seja para o antropólogo, está fadado à contestação em grau muito maior (Loizos, 1993:19-20).

Em seu trabalho subsequente, Asch mostrou-se mais cético a respeito da objetividade da documentação cinematográfica. Além disso,

embora tenha continuado a enfatizar a importância do trabalho de campo e do conhecimento antropológico em sua obra posterior sobre um curandeiro de Bali, em conjunto com sua esposa Patsy Asch e a antropóloga Linda Connor, deu ênfase também à importância da exegese e cooperação indígenas para a cinematografia etnográfica. Além de seu valor de pesquisa, passou a preocupar-se particularmente com o valor dos filmes etnográficos como instrumento de ensino e com as leituras que os estudantes e outras platéias ocidentais poderiam fazer (Connor, Asch e Asch, 1986; Loizos, 1993:39-42; Asch e Asch, 1995; Martinez, 1995).

Como observa Loizos, embora haja agora um ceticismo generalizado na antropologia acadêmica sobre a capacidade de a câmera cinematográfica produzir documentação etnográfica que seja objetiva em qualquer sentido significativo, é pouco provável que os acadêmicos algum dia venham a lamentar que estes documentos tenham sido feitos. Do mesmo modo que faria um historiador ao analisar documentos textuais, deve-se considerar que estes filmes documentos fornecem evidências, não fatos, muito menos a verdade. É conveniente perguntar-se sempre que interesses orientaram sua realização, até que ponto são completos e o grau de confiabilidade de outros documentos produzidos pela mesma fonte (Loizos, 1993:20). Os fotógrafos antropológicos há muito são submetidos a esta forma de avaliação crítica e é de se esperar que, dadas as promessas das novas tecnologias de tornar os arquivos cinematográficos mais acessíveis, os obstáculos a um tratamento similar dos documentos antropológicos filmados sejam removidos.⁷

⁷ Ver o capítulo de Marcus Banks na coletânea em que este artigo foi publicado originalmente, em que ele discute tanto a avaliação crítica das fotografias antropológicas como objetos que são produto de uma história social particular, como o HADDON, o catálogo computadorizado online de documentos de filmes de arquivo etnográficos que ele próprio criou.

Filme e teoria antropológica

À medida que avançava a década de 1960, os desenvolvimentos tecnológicos permitiram a produção de documentários etnográficos muito mais sofisticados: a trilha sonora sincronizada e as legendas davam aos protagonistas uma voz que jamais haviam tido, enquanto o desenvolvimento de equipamentos leves e o fornecimento rápido de filmes coloridos permitiram aos cineastas operar em locais remotos com o mínimo de perturbação para aqueles cujas vidas eram filmadas. À luz das novas oportunidades que esses desenvolvimentos tecnológicos propiciavam, o uso da câmera cinematográfica para simples documentação parecia cada vez mais falta de imaginação. De fato, os últimos 25 anos foram um período de grande inovação na cinematografia etnográfica, tanto estilística quanto tecnológica, bem como de um substancial aumento na produção, sustentado em parte pelo patrocínio das televisões (Loizos, 1993; Henley, 1985; Ginsburg, 1995; Ichioka, 1995).

Apesar disso, a posição teórica do filme na antropologia continua problemática. A maioria das inovações introduzidas nos filmes “etnográficos” veio de pessoas à margem da principal corrente acadêmica ou completamente de fora dela. Ao mesmo tempo que rejeitavam a percepção positivista do filme como meio de documentação objetiva, suas visões também não pareciam imediatamente compatíveis com os paradigmas teóricos então dominantes na antropologia. Os três artigos escritos por Jean Rouch, Colin Young e David MacDougall, que apareceram juntos na edição original de *Principles of Visual Anthropology*,

são característicos dessas novas idéias. Em marcante contraste com o *ethos* de documentação que caracteriza os demais textos da coletânea, esses autores argumentam que, longe de ser usada apenas como meio passivo de registro de dados visuais, a câmera deve ser um elemento ativo, um catalisador dentro do triângulo de relações entre o realizador do filme, os protagonistas e a platéia, e deveria ser assim utilizada para gerar eventos e interpretações significativos. Cada um deles fala de posição ligeiramente diferente dentro do grupo de abordagens associado com a tradição do *cinéma vérité*: enquanto Rouch enfatiza o papel do cineasta como provocador da ação, Young ressalta a importância de dar-se bastante liberdade à platéia para que construa seus próprios significados e MacDougall defende a importância do envolvimento do protagonista na construção do sentido do filme. Mas tais diferenças são mais uma questão de ênfase que de espécie, e eles são unânimes em sua rejeição da idéia de que o filme possa ser objetivo em qualquer sentido simples. No entanto, em vez de perceber a limitação da subjetividade que isto envolve, vêem aí um dos pontos fortes do processo de filmagem (Rouch, 1975; MacDougall, 1975; Young, 1975; ver também MacDougall, 1978).

Dentro da academia, aqueles que nesta época também procuravam teorizar um papel para o filme documentário na antropologia foram bem mais cautelosos. As primeiras tentativas apareceram nos textos de Ruby (1975), Heider (1976) e, um pouco mais tarde, mas ainda na mesma linha, nos de Rollwagen (1988). Embora também houvesse diferenças de ênfase em seus textos, todos eles compar-



tilhavam uma preocupação comum com o desenvolvimento de um modelo de cinematografia que se enquadrasse nos cânones que governam a apresentação de evidências em textos escritos. Assim, em graus variáveis, cada um deles argumentou que, para ser antropológicamente legítimo, um filme tem de se basear em extenso trabalho de campo e na familiaridade com a abordagem distintamente antropológica de estudo da vida cultural e social; que os pressupostos teóricos e procedimentos metodológicos em que qualquer filme particular se baseia devem ser explicitados e que a ação representada no filme deve ser contextualizada dentro de estruturas de referências econômicas e sociais mais amplas. Não sendo possível obter estas condições dentro do próprio filme, elas devem ser cumpridas em texto que o acompanhe.

O problema com estas prescrições é que eram muito difíceis de ser atendidas, dada a natureza do filme como meio comunicativo. O ponto crucial da questão era o divórcio fundamental, naquela época, entre as ambições teóricas da antropologia em geral e o tipo de conhecimento que um filme etnográfico pode transmitir, pois até a década de 1980 todos os paradigmas teóricos dominantes eram baseados em princípios gerais de abstração e generalização. Em contraste, o filme, por sua natureza, é decididamente concreto e específico. Ele é mais efetivo na representação de aspectos performáticos da cultura, definida no sentido mais amplo — eventos políticos, rituais religiosos, esforços estéticos dos mais diversos tipos, os aspectos simbólicos da vida cotidiana. Serve também particularmente para transmitir uma idéia do que essas experiências significam para aque-

les que delas participam. Faz isto mostrando o impacto emocional ou psicológico dessas experiências, ou dando aos protagonistas a oportunidade de apresentar suas próprias interpretações delas. Dentro de um paradigma teórico generalizante, porém, tais aspectos performáticos ou emocionais da vida social e cultural seriam encarados apenas como epifenômenos de princípios ou estruturas subjacentes, enquanto as interpretações dadas pelos próprios protagonistas não deveriam ser tomadas por seu valor de face, mas tratadas como parte dos dados que têm de ser explicados.

No entanto, sempre que se tenta apresentar esses quadros explicativos teóricos em um filme, geralmente em *voice-over*, o resultado costuma ser, na melhor das hipóteses, um filme bastante enfadonho, com as imagens afogadas em palavras. Na hipótese pior, pode depreciar as crenças e comportamentos dos protagonistas. Mesmo que o comentário não soe pretensioso no momento em que é escrito, é bem provável que assim pareça no futuro, pois nada em um documentário fica datado mais cedo que seus comentários. De qualquer maneira, geralmente tudo isto pouco vale, uma vez que o tempo disponível na trilha sonora de um filme raramente permite que se comentem todos os significados sociológicos dos eventos retratados.

Contudo, como consequência das recentes mudanças no clima intelectual da antropologia em geral, ficou mais fácil teorizar um papel para a cinematografia etnográfica que aproveite seus pontos fortes. O aspecto mais importante desta mudança foi que as abordagens interpretativas passaram a ser a ortodoxia dominante na antropologia, em detrimento da

tradição positivista. Como escreveram Marcus e Fisher (1986:26), isto provocou uma mudança de ênfase, “do comportamento e da estrutura social, com a meta subjacente de uma ‘ciência natural da sociedade’, para significado, símbolos e linguagem, e para um reconhecimento renovado de que a vida social deve ser concebida fundamentalmente a negociação de significados”. Neste paradigma, a vida social não é considerada mera expressão de estruturas subjacentes, mas uma questão processual cujo dia-a-dia depende de desempenhos sociais de vários tipos diferentes. Assim, a descrição etnográfica torna-se um processo de descrição e elucidação desses desempenhos, não da demonstração de sua função em um sistema abstrato. Ao mesmo tempo, existe hoje um desencanto disseminado com as grandiosas teorias generalizantes e uma ênfase na descrição de casos etnográficos particulares.

Estas mudanças favorecem de várias maneiras o uso do filme na antropologia. A ênfase na negociação de significados em detrimento da identificação das estruturas adjacentes favorece os pontos fortes específicos do cinema como meio de análise e descrição etnográficas. Existem já diversos filmes etnográficos, freqüentemente elaborados em torno de eventos críticos, rituais ou políticos, que demonstram o valor do filme como meio de descrição etnográfica deste tipo: dois que logo vêm à mente aqui são *The Wedding Camels* (1976), filme de David e Judith MacDougall sobre as negociações envolvidas em um casamento Turkana, e o filme de Kim McKenzie e Les Hiatt sobre o funeral secundário aborígene, *Waiting for Harry* (1980). Ambos demonstram como os significados de even-

tos rituais importantes são uma questão de constantes negociações intimamente entrelaçadas com questões políticas locais. Ao mesmo tempo, ambos propiciam insights sobre a sociedade mais ampla da qual esses eventos são apenas uma parte.

Da mesma maneira, o deslocamento da ênfase da elaboração de esquemas genéricos para o entendimento de casos etnográficos específicos, também diminui a distância entre o que se considera boa prática no desenvolvimento de textos antropológicos e a realização de filmes etnográficos. Nos filmes, é preciso introduzir os contextos teóricos gerais como comentários de um *outsider*, com todas as desvantagens estéticas mencionadas acima, o que resulta geralmente em filmes que não agradam a ninguém. Mas, quando se dá maior ênfase ao caso etnográfico individual, a contextualização pode emergir dentro do filme, freqüentemente na forma de comentários feitos pelos próprios protagonistas. Tais comentários manterão sua integridade cultural ao longo do tempo e serão menos vulneráveis às flutuações da teoria ao sabor da moda.

A diferença entre elaboração de textos e elaboração de filmes antropológicos também foi reduzida pela crescente consciência das convenções do gênero realista que influenciaram a redação de monografias etnográficas. Todos os cinegrafistas etnográficos estão agudamente conscientes do paradoxo que representa a necessidade de manipular os copíons na fase de edição, o que faz com que deixem de ser um relato literal da realidade, com a necessidade de se manter a ilusão de realismo. Contudo, como resultado das análises de Geertz (1988), Marcus e Cushman (1982) e outros, hoje se reconhece mais amplamente



que os textos etnográficos são influenciados de maneira muito similar pelas convenções do gênero realista.

Essas recentes alterações no clima geral da antropologia não se limitaram a questões puramente epistemológicas: trouxeram consigo corolários institucionais e políticos. Assim como houve na antropologia baseada em literatura um apelo para “dispersão” da autoria do texto, integrando as vozes nativas em relatos “polifônicos”, ou “dialógicos” (Clifford e Marcus, 1986), assim também nos filmes etnográficos surgiu um interesse em projetos de realização de filmes em colaboração com aqueles que anteriormente estavam restritos, nestas produções, ao papel de protagonistas: os povos do Terceiro e Quarto Mundos, os pobres e despossuídos (MacDougall, 1994).

Na verdade, há uma longa tradição de envolvimento dos próprios protagonistas na cinematografia etnográfica que remonta aos anos 60, quando antropólogos da Universidade da Filadélfia forneceram câmeras de 16mm a índios Navajos e adolescentes dos bairros pobres, bem como a seus próprios alunos, e procuraram relacionar tanto a forma quanto o conteúdo dos filmes produzidos às circunstâncias sociais ou culturais de seus realizadores (Worth e Adair, 1972; Chalfen, 1992). Esses experimentos originais, contudo, eram motivados exclusivamente por interesses de pesquisa acadêmica, enquanto as iniciativas mais recentes de colaboração entre etnógrafos e cinegrafistas indígenas tendem a ter um caráter mais político, envolvendo exigências de reparação de injustiças passadas e reivindicação de uma série de direitos, inclusive, de maneira preponderante, os direitos sobre terras tradicionais. Mesmo assim, tais

filmes continuaram a atrair o interesse dos pesquisadores acadêmicos em uma ampla gama de assuntos (Michaels, 1986; Turner, 1991; Ginsburg, 1994).

Para alguns autores, contudo, tais projetos de colaboração com indivíduos indígenas, estejam eles no papel de participantes ativos no desenvolvimento do filme, ou até como realizadores do filme eles mesmos, são politicamente suspeitos. Para eles, esses projetos representam tentativas de superação da chamada “crise representacional”, pretendendo que, com isto, teria sido “dada uma voz” aos povos indígenas, quando, na verdade, eles estariam sendo envolvidos apenas como coadjuvantes na perpetuação das construções ocidentais do mundo voltadas para o próprio interesse (Faris, 1992; Moore, 1994). De fato, na visão dos mais radicais desses críticos, toda a tradição da pesquisa etnográfica, seja em filmes, seja em textos, contribui meramente para a arregimentação e controle geral dos povos do Terceiro e do Quarto Mundos. As convenções do gênero realista, que caracterizam as narrativas etnográficas, são vistas, na melhor das hipóteses, como exemplos paradigmáticos do discurso hegemônico gramsciano, vale dizer, um construto cultural específico que se disfarça de natural, universal, historicamente inevitável (Morris, 1994:22-38). Os piores casos seriam também uma forma especializada de pornografia, partilhando com os filmes e a literatura mais convencionalmente incluídos nesta classificação a combinação de interesse voyeurístico nos detalhes íntimos da vida de outros povos com a manutenção da distância e, na busca desesperada de um Paraíso perdido, a catexia fetichista do Outro. Para esses críticos radicais, o em-

preendimento etnográfico está além da redenção, exceto como forma de auto-etnografia para aqueles entre os Outros que vivam em várias condições marginais ou limítrofes dentro do Ocidente, ou que tradicionalmente tenham sido mero objeto de estudo da antropologia (Chen e Trinh, 1994; Nichols, 1994).

Aqueles que defendem a antropologia de tais críticas argumentam que elas se baseiam geralmente em paralelismos formais vazios e/ou descrições simplistas e ultrapassadas da prática etnográfica e, acima de tudo, em uma exagerada simplificação e, na verdade, uma superestimação das relações entre a antropologia como disciplina acadêmica e os focos de poder genuíno na sociedade ocidental (Turner, 1992; Loizos, 1993:206-7; Moore, 1994; ver também Ruby, 1991). Na medida em que também derivam das premissas da teoria cinematográfica de fundamento psicanalítico, tais críticas apresentam dificuldades, ainda, devido ao que um autor denominou "linhagem falocêntrica e culturalmente relativa" dessas idéias (Morris, 1994:53-55, 77).

O filme como etnografia: a promessa do futuro

Após um século de cinematografia etnográfica, as condições intelectuais gerais da antropologia parecem finalmente favorecer a incorporação da câmera cinematográfica como ferramenta de pesquisa social. Tais condições são ainda reforçadas pelos desenvolvimentos tecnológicos mais recentes. As videocâmeras são cada vez mais fáceis de usar e mais baratas, enquanto os novos sistemas digitais colocaram a qualidade técnica padrão de transmissão ao alcance até mesmo dos orçamentos

dos departamentos das universidades. Uma vez reunidas, as imagens são agora mais facilmente manipuladas e a um custo menor, seja nas seqüências de edição não linear, no contexto dos dispositivos de CD-Rom, ou simplesmente para fins de projeção, que também teve grande desenvolvimento nos últimos anos.

Restam alguns difíceis problemas de ordem prática a serem resolvidos. Adquirir os conhecimentos e habilidades necessários à realização de filmes continua a ser essencial e a consumir muito tempo. O conhecimento técnico em si que hoje se exige para realizar filmes pode ser bem menor do que costumava ser, mas as habilidades de direção e edição continuam tão importantes quanto antes. A demanda de oportunidades para aquisição dessas habilidades é atualmente muito maior que a oferta. Outro problema importante é que não existe hoje nenhum meio arquivológico satisfatório para vídeos. Segundo alguns especialistas técnicos, a deterioração tem início logo um ano depois e em dez anos, seguramente afetará todas as fitas. Parece muito pouco provável que qualquer fita gravada hoje possa ser vista daqui a cinquenta anos, até mesmo porque a tecnologia dos equipamentos de vídeo terá passado por enorme alteração. Mas aqui também a tecnologia digital pode vir a provar-se mais satisfatória que os sistemas analógicos de vídeo que ela começa a substituir.

Com exceção desses dois problemas, que parecem insuperáveis no futuro próximo, não existe hoje nenhum obstáculo prático importante ao uso da câmera cinematográfica na pesquisa etnográfica. As circunstâncias atuais permitem que se contemple uma diversidade



de usos. Desde que se conserve a consciência da inevitável seletividade envolvida em qualquer realização cinematográfica, não há razão que impeça o uso da câmera cinematográfica com o propósito para o qual foi originalmente imaginada, como um simples instrumento de registro. Há uma ampla gama de contextos possíveis para tal uso, ainda que a antropologia de performance, especialmente a música e a dança, seja particularmente óbvia (ver Baily, 1989).

Contudo, é por seu potencial papel como um dos recursos que podem servir para gerar relatos etnográficos gerais no curso de trabalho primário de campo que a cinematografia apresenta sua maior promessa para o futuro. O trabalho de campo permanece no centro da antropologia como disciplina acadêmica, e a cinematografia só adquirirá importância caso se torne uma das diversas técnicas que equipam os antropólogos antes de sua partida para o campo. No passado, a maioria dos autores tendia para a opinião de que a cinematografia produz apenas um “relato de segunda ordem”, isto é, um relato que apenas reproduz resultados ou entendimentos obtidos por outros meios (ver Ball e Smith, 1992:4 como exemplo). Mas ainda que isto, na prática, tenha se verificado com frequência, a cinematografia também pode desempenhar um importante papel na geração de um verdadeiro entendimento etnográfico.

Um dos primeiros aspectos a serem considerados aqui é a questão da abordagem cinematográfica mais apropriada. Isto dependerá em grande parte de uma variedade de circunstâncias, incluindo o tema, as relações do realizador do filme com os protagonistas, o tempo e os outros recursos disponíveis. Em muitos casos, porém, para os fins de um re-

lato etnográfico geral, a abordagem definida em linhas gerais pelos praticantes do *cinéma vérité* tem muito a seu favor. Como observou Banks (1992), há muitas similaridades “surpreendentes” entre os cânones e a prática das várias abordagens do documentário *vérité* e as “características que distinguem a pesquisa e a literatura antropológica de qualquer outra forma de observação humana”. A mais importante delas talvez seja a premissa compartilhada de que o produto gerado (notas em um caso, copiões no outro), junto com os insights que incorporam, surge de um conhecimento pessoal profundo dos protagonistas. Tanto os antropólogos quanto os cineastas *vérité* divergem na importância relativa que atribuem à participação, de um lado, e à observação, do outro. Mas, qualquer que seja a proporção correta, há a crença comum de que o entendimento deve ser alcançado por meio de um processo de descoberta gradual, isto é, pelo compartilhamento da vida dos protagonistas durante um período prolongado.

Mas não é necessário utilizar exclusivamente uma estratégia baseada no *cinéma vérité*. Exatamente do mesmo modo como um etnógrafo generalista pode combinar participação informal com procedimentos formais de entrevista, também o realizador de um filme etnográfico pode combinar filmagem *vérité* com entrevistas altamente elaboradas. Para que este material de entrevista possa ser subsequenteemente cortado, para eliminar redundâncias e irrelevâncias e/ou para que possa ser usado em combinação com material de arquivo ou material *vérité* sincrônico, é aconselhável utilizar uma gama específica de técnicas. As mais importantes referem-se à posição do entrevistado e do entrevistador, ao posicionamento da câmera e

ao movimento das lentes, bem como à forma e à ordem das perguntas (Rabiger, 1987:57-68).

Um aspecto da cinematografia etnográfica ao qual muitos praticantes se referem é o efeito catalisador que tem sobre o processo participante-observador. Mesmo na era do vídeo há limites para quanto se pode realmente filmar. Isto faz com que, enquanto ainda está no campo, a mente do cinegrafista se concentre no que é realmente importante para ele em relação à comunidade anfitriã. Mas não é apenas a mente do cinegrafista que a presença da câmera concentra. Ela pode também concentrar a atenção dos protagonistas na parte de suas vidas que desejam especificamente apresentar ao cineasta. A câmera pode ainda servir para dar ao antropólogo uma razão de ser que seja compreensível para seus anfitriões. Alguém que filma está obviamente trabalhando; uma pessoa que faz anotações esporádicas em um livro de notas pode ser mais suspeita. Além disso, ao exibir os copiões, o cineasta antropólogo pode dar a seus anfitriões outra oportunidade de entender e até simpatizar com o que está fazendo. Não se trata de uma técnica nova: Flaherty usou-a com seus anfitriões esquimós há mais de setenta anos. Mas um estudante de doutorado em Manchester, Carlos Flores, está no momento levando-a um passo à frente em seu estudo etnográfico de uma aldeia Q'echi Maia. Como guatemalteco trabalhando em uma comunidade que recentemente sofreu terrível repressão de atividades militares contra-revolucionárias, Flores entendeu que era de extrema importância que seu trabalho fosse o mais transparente possível. Assim, está trabalhando com uma equipe de vídeo da comunidade local, financiada pela Igreja Católica, fazendo

filmes sobre seus costumes. Os cinegrafistas da comunidade aprendem sobre ele ao mesmo tempo que ele aprende sobre os cinegrafistas enquanto colaboram nesses projetos conjuntos.

A potencial utilidade da exibição dos copiões não se limita ao estabelecimento de relações mais próximas com os anfitriões. Pode também gerar toda sorte de novos insights à medida que os comentários dos protagonistas revelarem fatos ou conexões que anteriormente não julgaram dignos de comentário. A visão dos copiões objetiva as tradições de que os protagonistas haviam participado inconscientemente no passado, o que pode levá-los a fazer ilações novas até para si mesmos. Alguns cineastas encorajam especificamente os protagonistas a juntar-se a eles na fase de edição e a continuar esse processo de comentários ao material à medida que os vários cortes do filme são concluídos (Morphy, 1994). Mas a edição de um filme pode ser parte do processo de esclarecimento mesmo sem a presença de um protagonista. Da mesma maneira que peneirar as notas de campo, o registro e organização dos copiões podem fornecer novos insights pela simples intensidade do envolvimento com o material. Mais tarde, a necessidade de produzir um filme com uma narrativa coerente pode levar à justaposição de imagens e seqüências que gerem novos significados para cada uma delas. Mesmo as características da "roupagem" final do filme, tais como a definição precisa dos pontos dos comentários ou a tradução das legendas, podem ainda chamar a atenção para certos assuntos importantes antes negligenciados.

O conhecimento assim gerado não precisa necessariamente ser integrado no próprio



filme. Pode ser incorporado em um texto que o acompanhe, ou até em outro texto sobre o mesmo assunto que não esteja especificamente vinculado ao filme. O ponto a ser enfatizado aqui é que não se deve pensar um filme simplesmente como um produto final, mas como um meio de gerar relato etnográfico que provavelmente irá envolver também textos escritos. De fato, parece muito pouco provável que os filmes cheguem a substituir inteiramente os textos nos empreendimentos antropológicos. A cinematografia é apenas um recurso alternativo para representar certos aspectos da realidade social, que em certos contextos pode ser mais eficaz que a redação de um texto, mas que em outros será certamente menos eficaz. Deve-se, por conseguinte, buscar meios de usar os filmes de modo complementar aos textos para enriquecer o processo antropológico como um todo.

Aqui, a tecnologia de CD-Rom e os programas de “hipermídia” parecem oferecer um veículo prático para exploração da gama de relações possíveis entre textos e imagens na fase pós-produção de relatos etnográficos. Mas, como alertaram Seaman e Williams (1992), o custo inicial de produção de tais CDs, particularmente o investimento em tempo, serão provavelmente muito elevados. Mais ainda, para que as possibilidades técnicas sejam integralmente aproveitadas, não apenas os autores (que neste contexto incluem os cineastas), mas também os usuários dos CD-Roms terão de aprender novas técnicas. Do ponto de vista dos autores, as mais críticas dentre elas talvez sejam as que se referem ao fato de o usuário poder se movimentar com facilidade para frente e para trás através de grandes corpos de informação em uma variedade de mídias di-

ferentes. Em vez de manter uma linha de raciocínio simples, como na mídia de textos lineares, “o etnógrafo terá de estabelecer uma estrutura que permita múltiplos pontos de acesso, enquanto mantém um ponto de vista consistente” (Seaman e Williams, 1992:310).

Isto levanta algumas questões importantes sobre a posição da autoria e da narrativa nos relatos etnográficos em hipermídia. Como vimos acima, a história recente da cinematografia etnográfica envolveu um deslocamento de uma abordagem baseada simplesmente em supostas estratégias de documentação objetiva para outra que pressupõe a eventual produção de um documentário que inevitavelmente terá algum grau de subjetividade envolvido em sua realização, tanto nas relações estabelecidas entre o cineasta e os protagonistas durante a produção como na estruturação subsequente do material. Mas a ideologia associada com a nova tecnologia de CD-Rom corre geralmente no sentido contrário ao desta história, pois há uma tendência para apresentar os CD-Roms como agregados de informações objetivas sem autor que o usuário pode percorrer à vontade, construindo suas próprias linhas narrativas. Neste sentido, tais CDs mais parecem uma enciclopédia do que textos etnográficos com autoria. Na verdade, há nesta ideologia um estranho eco do inocente entusiasmo daqueles que há um século defendiam o uso da câmera cinematográfica como um instrumento de documentação objetiva. Se a tecnologia que está sendo desenvolvida atualmente for utilizada para construir sobre as tendências mais recentes de uso do filme nas pesquisas etnográficas, é de importância vital definir mais claramente os papéis de autoria e narração nessas produções de CDs.

Referências bibliográficas

- ASCH, T. & ASCH, P. Film in ethnographic research. In: HOCKINGS, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*, 2ª ed., Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 335-60.
- ASCH, T.; MARSHALL, J. & SPIER, P. Ethnographic film: structure and function. *Annual Review of Anthropology*, n. 2, 1973, p. 179-87.
- BAILY, J. Film-making as musical ethnography. *The work of music*, v. 21, n. 3, 1989, p. 220-3.
- BALIKCI, A. Anthropology, film and the Arctic peoples: the first Forman lecture. *Anthropology Today*, v. 5, n. 2, 1989, p. 4-10.
- . Reconstructing cultures on film. In: HOCKINGS, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*, 2ª ed., Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 181-91.
- BALL, M. & SMITH, G.W.H. *Analyzing visual data*. Qualitative research methods, v. 24, Newbury Park, Londres, Nova Déli: Sage, 1992.
- BANKS, M. Which films are the ethnographic films? In: CRAWFORD, P. & TURTON, D. (eds.) *Film as ethnography*. Manchester: University of Manchester Press, 1992, p. 116-29.
- . Visual research methods. *Social Research Update*, n. 11, 1995.
- BARNOW, E. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Edição revisada. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- CHAGNON, N. *Studying the Yqnomamö*. Holi: Rachart & Winston, 1974.
- CHALFEN, R. Picturing culture through indigenous imagery: A telling story. In: CRAWFORD, P. & TURTON, D. (eds.) *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 222-41.
- CHEN, N. & TRINH, T. M. Speaking nearby. In: TAYLOR, L. (ed.) *Visualizing theory: selected essays from Visual Anthropology Review 1990-4*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1994. Publicado originalmente em 1992 in *Visual Anthropology Review*, v. 8, n. 1, p. 433-51.
- CLIFFORD, J. On ethnographic allegory. In: CLIFFORD, J. & MARCUS, G.E. (ed.) *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, p. 98-121.
- CLIFFORD, J. & MARCUS, G.E. (ed.s) *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1986.
- COMOLLI, J. L. Technique and ideology: camera, perspective and depth of field. In: NICHOLS, B. (eds.) *Movies and methods*, v. 2, 1985. Publicado originalmente em 1977 in *Film reader*, n. 2, p. 40-57.
- CONNOR, L.; ASCH, P. e ASCH, T. *Jero Takpen, Balinese Healer: an ethnographic film monograph*. Cambridge University Press, 1986.
- DE BRIGARD, E. The history of ethnographic film. In: HOCKINGS, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*. 2ª ed., Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, p. 13-43.
- DE BROMHEAD, A. *Looking two-ways: documentary's relationship with cinema and reality*. Højbjerg: Intervention Press, 1996.
- DENZIN, N.K. *Interpretative interactionism: applied social research methods*, v. 16, Newbury Park, Londres, Nova Déli: Sage, 1989.
- EDWARDS, E. Torres Straits expedition of 1998 making histories. *Journal of Pacific Studies* (no prelo).
- FARIS, J.C. Anthropological transparency: film, representation and politics. In: CRAWFORD, P.J. & TURTON, D. (eds.) *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 171-82.
- FUCHS, P. Ethnographic film in Germany: an introduction. *Visual Anthropology*, v. 1, n. 3, p. 217-23, 1988.



- GEERTZ, C. *Works and lives: the anthropologist as author*. Stanford University Press, 1988.
- GIDDENS, A. *New rules of sociological method: a positive critique of interpretative sociologies*. Londres: Hutchison, 1976.
- GINSBURG, F. Culture/media: a mild polemic. *Anthropology Today*, v. 10, n. 2, 1992, p. 5-15.
- . Ethnographies on the airwaves. the presentation of anthropology on American, British, Belgian and Japanese television. In: HOCKINGS, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*. 2ª ed. Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 363-98.
- HADDON, A.C. *Headhunters: black, white and brown*. Londres: Methuen, 1901.
- HAMMERLSEY, M. & ATKINSON, P. *Ethnography: principles in practice*. 2ª. ed., Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995.
- HASTRUP, K. & HERVIK, P. (eds.) *Social experience and anthropological knowledge*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1994.
- HEIDER, K. *Ethnographic film*. Austin e Londres: University of Texas Press, 1976.
- HENLEY, P. British ethnographic film: recent developments. *Anthropology Today*, v. 1, n. 1, 1985, p. 5-17.
- HOM, W. & QUIMBY, G.I. *Edward S. Curtis in the land of the war canoes: a pioneer cinematographer in the Pacific northwest*. Thomas Burke Memorial Washington State Museum Monograph, nº 22. Seattle e Londres: University of Washington Press, 1980.
- ICHIOKA, Y. Ethnographic filmmaking for Japanese television. In: HODKINGS, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*. 2ª ed., Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 44-56.
- JACKNIS, I. The ethnographic object and the object of ethnology in the early career of Franz Boas. In: STOCKING, G.W. (ed.) *Volksgeist as method and ethic: essays on boasian ethnography and the German anthropological tradition*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996, p. 185-214.
- LOIZOS, P. *Innovation in ethnographic film: from innocence to self consciousness 1955-85*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- LONG, C. & LAUGHREN, P. Australia's first films: facts and fables. Part six: surprising survivals from colonial Queensland. *Cinema Papers*, n. 96, 1993, p. 32-6.
- MACDOUGALL, D. Beyond observational cinema. In: HOCKINGS, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*. 2ª ed., Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1975, p. 13-43.
- . Ethnographic film: failure and promise. *Annual Review of Anthropology*, n. 7, 1978, p. 405-25.
- . Whose story is it?' In: TAYLOR, L. (ed.) *Visualizing theory: selected essays from visual anthropology review 990-4*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1994, p. 27-36. Publicado originalmente em 1991 in *Visual Anthropology Review*, v. 7, n. 2.
- MARCUS, G.E. & CUSHMAN, D. Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology*, n. 1, 1982, p. 25-69.
- MARCUS, G.E. e FISCHER, M.M.J. *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the human sciences*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1986.
- MARSHALL, J. & DE BRIGARD, E. Idea and event in urban film In: HOCKINGS, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*. 2ª ed., Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 133-45.
- MARTINEZ, W. The challenges of a pioneer: Tim Asch, otherness, and film reception. *Visual Anthropology Review*, v. 11, n. 1, 1995, p. 53-82.
- MEAD, M. Visual anthropology in a discipline of words In: HOCKING, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*. 2ª ed., Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 3-10.
- MEAD, M & BATESON, G. *Balinese character: A photographic analysis*. Special Publications of the New York Academy of Sciences: Nova Iorque, v. 2, 1942.
- MICHAELS, E. *The aboriginal invention of television in Central Australia, 1982-6*. Camberra: Australian Institute of Aboriginal Studies, 1986.

- MOORE, I. Trinh T. Minh-ha observed: anthropology and others. In: TAYLOR, L. (ed.) *Visualizing theory: selected essays from visual anthropology review 1990-4*, Nova Iorque e Londres: Routledge, 1994, p. 115-25. Publicado originalmente em 1990 em *Visual Anthropology Review*, v. 6, n. 2.
- MOORE, F. Marketing alterity. In: TAYLOR, L. (ed.) *Visualizing theory: selected essays from visual anthropology review 1990-4*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1994, p. 126-39. Publicado originalmente em 1992 em *Visual Anthropology Review*, v. 8, n. 2.
- MORPHY, H. The interpretation of ritual: reflections from film on anthropological practice. *Man*, n. 29, 1994, p. 117-46.
- MORRIS, R.C. *New worlds from fragments: film ethnography and the representation of northwest coast cultures*. Boulder e Oxford: Westview Press, 1994.
- NICHOLS, B. The voice of documentary. *Film Quarterly*, v. 36, n. 3, 1983, p. 17-30. Reproduzido in NICHOLS, B. (ed.) *Movies and Methods*, v. 2, Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, p. 258-73.
- . The ethnographer's tale. In: TAYLOR, L. (org.) *Visualizing theory: selected essays from visual anthropology review 1990-4*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1994, p. 60-83. Publicado originalmente em 1991 em *Visual Anthropology Review*, v. 7, n. 2.
- RABIGER, M. *Directing the Documentary*. Boston e Londres: Focal Press, 1987.
- ROLLWAGEM, J. The role of anthropological theory in "ethnographic" filmmaking. In: ROLLWAGEM, J. (ed.) *Anthropological filmmaking: anthropological perspectives on the production of film and video for general public audiences*. Harwood Academic Press, 1988, p. 287-309.
- ROUCH, J. The camera and man. In: HOCKINGS, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*. 2ª ed., Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1975, p. 79-98.
- RUBY, J. Is an ethnographic film a filmic ethnography? *Studies in the anthropology of visual communication*, v. 2, n. 2, 1975, p. 104-11.
- . Exposing yourself: reflexivity, anthropology and film. *Semiotica*, n. 30, 1/2, 1980, p. 153-79.
- . An early attempt at studying human behavior with a camera: Franz Boas and the Kwakwaka'wakw 1930. In: BOGAART, N.C.R. & KETELAR, H. W.E.R. (ed.) *Methodology in anthropological filmmaking*, Göttingen: Herodot., 1983.
- . Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside. An anthropological and documentary dilemma. *Visual Anthropology Review*, v. 7, n. 2, 1990, p. 50-63.
- SEAMAN, G. & WILLIAMS, H. Hypermedia in ethnography. In: CRAWFORD, P. & TURTON, D. (ed.) *Films as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992, p. 300-11.
- SORENSEN, E.R. & JABLONKO, A. Research filming of naturally occurring phenomena: basic strategies. In: HOCKINGS, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*. 2ª ed., Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1995, p. 147-59.
- STOLLER, P. *The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- TURNER, T. The social dynamics of video media in an indigenous society: The cultural meaning and the personal politics of video making in Kayapo communities. *Visual Anthropology Review*, v. 7, n. 2, 1991, p. 68-76.
- TURNER, T. Defiant images: the Kayapo appropriation of video. *Anthropology Today*, n. 8, 1992, p. 5-16.
- WEINBERGER, E. The camera people. In: TAYLOR, L. (ed.) *Visualizing theory: selected essays from anthropology review 1990-4*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1994, p. 3-25. Publicado originalmente em 1992 em *Transition*, n. 55.
- WILMSEN, E.N. *Land filled with flies: a political economy of the kalahari*. Chicago University Press, 1989.
- WILMSEN, E.N. Knowledge as a source of progress: the Marshall family testament to the Bushmen. *Trikster* (no prelo).
- WINSTON, B. *Claiming the real: the*



documentary film revisited. Londres: British Film Institute, 1995.

University Press, 1992.

WORTH, S. & ADAIR, J. *Through navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana

YOUNG, C. Observational cinema. In: HOCKINGS, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*. 2ª ed., Berlim e Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1975, p. 99-113.

Resumo

Até a década de 1950, a maioria dos etnógrafos considerava a cinematografia apenas um meio de documentação objetiva. Assim, na pesquisa etnográfica, os filmes permaneceram separados da documentação em geral, convencionalmente definidos como "tratamento criativo da atualidade". A síntese subsequente de documentação e abordagens documentaristas tem sido associada a muita inovação estilística e técnica, bem como a um maior volume de produção. Recentemente, porém, as mudanças nos paradigmas dominantes da antropologia, aliadas a novos desenvolvimentos técnicos, finalmente abriram as portas para uma aproximação verdadeira entre texto e etnografia cinematográfica.

Palavras-chave: etnografia, filme etnográfico, teoria antropológica.

Abstract

Until the 1950s, most ethnographers considered film to be no more than a means of objective documentation. Film-making in ethnographic research thus remained separate from documentary-making generally, often conventionally defined as "the creative treatment of actuality". The subsequent synthesis of documentation and documentary approaches has been associated with much stylistic and technical innovation, as well as with increased quantity of production. But only recently have changes in the dominant paradigms of anthropology, coupled with further technical development, finally opened the door for genuine rapprochement between text- and film-based ethnography.

Keywords: ethnography, ethnographic film, anthropological theory.

Recebido em abril de 1999.
Aprovado em maio de 1999.



Imaginações afrocêntricas da África (por americanos): *When Black Men Ruled the World*, de *L.H. Clegg*, e *Um príncipe em Nova Iorque*, de *Eddie Murphy*

Jean Muteba Rahier

A África tem sido imaginada e representada nas telas de cinema desde o início da história ocidental desse meio. O cinema ocidental e em particular a indústria branca de Hollywood costumam representar a África ao sul do Saara como um lugar de safáris e/ou trabalho missionário para heróis brancos, sempre envolvidos com povos e animais selvagens — *The African Queen*, *The Naked Prey*, *Tarzan*, o *homem-macaco*, *Congo* etc. (ver Cameron, 1994). Por outro lado, foram raras as vezes em que a África preocupou diretores e produtores de cinema negros dos Estados Unidos. Quando eventualmente se referem à África, diretores negros preferem retratá-la como um local de grandeza ancestral e monarquias fantásticas (como é o caso dos dois filmes aqui analisados). Meu argumento é que a África de hoje foi eliminada em ambos os casos, assim como sua força, suas especificidades, seus numerosos problemas e lutas.

O objetivo deste trabalho é examinar as representações da África, dos africanos e da história desse continente contidas em dois fil-

mes afro-americanos: um filme de não-ficção, ou documentário¹, *When Black Men Ruled the World: Egypt During the Golden Age* (Quando os Negros Dominavam o Mundo: o Egito Durante a Idade do Ouro), produção independente de Louis Henry Clegg (1991), e um filme de ficção, *Um príncipe em Nova Iorque*, produzido por Eddie Murphy e a indústria de cinema hollywoodiana (1989). Esses dois filmes afro-americanos ilustram orientações geográficas “afrocêntricas” populares e diferentes: o foco obsessivo no Egito e a “África subsaariana de reis e rainhas”.

A esta altura, alguns leitores já poderiam levantar certas questões: “Por que estou levando a sério uma comédia de Eddie Murphy?”; “Como posso comparar a ficção de Murphy com um filme de não-ficção, ou documentário, como o de Clegg?”; “Filmes de ficção e documentários não deveriam ser tratados separadamente?”

As distinções que o senso comum faz entre filmes de ficção e documentários são meios óbvios do que podem parecer. Os estu-

¹ Apesar de preferir a expressão “filme de não-ficção” a “documentário”, uso ambas aqui como sinônimos.

diosos modernos de cinema e mídia concordam que as fronteiras entre filmes de ficção e de não-ficção são, na melhor das hipóteses, pouco claras e inconstantes. Os especialistas em estudos de mídia se distanciam de definições prévias do gênero “documentário” que conferiam ao conteúdo de tais obras uma realidade “objetiva” inerente (ver, por exemplo, Barsam, 1976; Stott, 1973; Allen, 1985; Grierson, 1966). Dirk Eitzen, entre outros, considera as definições anteriores insatisfatórias por se basearem, de diversas formas, em compreensões demasiadamente simplistas e limitadas sobre a natureza e a função dos documentários. Citando a filosofia da arte de Nicholas Wolterstorff (Wolterstorff, 1980a; 1980b):

Toda representação da realidade não passa de uma ficção no sentido de que é uma construção artificial, uma visão de mundo altamente planejada e seletiva, produzida com algum propósito, refletindo conseqüentemente uma subjetividade ou ponto de vista determinados. Até nossas percepções “cruas” do mundo são inevitavelmente marcadas por nossas crenças, suposições, metas e desejos. Então, mesmo se houver uma realidade material e concreta de que dependa nossa existência (coisa de que muito poucos duvidam), podemos apreendê-la somente por meio de representações mentais que, na melhor das hipóteses, assemelham-se à realidade e que são, em grande parte, criações sociais. Alguns teóricos de cinema reagiram a esse dilema afirmando que documentários são, na verdade, um tipo de ficção construída para encobrir ou tornar ilegítimo seu próprio teor ficcional (Eitzen, 1995:82).

As representações, nos chamados filmes de ficção e não-ficção, podem ser projetadas a partir de várias “posturas”. Enquanto um autor de ficção adota tipicamente uma “postura ficcional” para a projeção de suas representações, o documentarista, por outro lado, assume uma “postura assertiva”. Essa oposição entre as posturas “ficcional” e “assertiva” é o que — segundo Plantinga — distingue os documentários dos filmes de ficção. Assim como filmes de ficção, documentários reapresentam ou imaginam um mundo e, diferentemente dos filmes de ficção, reivindicam para ele um status de realidade (Plantinga, 1997). Essa última afirmação está sujeita a fortes objeções entre os críticos de cinema, já que reivindicações quanto à realidade também são encontradas em filmes de ficção (ver Eitzen, 1995; Plantinga, 1997).

Tanto a comédia *Um príncipe em Nova Iorque* quanto o documentário *When Black Men Ruled the World* revelam suposições sobre a África e sobre o passado africano feitas a partir de uma personalidade identificada: a perspectiva de um negro americano bastante calcada na história ocidental. Ambos os filmes são dirigidos ao público americano e obviamente resistem aos discursos de supremacia e hegemonia branca que caracterizam a história dos Estados Unidos e que consistem em afirmar que os povos africanos e seus descendentes pós-diáspora são inferiores, que seus ancestrais eram selvagens, canibais, preguiçosos predadores sociais etc. que não mereciam nada além da escravidão e da colonização e que, atualmente, continuam a sofrer por suas limitações raciais: “Q.I. inferior”, a fome e as guerras civis africanas, a propagação do vírus HIV, vício em drogas



etc. Ambos os filmes rejeitam a afirmação hegeliana de que “a história africana não existia antes da colonização européia”. Seria possível dizer, tomando as palavras de Franz Fanon, que esses dois filmes projetam — cada um à sua maneira — “uma pesquisa engajada, dirigida pelo desejo secreto de descobrir, além da infelicidade moderna, do desprezo por si próprio, da resignação e da renúncia do self, uma era encantadora e esplêndida cuja existência nos reabilita em relação a nós próprios e aos outros” (Fanon, 1968:170).

Apesar de as representações da África e dos africanos em *Um príncipe em Nova Iorque* e *When Black Men Ruled the World* poderem ser comparadas — elas espelham as duas versões mais visíveis do afrocentrismo americano —, os dois filmes são muito diferentes, pois o objetivo do primeiro é divertir e provocar risadas enquanto a principal meta do segundo é educar e propagar o que o cineasta e o produtor consideram ser a “verdade científica”.

O termo “afrocentrismo” varia de significado, segundo quem o usa, onde e em que circunstâncias. Às vezes, é empregado de forma menos rígida ao enfatizar ou se referir às origens africanas compartilhadas pelos povos negros do mundo. O termo também já foi usado para classificar os trabalhos de estudiosos cujas pesquisas se concentram quase exclusivamente em sobreviventes da cultura africana nas Américas e em outras regiões após a diáspora africana, como também para caracterizar o trabalho de pesquisadores dedicados ao estudo das influências africanas na formação de diversas culturas ocidentais. Alguns artistas negros chamam sua obra de “afrocêntrica” devido a sua orientação de cele-

brar exclusivamente a África, o povo, a história e as culturas africanas.

A palavra “afrocentrismo” também foi utilizada com um sentido mais forte por um grupo diferente de pensadores auto-intitulados “afrocentristas” devido à sua crença (ou fé) comum em uma “ideologia essencialmente irracional, dogmática e coesa” (Howe, 1998:1). Essa ideologia nada faz além de substituir a Europa — que, segundo os dogmas eurocêntricos, desempenha o papel de origem de tudo — pela África, que passa a ser considerada a fonte de toda e qualquer civilização. No rastro do eurocentrismo, esse tipo de afrocentrismo cai vítima da armadilha da simplicidade analítica trazida pelas visões unicêntricas (Boyce Davies, 1999; Gilroy, 1993:187-223). O acadêmico inglês Stephen Howe, que recentemente publicou um livro intitulado *Afrocentrism: Mythical Past and Imagined Homes* (1998), apresenta uma história crítica dessa “ideologia afrocêntrica”. Após ressaltar o fato de que o afrocentrismo “forte” se assemelha às formas extremas de nacionalismo cultural característicos da Europa do século XIX, como também da Alemanha da década de 1930 e da Sérvia da década de 1990, ele escreve no começo de seu livro:

A partir disso, surge um separatismo intelectual e cultural extremo, envolvendo a crença em maneiras “africanas” fundamentalmente distintas e internamente homogêneas de conhecer e sentir o mundo, maneiras que apenas os membros desse grupo podem entender. Mesmo aqueles que, aparentemente, são membros por razões de nascimento, descendência ou pigmentação podem ser excluídos do grupo com bases

ideológicas se não aceitarem as doutrinas impostas; pois tal recusa pode ser atribuída simplesmente à lavagem cerebral da cultura européia dominante. Dessa forma, o sistema de crença está protegido contra a possibilidade de crítica ou falsificação.

Digo que os dois filmes aqui analisados são "afrocêntricos" porque ambos retratam o sonho de um mundo sem brancos, apresentando duas versões diferentes de um passado (e presente) africano alegórico, devotado à ancestralidade e ao sangue africanos, baseado nas tradições monárquicas que demonstram a nobreza africana. Ambos se dedicam à celebração de um modo de vida perdido. Ambos têm como motivação o desejo de recuperar a honra e o orgulho africanos (Early, 1995:39).

Um príncipe em Nova Iorque, fiel à tradição (branca) hollywoodiana de finais felizes como nos contos de fadas, é a história de Akeem (Eddie Murphy), um jovem príncipe africano que vai aos Estados Unidos para achar uma noiva, fugindo à tradição de seu país, a imaginária Zamunda, pela qual ele teria de desposar uma jovem escolhida ao nascer por seus pais, o rei e a rainha. A imensa maioria dos atores é composta por afro-americanos. Os poucos personagens brancos são majoritariamente periféricos e ocupam uma posição social inferior.

A título de esclarecimento, um pouco da história faz-se apropriado: o filme começa com uma longa cena, filmada do alto, de uma floresta tropical densa e não povoada. Não existem cidades, favelas ou mercados, nada além do palácio de contos de fadas, com uma arquitetura semelhante à dos castelos europeus, onde moram o rei, a rainha, Akeem e

uma multidão de servos. A história continua com o ritual matinal de Akeem, no dia em que ele será apresentado à sua futura noiva. Tocando violinos e trompetes, músicos acordam Akeem suavemente. Servas africanas o levam a uma pequena piscina, que é, na verdade, a sua banheira, onde elas o lavam dos pés à cabeça. Numa atitude *blasée*, ele permanece indiferente às jovens e atraentes servas nuas que estão dentro da banheira com ele. Depois é dito que, assim como seu pai, Akeem às vezes também se dedica a brincadeiras sexuais com elas. Enquanto seu olhar está perdido no horizonte, uma das servas emerge da água e diz: "O pênis real está limpo, Vossa Majestade". Elas, então, ajudam-no a fazer o gargarejo e escovar os dentes. Daí, continua a descrição da África e da monarquia africana com demonstrações extravagantes de riquezas modernas, ignorando os planos dos nacionalistas culturais negros, para quem a África deve ser considerada exclusivamente em termos de antigas (não-modernas) tradições. Akeem se junta a seus pais em uma sala de jantar "aristocrática", que, na verdade, evoca uma grandeza européia pelo tamanho da mesa, dos candelabros, do uso de interfonos dentro do palácio etc.

Na sala de jantar, o pai de Akeem lhe diz que, naquele dia, o dia de seu aniversário, ele conhecerá sua noiva durante uma cerimônia solene. Após o café da manhã, Akeem vai praticar artes marciais com Semi, seu amigo, confidente e servo, interpretado por Arsenio Hall. Durante os exercícios, Akeem conta a Semi suas dúvidas em relação à mulher com quem deve se casar e diz que não gosta da tradição que lhe impõe uma noiva que ele não conhece nem ama. Semi lembra a Akeem



que essa é uma antiga tradição do reino de Zamunda, e este lhe responde: “Os tempos devem mudar sempre, e eles mudam, meu amigo!” Durante essas primeiras cenas, elefantes inofensivos caminham em meio a gentis girafas, Semi faz alusões a excremento de hipopótamo e zebras correm ao fundo...

Na tarde do mesmo dia, é realizada a cerimônia de apresentação da “futura noiva”, na qual os membros da corte real estão todos presentes. Os homens vestem smokings e as mulheres, vestimentas africanas. Dançarinos apresentam uma coreografia supostamente africana por algum tempo e então se reagrupam em duas filas para que a noiva caminhe de forma submissa para o centro da sala, onde o príncipe se encontra. Surpreendendo a todos, ele subitamente a leva para um canto da sala para uma conversa a sós e para, supostamente, conhecê-la melhor. Longe dos olhos de todos, ela diz a ele: “Fui treinada para servi-lo!” “Sim, mas do que é que você gosta?”, pergunta Akeem, que parece querer libertá-la das antigas tradições de servidão. “Quero uma mulher que excite meu intelecto e minha genitália”, continua Akeem. Ela prossegue repetindo que entregará seu ser físico e mental por inteiro à vontade dele. A cena termina com o príncipe — que quer saber até onde ela irá para agradá-lo — pedindo para a mulher latir como um cão. Ela o obedece e deixa a sala latindo e pulando num pé só enquanto o pai de Akeem entra no cômodo.

Após conseguir de seu pai uma autorização para viajar, Akeem vai para os Estados Unidos com seu servo/amigo para encontrar a noiva de seus sonhos, que deve ser — diferentemente das africanas — independen-

te. Ele fica obcecado pela idéia de ser amado por aquilo que é e não por seu status. Por esse motivo, Akeem oculta sua origem aristocrática até o fim do filme, quando se casa, numa conclusão de conto de fadas, com a jovem negra americana bonita, independente e inteligente com que havia sonhado.

A mim me parece que *Um príncipe em Nova Iorque* contradiz uma afirmação feita por Paul Gilroy no último capítulo de seu livro *Black Atlantic* (1993). Nele, Gilroy explica como os discursos político e racial em várias comunidades da diáspora africana foram incorporados dentro e fora do Ocidente. Ele sugere que a própria particularidade desses discursos consiste na referência, renomeação ou reapropriação, em diversas formas, de uma essência africana com grandes “tradições africanas (não-modernas)”. Essas tradições são concebidas como um pólo definitivamente oposto à modernidade branca/européia, com a qual nenhuma reconciliação é possível. Aqui, ele considera movimentos políticos como garveyismo, negritude, o afrocentrismo de Asante, rastafarianismo etc.:

Esse gesto contrapõe tradição e modernidade como alternativas diametralmente opostas, como se fossem obviamente diferentes e contrárias como os signos branco e preto. Nessas condições, em que obsessões por origem e mito podem nortear as preocupações políticas atuais e o rumo intrincado da História, a idéia da tradição pode constituir-se em refúgio. Ela oferece um lar temporário onde se podem encontrar abrigo e consolo contra as forças malévolas (imaginadas ou não) que ameaçam a comunidade racial (Gilroy, 1993:188-189).

Da maneira como interpretei o filme, não vi *Um príncipe em Nova Iorque* tratar de modo definitivo as tradições africanas como algo que se opusesse à idéia de África do mundo ocidental. Pelo contrário – e acho que é isso que sugere a conclusão do filme –, a África e o mundo moderno podem se relacionar. Isso fica ainda mais fácil porque a África imaginada de *Um príncipe* não é privada de todos os sinais da modernidade capitalista. Nessa África, não há espaço para “rituais obscuros, espiritualidade esotérica e comportamentos estranhos” (de uma perspectiva ocidental), e a riqueza ostensiva e os valores consumistas estão presentes em abundância: o atendimento aos refinados desejos do mestre (“O pênis real está limpo, Vossa Majestade”); Akeem e sua família possuem numerosos “objetos modernos” e dispõem de ilimitados recursos financeiros que lhes permitem comprar qualquer coisa ou pessoa que quiserem, na África ou no Ocidente; Akeem e seu amigo Semi podem viajar para os Estados Unidos com uma quantidade irreal de bagagem; Akeem e Arsenio não falam com nenhum dos sotaques típicos de anglófonos africanos e utilizam um vasto vocabulário que surpreende os negros americanos; na primeira chance que tem, Arsenio reforma o apartamento sujo em que vivem nos Estados Unidos comprando móveis ocidentais modernos etc.

Realmente, a África de *Um príncipe em Nova Iorque* não é a África de Asante, Karenga, Jeffries e outros, apesar de, como a deles, ser uma África que pretende curar as feridas deixadas pela escravidão, pela discriminação e segregação racial, pela hegemonia e pela supremacia branca. A África de *Um príncipe* não participa da oposição “tradição versus

modernidade” acima mencionada. É uma África que, em vez disso, parece sugerir que existe um lugar para a modernidade africana. A grande quantidade de exageros e descrições oníricas apontam para uma África que não existe mais em lugar algum. É uma África que contradiz diretamente a África de afro-americanos (da classes baixa e, em parte, da média) que tiveram acesso a pouca ou nenhuma educação. Os últimos tendem a imaginar uma África de animais selvagens vivendo em um meio ambiente intacto e perigoso. A risada das platéias de cinemas é normalmente provocada pela justaposição de ambas as imaginações da África: a aristocrática de Eddie Murphy e a África das massas negras americanas: “Desculpa se eu tô sendo direto, mas, às vezes, vêm uns irmãos aqui sem dinheiro nenhum. Mas vocês, cavalheiros, obviamente vieram em outro navio”, diz o senhorio do prédio onde Akeem finalmente aluga um quarto-e-sala. Depois, após mostrar o banheiro comunitário imundo e infestado de insetos que Akeem e Semi terão de partilhar com o resto dos inquilinos, o mesmo senhorio diz: “Temos um pequeno problema com os insetos. Mas vocês, africanos, estão acostumados a isso.”. Darryl, o namorado de Lisa — a futura esposa de Akeem —, chama Akeem para ir a um jogo de basquete. “Que jogos vocês têm na África? Pegamacaco?” Não consigo evitar uma menção à cena em que Akeem vai à barbearia, e o proprietário, um velho judeu que está sempre por lá, exclama: “Ei, é o Kunta Kintel”, o que provoca gargalhadas generalizadas no ambiente. Mais tarde, para convencer Lisa de que é pobre, Akeem mente e apela para o mito da África rural, antiga e pobre, dizendo que é um humilde pastor de cabras e daí por diante.



Em *Um príncipe em Nova Iorque* as mulheres têm um papel inferior. As únicas que parecem de algum modo ter escapado da autoridade masculina e têm mais autonomia do que as restantes são a rainha, Lisa e sua irmã. Todas as outras, e as africanas em particular, ocupam fundamentalmente uma posição submissa. Sua representação está mais próxima à tradição do que a dos homens, o que conseqüentemente as faz menos independentes e modernas do que eles. Isto é expresso, entre outras coisas, pelas roupas que vestem os personagens. Do começo ao final do filme, as mulheres africanas estão sempre usando vestimentas tradicionais africanas. Elas nunca usam roupas ocidentais (i.e. modernas). Este é o caso, por exemplo, quando se realiza a cerimônia — supostamente tradicional — em que a jovem africana que foi treinada, ou domesticada, para desposar Akeem é apresentada à Corte: todos os homens estão vestindo smokings enquanto todas as mulheres usam roupas africanas. Da mesma forma, os únicos corpos que são vistos nus ou seminus — de modo semelhante ao das páginas da Revista Geográfica Universal (Lutz, 1993) — são os corpos das servas africanas na banheira de Akeem e em seus aposentos particulares no palácio em Zamunda. Não se vêem homens africanos ou afro-americanos nem mulheres afro-americanas sem camisa ou nus.

Uma perspectiva masculina comparável é encontrada em *When Black Men Ruled the World* (1991). Como foi sugerido anteriormente, a postura adotada em *When Black Men* difere significativamente do tom de *Um príncipe em Nova Iorque*. Em vez de ficcional, ela é assertiva. *When Black Men* faz uma série de afirmações acerca da realidade do passado africano e da importância da África no desenvolvimento da “civilização” (o singular é usado no texto do filme). Este é um filme didático destinado ao ensino primário, secundário e mesmo a estudantes universitários. Ele é acompanhado de um “Guia de Aprendizado e Atividades” que talvez seja mais útil a professores primários do que a professores e alunos do ensino superior. O guia traz textos curtos sobre a origem dos antigos egípcios, de sua estrutura social, das pirâmides, dos hieróglifos, da ciência médica egípcia etc. Em seguida, no mesmo manual, um guia de atividades pede que os alunos reproduzam uma descrição ou um mapa geográfico, identifiquem um faraó, uma dinastia específica e assim por diante.

O tom didático do filme estabelece-se desde o começo. A primeira cena revela Henry L. Clegg vestindo um smoking que, curiosamente, assemelha-se aos dos africanos de *Um príncipe em Nova Iorque*. Ele recita “What is Africa to Me?”, um poema de Countee Cullen:

What is Africa to me? Copper sun, a scarlet sea, Jungle star and jungle track, Strong bronzed men and regal Black Women from whose loins I sprang When the birds of Eden sang? ...	O que é a África para mim? Um sol de cobre, um mar escarlate, Estrela selvagem e trilha na selva, Fortes homens bronzeados e Negros reais Mulheres de cujos ventres surgi Quando as aves do Éden cantaram? ...²
---	---

² Esse poema, intitulado “Heritage” (legado, herança), foi incluído em *The New Negro*, de Alain Locke (1975:250).

Depois, Clegg descreve o projeto do filme explicando que, quando o poema foi escrito, as pessoas sabiam muito pouco sobre a África, que era então chamada de “O Continente Negro”. Hoje, acrescenta ele, as coisas não mudaram muito porque, quando ouvimos notícias sobre a África no noticiário ou as lemos nos jornais, a maioria delas se refere a fomes, guerras étnicas ou qualquer outra desgraça. É assim até quando a cobertura jornalística não é totalmente desprovida de valor. Poucos jornalistas dedicaram seu tempo à revelação do grande passado ancestral da África. A razão para isso é que eles provavelmente não a conheciam muito bem. Após reclamar de semelhante ignorância nos círculos acadêmicos, Clegg explica que o espectador está prestes a ser iniciado numa experiência inesquecível destinada a professores, estudiosos, religiosos, membros de diretorias de escolas e outros que buscam maneiras de ensinar “a cultura e a História negras” (no singular). Clegg continua, enquanto abotoa seu terno como se ele próprio estivesse comovido com tudo aquilo: “Com este filme, vamos levá-los em uma estimulante jornada para o passado negro. Vamos nos concentrar na Idade de Ouro egípcia. Será uma fascinante expedição através da Antigüidade”. Essas palavras — que apresentam a História antiga africana como um guia ou diário de viagens neocolonial — são seguidas pelos letreiros apresentando o filme: “A Strong Arm Entertainment orgulhosamente apresenta... a nova edição de *When Black Men Ruled the World*”. Essa apresentação precede quase quatro minutos de um globo girando no espaço infinito, simbolizando provavelmente o mundo que um dia foi governado pelos negros...

A locução decididamente afirma que o foco do filme não será o Egito moderno — atualmente povoado por árabes cujos ancestrais conquistaram o país no século VII da Era Cristã — nem a África subsaariana, mas sim na Idade de Ouro da África, ou seja, o Egito dos faraós. Esse interesse pelo passado egípcio permitirá que o espectador — considerado um cidadão afro-americano — descubra suas raízes. A locução continua: “Então, como Alex Haley, o distinto escritor afro-americano que vai desenterrar suas raízes na África Ocidental, (...) nós também devemos dar as costas para a sedução do mundo moderno e sair em busca de lugares, monumentos, lendas e documentos antigos para descobrirmos nosso Passado Dourado”. O estilo do filme é dramático. A “genialidade negra de outrora” é celebrada repetidamente e a narrativa do filme remonta um movimento de sul para norte. “A jornada começa onde começa a raça humana: no coração da África”, diz Clegg usando então uma vestimenta unissex africana. A grandeza da civilização do Egito Antigo é apresentada como o resultado de migrações e/ou da conquista do Baixo Egito por povos vindos do reino da Núbia (e Cush) e, anteriormente, das regiões meridionais da África Central. A apresentação do argumento é feita enquanto se usam indistintamente conceitos que foram culturalmente definidos e redefinidos através da História americana e que ainda ocupam o centro de intensos debates acadêmicos. É o caso dos conceitos de “raça” e de “negro” ou “negritude”, por exemplo: “Talvez o mais convincente argumento que apóie a idéia de uma origem nubiana ou meridional para os egípcios antigos e sua civilização seja o de que as pessoas dessas duas nações eram da



mesma estirpe racial negra ou africana. Novamente, a prova para isso pode ser encontrada no relato de testemunhas oculares do passado, assim como nas descobertas da ciência moderna" (Clegg, 1991:13). O filme passa então a explicar como os egípcios inventaram tudo, desde os primeiros tratamentos médicos, a produção do ferro, a matemática e as outras ciências à arquitetura monumental, à filosofia, à espiritualidade e à organização social genial. O Egito Antigo, continua Clegg, influenciou todas as outras civilizações do Mediterrâneo: a Grécia Antiga, Roma etc. Portanto, e essa é a afirmação central do filme, a África negra (através do Egito) foi de fato a origem primeira da "civilização", uma civilização que permitiu o desenvolvimento da Europa. Nesse sentido, as reivindicações de legitimidade que o filme faz repetem os argumentos elaborados por Cheikh Anta Diop, Ivan Van Sertima, Chancellor Williams e outros: a África é a origem da modernidade. Meu objetivo aqui não é discutir a validade — ou, conseqüentemente, a ausência dela — de tais afirmações. Tal empreitada não desperta meu interesse de forma alguma.

Este breve e — admito — incompleto exame³ das representações da África em *Um príncipe em Nova Iorque* e *When Black Men Ruled the World* me dá a oportunidade de ressaltar alguns pontos.

1. A ausência total de informações nesses dois textos visuais sobre a África moderna, sua luta contra a economia e as estruturas políticas neocoloniais, sua dificuldade — em regiões específicas — com os conflitos étnicos e guerras civis devastadoras que levam à desintegração do Estado, seu sofrimento causado pela mão de ferro de numerosos tiranos

e ditadores etc. é bastante edificante por ilustrar muito bem uma conhecida tendência dos filmes afro-americanos contemporâneos. Os raros filmes afro-americanos em que encontramos Áfricas imaginadas não retratam o continente de uma maneira com que alguns de nós, africanos que vieram morar nos Estados Unidos, possam se identificar diretamente. Nós nascemos lá e ainda mantemos em seu território parentes a quem todo mês enviamos dinheiro para que possam sobreviver. Não é essa a África que encontramos nas páginas escritas por Wole Soyinka, Ngugi Wa Thiong'o, Ali Mazrui, Nina Emma Mba e tantos outros que refletem sobre os imensos desafios que o continente apresenta e propõem soluções concretas. A África de *Um príncipe* e de *When Black Men* está longe da África registrada em diversos filmes pelo senegalês Sembene Ousmane, por Jean-Marie Téno, da República dos Camarões, em *Africa*, *I will Fleece You*, pelo cineasta haitiano Raoul Peck em *Lumumba*, *Death of a Prophet*, por Anne-Laure Folly em *Women with Open Eyes* ou pelo guineense David Ashkar em *God's Will*⁴ — para citar apenas alguns nomes. Esses cineastas — diferentemente de Eddie Murphy e Henry Louis Clegg — dirigem-se à tirania dos ditadores africanos, à participação das elites africanas no sofrimento de tanta gente, às estruturas neocoloniais de dominação, à luta pela igualdade dos sexos e pelas vitórias das mulheres africanas contra as sociedades patriarcais etc. Na África imaginada por Clegg e Murphy, os africanos não têm vez. Não participam da elaboração do texto visual e suas vozes parecem não ter importância. É uma África que corresponde àquela a que se refere Stuart Hall no

³ As representações dos atributos de cada sexo nesses dois filmes poderiam ser o tema de outro ensaio.

⁴ Todos esses filmes são distribuídos pela California Newsreel.

artigo intitulado "Cultural Identity and Cinematic Representation":

Mas a questão de [a África] ser, nesse sentido, uma das origens de nossa identidade, preservada após quatrocentos anos de desterro, desmembramento e deslocamento, para a qual poderíamos retornar em vários sentidos, inclusive literalmente, ainda está aberta a questionamentos. A "África original" não existe mais. Ela também sofreu transformações. Nesse sentido, a História é irreversível. Não podemos nos tornar cúmplices do Ocidente, que, precisamente, "normaliza" e se apropria da África congelando-a em alguma zona desprovida de tempo do "passado primitivo e imutável". A questão da África merece enfim consideração... Mas não pode ser, de maneira simplista, meramente recuperada. Para nós, ela irrevogavelmente pertence àquilo que Edward Said uma vez chamou de "História e Geografia imaginativas"... Nosso senso de pertencer à África constitui o que Benedict Anderson denomina "uma comunidade imaginada". Para essa "África" nós literalmente não podemos retornar (Hall, 1996:217).

2. *Um príncipe em Nova Iorque e When Black Men Ruled the World* são duas expressões das ainda crescentes influências do "afrocentrismo" nos círculos acadêmicos e artísticos afro-americanos. A ideologia afrocentrista — do tipo "forte", previamente definido — existe exclusivamente como uma postura defensiva contra o eurocentrismo e cai nas mesmas armadilhas que pretende criticar. O afrocentrismo, que se opõe legiti-

mamente às certezas eurocêtricas, infelizmente tende a professar a intolerância contra todos os povos brancos, que são antagonizados de maneira simplista e julgados incapazes de compreender absolutamente qualquer aspecto da vida dos povos negros porque não compartilham sua "essência racial". O que se chamou aqui de "afrocentrismo forte" e que, na maioria das vezes, consiste em uma ideologia centrada nos Estados Unidos, também está pronto para silenciar ou obliterar as vozes negras, da África ou de qualquer outro lugar, especialmente quando essas vozes não apóiam seus dogmas. Duas histórias ilustram essa afirmação. Recentemente, no condado de Broward, na Flórida, ao norte do condado de Miami-Dade, Molefi Kete Asante — um dos mais proeminentes nomes do afrocentrismo — fez um discurso endereçado a educadores que o convidaram para falar e aconselhar-lhes sobre as melhores maneiras de se ensinar um corpo de estudantes tão diverso cultural e "racialmente". Eles o convidaram porque recebem estudantes negros oriundos de diversas regiões dos Estados Unidos, como também do Haiti, da Jamaica, das Bahamas, da América Latina etc., e queriam saber como lidar melhor com essa rica variedade cultural. Asante respondeu ao pedido repetindo com orgulho seus dogmas afrocêntricos: "Ninguém saiu da África na condição de americano, haitiano ou jamaicano. Não havia costarriquenhos. Eles deixaram a África como iorubas e achantis. Foi assim que os africanos aportaram aqui" (Charles, 1998:3-B). Kwame Anthony Appiah relata outro fato:



A idéia de que existe algo unitário chamado “cultura africana” que pode ser resumido dessa forma foi submetida a críticas devastadoras por uma geração de intelectuais africanos. Mas poucas menções a registros africanos de culturas africanas são encontradas nos escritos do afrocentrismo. Molefi Asante escreveu livros inteiros sobre a cultura Acan sem se referir às grandes obras de filósofos acanos tais como J.B. Danquah, William Abrahams, Kwasi Wiredu e Kwame Gyekye. E eu soube de uma fonte segura que, numa ocasião recente, um distinto intelectual zairense ouviu de um interlocutor afro-americano: “Não precisamos que vocês, estudiosos africanos, venham aqui para nos falar sobre a cultura africana” (Appiah, 1997:731).

Além das travessias da costa africana ao litoral americano, da escravidão e do colonialismo, uma das principais razões por que os negros do mundo todo se sentem conectados uns aos outros deve-se ao seu relacionamento — reconhecidamente mais ou menos problemático — com a África. Indivíduos negros e comunidades negras do mundo todo desenvolveram-se através dos tempos a partir da especificidade de suas personalidades bem diversas, uma variedade de relacionamentos afetivos, políticos, espirituais, econômicos, culturais etc. com a África. Os povos negros têm imaginado a África de diferentes posições. A análise da relação que os povos negros têm com a África é um modo informativo de abordar a pluralidade das subjetividades negras.

Referências bibliográficas

- ALLEN, Robert C. & GOMERY, Douglas. *Film history: theory and practice*. Nova Iorque: Alfred Knopf, 1985.
- APPIAH, Kwame Anthony. Europe upside down: fallacies of the new afrocentrism. In: GRINKER, R. C. S. (ed.) *Perspectives on Africa: a reader in culture, history, and representation*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1997, p. 728-731.
- BARSAM, Richard Meran (ed.) *Nonfiction film: theory and criticism*. Nova Iorque: Dutton, 1976.
- BOYCE DAVIES, Carole. Beyond unicentricity: transcultural black intellectual presences. 50th anniversary of the creation of *Présence Africaine*. Paris: manuscrito não publicado, dezembro de 1997, p. 1-23.
- CAMERON, Kenneth. *Africa on film: beyond black and white*. Nova Iorque: The Continuum Publishing Company, 1994.
- CHARLES, Jacqueline. Educators learn how to teach black history. *The Miami Herald*. Miami, 1998, p. 1-B, 3-B.
- CLEGG, Legrand H. & AHMED, Karima Y. *When black men ruled the world*. Part one: Egypt during the Golden Age (Learning/Activity Guide). Compton, Califórnia: The Clegg Series, 1991.
- EARLY, Gerald. Understanding afrocentrism. *Civilization*, julho-agosto de 1995, p. 31-39.
- EITZEN, Dirk. When is a documentary?: documentary as a mode of reception. *Cinema Journal*, v. 35, n.1, 1995, p. 81-102.
- FANON, Frantz. *The wretched of the earth*. Nova Iorque: Groove Press, 1968.
- GILROY, Paul. *The black Atlantic*. Modernity and double consciousness. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

- GRIERSON, John. The first principles of documentary. In: HARDY, F. (ed.) *Grierson on documentary*. Londres: Faber & Faber, 1966.
- HALL, Stuart. Cultural identity and cinematic representation. In: READER, A.; BAKER, H.; DIAWARA, Manthia; LINDEBORG, Ruth (orgs.) *Black british cultural studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- HOWE, Stephen. *Afrocentrism: mythical pasts and imagined homes*. Londres: Verso, 1998.
- LEMELLE, Sidney & KELLY, Robin. *Imagining home: class, culture and nationalism in the African diaspora*. Londres: Verso, 1994.
- LOCKE, Alain. (org.) *The new negro*. Nova Iorque, s.e., 1975.
- LUTZ, Catherine & COLLINS, Jane. *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1997.
- STOTT, William. *Documentary expression and thirties America*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1973.
- WOLTERSTORFF, Nicholas. *Art in action: toward a Christian aesthetic*. Grand Rapids: Eerdmans, 1980a.
- . *Works and worlds of art*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1980b.

Resumo

A África tem sido imaginada e representada nas telas de cinema desde o início da história ocidental desse meio. Enquanto a indústria branca de Hollywood costumava representar a África ao sul do Saara como um lugar de safáris e/ou trabalho missionário para heróis brancos entre povos e animais selvagens, os diretores negros preferiram retratá-la como um local de grandeza ancestral e monarquias fantásticas. A África de hoje foi eliminada em ambos os casos, assim como sua força, suas especificidades, seus numerosos problemas e lutas. Neste artigo, pretendo examinar as representações da África e dos africanos feitas em dois filmes afro-americanos: o documentário *When Black Men Ruled the World: Egypt During the Golden Age*, produção independente de L. H. Clegg, e o filme de ficção *Um príncipe em Nova Iorque*, produzido por Eddie Murphy e a indústria hollywoodiana. Esses dois filmes afro-americanos ilustram orientações geográficas "afrocênicas" populares e diferentes: o foco obsessivo no Egito e a "África subsaariana de reis e rainhas". Concluo meus comentários sublinhando o fato de que os indivíduos e as comunidades negras de todo o mundo desenvolveram, ao longo do tempo, a partir das especificidades de suas diferentes subjetividades, uma variedade de relações com a África. O exame das diferentes relações dos negros com a África é um caminho para compreendermos a pluralidade de subjetividades negras.

Palavras-chave: afrocentrismo, representações da África, cinema afro-americano, pluralidade de negritudes.



Abstract

Africa has been imagined in "black" and "white" Western Cinema since the very beginning of Western cinema's history. While white Hollywood has usually represented Sub-Saharan Africa as a place of safari like adventures for white heroes among savage people and beasts, many black U.S. filmmakers have preferred to portray the "Motherland" as a place of ancient grandeur and fantastic monarchies, at the price of invisibilizing today's Africa, her strengths and her numerous problems. In this brief paper, my objective is to examine the representations of Africa, Africans, and African history made in two African-American films: a non-fiction or documentary film, *When Black Men Ruled the World: Egypt During the Golden Age*, produced independently by L. H. Clegg (1991), and a fiction film, *Coming to America*, produced by Eddie Murphy and the Hollywood cinema industry (1989). These two African-American films illustrate different popular, afrocentric and geographic orientations: the obsessive focus on Egypt, and the "Sub-Saharan Africa of Kings and Queens". I conclude my comments by underlining the fact that black individuals and black communities all over the world have developed through time, from the specificity of their quite different subjectivities, a variety of affective, political, spiritual, economic, cultural, etc. relationships to Africa. The examination of black peoples' relationships to Africa is an informative way to approach the plurality of black subjectivities.

Keywords: afrocentrism, representations of Africa, African-American Cinema, plurality of blackness.

Recebido em maio de 1999.
Aprovado em julho de 1999.



A linha geral (as máquinas de imagens)

Philippe Dubois

Téchne: uma arte do fazer

Se a expressão “novas tecnologias”, no domínio das imagens, remete atualmente, de forma global, aos instrumentos técnicos provenientes da informática, os quais permitem a fabricação de objetos visuais, é evidente que uma perspectiva histórica elementar nos obrigará a admitir que não foi preciso esperar o aparecimento do computador ou do digital para engendrar imagens em *bases tecnológicas*. De certa maneira, é evidente que *toda imagem*, mesmo a mais arcaica, requer uma tecnologia, ao menos de produção, em certos casos de recepção, já que pressupõe um gesto de fabricação de artefatos que recorrem a instrumentos, regras, condições de eficácia, bem como a um saber. Originalmente, a tecnologia é simplesmente, e literalmente, um *savoir-faire*.

Como bem lembrou Jean-Pierre Vernant, só existe *téchne*, no sentido clássico (em particular entre os gregos), numa concepção fun-

As máquinas que encontramos nos caminhos de A linha geral são muito diferentes. Antes de tudo, elas correm. Correm completamente sozinhas e arrastam suas semelhantes.

S. M. Eisenstein¹

damentalmente *instrumentalista* das atividades de produção humana.² É nesse sentido que o termo *téchne* corresponde estritamente ao sentido aristotélico da palavra *arte*, que designava não as “belas-artes” (a acepção moderna da palavra só aparece no século XVIII), mas todo procedimento de fabricação que obedece a regras determinadas e leva à produção de objetos, belos ou utilitários, materiais (as “artes mecânicas”: pintura, arquitetura, escultura, mas, igualmente, vestimentas, artesanato, agricultura) ou intelectuais (as “artes liberais”: o *trivium* — dialética, gramática, retórica — e o *quadrivium* — aritmética, astronomia, geometria, música). A *téchne* é portanto, antes de tudo, *uma arte do fazer humano*. Dessa maneira, já se poderiam ler como “produtos tecnológicos”, por exemplo, as famosas e paleolíticas mãos negativas (ou “moldadas”) das grutas de Pech

¹ Extrato de “Une expérience accessible à des millions”, texto de autoria de Eisenstein e Alexandrov, publicado originalmente em 1929, por ocasião do lançamento do filme *La ligne générale*. Ver Eisenstein (1974:55-60).

² Segundo Jean-Pierre Vernant, os gregos, dotados de um “verdadeiro pensamento técnico”, entendiam a técnica em um sentido fundamentalmente “instrumentalista”. As *technai* eram assimiladas a um conjunto de “regras do ofício”, a um “saber prático adquirido pela aprendizagem” e visavam exclusivamente à eficácia e à produtividade (o êxito, a exigência de resultado é a única medida daquele que faz uma “boa” técnica). A noção de *téchne* grega na época clássica é assim uma categoria intermediária do *fazer*: ela é extraída das esferas do mágico e do religioso da época arcaica (os artifícios e as práticas do feiticeiro, a arte

Nota: Este artigo, intitulado originalmente “La ligne générale (des machines à images)”, foi publicado em *Arts et Cinéma*. Cinéma et dernières technologies. Bélgica: Ed. De Boeck Université, 1998, p. 21-39. A presente tradução é de Thereza Vicente Vianna.

(continuação da nota 2 no fim do artigo).

Merle (de 20 a 60 mil anos a.C.), que, por mais elementares que fossem, já necessitavam de um dispositivo técnico de base, feito de um tubo oco, de um pó pigmentado, do sopro do *scriptor*, de uma parede-tela, de uma mão-modelo, pousada sobre a superfície, e de uma dinâmica particular que articulasse esses elementos (a projeção). Da mesma maneira, a pintura em afresco dos egípcios, as estátuas gregas fundidas em bronze, a estatuária romana erigida no mármore, a iluminura dos manuscritos medievais, a pintura clássica e, mais especialmente, com certeza, todas as invenções ligadas à “perspectiva artificial” da Renascença, sem esquecer as numerosas formas de gravura (sobre madeira, pedra, couro etc.), todas essas “máquinas de imagem” pressupõem (ao menos) um dispositivo que institua uma esfera “tecnológica” necessária à constituição da imagem: uma arte do fazer que tem necessidade, ao mesmo tempo, de instrumentos (regras, procedimentos, materiais, construções, peças) e de um funcionamento (um processo, uma dinâmica, uma ação, um agenciamento do jogo).

Não é o caso aqui, evidentemente, de abranger toda a sequência histórica das tecnologias da imagem, da pintura rupestre à infografia. Eu gostaria, ao menos, de interrogar, em uma perspectiva transversal (logo, “atravessante”, seguindo os fios, ou os eixos, que ligam ou desligam as problemáticas estéticas no cerne mesmo dos sistemas de imagens), quatro das “últimas tecnologias” que se sucederam nos dois últimos séculos, e introduziram uma dimensão “maquinista” crescente no dispositivo, dele reivindicando, a cada vez, uma força inovadora. Trata-se, certamente, da fotografia, do cinematógrafo, da televi-

são-vídeo e da imagem informática. Cada uma dessas “máquinas de imagens” encarna uma tecnologia, e cada uma, em seu tempo, se apresenta como uma “invenção”, mais ou menos radical em relação às precedentes. Entre o técnico e o estético estabelecia-se um nó, cheio de ambigüidades e confusões habilmente mantidas, que se tratará aqui de desfazer, se possível com nitidez. Em todo caso, é claro que, a cada momento de seu aparecimento histórico, essas tecnologias da imagem foram as “últimas” até a data. Quanto à questão de sua “novidade”, veremos que ela se mostra, no mínimo, relativa, isolada na dimensão técnica e não se estendendo necessariamente para o terreno estético. Para muitos, essas últimas tecnologias de imagem, no fim das contas, não fizeram outra coisa senão recolocar na ordem do dia antigas questões de representação, reatualizando (num sentido nem sempre inovador) velhas questões de figuração.

A novidade como efeito de discurso

É evidente que essa idéia de “novidade”, associada à questão das tecnologias, funciona, em primeiro lugar e principalmente, como um efeito de linguagem, pois ela é produzida, dita e redita até a saturação pelos numerosos *discursos de escolha* que não deixaram de acompanhar a história das ditas tecnologias: em qualquer época, quer se trate da emergência da fotografia em 1839, da chegada do cinematógrafo no fim século XIX, da expansão da televisão depois da Segunda Guerra Mundial, ou da atual internacionalização da imagem informática,³ esse discurso da novidade sempre caracterizou o aparecimento de

³ Remeto aos textos da segunda parte desta obra, “Analyses de discours”, e especialmente àquele de Monique Sicard, “Chambre noire, chambre de députés”.



um novo sistema de representação como evidência, com uma espécie de constância recorrente, fazendo de cada um desses momentos-articulação o lugar privilegiado de divulgação dessa “intenção revolucionária”, que, em geral, se revela, ao ser examinada, inversamente proporcional à sua pretensão.

Sobre que repousa esse discurso da inovação? Essencialmente, sobre uma retórica e sobre uma ideologia. A retórica do novo está presente e é autoproclamada em toda parte: no discurso de Arago sobre o daguerreótipo, em julho de 1839 na Câmara dos Deputados, nos discursos da imprensa relatando o encantamento absoluto dos espectadores diante da tela animada do cinematógrafo Lumière (“as folhas se movem!”), nas manchetes dos jornais (britânicos, alemães, franceses), relatando as primeiras retransmissões televisionadas ao vivo nos anos 30, ou nos discursos, sempre atuais, sobre a “revolução do digital da qual somos obrigatoriamente testemunhas e atores”. Essa retórica, sempre a mesma nestes dois séculos, tem um duplo efeito reiterado: um *efeito de convencimento* (há sempre uma vontade interpelativa e demonstrativa nesse discurso, explícita ou implicitamente — por vezes, a despeito dele — preso a uma lógica “publicitária”) e um *efeito de profetismo* (trata-se sempre de enunciar uma visão sobre o futuro — doravante, nada será como antes, tudo vai mudar, um mundo diferente advirá, que não se deve perder etc. — que tem, em última instância, uma função potencial de tipo econômico). O que significa que essa retórica do novo é o veículo de uma dupla ideologia bem determinada: a ideologia da *ruptura*, da tábula rasa e, logo, da recusa da história. E a ideologia do *progresso* contínuo. A única

perspectiva histórica, que se atribuem esses discursos, é a da *teleologia*. Sempre mais, mais longe, mais forte, mais avançado etc. Avante! Amnésico, o discurso da novidade oculta completamente tudo o que pode ser regressivo em termos de representação (ocultação do estético em proveito do tecnológico puro) ou afasta o caráter eminentemente tradicional de certas grandes e eternas questões como, por exemplo, a questão do real (e do realismo), ou aquela da analogia (o mimetismo), ou aquela da matéria (o materialismo). Em suma, todos esses discursos do novo traduzem um hiato total entre uma *ideologia voluntarista* da ruptura categórica e do progresso cego, que revela o mais puro intencionalismo e uma *realidade dos objetos* tecnológicos, originária de um pragmatismo elementar. Este hiato se concretiza, por assim dizer, nesta constatação: cada nova tecnologia produz, na realidade, fatos de imagens que tendem a funcionar esteticamente quase em oposição àquilo que os discursos intencionalistas (tecnicamente “revolucionários”) pretendem.

A fim de abordar essas questões com um pouco mais de detalhes e de atenção analítica, gostaria de seguir aqui três grandes eixos transversais, escolhidos entre outros possíveis, três fios (vermelhos) que vão me permitir desfiar três problemáticas centrais da estética da representação e então observar como as diferentes máquinas de imagens das novas tecnologias tecem variações em modulação contínua de uma a outra. Cada um desses três eixos será construído sobre uma dialética conceitual entre dois pólos antagônicos, cuja tensão variará ao longo dos sistemas “novos” encontrados. Abordarei assim, na ordem, primeiramente o eixo maquinismo/humanismo,

⁴ Remeto aqui ao título da exposição (e ao catálogo) concebido por Raymond Bellour, Catherine David e Christine Van Assche, no Centre Georges Pompidou, em 1990: *Passages de l'image*. Em particular, não poderia deixar de fazer referência ao texto de Raymond Bellour, "La double hélice", que aparece no catálogo.

em seguida o eixo semelhança/dessemelhança, finalmente o eixo materialidade/imaterialidade da imagem, revisando, a cada vez, essas fases-articulação de *passagem de imagens*⁴ que foram as articulações (tanto históricas quanto estéticas) entre pintura e fotografia, fotografia e cinema, cinema e televisão-vídeo, televisão-vídeo e imagens informáticas.

A questão maquinismo/ humanismo (o lugar do Real e do Sujeito)

As máquinas de imagens são obviamente muito antigas, assim como as máquinas de linguagem. Bem mais antigas do que aquilo que se denominou "artes mecânicas". A fotografia não representa de maneira nenhuma a origem histórica das máquinas de imagens. É evidente, por exemplo, que todas as construções óticas da Renascença (as "portinholas", de Dürer, a *tavoletta*, de Brunelleschi, os diferentes tipos de *camera obscura* etc.), com o modelo perspectivista monocular que elas pressupõem, foram, desde o Quattrocento, as máquinas de conceber e fabricar imagens dos pintores-engenheiros da Renascença: verdadeiras *téchne optiké* que contribuíram para criar uma forma de figuração "mimética" baseada na reprodução do visível tal como ele se dá à percepção humana, sendo ao mesmo tempo intelectualmente elaboradas, e mesmo calculadas (*cosa mentale*).

Ora, é preciso refletir sobre isto, posto que vai traçar uma primeira linha divisória na relação maquinismo/humanismo, que, por sua vez, define a postura "pictural" do sistema: a máquina, ainda nesse estágio, como, por exemplo, a *camera obscura*, é uma máquina

de prefiguração. É uma máquina puramente ótica, anterior à imagem e que intervém antes da própria constituição desta. A *camera obscura*, a "portinhola" ou a *tavoletta* são instrumentos: organizam o olhar, facilitam a apreensão do real, reproduzem, imitam, controlam, medem ou aprofundam a percepção visual do olho humano, mas, em nenhum desses casos, desenham a imagem sobre um suporte. São, de alguma maneira, próteses para o olho, não são operadores de inscrição. Esta, que *faz* propriamente a imagem, continua a se exercer unicamente pela intervenção gestual do pintor ou do desenhista. Dito de outra forma, ao mesmo tempo em que é preordenada por uma máquina de visão, a imagem permanece sendo uma imagem feita pelas mãos do homem, logo (vívda como) individual e subjetiva. Toda a parte do humanismo artístico virá precipitar-se nesta brecha: a *personalidade* do artista, o *estilo* do desenhista, a *pincelada* do pintor, o *gênio* de sua arte, tudo se ligará a essa parte manual que marca, que *assina*, poder-se-ia dizer, a inscrição do Sujeito na imagem (o que, certamente, não significa que toda inscrição manual implique naturalmente uma aura artística!). Por outro lado, o que aparece claramente, a partir desse estágio, é que as máquinas, como instrumentos (*téchne*), são intermediários que se inserem entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o próprio princípio da representação. Se a Imagem é uma relação entre o Sujeito e o Real, o jogo das máquinas figurativas, e sobretudo o seu aumento progressivo, virá mais e mais distender, distanciar, separar os dois pólos, como um jogo de filtros ou de telas que se adicionam. Se a *camera obscura* permanece



ainda uma máquina de visão simples, não distanciando muito o Sujeito do Real (a distância do olhar é uma medida bastante humana), e se ela permanece uma máquina prévia, que autoriza plenamente o contato físico do desenhista com a materialidade da Imagem em um gesto interpretativo central, é evidente que a evolução ulterior das outras “máquinas de imagens” modificará consideravelmente essa relação com o Real.

O que sofrerá literalmente uma reviravolta com o aparecimento da imagem fotográfica, no início do século XIX, abrindo caminho para uma influência crescente do maquinismo na figuração, é, precisamente, a segunda fase que, por sua vez, vai se tornar “maquinista”; não é a fase que capta, que prefigura, que organiza a visão (esta já foi adquirida e não será perdida tão cedo, a *camera obscura* continuará sendo a base de três dos quatro outros sistemas), mas aquela, justamente, da inscrição propriamente dita. Com a fotografia, a máquina não se contenta mais em prever (era a velha máquina ótica, de ordem 1), ela *inscreve* também a imagem (é uma nova “máquina”, de ordem 2, de tipo químico desta vez, que se juntará à primeira), por meio de reações fotossensíveis de certos materiais que registram *por eles mesmos* as aparências visíveis geradas pelo raio luminoso. A “máquina” intervém aqui no próprio cerne do processo de constituição da imagem, o qual aparece assim como uma representação quase “automática”, “objetiva”, “*sine manu facta*” (*acheiropoiète*).⁵ O gesto humanista é doravante um gesto de conduta de máquina, não é mais um gesto puramente figurativo. De François Arago, em seu discurso na Câmara dos Deputados em julho de 1839 (que fala

“de imagens calcadas sobre a própria natureza”),⁶ até André Bazin, um século mais tarde, é o mesmo discurso que se mantém: a imagem se faz inteiramente sozinha, segundo o princípio de uma “gênese automática”, da qual o homem é quase excluído. Uma passagem célebre de Bazin expõe tudo o que está em jogo nesta dimensão “ontológica”: “A originalidade da fotografia em relação à pintura reside em sua objetividade essencial. (...) Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe além de um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem intervenção criadora do homem, segundo um determinismo rigoroso. A personalidade do fotógrafo só entra em jogo pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que ela seja na obra final, ela não figura aí da mesma maneira que a do pintor. Todas as artes são fundadas na presença do homem; somente na fotografia nós experimentamos a sua ausência” (Bazin, 1975:15). Com a fotografia, a máquina de imagem torna-se, então, um tipo de *máquina celibatária* (Michel Carrouges), que autoproduz sua própria representação sob o controle (por vezes aproximativo) do homem. É, portanto, com a emergência deste tipo de imagem que vemos se desenvolver com maior amplitude o problema da participação cada vez mais reduzida do homem nas artes maquinicas, ou ainda o problema da participação crescente da máquina na relação entre Sujeito e Real. É uma questão antiga que aqui vai tomar uma direção mais marcada, ocupando progressivamente discursos e reflexões. Assim, por exemplo, atribuir-se-á, cada vez mais freqüentemente, a essa tendência de

⁵ Vocábulo grego que possui o mesmo significado da expressão latina anterior, ou seja, “feito sem as mãos”. (N. da T.)

⁶ François Arago desenvolve toda a sua argumentação considerando a fotografia estritamente como uma *téchne*: “O daguerreótipo não comporta uma única manipulação que não esteja ao alcance de todo mundo. Não supõe nenhum conhecimento do projeto, não exige nenhuma destreza manual. Ao se conformar exatamente a certas prescrições muito simples e pouco numerosas, não há pessoa que não consiga manipulá-lo com tanta segurança e tão bem quanto o próprio Sr. Daguerre”. Discurso na Câmara dos Deputados, sessão de 3 de julho de 1839; reeditado em Arago (1982).

“desumanização” do dispositivo de fabricação de imagens, uma dimensão axiológica, nela vendo principalmente uma “perda de artisticidade”. Só nos resta reler as famosas diatribes de Baudelaire contra a fotografia, em particular no segundo texto de seu *Salon de 1859*, para ver até que ponto a fotografia — para ele, a tecnologia e a indústria — é vivida como uma ameaça ou uma negação da arte: “Estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram bastante, como aliás todos os progressos puramente materiais, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro (...). É evidente que a indústria, irrompendo na arte, dela se torna a sua mais mortal inimiga, e que a confusão de funções impede que qualquer uma delas seja bem preenchida. A poesia e o progresso são ambiciosos e se odeiam com uma raiva instintiva, e, quando cruzam o mesmo caminho, é necessário que um dos dois apóie o outro. Se é permitido à fotografia substituir a arte em algumas de suas funções, ela logo poderá suplantá-la ou corrompê-la totalmente, graças à aliança natural que encontrará na imbecilidade da multidão (...). Se lhe é permitido (à fotografia) invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo aquilo que só vale porque ali o homem põe a sua alma, então azar o nosso!” (Baudelaire, 1992:278-279). Não ousamos imaginar o que Baudelaire diria hoje, depois da expansão da televisão e dos avanços da indústria informática de imagens. Em todo caso, para além desses efeitos de discurso sobre a perda de humanidade das imagens fotográficas, é a questão da dissolução do Sujeito, na e pela representação maquinista, que está fundamentalmente em jogo e que afirma, neste início

do século XIX, a emergência histórica do conceito de Modernidade, como já havia insistido veementemente Jonathan Crary (1990): há aí uma ruptura teórica muito mais decisiva do que a ilusão de continuidade, que permitiria pensar a existência técnica constante da *camera obscura*, a qual estabelecia o elo entre a semelhança pictural e a figuração fotográfica. O que significa demonstrar que a evolução do maquinismo (ou seja, a história das tecnologias), por um lado, e a questão do humanismo ou da artisticidade (ou seja, a questão estética), por outro, são duas coisas bem distintas e o progresso de uma não é necessariamente correlato à regressão da outra.

Em seguida, com o aparecimento do cinematógrafo nos últimos anos do século XIX, uma etapa suplementar será vencida nesse avanço do maquinismo: dessa vez será, por assim dizer, a terceira fase do dispositivo que se fará “maquinista”: a fase de *visualização*. É uma máquina de ordem 3 que vem se reunir às duas outras. Depois da máquina de pré-visão, que intervém anteriormente à imagem, e depois daquela da inscrição propriamente dita, que intervém durante a sua constituição mesma, o cinematógrafo introduz, dessa vez, uma máquina de *recepção* do objeto visual, ou seja, posterior à imagem: de fato, as imagens do cinema só podem ser *vistas* por intermédio das máquinas, quer dizer, pelo e no fenômeno da *projeção*. Sem a máquina de projeção (e o que a cerca), só se vê a realidade-película do filme (a fita, feita de imagens fixas), isto é, só se vê a sua parte fotográfica. Para ter acesso à própria imagem do filme (à imagem-movimento propriamente cinematográfica), é necessário passar pelo



mecanismo muito particular da *projeção*⁷ assim como por todos os condicionamentos que a cercam: a sala escura, a grande tela, a comunhão silenciosa do público, a luz nas costas, a postura “de sobrepercepção e submotricidade” do espectador etc. Muito se escreveu sobre o dispositivo de base do cinema, sobre o que estava em jogo e os paradoxos da projeção,⁸ sobre o lugar do espectador neste agenciamento. E não acho útil repetir aqui tudo o que isso implica, tanto no domínio da experiência perceptiva (o efeito-*pbi*,⁹ o efeito-tela etc.) — ver principalmente os trabalhos da Escola de Filmologia¹⁰ — quanto no investimento psíquico, no fenômeno da dupla identificação — ver os trabalhos de Christian Metz (1987) e aqueles referentes à abordagem psicanalítica do dispositivo cinematográfico¹¹ — e na análise filosófica dos mecanismos do movimento e do pensamento — de Bergson (1993, 1994 e 1995) a Deleuze (1983 e 1985). Sublinharei simplesmente que o resultado desta fase cinematográfica é que, se o maquinismo aumenta, um estrato a mais, a sua presença no sistema geral das imagens, isso não significa uma perda acentuada de aura e de artisticidade. Ao contrário, pode-se mesmo considerar — é sem dúvida precisamente isso que constitui a singularidade exemplar e a força incomparável do cinema — que a maquinaria cinematográfica é, em seu conjunto, *produtora de imaginário*, que sua força não está somente no tecnológico mas, antes e principalmente, no simbólico: é tanto uma maquinação (uma máquina de pensar) quanto uma maquinaria, tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno psíquico-perceptivo, produtora não somente de imagens, mas geradora de afetos e dotada de um

fantástico poder sobre o imaginário do espectador. A máquina cinema reintroduz assim o Sujeito na imagem, mas dessa vez pelo lado do espectador e de seu investimento imaginário, e não pelo lado da assinatura do artista. No fundo, um e outro *fazem* a imagem, a qual só será digna de seu nome se tiver em sua espessura um potencial de sensação, de emoção ou de inteligibilidade, oriundo de sua relação com uma exterioridade (o Sujeito, o Real, o Outro). Com isso se vê que a relação maquinismo/humanismo é menos histórica, no sentido de uma progressão contínua (cada vez mais máquina para cada vez menos humanidade), do que filosófica, no sentido de uma tensão dialética que varia perpetuamente mas não linearmente. A questão é, portanto, uma modulação entre os dois pólos, humanismo e maquinismo, que são de fato sempre co-presentes e autônomos. É a dialética entre esses dois pólos, sempre elástica, que determina o que há de invenção nos dispositivos, na qual o estético e o tecnológico podem se encontrar.

Com o recurso à projeção como máquina de visualização da imagem, pode-se então considerar que, se não se atingiu um ponto almejado, pelo menos se cumpriu uma trajetória: em menos de um século, foi toda a cadeia de produção da imagem (a pré-visão, a inscrição e a pós-contemplação) que, desta forma, tornou-se progressivamente “maquinista”, cada máquina nova não suprimindo as precedentes (estamos longe da lógica da tábula rasa) mas vindo a elas se juntar, como um estrato tecnológico suplementar, como mais uma volta acrescentada a uma espiral.

Mas o movimento de rotação espiral não se detém aí. O maquinismo, sabemos, vai ainda

⁷ O autor usa o termo *défilément* significando o desfile das imagens no interior do projetor (desenrolar da película) e também sua projeção na tela. (N. do E.)

⁸ Ver em particular Kuntzel (1973:97-100).

⁹ Translitteração da letra grega que se pronuncia \fi/. Esta expressão foi usada na França pela Escola de Filmologia para designar o fenômeno perceptivo do olho humano ligado à persistência retiniana diante da projeção de mais de 18 imagens por segundo. O “efeito-*pbi*” é, assim, o efeito de reconstituição do movimento produzido por imagens que desfilam com uma certa rapidez diante dos olhos. (N. do E.)

¹⁰ Ver, é claro, os diversos números da *Revue Internationale de Filmologie*, publicada a partir de 1948 e ao longo dos anos 50, em particular o artigo de André Michotte (1948:246-261) bem como aquele de Henri Wallon (1954). Além desses trabalhos da *École de Filmologie*, que convivia redescobrir hoje, outros autores, na época, desenvolveram pesquisas em perspectivas vizinhas, principalmente Jean Leirens (1954), Edgard Morin (1956), Albert Laffay (1964) ou Jean Mitry (1963).

¹¹ Nota no final do artigo.

progredir, de maneira espetacular, e a indústria tecnológica só vai ganhar terreno. Baudelaire tem por que se revirar em seu túmulo! Assim, com o aparecimento e a instalação progressiva (muito diluída no tempo, praticamente ao longo da primeira metade do século XX) da televisão e depois do vídeo, é um tipo de quarta camada maquinista que vem se superpor às três outras. O que é próprio da maquinaria televisual é a *transmissão*. Uma transmissão à distância, ao vivo e imediata. Ver, por toda parte onde haja receptores, o mesmo objeto ou acontecimento, em imagem, em tempo real e estando sempre longe ou em outro lugar. Eis a “máquina” de ordem 4. Estamos longe da imagem fotográfica, pequeno objeto congelado, personalizado, que se experimenta num contato íntimo (nós o temos nas mãos enquanto o observamos), que inscreve sempre uma nostalgia daquilo que ele dá a ver (o *isso foi* barthesiano, que então não é mais: o que se vê numa imagem fotográfica deixou de existir). Estamos longe também do cinema, de seu tempo perdido, de seu lugar fechado, do sonho que ele encarna. A imagem de televisão não é possuída (como um objeto pessoal), não é projetada (em uma sala escura), é transmitida (para todos os lugares, ao mesmo tempo). A sala de projeção implodiu, o tempo da identificação do espectador diluiu-se, a distância e a difusão imediata são a regra. A imagem-tela da transmissão direta de televisão, que nada mais tem de lembrança já que não tem passado, doravante viaja, circula, propaga-se, sempre no presente, onde quer que se esteja. Ela transita, passa por transformações diversas, corre como um fluxo, uma onda, um rio sem fim, chega a

qualquer parte, a uma infinidade de lugares, é recebida na maior indiferença. Imagem amnésica cujo fantasma é o perpétuo planetário ao vivo, ela abre a porta à ilusão (à simulação) da co-presença integral. Assegurando maquinalmente a multitransmissão em tempo real da imagem (não importa que imagem), a televisão, no fundo, transformou o espectador — que, no escuro e no anonimato da sala de cinema, tinha ao menos uma forte identidade imaginária — numa espécie de fantasma indiferenciado, a tal ponto eclipsado pela luz do mundo que se tornou completamente transparente, invisível, não existe mais como tal (ele é, na melhor das hipóteses, uma cifra, um alvo, um índice de audiência): uma onipresença fictícia, sem corpo, sem identidade e sem consciência. Passar através: o mundo é, assim parece, por “nós”, por toda parte, em tempo real, e nós estamos em toda parte, em sincronia com esse “real” mediatizado... Que simulacro! De fato assistimos ao desaparecimento de todo Sujeito e todo Objeto: não há mais relação intensiva, só há o extensivo, não há mais Comunhão, só resta a Comunicação.

Enfim, depois da maquinaria de projeção e da de transmissão, que ampliaram no tempo e no espaço a visualização e a difusão da imagem, uma “última tecnologia”, neste último quarto do século XX, veio então se juntar à panóplia, e seu impacto parece historicamente de uma importância (ao menos) comparável àquela das invenções precedentes: a imagem informática, quer a chamemos de imagem de síntese, infografia, imagem digital, virtual ou outra qualquer. A maquinaria que se introduz aqui é extrema, pois



não se junta tanto às outras, como foi o caso até aqui (máquinas de captação, depois de inscrição, depois de visualização, depois de transmissão), mas, se podemos dizer, retorna às fontes, ao anterior, ao ponto de partida do circuito da representação: com efeito, com a imagem informática, pode-se dizer que é o próprio "Real" (o referencial originário) que se torna maquinista, já que é gerado pelo computador. Isto transforma fundamentalmente o estatuto dessa "realidade", entidade intrínseca que era captada pela *camera obscura* do pintor, inscrita pela química fotográfica e projetada ou transmitida, em seguida, pelo cinema e pela televisão. Não há mais necessidade desses instrumentos de registro e de reprodução, já que a partir de agora o objeto "a ser representado" pertence, ele próprio, à ordem das máquinas: é gerado pelo programa, não existe fora dele, é o programa que o cria, molda-o e modela-o à sua vontade. É uma máquina (de ordem 5, que retoma as outras em seu ponto de origem) não de reprodução, mas de *concepção*. Até aqui, os outros sistemas tinham como pressuposto a existência de um Real em si e para si, exterior e prévio, que as máquinas de imagem tinham como missão reproduzir. Com as imagens informáticas, isso não é mais necessário: a máquina pode produzir, ela mesma, o seu próprio "Real", *que é a sua própria imagem*. Dito de outra forma, os dois extremos do processo (o objeto e a imagem, a fonte e o resultado) se unem aqui para formar um só, provocando uma confusão, que é uma colisão, uma "catástrofe" (no sentido de René Thom). Isso quer dizer, em última análise, que é a própria idéia de *representação* que perde todo o seu sentido

e o seu valor. A representação pressupunha um distanciamento original entre o objeto e a sua figuração, uma barra entre o signo e o referente, uma distância fundamental entre o ser e o parecer. Com as imagens informáticas, essa diferença dá um salto: há apenas a máquina, em toda parte, à exclusão de todo o resto. O próprio mundo se tornou maquinista, ou seja, imagem, como numa espiral louca. A realidade é dita "virtual". E as instâncias subjetivas, que antecedem e sucedem o dispositivo, são, elas próprias, "instâncias do programa": o criador é, salvo exceção, um programador, o espectador é um executor do programa (chamamos a isso interatividade). Não somente não há mais "Real", logo "representação", mas também podemos até considerar que não há mais *imagens*. A imagem *de síntese* (como a chamamos), de uma certa maneira, não existe: a síntese é apenas um conjunto de possíveis (o programa), cuja atualização visual é um simples acidente, sem objeto real. Como imaginar *ver* uma imagem de síntese, dado que essa nada mais é que um potencial: sua própria essência está unicamente na natureza de sua virtualidade. Por uma curiosa reviravolta, a síntese seria dessa forma apenas um modo de imagem ontologicamente *latente*, como aquele que faz sonhar todos os fotógrafos à espera da Revelação. Exceto que, aqui, sendo essa imagem virtual apenas uma das soluções pré-vistas do programa (não há mais olhar nem ato constitutivo de um sujeito em relação ao mundo), não há mais magia ou milagre à espera do encontro e de suas eventualidades. Não existem mais os grãos do real para vir arranhar a imagem por demais lisa da tecnologia.

A questão semelhança/ dessemelhança (o grau de analogia e os limites da mimesis)

Outra perspectiva de conjunto a propósito da história das máquinas de imagens, outra “linha geral” que eu gostaria de seguir, é a da velha questão da semelhança (e de seu reverso: a dessemelhança). É a famosa questão da *mimesis* nas passagens de imagens, quer dizer, a questão do realismo na imagem. À primeira vista, aqui também lidamos com algo que poderia parecer uma progressão contínua: assim como o maquinismo parecia apenas crescer, ao longo dos sistemas de imagens que se sucederam no tempo, em detrimento da presença e das intervenções humanas (vimos que, na verdade, essas duas dimensões não estavam correlacionadas, que poderiam evoluir em outros sentidos), assim também se poderia pensar, à primeira vista, que o encadeamento das tecnologias da imagem ia unilateralmente, no sentido de um aumento constante do grau de analogia, portanto das capacidades de reprodução mimética do mundo, como se cada invenção técnica tivesse como finalidade aumentar a impressão de realismo da representação. Veremos que aqui também, essa aparente teleologia é um puro efeito de fumaça e que, na verdade, em todos os momentos da história dos dispositivos, a tensão dialética entre semelhança e dessemelhança está em atividade, independentemente dos dados tecnológicos, já que a questão aqui é estética.

Sem retomar exaustivamente a revisão já feita em torno da questão do maquinismo, pode-se paralelamente esboçar a trajetória do

mimetismo da seguinte maneira: se a pintura, ao se dotar, em um dado momento, dos instrumentos de perspectiva como a *camera obscura* (e outros) visava a obter uma forma figurativa que mostrasse mais o mundo “tal como o homem pode vê-lo” (e não somente concebê-lo ou nele crer), essa forma de analogia ótico-perceptiva não se mantinha menos tributária de uma *interpretação*, de uma leitura, mais ou menos singular, que encontrava, no fato de ser inscrita pela mão do artista na tela, sua marca de subjetividade. Para muitos, era esse *realismo subjetivo* e interpretativo que determinava o que havia de arte na imagem pintada.

Com o progresso fulminante da imagem fotográfica, o efeito de aumento do realismo na imagem será imediato e unanimemente proclamado. Aqui também o discurso de François Arago na Câmara dos Deputados, em 1839, mostra-se exemplar: ele não cessará de evocar a *perfeição* da reprodução fotográfica. À comodidade e à prontidão do procedimento, a fotografia acrescenta uma terceira vantagem: “a exatidão”. Precisão de detalhes, clareza dos contornos, gradação fiel das cores e, sobretudo, “verdade das formas”. Pois, em última instância, o ganho de analogia trazido pela fotografia não é somente de ordem ótica, é mais essencialmente de ordem ontológica. É uma questão de *verdade* da imagem. À medida que é obtida “automaticamente”, maquinaalmente, segundo o determinismo rigoroso das reações químicas e sem intervenção-interpretação da mão do artista, a fotografia é (percebida como) “mais verdadeira”. O realismo subjetivo e manual da pintura ou do desenho será substituído por uma espécie de *realismo objetivo* da fotogra-



fia (a famosa "objetividade do objetivo"). A fotografia nos mostraria o mundo não somente como ele nos aparece, mas tal como ele é. Ao menos, assim será vivido pela doxa.

Ora, as coisas se verificam mais complexas e mais nuançadas. Desse efeito de *realismo* objetivo da representação, deslizaremos depressa em direção a um efeito derivado, diferente, com frequência fonte de confusão, e que introduzirá um deslocamento importante na compreensão do fenômeno fotográfico: um efeito de *realidade* da imagem, que procede de uma verdadeira metafísica (até mesmo de uma epifania) do Real. André Bazin e Roland Barthes dela serão, mais tarde, os arautos mais famosos. Bazin (1945:15, grifos meus): "A objetividade da fotografia lhe confere uma potência de credibilidade ausente de toda obra pictural. Quaisquer que sejam as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, efetivamente *re-presentado*, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma *transfêrência de realidade* da coisa para a sua reprodução. O desenho mais fiel pode nos dar mais informações sobre o modelo, mas não possuirá jamais, a despeito de nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia que *ganha a nossa crença*." Barthes (1980:16, 126 e 119): "Tal fotografia não se distingue jamais de seu referente"; "a fotografia é literalmente uma emanação do referente"; "denomino 'referente fotográfico' não a coisa *facultativamente real*, à qual se assemelha uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente real* que foi colocada diante da objetiva, na falta da qual não haveria fotografia". Pode-se ver que aqui passamos realmente de um efei-

to de realismo (que concerne à estética da *mimesis*) a um efeito de realidade (que concerne a uma fenomenologia do Real). Se o primeiro coloca os dados em termos de semelhança, o segundo o faz em termos de existência e de essência. E, paradoxalmente, o deslocamento que assim se opera leva à conclusão de que, na postura ontofenomenológica, a semelhança deixa de ser um critério pertinente: a imagem fotográfica vale aí antes de tudo como um vestígio de um *isso foi* (Barthes), como um tipo de moldagem do mundo visível (Bazin), antes de ser reprodução fiel das aparências. A lógica da impressão (o índice, no sentido pierciano¹²) precede a da *mimesis* (o ícone). Segue-se daí que o ganho de analogia da imagem fotográfica é no mínimo relativo, e o transcurso do realismo para a realidade acaba por reduzir a importância do critério mimético.

Quando o cinematógrafo se instala, é um novo "suplemento de analogia" que vai imediatamente surgir: o realismo cinematográfico acrescenta ao realismo da impressão fotoquímica a *reprodução do movimento* que é um realismo do tempo. Lá onde a fotografia oferecia do mundo uma imagem congelada em sua pose para a eternidade (o instante do instantâneo, petrificado sobre sua placa sensível, embalsamado em um pequeno bloco gelado), o cinema desenrola suas bobinas, suave, fluido, fiando e desfilando imagens tão rapidamente que, na projeção, vemos apenas um fluxo de luz absorvido na tela, deslizando ao ritmo dos planos que se encadeiam. Mesmo que seja sob uma forma ilusória, pela qual nos deixamos enganar com prazer, a *mimesis* fílmica expõe o mundo em sua duração e em seus movimentos. "O cinema é a

¹² Noção de índice tal como a define o semiólogo americano Charles Sanders Pierce (1931-1958). Ver também Dubois (1994).

própria vida”, repete-se freqüentemente. Esta vida passa, escoia sob nossos olhos, como o tempo crônico. A única diferença é que, sendo o cinema uma imagem gravada, podemos fazê-lo passar novamente, é um tempo-movimento que podemos rever, logo reviver imaginariamente. Eis o que parece dizer a evidência da corrida em busca da analogia nas histórias das máquinas de imagens.

É ainda uma função do tempo que marcará o ganho na fidelidade da reprodução de aparências do mundo veiculada pela televisão. Através do circuito eletrônico da imagem vídeo, de fato, não somente se vê a imagem do mundo em movimento, tal como ela se move em sua duração, mas também a vemos *ao vivo*. É a *mimesis* do “tempo real”: o tempo eletrônico da imagem é (sincronizado com) o tempo do real. O realismo da simultaneidade vem se juntar àquele do movimento para formar uma imagem cada vez mais próxima, aparentemente mais e mais “calcada” no real, a ponto de, por vezes, se prestar à confusão, como nos numerosos “acidentes” das (mais ou menos) falsas transmissões diretas na televisão, nas quais a obsessão de estar colado ao acontecimento é tal que acaba por se transformar em antecipação, isto é, em trapaça. Ou, então, a ponto de nela “se precipitar” como se mergulha no nada: como, por exemplo, todos os dispositivos de vídeo baseados no “circuito fechado” da imagem e da tela. Isso vai da instalação dos artistas (na qual a câmera restitui a imagem *hic et nunc* de sua própria situação) à videovigilância das zonas urbanas (o metrô, as ruas, os bancos, os imóveis etc.); nos circuitos fechados em que o tempo é contínuo, a duração sem fim (salvo pane das máquinas), a imagem adere tem-

poralmente ao real até se unir a ele integralmente na sua quase eternidade virtual, ou seja, na sua própria vacuidade, no vazio que ele encarna soberanamente. Tempo durativo, tempo real, tempo contínuo, a imagem-movimento do cinema e da televisão-vídeo parece então levar o mimetismo, a relação de reprodução do mundo, ao seu auge, até o absurdo: em última instância, o ponto de chegada desta lógica seria aquele de uma imagem de tal maneira fiel e exata que viria *duplicar* integralmente o real em sua totalidade. É o velho mito da *imagem total*, que remonta a muito longe, que talvez remonte ao próprio nascimento das imagens, às origens da idéia de representação (um mundo “à sua imagem”). Uma idéia divina, como todos sabem.

Aliás, essa idéia se encontra, de uma certa maneira, realizada efetivamente (tecnologicamente) com as imagens informáticas, última etapa dessa trajetória extraída a grandes golpes de machado. A partir do momento em que a máquina não *reproduz* mais, mas gera o seu próprio real, *que é a sua própria imagem*, é evidente que a relação de semelhança não faz mais sentido, já que não há mais representação nem referente. Ou, mais exatamente, pode-se dizer que há um sentido inverso: não é mais a imagem que imita o mundo, é o “real” que se torna semelhante à imagem. Na verdade, é um *loop* sem fim, uma analogia circular, como uma serpente que morde a própria cauda, em que a relação mimética funciona estritamente como dois espelhos paralelos que são postos um diante do outro e se repercutem ao infinito, sem que se saiba onde está o ponto de partida. É sem dúvida por isso que a maioria das imagens de síntese podem inventar figuras visuais total-



mente inéditas, jamais vistas, mas se esforçam, ao contrário, para reproduzir imagens que já estão aí, objetos conhecidos do mundo. Elas simulam a semelhança, a semelhança falseada ou forçada, menos para mostrar “que podem tudo fazer” e mais porque não sabem o que fazer (de diferente). Aliás, durante muito tempo, as pesquisas dos engenheiros e dos programadores visavam prioritariamente a melhorar os parâmetros de figuração no sentido realista do termo: as nuances das cores, as relações de contraste, as sombras e as gradações, os reflexos, as transparências etc., toda a energia dos pesquisadores, durante anos, destinou-se simplesmente a isso: dizer para eles próprios que se pode, com um computador, fazer “tão bem quanto uma imagem tradicional” (tão bem quanto o cinema, segundo um fantasma tecnológico recorrente). É certo que esse tipo de imitação, além de sua pobreza material e conceitual, é, ao contrário, a demonstração, pelo absurdo, da inépcia desta teleologia de sentido único, do aumento contínuo do pretenso grau de semelhança das imagens tecnológicas.

Visto que tudo o que acabamos sumariamente de apresentar deve ser largamente relativizado e examinado sob um outro ângulo: a questão da semelhança não é uma questão técnica, e sim estética. A esse título, se o analogismo encontrou, nos diferentes sistemas de representação evocados, um terreno aparentemente propício à sua expansão, é necessário ver que isso se refere apenas a uma forma de figuração, dominante, sem dúvida, mas parcial no duplo sentido da palavra. Em primeiro lugar, os contra-exemplos são muitos (evocaremos rapidamente alguns). Em seguida, e fundamental-

mente, é conveniente jamais perder de vista que as formas de representação e de figuração, para além das diferenças tecnológicas de suporte, jogam, esteticamente e desde sempre, com modulações infinitas, oposições dialéticas entre a semelhança e a dessemelhança, a forma e o informe, a transparência e a opacidade, a figuração e a desfiguração, o visível (ou o visual) e o invisível (ou o sensível, ou o inteligível) etc. Toda representação implica sempre, de uma maneira ou de outra, uma dosagem entre semelhança e dessemelhança. E a história estética das máquinas de imagens, essa trama de linhas gerais, é feita de sutis equilíbrios entre esses dados. Podemos mesmo afirmar com razão que existe um tipo de correlação histórica implícita entre estas duas dimensões aparentemente contraditórias da figuração. É a tese denominada “a dupla hélice”, sustentada por Raymond Bellour (1990), e que significa sumariamente dizer que, quanto mais a potência de analogia de um sistema de imagem se amplia, mais se manifestam tendências ou efeitos (chamá-los-emos secundários?) de desanalogização (de desfiguração) da representação. Como se, quanto mais um sistema fosse capaz de imitar o real com a máxima fidelidade de suas aparências, mais veríamos também se multiplicarem pequenas formas, minando essa capacidade de mimetismo, visando a desconstruí-lo, como uma desforra da imagem sobre o instrumentalismo da máquina, como se estivessemos lidando com uma pulsão de subversão da figura proporcional à força de dominação do sistema.

Sem querer multiplicar os casos, como não lembrar, por exemplo, que no campo da pin-

tura do Quattrocento, ao lado da figuração clássica (semelhança), a arte é constantemente trabalhada por efeitos de desfiguração (dessemelhança) que, longe de cultivarem a relação de reprodução do visível na imagem, envolvem as obras em problemáticas de outra ordem, nas quais a opacidade dos signos (o figural) disputa a arte com a transparência da significação (o figurativo), ou da narração histórica (a *história*), em que os enigmas da figuração (a nuvem como categoria de pintura, as manchas de Fra Angelico etc.) inscrevem o excesso do visível no poético ou no metafísico, tudo isso objeto de teorização por parte de historiadores da arte como Hubert Damish (1972) ou Georges Didi-Huberman (1990a, 1990b e 1995)? Como não lembrar, exatamente no mesmo sentido, que a fotografia não é inteiramente voltada para a reprodução do visível tal como nos é mostrado pelo mundo, mas que é também trabalhada pela figuração do invisível, por exemplo, ao longo do final do século XIX, com uma tradição, bastante singular, da fotografia científica ou pseudocientífica (se não, por vezes, delirante): da fotografia por raios X e da termofotografia, ou da captura fotográfica das histéricas de Charcot à foto dos “estados da alma humana” e outros registros bizarros de sonhos, pensamentos, espectros, emoções ou marcas do “invisível fluídico”?¹³ Ou ainda, outro exemplo, que a fotografia não se contenta sempre em figurar o tempo congelado do instante (nem toda foto se reduz a um instantâneo), mas trabalha também a dessemelhança, por vezes até o ilegível, o apagamento, a mancha ou o informe, em particular quando tenta inscrever nela os efeitos do movimento por meio

de “desfocamentos” ou prolongamentos etc.¹⁴ E poderemos assim prosseguir, desta vez com o cinema, cuja transparência mimética está longe de ser generalizada, apesar da potência industrial e comercial que ele encarna (há todo o trabalho de abstração cinematográfica, do experimental e do não figurativo), e isso mesmo em matéria de reprodução do movimento: no cinema mudo dos anos 20, por exemplo, o trabalho frequente de modificação das velocidades de projeção — lenta, acelerada, parada sobre a imagem, reversão temporal — permitia a cineastas inventivos, como Abel Gance, Dziga Vertov, René Clair ou Jean Epstein, realizar “experiências diretamente com a matéria-tempo do cinema”¹⁵ que afetavam evidentemente o mimetismo analógico da representação. O mesmo vai acontecer, desta vez, no campo da televisão e da imagem eletrônica, em que, em particular, o trabalho dos artistas de vídeo (de Nam June Paik a Bill Viola, de Muntadas a Gary Hill, de Jean Christophe Averty a Michael Klier etc.) mostrou suficientemente os usos perturbadores e desfigurativos de imagens (às vezes agressivos, às vezes lúdicos) que podiam ser postos em prática. Em suma, a questão mimética da imagem não é sobredeterminada pelo dispositivo tecnológico em si mesmo. É um problema de ordem estética, e todo dispositivo tecnológico pode, com os seus próprios meios, colocar em prática a dialética entre semelhança e dessemelhança, entre analogia e desfiguração, entre forma e informe. E esse próprio jogo diferencial e modulável é a condição da verdadeira *invenção* em matéria de imagem: a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica.

¹³ Ver, entre outros, Didi-Huberman (1982), Dubois (1990) e Gunning (1995).

¹⁴ Ver, por exemplo, o catálogo da exposição *Le temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987.

¹⁵ Ver, por exemplo, Dubois (1998).

tura do Quattrocento, ao lado da figuração clássica (semelhança), a arte é constantemente trabalhada por efeitos de desfiguração (dessemelhança) que, longe de cultivarem a relação de reprodução do visível na imagem, envolvem as obras em problemáticas de outra ordem, nas quais a opacidade dos signos (o figural) disputa a arte com a transparência da significação (o figurativo), ou da narração histórica (a *história*), em que os enigmas da figuração (a nuvem como categoria de pintura, as manchas de Fra Angelico etc.) inscrevem o excesso do visível no poético ou no metafísico, tudo isso objeto de teorização por parte de historiadores da arte como Hubert Damish (1972) ou Georges Didi-Huberman (1990a, 1990b e 1995)? Como não lembrar, exatamente no mesmo sentido, que a fotografia não é inteiramente voltada para a reprodução do visível tal como nos é mostrado pelo mundo, mas que é também trabalhada pela figuração do invisível, por exemplo, ao longo do final do século XIX, com uma tradição, bastante singular, da fotografia científica ou pseudocientífica (se não, por vezes, delirante): da fotografia por raios X e da termofotografia, ou da captura fotográfica das histéricas de Charcot à foto dos “estados da alma humana” e outros registros bizarros de sonhos, pensamentos, espectros, emoções ou marcas do “invisível fluídico”?¹³ Ou ainda, outro exemplo, que a fotografia não se contenta sempre em figurar o tempo congelado do instante (nem toda foto se reduz a um instantâneo), mas trabalha também a dessemelhança, por vezes até o ilegível, o apagamento, a mancha ou o informe, em particular quando tenta inscrever nela os efeitos do movimento por meio

de “desfocamentos” ou prolongamentos etc.¹⁴ E poderemos assim prosseguir, desta vez com o cinema, cuja transparência mimética está longe de ser generalizada, apesar da potência industrial e comercial que ele encarna (há todo o trabalho de abstração cinematográfica, do experimental e do não figurativo), e isso mesmo em matéria de reprodução do movimento: no cinema mudo dos anos 20, por exemplo, o trabalho frequente de modificação das velocidades de projeção — lenta, acelerada, parada sobre a imagem, reversão temporal — permitia a cineastas inventivos, como Abel Gance, Dziga Vertov, René Clair ou Jean Epstein, realizar “experiências diretamente com a matéria-tempo do cinema”¹⁵ que afetavam evidentemente o mimetismo analógico da representação. O mesmo vai acontecer, desta vez, no campo da televisão e da imagem eletrônica, em que, em particular, o trabalho dos artistas de vídeo (de Nam June Paik a Bill Viola, de Muntadas a Gary Hill, de Jean Christophe Averty a Michael Klier etc.) mostrou suficientemente os usos perturbadores e desfigurativos de imagens (às vezes agressivos, às vezes lúdicos) que podiam ser postos em prática. Em suma, a questão mimética da imagem não é sobredeterminada pelo dispositivo tecnológico em si mesmo. É um problema de ordem estética, e todo dispositivo tecnológico pode, com os seus próprios meios, colocar em prática a dialética entre semelhança e dessemelhança, entre analogia e desfiguração, entre forma e informe. E esse próprio jogo diferencial e modulável é a condição da verdadeira *invenção* em matéria de imagem: a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica.

¹³ Ver, entre outros, Didi-Huberman (1982), Dubois (1990) e Gunning (1995).

¹⁴ Ver, por exemplo, o catálogo da exposição *Le temps d'un mouvement. Aventures et mésaventures de l'instant photographique*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987.

¹⁵ Ver, por exemplo, Dubois (1998).



A questão materialidade / imaterialidade

Nova e última “linha geral” deste sobre-vôo das questões estéticas das máquinas de imagens – a questão da *matéria* da imagem. O movimento desse terceiro grande eixo é o mesmo: à primeira vista, poderíamos ver aqui também uma progressão quase contínua e, em sentido único, indo em direção a uma *desmaterialização progressiva* da imagem ao longo dos sistemas, cada vez menos “objetal” e cada vez mais “virtual”, como se estivéssemos lidando com uma espécie de movimento pendular em relação ao critério precedente: quanto maior o grau de analogia (o poder mimético), maior a perda de materialidade da imagem. E, uma vez mais, se observará que essa visão teleológica é extremamente redutora e que convém impreterivelmente dialetizá-la, evitando confundir o terreno estético com o da tecnologia.

Aparentemente, é uma evidência: a imagem da pintura é, em relação ao que nos interessa aqui, a imagem cuja materialidade é a mais diretamente *sensível*: a tela e seu grão, a pincelada, seu *ductus* e seu fraseado, o traço do pincel, a tinta escorrida, a textura dos óleos e dos pigmentos, o relevo da matéria, o brilho dos vernizes, até o odor das diversas substâncias que participaram de sua constituição. Para alguém que não apenas viu, mas tocou uma tela com a mão, sentiu sua espessura e sua consistência, sua lisura ou seu enrugamento, não existe dúvida: a pintura é um auge de materialidade concreta, tátil, literalmente palpável (mesmo o pior dos quadros). Esta materialidade é, aliás, freqüentemente associada ao caráter de *objeto único*

do quadro para lhe dar seu *valor* de obra, que é um valor de arte.

Por comparação, a imagem fotográfica, objeto múltiplo ou, ao menos, reprodutível, possui seguramente menos relevo e menos corpo. Sua tatilidade é menos uma questão de matéria figural que de objetualidade figurativa. Por um lado, com efeito, pode-se ver no processo fotográfico um tipo de *afinamento* da matéria-imagem: todos os grãos de halógeno de prata que formam a matéria fotossensível (denominada emulsão) desta imagem são da mesma natureza, têm o mesmo estatuto e são expostos de maneira indiferenciada e unilateral sobre o suporte (todos passaram “pela máquina”). Os fótons dos raios luminosos vêm se alinhar igualmente na superfície da imagem; não há espessura da matéria, donde o caráter extremamente “liso” de uma foto, quer se trate de uma tiragem em papel ou de uma placa de vidro, de um diapositivo ou de uma *Polaroid*. A emulsão pode ser usada em qualquer suporte, mesmo rugoso, sem que impeça essa sensação de afinamento da figuração fotográfica. Por outro lado, essa relativa perda de relevo da matéria fotografia não impede evidentemente essa imagem — ou seja, o conjunto indissociável da emulsão e de seu suporte — de existir realmente, como realidade concreta e tangível: a fotografia é um objeto físico, que se pode pegar nas mãos, apalpar, triturar, levar, dar, esconder, roubar, colecionar, tocar, acariciar, rasgar, queimar etc. Em geral, há mesmo uma certa intensidade *fetichista* nos usos particulares que se podem fazer desse objeto, freqüentemente pequeno, pessoal, íntimo, que se possui e que obseda. Este fetiche nada mais é que uma imagem (e como

tal podem lhe faltar corpo e relevo); é também um objeto (e como tal convida a todos os usos manipuláveis).

É com o cinema que esse caráter objetual da imagem vai claramente se atenuar, a ponto de se tornar quase evanescente. A imagem cinematográfica pode com efeito ser considerada *duplamente imaterial*: na medida em que ela é uma imagem *refletida*, por um lado, e uma imagem *projetada*, por outro. A imagem de filme, aquela que se vê — ou que se acredita ver — na tela, na sala de projeção, é, sabemos, um simples reflexo sobre uma tela branca de uma imagem vinda de outra parte (e invisível enquanto tal). Esse reflexo que se dá como espetáculo (movimento, grandeza etc.), é literalmente *impalpável*. Nenhum espectador pode *tocar* essa imagem. Eventualmente, pode-se tocar a tela, mas não a imagem. Lembre-se, a respeito disto, da memorável seqüência (denominada “do cinematógrafo”) do filme *Les Carabiniers* (1963), de Godard: vemos nela um dos heróis, homem simples, se render, pela primeira vez, ao cinematógrafo e experimentar as primeiras sensações de um espectador virgem diante de um tipo de imagem ainda assim muito singular. Assim, no momento da segunda cena, a da jovem mulher que se despe para tomar um banho, esse espectador inocente se levanta, aproxima-se da tela, como se aproximaria do corpo real da mulher, e tenta tocar o objeto do seu desejo. Suas mãos seguem as formas do corpo, acompanham as pernas, ensaiam ter um contato com aquilo que é apenas uma imagem, mas mesmo essa imagem, esse reflexo, escapa-lhe, escorrega-lhe entre os dedos, esquiva-se dele. Por insistência, o infeliz (feliz?) acaba por arrancar a tela,

que desaba no chão. Esta queda da tela não impede que a imagem do corpo continue, imperturbável, a ser projetada, desta vez sobre a parede de tijolos que estava atrás da tela. Moral: pode-se perfeitamente alcançar, tocar, investir contra a matéria da tela (pode-se rasgá-la, maculá-la, sujá-la, removê-la, colori-la...), não se alcança com isso a imagem, que permanece, para além de seu suporte de tela, como uma entidade fisicamente distinta e fora do alcance das mãos do espectador. É a primeira evanescência da intocável imagem cinematográfica. A segunda diz respeito ao fenômeno perceptível da projeção, do qual já falamos: a imagem que o espectador acredita ver não é só um reflexo, mas também uma ilusão perceptiva produzida pelo desenrolar da película a 24 imagens por segundo. O movimento representado (de um corpo, de um objeto), tal qual o vemos sobre a tela, não existe efetivamente em nenhuma imagem real, a imagem-movimento é um tipo de ficção que só existe através de nossos olhos e em nosso cérebro. Fora daí, ela não é visível, é uma imagem imaginada tanto quanto vista, mais subjetiva que objetiva. A imagem do cinema, no fundo, não existe enquanto objeto ou matéria, é uma breve passagem, uma comoção permanente, que produz ilusão durante o tempo de um olhar, que desaparece tão logo entrevista, para só existir na memória do espectador. Nesse sentido, a imagem do cinema é — tem-se frequentemente feito a aproximação — quase tão próxima de uma imagem mental quanto de uma imagem concreta.

Com a imagem da tela catódica (televisão-vídeo), esse processo de desmaterialização parece ainda se acentuar de maneira muito



clara. Antes de tudo, se a imagem do cinema pode ser dita duplamente imaterial, já que se a observa *sobre a tela*, em todo caso o espectador sabe que anteriormente, quer dizer na origem, do lado do projetor e da cabine, existe uma imagem prévia que, ela sim, possui uma materialidade: é o filme-película — para retomar a formulação de Thierry Kuntzel (1973). Este filme-película é feito de imagens objetais: os fotogramas (existe, aliás, um fetichismo do fotograma em certos cinéfilos, que os colecionam e podem assim, pensam eles, possuir materialmente um pedacinho de seu fantasma). Certamente o fotograma não é a imagem de cinema: é uma imagem fixa (ainda fotográfica nesse sentido), nunca visível como tal pelo espectador comum do cinema, mas sabe-se que está lá, que é a origem da imagem-movimento, que tem corpo, que se pode tocá-lo etc. Com a imagem eletrônica da televisão e do vídeo, que é também uma imagem-movimento projetada na tela, essa realidade objectal de uma imagem material que seria visível anteriormente nem sequer existe mais. Não existe imagem fonte. Não existe nada para se ver que seja matéria (o que é paradoxal em relação ao que se denomina justamente *vídeo* ("eu vejo"). Pois o que é propriamente uma "imagem eletrônica"? Muitas coisas, mas jamais verdadeiramente uma imagem. É somente um processo. A imagem eletrônica pode ser o famoso "sinal" de vídeo, que é a base tecnológica do dispositivo, necessário para a transmissão e a difusão imediata (por onda ou por cabo) da informação, mas que nada mais é que uma "simples" impulsão elétrica (composta, é verdade, por três entidades: os sinais cromáticos, luminosos e de sincronização). Em todo caso, esse sinal nunca é visível como imagem.

Aliás, a imagem eletrônica pode ser também o registro em fita magnética do dito sinal. Mas isso não muda nada: não há nada para se ver na fita de um videocassete, nem o menor fotograma, nada além de impulsões elétricas codificadas. Ou ainda pode-se considerar — é assim que as coisas são freqüentemente vistas — que a imagem eletrônica é aquilo que aparece numa tela catódica, isto é, o resultado do *balayage*¹⁶ (na verdade, um duplo *balayage* entrelaçado) em alta velocidade, numa tela fosforescente, de uma trama feita de linhas e de pontos, por um feixe de elétrons. Este *balayage* faz com que se consubstancie, diante de nossos olhos, uma aparência de imagem (aí também uma ficção de nossa percepção). Mas aí onde o cinema dispunha ainda, em sua base, do elementar fotograma (a unidade de base do cinema é ainda uma imagem), o vídeo não tem nada a oferecer como unidade mínima visível além do *ponto* de *balayage* da trama, ou seja, qualquer coisa que não talvez uma imagem, e, mesmo, que não exista em si a título de objeto. A imagem de vídeo, nesse sentido, não existe no espaço, ela só tem existência temporal, é pura síntese de tempo em nosso mecanismo perceptivo (Nam June Paik dizia que "o vídeo é apenas tempo, somente tempo"). Em suma, nada mais instável e fluido que a imagem de vídeo, que escapa entre os dedos de maneira ainda mais certa e sutil que a imagem de cinema. Como vento. A imagem de vídeo, sinal elétrico codificado ou ponto de um *balayage* de uma trama eletrônica, é realmente uma pura operação, sem outra realidade objectal que a transformasse em uma matéria no espaço do visível. Sem corpo nem consistência, a imagem eletrônica, poder-se-ia quase dizer, é boa para ser transmitida.

¹⁶ Deslocamento — horizontal e vertical — do feixe de elétrons na tela da televisão. (N. do E.)

¹⁷ Ver neste livro a análise crítica de Gérard Leblanc sobre os sistemas de realidade virtual e sobre as principais questões que eles veiculam.

Enfim, com os sistemas de imagem relativos à informática e produzidos por computador, o processo de imaterialização parece alcançar seu ponto extremo: primeiramente, a título de imagem visualizável numa tela, a imagem do computador é comparável à imagem eletrônica do vídeo (tela fosforescente, *balayage* de uma trama por um feixe de elétrons etc.). Desse ponto de vista, não há diferença de natureza (as mesmas telas podem, aliás, servir aos dois tipos de imagem). Em seguida, antes de ser esse lugar de visualização final que é a máquina tela, a imagem informática, sabemos, é uma imagem puramente *virtual*. Ela apenas atualiza uma possibilidade de um programa matemático; reduz-se, em última instância, não a um sinal analógico, mas a um sinal digital, isto é, a uma sequência de cifras, a uma série de algoritmos. Estamos longe da matéria-imagem da pintura, do objeto fetiche da fotografia e mesmo da imagem-sonho do cinema que vem de um tangível fotograma. É menos uma imagem que uma abstração. Nem mesmo uma visão do espírito, mas o produto de um cálculo.

Daí, sem dúvida, como em um reflexo compensatório, o impulso particular nesse domínio quanto a tudo o que concerne à reconstituição de efeitos de materialidade. Esta parece de tal maneira ausente na informática que se supervaloriza tudo o que diz respeito ao tato. Por exemplo, a informática multiplicou o aperfeiçoamento de máquinas que são próteses, não do olho (estamos longe da *camera obscura*), mas da mão: triunfo do telecomando, magia do *mouse*, papel indispensável do teclado, mesmo para fazer uma imagem etc. Sem falar do progresso das “telas táteis”, estes dispositi-

vos de frustração, nos quais o contato físico da mão com a tela finge dar corpo a uma imagem que, de qualquer maneira, não tocamos. Sobre tudo em todas as pesquisas sobre o que chamamos de “realidade virtual”, esse impulso em direção a uma (falsa) materialidade da imagem se afirmou. Os capacetes de visão que imergem o “espectador” em uma “imagem” total, que o engloba, definindo completamente seu meio ambiente (estamos dentro, como se pudéssemos alcançar, tocar a própria realidade dos objetos representados), estão associados a essas famosas “luvas de dados” (*data gloves*) com todos os seus captadores e sensores que restituem, agindo sobre o corpo, a pele, os músculos, por pressão de pequenas almofadas de ar, todas as sensações físicas do tato (as matérias, os movimentos, o relevo, as texturas, a temperatura etc.).¹⁷ É o triunfo da simulação, na qual a impressão de realidade é substituída pela impressão de presença, na qual o usuário *experimenta* a simulação como um real, na qual não somente a imagem não tem mais corpo, mas o próprio real parece ter se volatilizado, dissolvido, descorporificado em uma abstração sensorial total.

Supervalorização da visão, supervalorização do tato, para um sistema de representação tecnológica que carece cruelmente de um e de outro, porque não considerou o Real. As telas se acumularam a tal ponto que apagaram o mundo. Elas nos tornaram cegos, pensando poder nos fazer tudo ver, elas nos tornaram insensíveis, pensando nos fazer tudo sentir.

Felizmente, resta-nos ler a admirável *Lettre sur les aveugles* (*Carta sobre os cegos*), de Diderot. E esperar que Chris Marker as transforme em DVD-Rom.



Referências bibliográficas

- ARAGO, François. *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama par Daguerre*. Paris: Rumeur de Ages, 1982.
- BARTHES, Roland. *La Chambre claire*. Note sur la photographie. Paris: Gallimard/ Seuil/ Cahiers du Cinéma, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. Le public moderne et la photographie. In: PICHOS, C. (org.). *Baudelaire Critique d'art*. Paris: Gallimard, Folio, 1992.
- BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet-cinéma*. Paris: Albatros, 1978.
- BAZIN, André. Ontologie de l'image photographique. *Qu'est-ce que le cinéma?* Ontologie et langage, tomo 1. Paris: Éd. Du Cerf, [1945], 1975.
- BELLOUR, Raymond. "La double hélice". In: BELLOUR, R.; DAVID, C. & VAN ASSCHE, C. *Passages de l'image*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.
- ; KUNTZEL, T. & METZ, C. *Communications*, n. 23. Psychanalyse et cinéma. Paris: Seuil, 1975.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: PUF, Quadrige, 1995.
- . Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique. *L'évolution créatrice*. Paris: PUF, Quadrige, 1994.
- . La perception du changement. *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF, Quadrige, 1993.
- CRARY, Jonathan. *Technique of the Observer*. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, October Book, 1990.
- DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage*. Pour une histoire de la peinture. Paris: Seuil, 1972.
- DELEUZE, Gilles. *L'image- mouvement*. Paris: Minuit, Critique, 1983.
- . *L'image-temps*. Paris: Minuit, Critique, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1990.
- . *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990.
- . *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- . *Invention de l'hystérie*. Charcot et L'iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris: Macula, 1982.
- DUBOIS, Philippe. Le corps e ses fantômes. *L'acte photographique et autres essais*. Paris: Nathan, 1990.
- . La tempête ou la matière-temps. Le sublime et le Figural dans l'oeuvre de Jean Epstein. In: AUMONT, J. (org.) *Jean Epstein*. Paris: Ed. Cinemathèque Française, 1998.
- . O ato fotográfico. *Papirus*. Campinas, 1994.
- EPINAS, A. *Les origines de la technologie*. Paris: s.e., 1897.
- GUNNING, Tom. Tracing the Individual Body: Photography, Detectives and Early Cinema. In: CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. (orgs.) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- KUNTZEL, Thierry. Le défilement. *Revue d'esthétique*. Cinéma: théories, lectures. Paris: Klincksieck, 1973.
- LAFFAY, Albert. *Logique du cinéma*. Paris: Masson, 1964.
- LEIRENS, Jean. *Le cinéma et le temps*. Paris: Le Cerf, 1954.
- METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire*. Psychanalyse et cinéma. Paris: UGE, 10/18, 1977.
- MICHOTTE, André. Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques. *Revue Internationale de Filmologie*, n. 3-4, 1948.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris: Éd. Universitaire, 1963.

MORIN, Edgard. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1956.

PIERCE, C. S. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University, 8 vol., 1931-1958.

SCHAEERER, René. *Epistémè et Téchne, étude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon*. S. l.: Macon, 1930.

VERNANT, Jean-Pierre. "Remarques sur les formes et les limites de la pensée technique chez les Grecs". *Mythe et pensée chez les Grecs*, tomo 2. Paris: Maspéro, 1974.

WALLON, Henri. L'acte perceptif et le cinéma. *Revue Internationale de Filmologie*, n. 13, abril-junho, 1954.

Continuação da nota 2:

dos filtros da feitiçeria), mas não pertence ainda verdadeiramente ao domínio da ciência, que definirá a era moderna (não existe *téchne* entre engenheiros; não há, aliás, invenção técnica real entre os gregos, mas somente uma *tecno-logia*, ou seja, uma reflexão sobre a técnica como ferramenta, como *savoir-faire*). Isso explica por que as *technai* tinham um sentido de aplicação essencialmente no mundo da agricultura, do artesanato e da mecânica, ou... da linguagem (a poética aristotélica e a retórica sofista). Em todos os casos, a *téchne* remete à idéia de uma ferramenta da qual o homem se dota para lutar contra uma potência mais ou menos superior, em particular aquela da natureza (*téchne* vs. *phýsis*), dominando uma força (*dýnamis*) que lhe escaparia sem essa ferramenta e, uma vez controlada e canalizada com discernimento, permite-lhe ultrapassar certos limites. Daí a importância do modelo da *téchne rhetoriké* do sofista (domínio dos procedimentos argumentativos no combate oratório para vencer o adversário voltando contra ele a sua própria força de discurso). Sobre tudo isso, ver Vernant (1974:44-64). Mais globalmente, pode-se consultar Epinas (1897), um velho clássico, contemporâneo do aparecimento do cinematógrafo, e sobre a história da noção de *téchne*, Schaeer (1930).

¹¹ Por exemplo, o célebre número "Psychanalyse et cinéma", da revista *Communications* (Bellour, Kuntzel e Metz, 1975), ou ainda Baudry (1978).



Resumo

Se a expressão “novas tecnologias”, no campo das imagens, remete hoje à informática e permite a fabricação de objetos visuais, é evidente que uma perspectiva histórica elementar nos leva a reconhecer que não foi preciso o aparecimento do computador ou do digital para engendrar imagens em bases tecnológicas. Este artigo discute, por meio de uma abordagem semiológica, quatro das “últimas tecnologias” ligadas à imagem que se sucederam nos dois últimos séculos: fotografia, cinematógrafo, televisão-vídeo, informática.

Palavras-chave: história das novas tecnologias, maquinismo e humanismo, materialidade e imaterialidade das imagens.

Abstract

Despite the fact that the expression “new technologies” brings computer science to mind, nowadays, in the field of images, it is obvious that a basic historic perspective will make us realize that the appearance of the computer, or digital format was not necessary to devise technology-based images. The article discusses, in a semiological approach, four of the “state-of-the-art technologies” connected with image that succeeded in sequence in the last two centuries: photography, cinematography, television-video, computer science.

Keywords: history of the new technologies, machinism and humanism, image materiality and immateriality.

Recebido em julho de 1999.
Aprovado em agosto de 1999.



Ensaio





Inathèque de France: um convite à pesquisa audiovisual¹

Claudia Turra Magni

Instalada desde outubro de 1998 na nova *Bibliothèque Nationale de France (BNF)*, denominada *François Mitterrand*, a *Inathèque de France*, que conserva os arquivos audiovisuais e sonoros da televisão e rádio franceses, é local imprescindível para a pesquisa do som e da imagem em movimento. Às 850 mil horas conservadas de programas televisivos e radiofônicos veiculados na França nos últimos setenta anos são acrescidas, anualmente, desde 1995, cerca de 18 mil horas (das 50 mil difundidas em sete canais de TV)² e 17.500 horas (das 40 mil veiculadas em cinco emissoras de rádio).³ Os instrumentos, métodos e técnicas de consulta e gerenciamento desta imensa base de dados que, atualmente, se encontram à disposição do pesquisador, foram desenvolvidos em ateliês metodológicos que reuniram pesquisadores, arquivistas-documentalistas, universitários e profissionais do *Institut National de l'Audiovisuel (INA)*, durante os quatro anos de preconfiguração da *Inathèque*.

Fundado em 1974, o *INA* já conservava os arquivos radiofônicos e audiovisuais franceses, mas o fazia sobretudo em caráter de exploração comercial, para a retransmissão, a serviço das emissoras.⁴ A criação da *Inathèque*, em 1993, por sua vez, resultou da intensa mobilização dos intelectuais franceses⁵ e de

um investimento público colossal,⁶ diretamente relacionados à instituição da lei de 20 de junho de 1992 sobre o depósito legal, a qual expandiu para a rádio e a televisão nacionais a obrigatoriedade de enviarem seus programas para a conservação patrimonial e o acesso à pesquisa.

Depósito legal: uma história de mais de quatro séculos

Nas origens desta lei encontra-se a primeira regulamentação mundial sobre o depósito legal das obras escritas: o Decreto de Montpellier, instituído por François I, em 1537. Ele determina a entrega para a conservação, na Biblioteca do Reino (na cidade de Blois), de "todas as obras dignas de serem lidas que foram ou que serão feitas... de nosso tempo, para ter acesso a tais livros, se por acaso eles ficarem, depois, perdidos da memória dos homens" (*apud* Chevalier, [1537]1994:22).

Vinculado ao crescente desenvolvimento da imprensa, este decreto não tinha apenas fins culturais, mas visava também ao controle sobre as obras escritas que circulavam no reino. Tendo deixado de vigorar somente entre 1791 e 1793, durante a Revolução Francesa, por ser considerada incompatível com a liber-

¹ Agradeço a Christine Barbier-Bouvet pela documentação e informações fornecidas. Embora a *Inathèque* conserve arquivos da TV e rádio franceses, este ensaio privilegiará os arquivos audiovisuais.

² Trata-se das emissoras nacionais hertzianas (TF1, France 2, France 3, M6, Arte, Canal + e La Cinquième), o que exclui os canais a cabo e via satélite.

³ Estações nacionais de Rádio France: France Inter, France Culture, France Musique, France Info e Radio Bleue.

⁴ Anteriormente à fundação do *INA*, esta função era desempenhada pelo *Office National de la Radio et Télévision Françaises (ORTF)*.

⁵ Embora a Lei do Depósito Legal do rádio e da televisão já estivesse instituída desde 20 de junho de 1992, ainda não dispunha de verbas nem de seu decreto de aplicação. Em 23 de outubro de 1993, o artigo do jornal *Le Monde* intitulado "Un appel de chercheurs et d'universitaires: Mémoire interdite" reúne assinaturas de trinta intelectuais reconhecidos, reivindicando a promulgação deste decreto. Em 31 de dezembro de 1993, a lei é promulgada e a sua aplicação é fixada para 1º de janeiro de 1995.

⁶ Nota no fim do artigo.

dade de expressão, esta regulamentação teve objetivos que, ao longo dos séculos, variaram entre o controle, a preservação patrimonial e a garantia da propriedade literária e artística. A responsabilidade sobre o depósito (entre o editor, o livreiro e o autor), assim como o organismo depositário, os procedimentos, as técnicas e os tipos de obras concernentes, também foram se adaptando à legislação geral do país, às suas condições socioculturais e à transformação dos modos de elaboração e transmissão de conhecimentos. No século XX, o depósito legal extrapola a grafosfera e passa a abarcar outros suportes, além do papel: em 1925, incorpora a fotografia, o fonograma e o cinema; entre 1943 e 1977, os documentos sonoros, audiovisuais e a multimídia; em 1992, finalmente, a lei se estende ao domínio do rádio e da televisão.

Quando o som e a imagem se tornam objeto de conservação

Em dossiê informativo da *Inatbèque*, lê-se: “As mídias, o som e a imagem animada são promovidos ao escalão da escrita e reconhecidos como um modo maior da expressão contemporânea”. Tendo conquistado o status de objeto de conservação, tais expressões, por natureza fugidias, passam a integrar a memória coletiva do país. Para além das práticas profissionais e artísticas que lhe são tradicionalmente associadas, elas engendram pontos de vista teóricos e metodológicos coletivos e permitem a constituição de um pensamento sobre a imagem em geral, ainda em vias de elaboração. Com o intuito de enriquecer esta reflexão teórica, e a partir da política de

parceria conduzida pelo depósito legal, foi criado, em 1994, o *Collège Iconique*, um grupo interdisciplinar composto por pensadores e produtores de imagens que, até 1998, se encontrava mensalmente para a realização de conferências e debates, reunidos em uma publicação bianual.⁷

A lei de 1992 distribui as funções de conservação do audiovisual entre o *INA*, o *Centre National de la Cinématographie* (para os filmes de longa metragem) e a *Bibliothèque Nationale de France* (para os audiovisuais editados e comercializados). Ela também enfatiza os objetivos patrimonial e de pesquisa do depósito legal, os quais, desde a metade da década de 1980, já se sobrepunham aos fins de controle deste dispositivo legal.

Dessa perspectiva, a exigência de exaustividade sobre as obras a serem conservadas tornou-se criticável, e considerações de ordem prática e financeira — como o volume, a viabilidade de manipulação e acesso aos documentos e os custos altíssimos das operações de registro, conservação e indexação — determinaram a opção por um procedimento seletivo das obras e documentos considerados significativos. Visto que toda seleção pode ser considerada quase subjetiva, o decreto prevê uma comissão de seleção, formada pelo presidente do conselho científico, representantes das emissoras, dos organismos depositários e personalidades qualificadas, visando, desta forma, a preservar a discussão, transparência e coerência interna desses procedimentos.

São critérios básicos desta seleção a nacionalidade francesa (no caso de co-produção, no mínimo 1% de participação francesa) e a condição de primeira difusão. Por outro lado,

⁷ Diversamente deste grupo, os *Rencontres Sorbonne-INA*, que ocorrem a cada 18 meses, são abertos ao público, enquanto o *Lundi du Ranelagh* consiste em uma mesa-redonda e projeção de imagens, reunindo pesquisadores e professores de audiovisual e mídia.



uma classificação por gênero diferencia os programas de TV que têm depósito exaustivo dos que têm depósito seletivo. No primeiro caso encontram-se *magazines* (programas que mesclam gravação em estúdio e reportagens externas), informativos, obras audiovisuais (documentários, ficções, desenhos animados, espetáculos, videoclipes, curta-metragens), variedades, mensagens publicitárias e emissões de difusão obrigatória. No segundo caso, jogos e retransmissões esportivas, assim como uma edição cotidiana do jornal televisivo e sete jornadas consecutivas integrais por ano (ambos para cada um dos sete canais implicados no depósito legal).

A responsabilidade do depósito está a cargo das difusoras, sujeitas a multa no caso de não cumprimento da lei. Antes da veiculação na TV, elas devem enviar a grade de programas para o INA, o qual designa as emissões a serem depositadas e, após o controle de sua difusão, envia a lista selecionada para as difusoras. Num prazo de 15 dias, elas devem entregar o material à *Inathèque*, registrado em suporte profissional, pelo qual receberão um atestado de liberação do depósito legal. Uma documentação escrita, ligada às emissões, acompanha os documentos da TV e do rádio.

No tratamento técnico das imagens, a *Inathèque* utiliza um robô Odetics e dois robôs Ivao, que fazem, respectivamente, as cópias de vídeo para a conservação (em formato Beta SP) e para a consulta (em formato SVHS). O local de coleta e conservação ocupa 2.500 m², em Bry-sur-Marne; o de consulta, com 200 m², situa-se no nível do jardim da *BNF François Mitterrand*.

O credenciamento na Inathèque: um processo seletivo

O depósito legal do rádio e da TV e as condições de consulta destes documentos na *Inathèque* representam, efetivamente, um imenso avanço no que concerne à democratização da imagem veiculada na mídia. No entanto, a consulta neste centro não é imediata nem de fácil acesso ao grande público.

A obtenção do credenciamento junto à *Inathèque* pode durar até mesmo algumas horas, conforme a demanda existente no Serviço de Orientação ao Leitor. Ela requer, inicialmente, uma inscrição no setor de pesquisa da *BNF*, onde o usuário deve preencher uma ficha e submeter-se a uma entrevista, justificando seu objeto de pesquisa e comprovando sua filiação a uma instituição. Existem três modalidades de tarifas: anual, de 12 dias ou de dois dias.⁸ A carteira da biblioteca é liberada imediatamente, mas, para que o usuário tenha acesso também à *Inathèque*, outra sessão de entrevista e legitimação do trabalho, com explicitação detalhada do tipo de interesse nos documentos a serem consultados e a forma de uso prevista, é ainda requisitada. Nenhum pagamento extra é necessário.

⁸ Tarifa anual: 300 FF; anual reduzida: 150 FF; de 12 dias: 200 FF; de 12 dias reduzida: 100 FF; de dois dias: 30 FF. (Pelo câmbio de julho/1999, US\$ 1 corresponde, aproximadamente, a 6 FF.)

Arquivos visuais e sonoros ao alcance das mãos, olhos e ouvidos: os instrumentos de pesquisa desenvolvidos pelo INA

Ao chegar à *Inathèque*, o leitor é identificado e conduzido a um dos 63 postos de consulta multímídia (ou *SLAV: Station de*

⁹ Se os arquivos históricos apresentam inúmeras imagens sobre pessoas sem domicílio, a produção cultural delas próprias raramente recebeu a legitimidade de preservação. Nos últimos anos, a proliferação de ateliês, exposições de arte e fotografia, publicações de livros, exibições de audiovisuais e de peças de teatro cuja autoria é do próprio sujeito em questão indica uma alteração marcante desta situação.

¹⁰ Como até 1974 a conservação de algumas emissões, para retransmissão, estava a cargo do *Office National de la Radio et Télévision Françaises*, os documentos anteriores a esta data encontram-se na base *ORTF*. A base *Imago* contém as emissões conservadas depois de 1974, quando foi criado o *INA*; mas é somente a partir de 1995 que começam a ser conservados os documentos do depósito legal, com fins patrimoniais. Assim, verifica-se uma ruptura quanto aos procedimentos, finalidades e formas de indexação relativas a estes três períodos.

Lecture Audiovisuelle). Após digitar seu nome e código secreto, ele tem acesso aos programas de informática utilizados para a pesquisa e consulta dos arquivos. Documentalistas estão constantemente à disposição do pesquisador para iniciá-lo nestes procedimentos e ajudá-lo a definir o melhor método de trabalho, segundo seu interesse de pesquisa. Sinteticamente, estes instrumentos permitem: a) consultar as bases de dados do *INA*; b) constituir uma base de dados pessoal; c) ouvir/assistir os/aos documentos sonoros/audiovisuais escolhidos; d) decompor um documento audiovisual, extraíndo-lhe imagens fixas (fotogramas), que podem ser acompanhadas de anotações por escrito.

Trajetória de uma consulta de arquivos televisivos sobre pessoas sem domicílio em Paris

Vejamos mais detidamente os diversos programas e as diferentes etapas de consulta destes arquivos, a partir da pesquisa que desenvolvo sobre pessoas sem domicílio em Paris. Neste artigo, não pretendo me deter no tema central deste estudo — as imagens feitas sobre elas e por elas, ao longo do século XX⁹ —, mas sim apresentar um exemplo de coleta de dados audiovisuais feita por meio dos instrumentos de pesquisa disponíveis na *Inatèque*.

Para identificar as emissões que podem ser significativas quanto a este tema, o primeiro procedimento foi consultar a base de dados do depósito legal,¹⁰ por meio do programa *Hyperbase*. Dentre as diversas palavras-chave que introduzi, encontrei o tema

de meu interesse indexado da seguinte forma: *clochard, sans abri, mendiant, mendicité, vagabondage, misère, quart monde* — um total de 5.181 notícias documentais veiculadas antes e após 1995 (data que marca o início dos depósitos na *Inatèque*, segundo normas específicas de conservação e indexação). Cruzando estas respostas com a designação *Paris* (que continha 73.463 notícias), reduzi minha documentação a 1.107 emissões, classificadas pelo gênero: 156 programas de estúdio com reportagem, 23 documentários, 856 jornais televisivos, 25 ficções, três espetáculos, 38 reportagens, seis retransmissões. Uma ficha está associada a cada um desses documentos audiovisuais, referindo seus créditos, nome dos participantes, duração, canal, dia e hora da difusão, material técnico disponível, origem jurídica da produção, resumo do conteúdo, audiência etc.

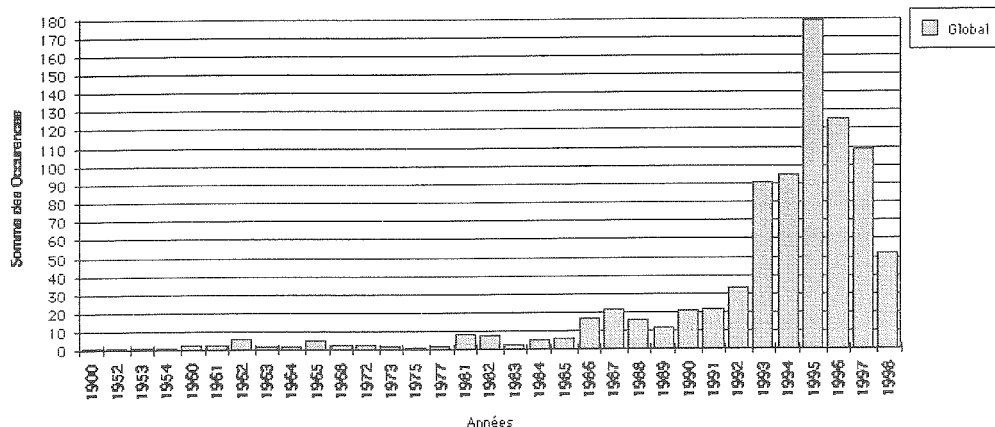
Com a seleção dos documentos consultados pelo *Hyperbase*, constituí o meu *corpus* de pesquisa, com o qual passei a trabalhar no *Media Corpus*. Este programa permite acionar as referidas fichas do *Hyperbase* e, em um campo específico, incorporar novas referências e designações. O pesquisador pode, assim, estabelecer diferentes relações entre os documentos selecionados, reorganizando-os segundo seus próprios critérios e criando estatísticas a partir dos parâmetros que julgar pertinentes. Uma das funções do *Media Corpus* permite obter estatísticas com parâmetros variáveis, em poucos segundos.

O gráfico a seguir representa a incidência cronológica global das notícias sobre pessoas sem domicílio em Paris nos telejornais. O forte aumento das ocorrências



verificado a partir de 1995 está, em parte, relacionado à extensão do depósito legal a três novos canais de TV: *Canal +*, *La Cinquième*/Arte, M6.

montagem; captar e reproduzir fotogramas, fazendo anotações ao lado das imagens fixas selecionadas (como no exemplo de ficha de um documentário, mais abaixo). As fichas com



Após esta fase de pesquisa documental (à qual se pode retornar a qualquer momento para ampliar, reduzir ou redefinir o *corpus* de trabalho), entra-se propriamente na fase de visualização. A lista das emissões solicitadas não pode ultrapassar dez elementos por vez, havendo uma espera de trinta a sessenta minutos para a entrega do material de consulta, em suporte de vídeo, formato SVHS. Pelo decreto, o material deve ser consultado individualmente e *in loco*, não podendo ser retirado da *Inatbèque*.

Uma interface entre o microcomputador e o aparelho de vídeo — o *Mediascope* — permite navegar nas emissões televisivas escolhidas, a partir do próprio *SLAV*. Este programa multimídia divide o espaço da tela do computador entre a imagem da emissão e outras janelas com funções diversas. É possível, por exemplo: identificar, automaticamente, cada mudança de plano; verificar os ritmos de

os fotogramas capturados e as respectivas notas, ficam registradas no servidor central da *Inatbèque* como um arquivo tradicional e podem ser reabertas a qualquer momento, mesmo meses mais tarde, introduzindo-se o nome e código pessoal do usuário.

Após a finalização dos trabalhos, todo o material de pesquisa elaborado pode ser registrado em CD-Rom fornecido pelo usuário, mas a utilização das imagens capturadas só pode ser feita em forma de citação, sob normas estritas que visam a preservar os direitos do autor.

Exemplo de ficha de um documentário¹¹

CRÉDITOS:

Título do documentário: "La Tribu du tunnel"

Direção: Florent Marcie

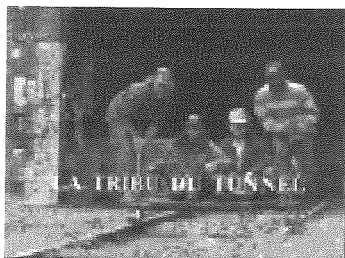
Canal de difusão: Canal +. Duração: 48'46"

Data e hora de difusão: 11/08/1995; 12:37:38

¹¹ N. do E. — As imagens a seguir possuem baixa resolução, pois foram digitalizadas com vistas apenas à consulta em monitores de computador. Entretanto, nós as incluímos para complementar as descrições da autora.

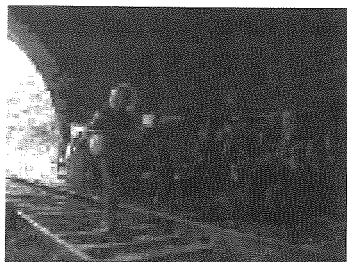
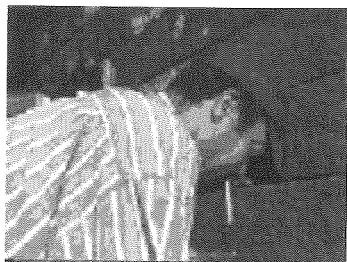
Os fotogramas a seguir resumem a sucessão de situações e eventos apresentados no documentário. Ao final de cada sequência, as notas em maiúsculas identificam a temática em questão,

seguida da maneira como foi abordada. Alguns comentários do realizador (sempre em *off*) e declarações dos personagens foram transcritos com aspas. Em *itálico* estão minhas observações.



RESUMO GERAL: O documentário acompanha, durante um ano, a vida cotidiana de quatro *tunnelois* (habitantes do túnel), instalados há três anos no 13º arrondissement de Paris, num túnel ferroviário desativado, próximo às obras do metrô.

O realizador nunca aparece em quadro, nem mantém o registro de suas perguntas, mas explicita sua visão pessoal por meio de comentários e de explicações.



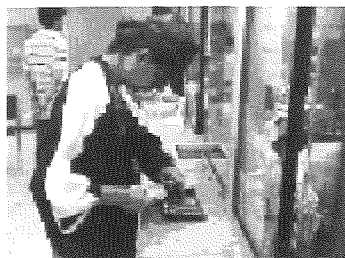
PERSONAGENS, COTIDIANO: o realizador apresenta, em voz off, os quatro personagens, Richard, Nonô, Sylvain e Calu, fazendo referência às suas personalidades e ao papel que desempenham no grupo.



ESPAÇO DOMÉSTICO, COTIDIANO: os componentes materiais da estrutura habitacional e as atividades domésticas são mostrados em detalhe.

Richard: "A gente vive tão bem quanto *as pessoas que estão na rua*, quero dizer, as pessoas que estão num apartamento (grifo meu). A gente vive bem! No inverno vai ser um pouco duro, porque aqui faz frio. Mas vai ter calefação, é claro!"

Apesar da precariedade, o grupo busca reproduzir um padrão dominante de moradia, o que se confirma pela declaração de Richard. No entanto, a forma como ele se engana em sua afirmação remete às contradições desta situação.



RECURSOS DE SOBREVIVÊNCIA: Calu retira seu RMI (Rendimento Mínimo de Inserção); Sylvain é o encarregado das compras.

Realizador: "Cada um ganha seu RMI, e eles o utilizam em caixa comum".

Todo cidadão francês sem remuneração, desde que tenha mais de 25 anos, tem direito a receber do Estado um rendimento mensal de cerca de U\$ 450, o que lhe permite participar do mercado de consumo.



HISTÓRIA DE VIDA: o documentário resgata imagens de TV feitas com Sylvain há 19 anos, quando nasceu seu filho. Três anos após aquela filmagem, sua mulher teria se suicidado, deixando o menino sob os cuidados do Estado. Há três anos, o jovem morreu de leucemia, com 17 anos de idade. Sylvain mantém sua foto no mural.

Reconstituída em imagem, esta ruptura familiar sofrida por Sylvain pode ter desencadeado o processo que o conduziu à sua condição atual. A data da morte do filho coincide com sua instalação no túnel.



SOCIABILIDADE: outras pessoas sem domicílio vêm ao túnel para fazer a barba, conversar, jogar *pétanque* (espécie de bocha) ou assistir a TV quando tem futebol. Existe uma troca de presentes por esses favores.



CONDIÇÕES CLIMÁTICAS, TRANSCORRER DO TEMPO: O inverno no túnel é rigoroso e não há mais visitas nem lazer ao ar livre.

Para que a influência das estações sobre o comportamento e o modo de vida do grupo estudado seja perceptível, é indispensável um registro de longa duração, como é o caso neste documentário.



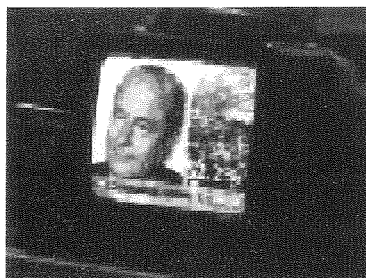
PRISÃO, AMIZADE, FAMÍLIA: Nonô, que durante o inverno estivera preso por causa de uma antiga briga, escreve a Richard, anunciando sua saída da prisão.

Ao retornar para o túnel e reencontrar o grupo, Nonô declara para a câmera: "A gente é mais do que uma família. Porque nós não temos mais família. Nós somos todos amigos".

Episódios de encarceramento não são incomuns na trajetória de pessoas que vivem na rua. Em certos casos, a relação de amizade entre seus pares compensa a ausência ou fragilidade de vínculos familiares.



VIDA AFETIVA, PROJETO DE VIDA: Lisa, que não aparece no vídeo, habita em um prédio ao lado do túnel. Após iniciar a relação com ela, Sylvain decide procurar emprego.



CONJUNTURA POLÍTICA: a TV acaba de anunciar a eleição de Jacques Chirac para presidente da República, o que provoca desgosto ao grupo. A tensão aumenta e eles brigam, mas a imagem da noite substitui a da desavença, mantida somente em voz *off*. Acusado de *clochard* (vagabundo) por Richard, Nonô desaparece no dia seguinte.



RELAÇÕES DE CLASSES, VIDA AFETIVA, PROJETO DE VIDA: como Sylvain, Nonô também começa a namorar uma vizinha: Chantal, uma arquiteta, que há tempos assistia ao movimento do grupo de sua janela. Depois da briga com Richard, Nonô instala-se em seu apartamento. Motivado por esta relação, ele quer procurar uma quitinete e um trabalho. Dirigindo-se à câmera, ele se queixa da possessividade de Richard e diz que não pode continuar a viver no túnel: “Ou a gente fica e acaba tudo *clochard* (vagabundo) (...) ou cada um toma um outro destino”.

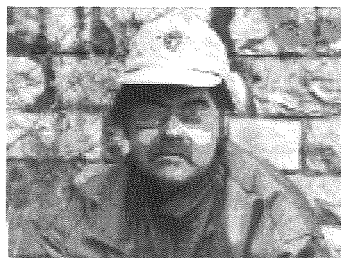
As diferenças socioeconômicas entre os tunnelois e as duas moradoras dos prédios vizinhos, de classe média, não impuseram barreiras para um relacionamento afetivo. Em ambos os casos, estes relacionamentos motivaram a revisão de seus projetos de vida e a busca da inserção social pelo trabalho formal e pelo estabelecimento de um domicílio convencional.



INDIVIDUALIDADE, IDENTIDADE DE GRUPO, RITUAL DE PASSAGEM: Nonô e Richard fazem as pazes.

Realizador: “Para festejar seu novo reencontro, os habitantes do túnel tomaram uma grande decisão: cada um vai comprar um boné, que será o símbolo do grupo e a afirmação de sua individualidade. Isso lhes dá um visual e protege suas cabeças do mundo exterior. (...) No entanto, esta é a última coisa que usarão juntos. O túnel os fortaleceu (...) para que possam, um dia, deixá-lo (...)”.

A dispersão do grupo é precedida de um reencontro, vivenciado como um ritual de passagem. A escolha de um objeto simbólico com apelo estético e finalidade de proteção materializa e exprime a vontade de preservar uma identidade coletiva e, ao mesmo tempo, de reforçar a identidade individual de cada um.



Realizador: "Sylvain instalou-se na casa de Lisa e encontrou um trabalho. Descobriu Mozart, Vivaldi, Renoir. Nonô brigou novamente com Richard e deixou o túnel mais uma vez. Ele estaria em algum lugar no 13º arrondissement".



"No túnel, restam apenas Richard e Calu."

Arquivos visuais e sonoros ao alcance de todos

Os mecanismos que envolvem a escritura alfabética são distintos daqueles que compreendem a produção de imagens: se saber ler implica também saber escrever, assistir a uma emissão televisiva não requer necessariamente a compreensão do seu processo de produção. Assistido à distância e com a tela totalmente ocupada pela imagem, o aparelho de televisão freqüentemente induz a uma postura passiva e de consumo diante da emissão. Por outro lado, os instrumentos de consulta e pesquisa aqui descritos, que são semelhantes a uma mesa de montagem, permitem uma abordagem ativa

sobre a emissão, ajudando, assim, a restabelecer uma postura crítica diante da imagem.

É neste sentido que alguns autores chegam mesmo a considerar que "estariamos numa situação próxima do movimento de alfabetização do século XIX, dando a todos a capacidade simultânea de ler e escrever, de compreender e produzir discursos e sentidos" (Denel, 1994:5).

Seria utópico imaginar que as condições oferecidas pela *Inatèque de France* seriam, efetivamente, acessíveis a todos os cidadãos e que a "salvaguarda e conservação das imagens em movimento", como recomenda a Organização das Nações Unidas,¹¹ seria adotada por todos os seus Estados-Membros?

¹¹ Conferência pela Educação, a Ciência e a Cultura, em 27 de outubro de 1980.

Referências bibliográficas

CHEVALIER, Alix. Patrimoine Culturel et Dépôt Légal. *Dossier de l'audiovisuel*. Le Dépôt Légal de la radio et de la télévision. Bry-sur-Marne: INA – Publications, mar./abr., n. 54, 1994.

DENEL, Francis. Les Enjeux. *Dossier de l'audiovisuel*. Le Dépôt Légal de la radio et de la télévision. Bry-sur-Marne: INA – Publications, mar./abr., n. 64, 1994.

⁶ Dezesseis milhões de francos (mais de 2,5 milhões de dólares) em 1993, durante o período de preconfiguração. Além desta soma para o funcionamento, em 1994 foram injetados mais de 54 milhões de francos (cerca de 9 milhões de dólares) de investimentos. A verba de 1999 situa-se em torno de 85 milhões de francos (mais de 14 milhões de dólares). O financiamento do INA, garantido pelo Ministério da Comunicação, provém essencialmente de um imposto anual pago sobre a propriedade do aparelho de TV.

Resumo

Criada em 1993, a *Inathèque de France* preserva e gerencia os documentos sonoros e audiovisuais sujeitos à lei de 20 de junho de 1992 sobre o depósito legal do rádio e televisão franceses. Este ensaio pretende informar sobre as origens e normas deste decreto, que remonta ao século XVI, bem como sobre os instrumentos, métodos e técnicas de pesquisa desenvolvidos pelo *Institut National de l'Audiovisuel* (INA) e colocados à disposição dos pesquisadores a partir de 1998, quando a *Inathèque* abriu suas portas à consulta na *Bibliothèque Nationale François Mitterrand*.

Palavras-chave: arquivos audiovisuais, instrumentos de pesquisa em imagem, depósito legal de TV e rádio.

Abstract

Created in 1993, the *Inathèque de France* preserves and manages the acoustic and audiovisual documents included in the law of June, 20, 1992 about the Legal Deposit of the French radio and television. This essay points out the historical roots of this decree and describes the instruments, methods and techniques of research developed by the *Institut National de l'Audiovisuel* (INA). Installed since October 1998 at the *Bibliothèque Nationale François Mitterrand*, the *Inathèque de France* is since then opened to the public.

Keywords: audiovisual files, instruments of research on image, legal deposit of TV and radio.

Recebido em: outubro de 1999.

Aprovado em: dezembro de 1999.



Entrevista





Linduarte Noronha: Memórias de Aruanda

Patrícia Monte-Mór



Foto: Vladimir Carvalho
Linduarte, quarenta anos depois, nos locais onde rodou *Aruanda*.

Entrevista de Linduarte Noronha concedida a Patrícia Monte-Mór, durante a VI Mostra Internacional do Filme Etnográfico, em agosto de 1999, no Museu de Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro. Diretor de *Aruanda*, um dos filmes brasileiros mais reverenciados

da pré-história do Cinema Novo, Linduarte Noronha é, há alguns anos, professor de cinema da Universidade Federal da Paraíba e dedica-se, atualmente, a escrever *Memórias de Aruanda*, nos festejos dos seus quarenta anos de realização.

Nota: A transcrição e a edição desta entrevista são de Patrícia Monte-Mór.

Patrícia – Trabalhando sobre a história do cinema documentário brasileiro, eu tinha um enorme interesse em saber mais sobre *Aruanda*. Sobre essa história que já virou um mito. Já que o senhor foi o diretor do filme e está escrevendo um livro sobre esse período, conte-nos um pouco.

Linduarte – O problema de *Aruanda* e do documentário no Nordeste é um problema inserido na minha geração — sobretudo um autodidata de formação cinematográfica e um acadêmico sob o ponto de vista de universidade (porque minha formação é em Direito). Minha geração foi muito aproximada daquela atmosfera de *cinema paraiso*, cinema de bairro. O cinema para nós — estou falando em termos de geração — era uma coisa mágica. O cinema já era sonoro. Isso foi acarretando uma formação autodidata, através de leituras, que se desencadeou no Brasil nas décadas de 1950 e 1960, uma verdadeira universidade que chamo de universidade jornalística. Era raro uma revista especializada, de Minas Gerais, João Pessoa, Rio Grande do Sul, ou um jornal, grande ou pequeno, que não falasse em crítica cinematográfica constantemente. Eu, por exemplo, passei 15 anos escrevendo sobre cinema. Mas a história de *Aruanda* teve origem numa reportagem jornalística minha. Texto e foto. Eu gostava muito de texto e foto. Fiquei algum tempo em João Pessoa como correspondente da revista *Manchete*. Anteriormente, consegui publicar uma reportagem numa revista hoje desaparecida, chamada *A Cigarra*, dirigida pelo Constantino Paleólogo. A reportagem “Feira de Pássaros”, de 1955, era sobre um problema muito cruel que hoje ainda existe: o aspecto da preserva-

ção da fauna. Abordava as feiras livres, um comércio terrível. Os bichinhos presos, morrendo de sede, morrendo de fome. Essa reportagem foi publicada em *A Cigarra*, mas anteriormente, um ano antes, o que me incentivou muito foi uma reportagem que fiz sobre o mangue, os pescadores de caranguejo: texto e foto, chamada “Os donos da lama”. Essa reportagem foi publicada na Tchecoslováquia, mas em inglês. A revista me chegou às mãos e tinha lá um concurso de reportagem internacional. Enviei a reportagem do mangue. Texto e foto.

P – Quantas fotos?

L – Seis. Eles publicaram na íntegra e tirei o primeiro lugar.

P – O que era o prêmio?

L – Uma máquina de escrever, uma câmera 16mm e uma viagem à Tchecoslováquia. Nunca recebi isso. Já na época havia uma tremenda barreira em torno de qualquer país socialista. Não recebi a máquina, nem a câmera cinematográfica, que mais me interessava. Mas o fato é que esses incentivos para chegar ao documentário foram experiências, exercícios através da fotografia.

P – E como continuou o seu trabalho?

L – Foi uma atividade muito longa, inclusive num jornal tradicional da Paraíba chamado *A União*, depois como correspondente de *Manchete*, mas sempre constante. A fotografia sempre me preocupou, desde adolescente. Pra chegar ao *Aruanda*, foi exatamente isso:



Aruanda teve origem numa reportagem minha — o nome é quilométrico —, “As oleiras de Olho d’Água na Serra do Talhado”.

P – Uma reportagem fotográfica?

L – Foto e texto. Publiquei em João Pessoa, no *A União*, em fevereiro de 1957. Eu era redator do jornal também. É um jornal secular: de 1893. Dentro dos padrões provincianos, ele era muito bom. Sempre fiz uma divisão rigorosa entre a técnica jornalística e a linguagem cinematográfica. O cinema pode ser abordado desde que haja um conhecimento razoável, como se aborda a literatura. Então eu pensava na época: “É preciso fazer curso de cinema pro indivíduo realizar um documentário?” Falava-se em IDEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, da França), que nunca fiz. Não se faz curso para escrever um romance, para fazer literatura, artes plásticas, para fazer escultura. Surge espontaneamente, desde que o indivíduo domine a linguagem. Não era uma reportagem jornalística que eu queria fazer dentro do cinema. Era um documentário, com a dramaturgia que tinha que ser.

P – Como foi o início do trabalho, houve pesquisa?

L – Tive grandes dificuldades; como iria pesquisar? Aquele grupo era um grupo extinto, que não tinha deixado nada, documento nenhum. Na metade do século passado, em 1860 mais ou menos, antes mesmo da famosa Lei Áurea, eles obtiveram uma carta de alforria lá em Santa Luzia. Então, pesquisei, e não houve jeito. Só testemunho oral: “Ah! Meu

avô falava nisso, minha avó conheceu Zé Bento!” Manuel Pombal gravou em pifano a parte da trilha sonora. Já estava com noventa anos, o avô dele já falava desse pessoal. E eu fui fazendo uma pesquisa assim, via oral. Somente informações. Não havia documento nenhum. Santa Luzia é uma cidade do interior, a 450 quilômetros de João Pessoa. Hoje está muito modernizada. Estive lá recentemente e fiquei surpreso. Mas não havia nada.

E eu me perguntava: “Então vou partir pra quê? Para depoimentos?” Não gosto de depoimento direto no documentário. Tem que partir da imagem. Optei então por reconstituir o fato com a cinedramaturgia. Paulo Emílio Salles Gomes me disse uma vez: “Como é que você teve esta idéia?” Porque eu não dispunha de pessoas para depoimento. Então reconstituí o fato. Aí o pessoal dizia: “Ah, ficção...” Ficção não é, porque reconstituí dentro daquilo que consegui pesquisar.

P – Mas hoje nós estamos discutindo os limites entre documentário e ficção e é interessante como *Aruanda*, há quarenta anos, trouxe esta novidade. O pessoal já estava discutindo isso...

L – O Paulo Emílio perguntou: “Esse menininho aí é ator?! Como, se esse menino tem cinco anos?!” Gosto muito do ator natural. E tudo isso foi sendo criado. Fico muito chocado quando leio em algumas obras que *Aruanda* foi realizado sem planejamento, que joguei a idéia pra ver se dava certo. Não houve isso. Eu lhe garanto com absoluta sinceridade. Foi um trabalho consciente. Dentro de uma região que teve profunda influência na sociologia e na lite-

ratura. E o Nordeste criou esta condição cultural para a abordagem do cotidiano. Gilberto Freyre de um lado, Câmara Cascudo, as obras de José Lins do Rego. Todo aquele mundo cultural que o Nordeste tem. Eu fiz conscientemente.

P – E como foi a aproximação com os outros companheiros que fizeram *Aruanda*?

L – Nas filmagens, rigorosamente, só fomos eu, o Rucker Vieira e o João Ramiro. O João Ramiro ficou como assistente e o Rucker na fotografia.

P – Como era a fotografia do Rucker? Qual era a formação dele?

L – É outro absurdo que criam. Aham que Rucker teve influência disso, daquilo outro, fez curso... Não fez coisa nenhuma. Era fotógrafo, simplesmente. Nós não fizemos curso de nada em cinema, nem em fotografia. Esse equipamento me foi emprestado pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo, através do Humberto Mauro. Cheguei lá, com cara-de-pau, procurei Humberto Mauro, só o conhecia, claro, como uma grande figura do cinema brasileiro. Ele perguntou: “O que é que tu queres?” “Quero equipamento pra fazer um documentário.” Eu já estava com o argumento e ele disse: “Rapaz, e eu posso fazer esses empréstimos?”

Pra sintetizar, chamou Pedro de Gouvêa Filho, que era diretor geral, e me mandou assinar um termo de responsabilidade. E levei o equipamento. Uma Aimó com um tripé somente. Rucker era um fotógrafo. Eu o conheci uma vez em João Pessoa, vindo

de Recife. Eu estava com uma câmera fotográfica, e ele disse: “Essa câmera é muito boa!” Uma Zeiss, parece. Eu disse: “Mas ela está desfocada, está com pé de galinha na lente.” “Eu limpo!” E desmontou a câmera e limpou. Fiquei impressionado com a habilidade dele.

Quando o argumento ficou pronto, e eu queria realizar o filme, me lembrei dele. “Cinema? Você tá louco? Nunca fotografei pra cinema...”, ele disse. E eu: “Vai fotografar dessa vez! Nós conhecemos toda a luminosidade do Nordeste e vamos usar tudo o que conhecemos sobre luz, sobre luminosidade”. Aí partimos pra lá. Basta dizer que a luminosidade é tão forte, no sertão, que a gente só podia filmar depois das quatro horas da tarde ou de manhã logo cedo.

P – Mas até então os filmes não tinham este uso da luz natural...

L – Aquela seqüência interna, das meninas fazendo pote das oleiras, que o pessoal sempre quer saber qual foi o processo de iluminação, eu passei muito tempo fazendo mistério. Mande tirar todas as telhas da casa. A gente não usou praticamente nada de luz artificial. Aquela outra seqüência em que eles estão debaixo da árvore à noite, aquilo foi feito com a iluminação da fogueira. Nós não tínhamos spots. Rebatedor usamos muito pouco, só pra tirar alguns sombreamentos no rosto.

P – O Rucker, a escola que ele fez foi trabalhar com os outros diretores...

L – Não, a primeira experiência cinematográfica dele foi *Aruanda*. Depois fizemos O



cajueiro nordestino. Ele partiu sozinho para *A cabra na região semi-árida*, após. Depois saiu todo mundo para o Rio, para São Paulo, para Brasília. Vladimir Carvalho chegou em *Aruanda* no final, depois foi para Brasília. Eu também fui convidado pela Universidade de Brasília, mas não teve jeito. *Aruanda* me trouxe muita complicação, sob o ponto de vista político, em 64, problemas seríssimos.

P – Como foi o desenrolar dessa história? Eu queria entender melhor como ficou o cinema nordestino nesta época...

L – Em 1963 fui convocado pelo reitor Mário Moacyr Porto, nosso ex-professor na faculdade de Direito, uma pessoa de uma visão muito ampla e que foi extremamente prejudicado por isso. “Vamos fazer cinema na universidade”, dizia. E nós implantamos o que se chamou na época de Departamento Cinematográfico da Universidade Federal da Paraíba. Mas este núcleo de cinema foi criado em 1963, logo após a realização d’*O cajueiro nordestino*. Meses depois estourou a revolução de 64. O maior problema do mundo. A universidade me autorizou antes a fazer uma tomada de preços no Rio e em São Paulo sobre equipamentos, na época de 35mm. Não queríamos o cinema amador. Queríamos mesmo o 35mm. Ninguém tinha. Uma firma, no Rio de Janeiro, ARTIA Comércio, na Rua México 119, não sei se existe ainda, tinha equipamento russo. Você já imaginou? Foi comprada pela UFPB. Isso foi uma explosão atômica! Aí, então, quando eles invadiram a universidade, em 64, o primeiro que saiu foi o reitor e eu a reboque. Não realizei um centímetro de filme com esse equipamento. Foi jogado lá no

porão até hoje. Não chegamos a utilizá-lo e fechou-se completamente toda a atividade cinematográfica do Nordeste. Quem fazia documentário era considerado guerrilheiro, trabalhando pra Cuba. Daí a razão de eu ter feito somente dois documentários na minha vida: *Aruanda* e *O cajueiro nordestino*.

P – Mas e na ficção, o senhor fez algum outro trabalho?

L – Um longa: *O salário da morte*, de 1970, em Pombal, PB. Depois o Ariano Suassuna me procurou um dia e me disse: “Vamos adaptar o *Auto da Compadecida*” Eu disse: “Não dá. Não gosto de teatro em cinema porque fica a linguagem do teatro dominando”. Na adaptação cinematográfica muda. Tem que ser um argumento para o cinema. Despretensiosamente, ele fez o argumento de *O sedutor do sertão*. É uma sátira à revolução de 30. Daria um grande filme. Nunca realizamos. Era muito caro. Era um filme de época. Depois começaram as perseguições...

P – Mas como foi essa história sua com Brasília?

L – Fui convidado pela Universidade de Brasília em 68, quatro anos depois, para professor titular, e não consegui ir por causa de informações da Universidade Federal da Paraíba e dos chamados dedos-duros. Não culpo os militares, acho que foi uma guerra entre civis, e interesses próprios. Pessoas que tinham interesse em funções lá dentro da universidade e os intelectuais preocupados com a evidência do filme na imprensa nacional, na época. Explico isso no trabalho que estou realizando agora.

P – É um livro de memórias?

L – Tem o título de *Memórias de Aruanda*, mas não é propriamente de memórias. Estou fazendo uma análise dos anos 60 sob o ponto de vista político, social, econômico e cinematográfico, é claro, porque o cinema foi torpedeado. Não só eu. Considero *Menino de engenho*, de Walter Lima Júnior, o último filme do chamado Cinema Novo. Depois foi muito difícil. Eduardo Coutinho teve um problema seríssimo para realizar *Cabra marcado pra morrer*. Veio terminar vinte anos depois. Começou em 63. É um trabalho brilhante! Pra mim é dos maiores trabalhos que existem em documentário. E eu passei 15 anos fora da universidade. Só retornei em 79. Tempo totalmente perdido. Voltei ao campo do Direito.

P – E sua experiência com o Glauber, como se deu este encontro?

L – Foi em 62, no primeiro Festival de Cinema da Bahia. Levei *Aruanda* e *Cajueiro*, ambos premiados: UFBA e da crítica baiana. Glauber, muito mais moço que a minha geração, uns oito anos. Estavam o pessoal da Vera Cruz, as grandes vedetes, atrizes e atores. E o guru em Salvador era o Walter da Silveira. Crítico cinematográfico, uma figura imensa. Walter parece que já tinha o faro em torno do futuro de Glauber. Ele disse: “Ah! Quero mostrar a vocês aqui um trabalho de um menino que promete muito...” Nos reunimos lá numa salinha pequena e ele projetou um filme 16mm chamado *O Pátio*. Glauber não queria exhibir. Glauber me disse, então: “Depois que vi *Aruanda* e o *Cajueiro*, descobri que eu era burro!” “Mas que que é isso?”

Eu não entendi! E ele: “Esse esteticismo meu de cinema... Você me abriu uma perspectiva!” Aí partiu pra fazer *Barravento*. *Aruanda* participou do Festival Dei Popoli, em Florença, em 1962. Meses depois, vejo o escândalo que ele fez no *Jornal do Brasil*, no Caderno B, sobre *Aruanda* e sobre *Arraial do Cabo*, do Saraceni. “Dois documentários importantes...” numa página completa. Foi inserido, posteriormente, em 63, num livro dele que infelizmente não foi mais reeditado: *A revisão crítica do cinema brasileiro*, editado pela Civilização Brasileira.

Eu estava conversando com o Mário Carneiro e o Saraceni aqui na Mostra sobre essa edição de 63. São 36 anos! Ele redescobriu Humberto Mauro! Humberto Mauro estava esquecido. Glauber fazia escândalo. Foi ele quem deu o título Cinema Novo. Arrojado, polêmico. *Barravento* é de 62. Após veio *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, obra-prima dele. Depois, 64 afastou este pessoal todo. Glauber caiu fora pra Europa e passou dez anos lá. Nunca mais nos encontramos.

Eu tinha o hábito de ouvir a BBC de Londres desde menino, e um dia eu estava ouvindo um programa de 7 às 9, duas horas de programação para o Brasil, e de repente anunciam A Semana da América Latina: seria entrevistado o cineasta Glauber Rocha. Como eu estava na praia, não tinha levado fita para gravar. Glauber deu uma entrevista que, quando ouvi, disse para mim mesmo: “Não entra mais no Brasil!” Era o apogeu do regime militar, e ele disse cobras e lagartos do regime. Realmente, por essa brincadeira, ele passou quase dez anos fora do Brasil. Esse pessoal foi afastado. Fazia trinta anos que eu não via o Saraceni, o Mário Carneiro, o Bodanzki. Reencontro agora, na Mostra.



P – Ficamos felizes de vivenciar estes reencontros! Mas queria voltar a *Aruanda*, para saber como foi a relação com os atores, os informantes. Como foi a sua ida pra Santa Luzia, a combinação com os “atores naturais” para fazer o filme?

L – Eu já havia feito pesquisa com eles quando fiz a reportagem jornalística com o grupo, “As oleiras de Olho d’Água na Serra do Talhado”. Mas não tinha escolhido atores. Tanto é que, quando cheguei lá com o Rucker e o João Ramiro, o Rucker olhou aquele descampado — as casas são extremamente distantes uma das outras — e ficou desolado! “Que que nós viemos fazer aqui, rapaz?! Aqui não tem nada!” E a lição do mestre Epstein? “Cinema não reproduz, cinema cria.” E tem que se criar aqui como está. Afirmei e o convenci.

Na escolha dos atores, há casos hilariantes. Quando escolhi o pessoal, disse: “Vocês ganham quanto por mês? Pago para ficarem à disposição; agora, não podem desistir. Dou dois dias para vocês pensarem”. Aí vem uma das meninas que ia fazer parte: “Vim dizer para o senhor que não posso entrar para o cinema não!” Porque parece que o marido não queria...

Mas o João Carneiro era extremamente inteligente. Ele me deu uma lição sobre edição que jamais esqueerei. Naquele vai, repete, vai, tira, repete, um dia ele olhou pra mim e disse: “Seu Lindo Lindo, já sei o que o senhor está fazendo. O senhor está fazendo as coisinhas aos pouquinhos, depois emenda tudo”. Isto é um negócio incrível!

Mas o caso mais interessante foi o da criança. Ele tem um nome alemão, Erich, e deve

estar com quarenta anos. Não levantava a cabeça para ninguém. Era um verdadeiro bichinho do mato. Cabeça baixa. Aí perguntei: “O que você gosta mais na vida?” “Bombons!” Sem levantar a cabeça. Na sexta-feira, quando o pessoal descia para Santa Luzia para fazer compras, inclusive nossos mantimentos, pedi ao Cícero, que comandava a tropa de burros: “Traga um saco daquele bombom vermelhão, cheio de cores”. No dia seguinte, quando Erich viu aquele saco de bombons, levantou a cabeça. “Isso é meu?” “Todinho, mas se você fizer o que eu mandar. Você faz?” “Faço!” Aí transformou-se numa manteiga! Sobe, desce, sai correndo...

P – E quem dirigia os atores? E como fizeram com as roupas dos atores?

L – Éramos somente eu e Rucker na câmera. As roupas eram deles. Não houve maquiagem, tudo natural. A grande vantagem de *Aruanda* em termos de realização, apesar do material muito restrito que tínhamos, algumas latas em 35mm, foi o aproveitamento total do negativo. Criou-se uma sintonia entre mim e Rucker de não desperdiçar tempo nem material. Segui rigorosamente os métodos de realização cinematográfica, porque o material era escasso, e a grande novela é que este material descia da serra para Santa Luzia de burro. Eu ficava apavorado!

Em Santa Luzia, tinha pessoal que podia receber e levava para Campina Grande, de ônibus. Em Campina já tinha um amigo meu, o Robério Maracajá, que despachava pela antiga Panair e ia direto para a Líder Cinematográfica. Mas a gente ficava em suspenso. Cada lata que terminava seguia para

o laboratório, e a gente ia ver o copião aqui no Rio, na Líder Cinematográfica. Eu lembro quando o Souza Júnior falou: "Ah! Você é dono desse material? Tá bom rapaz, o material tá bom. Vem ver o copião..." Aí deu um esvaziamento... Eu e Rucker fomos à sala para ver o copião.

P – Quanto tempo vocês ficaram lá filmando? Foi tudo feito na mesma época?

L – Foi tudo na mesma época. A sequência da feira foi em Santa Luzia. Foi em janeiro e fevereiro. Nas comemorações dos quarenta anos de *Aruanda* fomos lá, pela primeira vez depois da realização.

P – Como foi esta visita?

L – Foi a maior surpresa do mundo. Dona Duquinha, depois de tantos anos... O Erich não estava morando mais lá, estava em Santa Luzia. Mas, quando cheguei a João Pessoa, telefonei e conversei com ele. E vou entrevistá-lo quando voltarmos lá.

P – Mas ainda existem por lá outras pessoas que fizeram *Aruanda*?

L – Uma coisa chocante é que o Zé Bento morreu uma semana antes de chegarmos, de cólera. Os outros continuam lá, mas muito espalhados. Uns em Santa Luzia, outros em São Mamede. Todas as casas fechadas, por causa da seca. Quase todas.

Dona Duquinha está na mesma casa, e chorou quando me viu, lembrando coisas minuciosas. Um ambiente incrível. Aqui você não desmancha cenário como em qualquer estú-

dio, nem o comportamento das pessoas. João de Lima e Manuel Clemente farão um vídeo dessa nossa volta ao Talhado e o encontro, principalmente com Erich.

P – Como o senhor vê esta retomada do cinema da Paraíba hoje? No ano passado exibimos o trabalho do Marcos Villar, por exemplo...

L – O Marcos, João de Lima, Manfredo Caldas estão com trabalhos contínuos e com excelentes realizações.

P – E como o senhor vê o interesse dos alunos hoje pelo documentário?

L – Chegam sem pré-requisitos. Eles chegam muito ingênuos. A grande coisa que tenho feito nos meus cursos é redescobrir a existência do cinema brasileiro, que não é conhecida. Sempre digo: você não pode conhecer o cinema brasileiro pela televisão. São pouquíssimas as chances. Ele não é mostrado.

História do Cinema Brasileiro e Documentário Cinematográfico são as cadeiras. Abordo todas as fases do cinema, os ciclos regionais. A minha preocupação é garimpar todo esse material. Foi um grande trabalho o que Sérgio Sanz fez, com os vídeos da coleção "Brasiliana", da FUNARTE.

P – Fico impressionada com o fato de *Aruanda* não ser tão conhecido do nosso público, apesar dos seus quarenta anos e das suas cópias em vídeo distribuídas no mercado pela coleção Brasilianas, do CTAV. Por outro lado, o filme é bem recebido pelo público e festejado por diversos realizadores importantes, como Geraldo Sarno, Sérgio Sanz.



Eles mencionaram a influência de *Aruanda* em seus trabalhos, durante sua exibição na abertura da Mostra do Filme Etnográfico.

L – Na verdade, o cinema brasileiro é desconhecido no seu próprio país, imagina o documentário. Fomos proibidos e boicotados. Nosso trabalho depois de *O cajueiro nordestino* teria sido *Mangue*. Era sobre a reportagem de que te falei anteriormente. Também Josué de Castro, com o seu *Geografia da fome*. Na época escrevi para ele em Paris. Pensei na época também em *Jangada*, de Câmara Cascudo. Quando Cascudo viu *O cajueiro* disse: “É um desaforo você me mostrar um filme desses sem caju para a gente tomar com cachaa!”

Eu queria um mosaico da cultura nordestina, de todos os ângulos, da sociologia, da literatura. Uma coisa que eu queria muito fa-

zer era um documentário sobre José Lins do Rego: no itinerário do menino de engenho, baseado numa reportagem minha publicada na revista *Manchete*.

Havia uma programação imensa, completamente preterida sob o ponto de vista político. Eu era chamado diariamente para dar depoimento. Fomos proibidos de realizar filmes. Passei vinte anos afastado do cinema, dedicado somente à atividade jurídica, e fui implantar o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, IPHAEP. Se você me perguntar se fui um ativista político... Nunca fui homem de partido nem de atividades políticas em nenhuma época. Há muitos fatos a serem ainda esclarecidos, mas não é o momento. Este espaço eu reservo para *Memórias de Aruanda*. *A tirania da malícia*, de Becker, parece ter sido escrita para as províncias...

Resumo

Entrevista concedida pelo cineasta paraibano Linduarte Noronha durante a VI Mostra Internacional do Filme Etnográfico, em agosto de 1999, no Rio de Janeiro, quando seu filme *Aruanda* foi exibido na abertura do evento. Realizado há quarenta anos, na Serra do Talhado, na Paraíba, *Aruanda* é um dos filmes mais reverenciados da pré-história do Cinema Novo. Inovando em termos de linguagem, de luz, *Aruanda* recebeu elogios de Glauber Rocha, mas acabou sendo uma das poucas produções de seu diretor. Linduarte revela histórias importantes e ainda não contadas do cinema brasileiro – especialmente dos anos de ditadura militar – e fala da organização de uma próxima publicação, em que irá aprofundar estas questões: *Memórias de Aruanda*.

Palavra-chave: Memórias de Aruanda, cinema novo, documentário.

Abstract

An interview with filmmaker Linduarte Noronha, from Paraíba, during the Sixth International Ethnographic Film Festival, August 1999, in Rio de Janeiro, when his movie *Aruanda* was exhibited in the event opening night. Made 40 years ago, in Serra do Talhado, Paraíba, *Aruanda* is one of the revered films of the *Cinema Novo* (New Cinema) prehistory. Innovative in terms of language and light, *Aruanda* was praised by Glauber Rocha, but it was one of its director's few productions. Linduarte reveals important untold stories of the Brazilian cinema, mainly during the military dictatorship, and talks about the organization of his next publication that will go deeply into these subjects: *Memórias de Aruanda* (Memories of Aruanda).

Keywords: Memórias de Aruanda, cinema novo, documentary film.



Análise de Filme



Futebol, de João Salles e Arthur Fontes

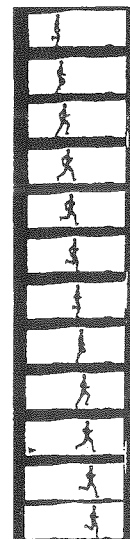
Consuelo Lins

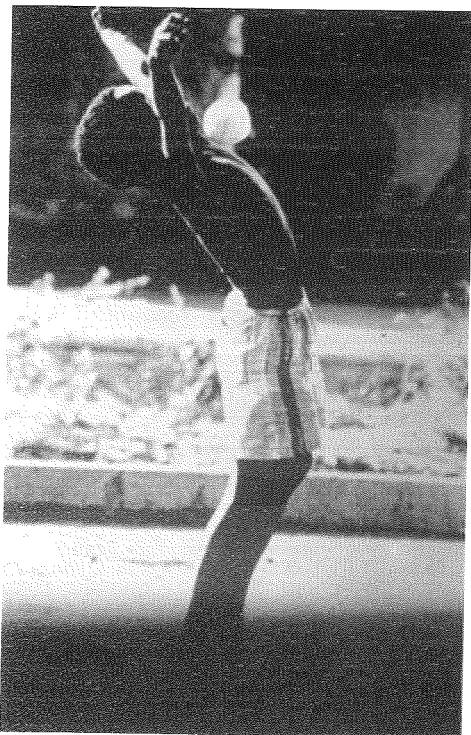
Como filmar o futebol em um país como o Brasil, que discute esse esporte 24 horas por dia? Como olhá-lo de outra maneira? Que dimensão mostrar? Eis um desafio bastante árduo que talvez explique os poucos filmes em torno desse tema que tenham efetivamente marcado a história do nosso cinema. Um desafio que os três episódios da série dirigida por João Salles e Arthur Fontes respondem com muita vitalidade, fazendo uma radiografia de como o futebol se tornou uma das raras possibilidades de sair da miséria para milhares de jovens de todo o país.

Nada mais distante de *Futebol* do que *América*, o primeiro documentário para a televisão realizado por Salles em 1989. Nessa série sobre os Estados Unidos, o interesse maior é mostrar a diversidade americana, mas um comentário onipresente torna homogêneo o que não é, não apenas pelo conteúdo do texto em *off*, mas principalmente pelo seu estilo. Assistindo ao filme, tem-se a nítida impressão de que o realizador tinha uma idéia muito precisa do que queria encontrar durante as filmagens, que os temas e as conclusões estavam preestabelecidos e que seu trabalho foi, em geral, o de encontrar as provas. As diferenças metodológicas e estéticas entre *Futebol* e *América* indicam a aproximação de Salles de uma certa tradição do cinema

documentário, que desde que foi inaugurada nos anos 20 por Robert Flaherty, diretor de *Nanook of the North*, aposta no tempo como condição de possibilidade de uma relação mais vigorosa entre cineastas e personagens reais. Uma tradição que, no Brasil, tem como principal representante Eduardo Coutinho, cujos filmes são ao mesmo tempo histórias de sua realização e histórias do Brasil.

Na série veiculada pela GNT, essa dimensão temporal há muito esquecida pelos documentários televisivos irrompe na tela: tempo para os diretores se aproximarem do assunto e de seus personagens, tempo de transformação do que está sendo filmado, tempo para os personagens se habituarem à câmera, tempo para o espectador construir o filme. Tempo do presente da imagem, articulado a um tempo da memória, fundado no passado, traduzido pelas imagens e depoimentos de antigos jogadores. Em meio a esse tecido temporal, múltiplas histórias se tramam e se comunicam sem relações de causalidade nem explicações do que estamos vendo. São ecos que se estabelecem entre os personagens de um mesmo episódio ou dos episódios entre si. Se a série mantém fios narrativos lineares (os três meninos no primeiro, os jogadores recém-contratados pelo Flamengo no segundo e um ex-jogador no terceiro), são fios





tênuas que ganham uma outra espessura a partir de uma montagem cuidadosa, em que são articuladas diferentes falas e diferentes imagens que imprimem ao documentário uma densidade rara nas produções recentes.

Personagens esquecidos do nosso futebol são resgatados pela luz do cinema. Surgem, olímpicos, sentados em confortáveis poltronas, em imagens em preto-e-branco, bem enquadradas, com movimentos equilibrados, lentos e estáveis, falando de um passado que vai dialogar com as imagens do presente. Essa opção estética nos deixa supor uma homenagem respeitosa dos diretores a velhos jogadores da nossa história. Já as imagens dos jovens jogadores são marcadas por uma instabilidade em função de uma câmera no ombro, produzindo uma subjetividade e uma proximidade maior com os que estão sendo

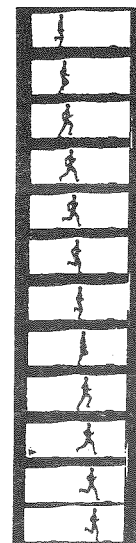
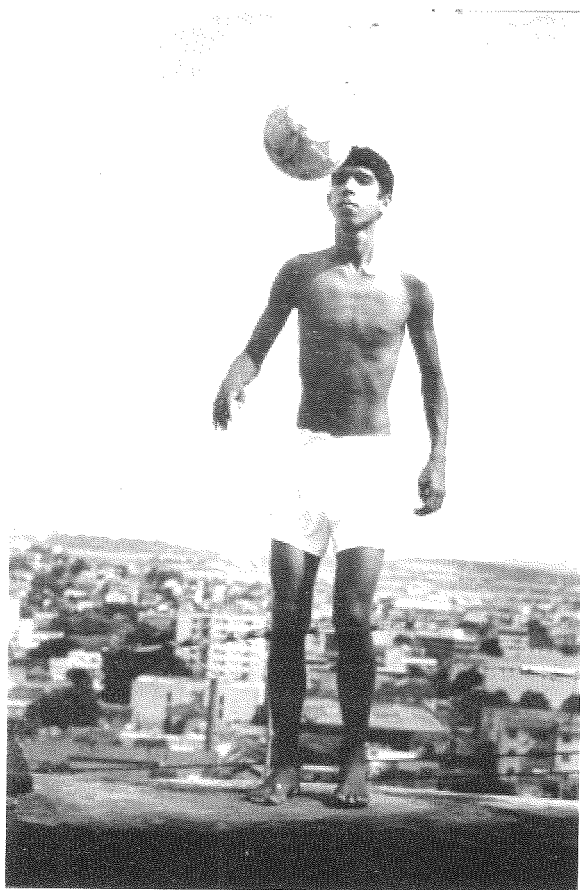
filmados. As semelhanças entre essas vidas de ontem e de hoje são inúmeras, embora haja diferenças radicais. Nos depoimentos dos mais antigos, o amor pelo futebol e pela bola é o que é mais en-fatizado: "A bola nunca me traiu, nunca me bateu na canela, se ela foi a minha amante, foi a amante que eu mais gostei", "a bola merece carinho, procurar trazer ela para você". Nos mais jovens, é a possibilidade de ingressar em outro mundo que faz com que todos os esforços sejam válidos.

Primeiro episódio

Se boa parte dos documentários prescindem de roteiro, os princípios de filmagem e a metodologia de abordagem estabelecidos pelos cineastas são decisivos para que os filmes encontrem ou não uma forma. Salles e Fontes optaram, como ponto de partida dos dois primeiros episódios, por acompanhar os personagens durante um período de um ano e meio/dois anos. Opção que implicou riscos, inclusive o de o filme resultar em uma matéria informe, mas é efetivamente inútil ter idéias prontas a respeito de uma trajetória que será observada no tempo, aberta portanto ao imponderável. No caso do primeiro episódio, a escolha dificilmente recairia sobre vencedores. Não assistimos à vida dos que venceram, mas fragmentos de um duro percurso em que na, verdade não basta apenas ser bom jogador: há que ser o melhor, encontrar um contexto extremamente favorável e ter muita, muita sorte. A imensa maioria é descartada muito cedo, como vemos na curta história de Wanderson, mas mesmo os que conseguiram passar por algumas peneiras viveram tristezas, decepções e raras alegrias.

Tirar a família da pobreza e ingressar no mundo do consumo: carro importado, celular, apartamento na Barra, uma namorada loura são sonhos que atravessam os três episódios, que voltam em diferentes depoimentos, antes, durante e depois da fama. Talvez a imagem mais eloqüente da torcida das famílias pelo destino desses garotos seja a do pai de Fabrício orientando o treino do filho, sob um céu carregado, a favela ao fundo, o pai à direita da imagem e o menino, à esquerda, treinando: “(...) pelo emprego que tenho não dá pra sair do morro. Só depende dele, pelo futebol que acho que ele tem. A minha esperança é que ganhe dinheiro pra tirar a gente desse morro”.

O filme nos indica a passagem do tempo: fim do primeiro semestre, segundo ano etc. Nós, espectadores, assistimos ao desempenho desses jovens como quem torce por personagens de ficção, mas o final nada feliz nos faz lembrar que se trata de uma dimensão da realidade brasileira, seja ela construída ou dentro de uma narrativa. É uma loteria esportiva em que cada aposta envolve a esperança de toda uma família. O fracasso de Wanderson é cruel. As imagens dele e da mãe indo embora são reveladoras de uma frustração anunciada. Fabrício, cuja trajetória acompanhamos mais de perto, é descartado pelo Flamengo, assim como todo o time que vinha treinando havia muitos meses. Tenta então no Botafogo e finalmente consegue entrar para o São Cristóvão, mas se machuca e fica dois meses parado.



E não se trata apenas de atender aos desejos e ansiedades da família. Nesse primeiro episódio, uma rede de pequenos poderes — olheiros, empresários, técnicos — se forma, mostrando os meninos em situações que lembram a prostituição. Em um determinado momento, Edmilson — que segundo o técnico Mineiro é um dos melhores jogadores que já passaram pela suas mãos — e Jeosmar — que já jogou no Flamengo — vão morar na casa de um empresário, Zé Mauro, de quem dependem até para comprar cigarros. “Agora estou na mão dele”, diz Jeosmar. Falam em ir para a Bélgica, o que não dá certo e o Grê-

mio torna-se então uma possibilidade. Acompanhamos a partida desses meninos para o Rio Grande do Sul — que para eles, em termos de referência geográfica, é quase tão abstrato quanto a Bélgica — e a despedida carinhosa de Mineiro e de Zé Mauro. Vamos reencontrar Jeosmar e Edmilson já em Goiás, onde moram, e ficamos sabendo que não havia nada no Grêmio. Edmilson, que faz 16 anos naquele dia, já é casado e tem um filho de um ano.

O texto de João Salles, narrado por Rubem Fonseca, presente em algumas seqüências do primeiro e do segundo episódio, fornece informações para acompanharmos a história, mas não interpreta nem explica o que estamos vendo, não diz o significado do filme, e tem uma relação com aqueles que falam que não é de autoridade. Estamos longe da narração de *América*, quando uma voz excessivamente clara e desencarnada apresentava e explicava as falas dos entrevistados, sabia tudo sobre o tema, estava em todos os lugares e propunha ao espectador uma visão pronta e homogênea do mundo americano, a quem só restava aderir ao que era dito. A voz radicalmente não-telejornalística de Fonseca se situa no extremo oposto. É uma voz frágil que se mistura ao som direto, aos silêncios e aos tempos mortos da narrativa, contribuindo para aproximar os espectadores dos personagens.

O fato de os diretores não saberem o que aconteceria àqueles meninos e de nos fazerem acompanhar pela montagem essa trajetória na mesma ignorância permite que vejamos esses personagens como eles talvez sejam no cotidiano: paradoxais, heterogêneos e com diferentes atitudes diante das situações.

Não são, portanto, exemplos de nada, o que desloca a relação clássica entre o particular e o geral. Em documentários tradicionais, os entrevistados são parte de um todo e as falas são montadas para ilustrar uma idéia geral. Em *Futebol*, os garotos evocam uma dimensão trágica da nossa realidade — milhares de jovens que também não deram certo —, mas não deixam de ser apresentados como personagens singulares.

Segundo episódio

Se as vidas nada famosas de Fabrício, Jeosmar e Edmilson não chamam a atenção da mídia, o mesmo não ocorre com aqueles que venceram. A partir do instante em que entram para o Flamengo, Lúcio e Iranildo tornam-se interessantes e passam a ter uma existência mediática. O segundo episódio enfatiza, pois, esse aspecto, fundamental à vida daqueles que “chegam lá”. Por isso a opção de utilizar imagens de telejornais para contar o início da carreira, marcando de forma mais radical as diferenças de abordagem entre o que vemos na TV diariamente e um filme como *Futebol*. Repórteres e comentaristas da TV e do rádio são parte integrante desse segundo filme. No primeiro bom desempenho de Lúcio no Flamengo, uma equipe da Globo vai entrevistá-lo em casa. “Muito arrumadinho o seu quarto”, diz o repórter para um Lúcio tímido, que tenta uma resposta de efeito sem sucesso. Ele mostra seu guarda-roupa, uma camisa dada pela namorada... “Você está apaixonado, Lúcio?”; “É, gosto muito dela, é uma pessoa que me ajudou muito...” Respostas com um grau de informação quase nulo sobre o jogador. “É bom

você cumprimentar os amigos da Rádio Tupi”, diz um repórter a Evandro, que entra no lugar de Iranildo na vaga de titular do Flamengo. “É a chance de sua vida, Evandro, você diria desse modo?” Além da orientação de como se comunicar, o que quer o repórter é o instante extraordinário, o mais importante, o mais triste. Nada é ordinário.

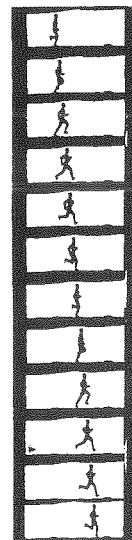
Assim como Edmilson e Jeosmar, Lúcio veio do Goiás. Já Iranildo começou no Madureira, passou pelo Botafogo, jogou na Seleção, indo em seguida para o Flamengo. O que as histórias pessoais de Lúcio e Iranildo nos mostram é que não basta estar jogando em um grande time. Mesmo ganhando muito dinheiro, eles estão na corda bamba. Se não mostram um bom rendimento, são extremamente criticados pelos dirigentes, pela mídia e pela torcida, o que pode fazer com que piorem ainda mais. É o que vemos acontecer ao longo dos meses em que a equipe de filmagem acompanha os jogadores. Começam a ir mal no time, a jogar mal. Essa tensão se intensifica com o ingresso deles no mundo do consumo, que os coloca diante de uma vida radicalmente diferente, atravessada por novas relações, muitas delas interessadas muito mais no jogador em processo de enriquecimento. As semelhanças nas histórias das namoradas dos dois jogadores são expressivas. Tanto Elaine, ex-comissária de bordo que já abandonou a carreira para acompanhar Iranildo, quanto Flávia, namorada de Lúcio, contam histórias parecidas de como conheceram os namorados, enfatizando que desconheciam quem eram eles de fato. “Eu não entendo nada de futebol e estranhei o tumulto em torno dele, mas que coisa curiosa todo mundo em cima...” A relação com a família

também se complica. No caso de Iranildo, seu pai é quem administra todo o seu dinheiro e se sente absolutamente dono de tudo: “tudo dele é na minha mão, só falo o que ele gasta. (...) passo o salário dele para a minha conta (...) é como eu digo, ele não teve tempo de administrar qualquer coisa que pertencesse a ele.”

Terceiro episódio

O último episódio da série traz mudanças significativas em relação ao tempo de interação entre a equipe e seu, digamos, objeto. Não são mais dois ou três personagens observados por longos dois anos. *Futebol* se atém agora, por apenas uma semana, a um ex-jogador de futebol, Paulo César Caju, personagem excêntrico do futebol brasileiro dos anos 70. Contrariamente aos episódios anteriores, em que assistimos a ações, acontecimentos, agora observamos uma espécie de não-ação, os chamados tempos mortos de uma narrativa, aqueles que no cinema tradicional são excluídos. É um filme que se inscreve profundamente na modernidade cinematográfica dos anos 60, que inventou um tipo de imagem que justamente não privilegia os tempos fortes de uma história, mas os momentos sem importância, aqueles que vêm depois que tudo aconteceu, depois da fama, depois do final feliz.

As diferenças são marcadas e mostradas desde o início. Vemos a equipe de filmagem chegar ao prédio onde mora Paulo César, mas ele não está. O diretor decide aguardar e essa espera nos é dada pela imagem: o porteiro, o interfone, a rua, uma senhora na janela. Paulo César dará mais dois bolos que serão



integrados à estrutura do filme, mostrando como a filmagem e a montagem desse terceiro episódio articulam inventivamente forma e conteúdo. Paulo César vive o presente sem qualquer projeto e se relaciona com as pessoas a partir do que ele foi, embora a maioria delas desconheça sua carreira. “Paulo César da onde?”, pergunta uma secretária. Pergunta corriqueira mas esclarecedora do estatuto atual do ex-jogador. Em outra cena, ele tenta ir a Marseille assistir ao sorteio da Copa do Mundo e faz o pedido a um assessor do então presidente da FIFA, João Havelange: “Será que não dá para prestarem essa homenagem para mim?” A linha cai e ele tenta se comunicar de novo, mas acaba não conseguindo nada. Em várias seqüências a ligação pelo celular cai, a comunicação não se completa, criando uma estética de detalhes que nos faz vislumbrar com mais clareza o cotidiano de Paulo César. “Jogador é muito mimado, quando pára é difícil de se acostumar.”

Caju não foi apenas um jogador exímio, mas inaugurou um tipo de vida e de convivência social que virou padrão para os jogadores ricos do futebol brasileiro contemporâneo. Belos carros, belas namoradas louras, vida noturna intensa. Hoje vive, sem maiores luxos, da renda de cinco apartamentos. De um certo ponto de vista, esse talvez seja o episódio mais ousado da série em função do perfil do ex-jogador. O cotidiano de Paulo César é feito de pequenos acontecimentos sem maiores significações e sem objetivo específico — ao contrário dos meninos, que queriam entrar para algum time, ou dos jogadores, que tinham de se manter como titulares. Por isso, um documentário sobre sua vida produz nele um sentimento ambíguo: ao mesmo tempo or-

gulho pelo reconhecimento mas também aflição de não ter o que mostrar. Aflição que contamina até mesmo seu advogado, que mostra uma foto da própria família, explicando uma série de relações familiares que não tem rigorosamente nada a ver com Caju. Essa seqüência, em um documentário tradicional, seria cortada, como várias desse filme. Nesses pequenos gestos de montagem reside a sensibilidade do filme, que justamente mantém imagens que indiretamente produzem uma espécie de mal-estar, que é na verdade o sentimento de Paulo César diante do documentário. Ele se esforça e organiza eventos para serem filmados: visitas a duas lojas de carros importados — ele não tem carro ou pelo menos não tem um carro que queira mostrar —, uma ida ao Jockey Clube, outra à praia, um encontro com uma ex-namorada que ele não via há anos, um churrasco na casa de um conhecido: “Poxa, tô organizando toda a programação!” E nas entrelinhas dessas falas, melancolia e solidão.

* * *

Nos três episódios vemos diferentes metodologias de abordagem do documentário se articularem na relação com os personagens. Há momentos de interação explícita, quando ouvimos as perguntas feitas pelos entrevistadores ou nas inúmeras referências à presença da equipe, nos moldes do cinema-verdade francês. Há momentos em que a narração em *off* contribui para a construção do sentido, o que mesmo de forma deslocada evoca a relação clássica entre cineasta e seu objeto de interesse. Mas a grande inspiração da série é o cinema direto americano, que criou como metodologia a observação dos acontecimentos no tempo, sem maiores interferências da câmera. Na sua

origem no final dos anos 50, esse cinema radicalizou a não-intervenção e pregava a maior invisibilidade possível da equipe para captar o real: sem perguntas, sem olhares para a câmera, sem qualquer tipo de música que não fosse aquela registrada pelo gravador nos locais de filmagem. Hoje são poucos os cineastas que seguem à risca essa cartilha, mas, colocando de lado suas pretensões realistas

— “filmar o coração do real” —, o movimento do direto inventou belas vias para o cinema em geral, que são hoje misturadas a outros procedimentos, como vemos em *Futebol*, série que nos mostra um mundo heterogêneo, sem culpados ou vilões, pleno de histórias tristes mas onde identificamos, de qualquer forma, uma energia de base para continuar lutando.

Ficha técnica do filme comentado

Futebol

Direção: Arthur Fontes e João Moreira Salles

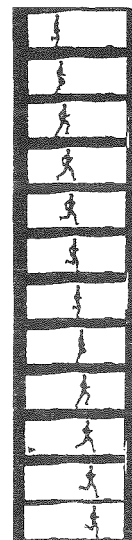
Produção: VídeoFilmes/GNT

Duração: série de três episódios

(1º programa: 84'; 2º programa: 86'; 3º programa: 80')

Ano de produção: 1999

Vídeo, P&B e cor



Resumo

Análise dos diferentes procedimentos filmicos utilizados pelos diretores João Salles e Arthur Fontes para realizar o documentário *Futebol* (1999), série televisiva veiculada por um canal a cabo (GNT), dividida em três episódios que abordam três momentos da vida dos jogadores no Brasil. Diferentes dimensões temporais são particularmente discutidas nesse artigo: tanto a filiação da série a uma certa tradição do cinema documentário, que aposta no tempo como condição de possibilidade de uma relação mais vigorosa entre cineastas e personagens reais, quanto a forma como múltiplas histórias se tramam e se comunicam ao longo dos episódios.

Palavras-chave: documentário, cinema, mídia, futebol.

Abstract

An analysis of the different filmic procedures used by directors João Salles and Arthur Fontes in the making of the documentary *Futebol* (Soccer) in 1999, a television series transmitted by a cable channel (GNT) and divided in three episodes which focus on three moments of soccer players' life in Brazil. Different temporal dimensions are particularly discussed in that article. It not only discusses the link of the series to a certain tradition of documentary movies that believes in time as a possibility of a stronger relationship between filmmakers and real characters, but it also discusses how the multiple stories are woven and communicate with each other in the episodes.

Keywords: documentary, movies, media, soccer.



Resenha de livro



Fotografia

Autores: Luis Eduardo Robinson Achutti
Editora: Tomo Editorial
Rio Grande do Sul, 1997

Um elogio à emoção, ou De Porto Alegre para o mundo, sem esquecer Macapá: um passeio no cotidiano emocional e sentimental do Fotografia

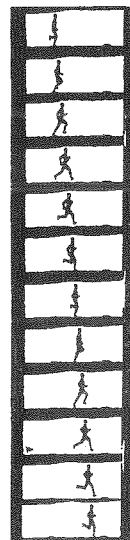
Fotografia, de Luis Eduardo Robinson Achutti, é de uma beleza e de uma sensibilidade singulares. Logo de início, a dedicação do pai fotógrafo ao nascimento de sua filha Julia comove e estabelece as bases do aprendizado para os olhos atentos à arte de fotografar que se deixam vaguar e seduzir pelos percursos nele abertos.

De nascimento todo registrado, Julia posa em foto única de recém-entrada no mundo. O mundo da fotografia do pai Achutti é introduzido ao pequeno ser que espera o mundo no momento de sua chegada; ou o mundo da Julia invade o mundo da fotografia do pai Achutti, que um dia teve um avô, também fotógrafo, de nome Bartolo Achutti, que seduziu o neto para o mundo da imagem. Não por meio de suas fotografias mas, como revela o encantado neto seduzido, no texto introdutório ao *Fotografia*, “por uma imagem que tinha emoldurada pela janela

do seu sótão oferecida a toda humanidade: a imagem da lua”.

O *Fotografia* de Achutti coloca, assim, o olhar do observador numa ambigüidade que revela e enovela o fato fotográfico com o ato fotográfico. O fato e o ato se fundem e se transmudam ao mesmo tempo como mundos que se complementam. Processos que operam desde a apresentação do olhar, à escolha sobre os recortes escolhidos no real, à seleção do fotógrafo, até se configurarem nas leituras dos olhares que contemplam a arte final apresentada. Apesar de achar que toda fotografia deve ser mostrada, “que uma fotografia guardada não é nada”, o fotógrafo Achutti cria uma instância entre as que irão ser vistas e as que nunca sairão do arquivo de fotografias mortas.

Ato e fato fotográfico revelando a ação do fotógrafo, sua sensibilidade, seu mundo possível elaborado num álbum como uma mostra do constructo apresentado como produção. Produção como fato sobre olhares observadores que se informarão não só de mensagens contidas nas angulações e representações de cada foto, mas como apresentação ao universo particular do fotógrafo.



Posto ao exercício público do olhar, o ato fotográfico é remetido como fato a novas interpretações. Como um diálogo travado em dois momentos entre diversos mundos possíveis. Onde o mundo possível é apresentado como produção, como atos produzidos que se enovelam com os mundos possíveis das construções dos olhares observadores que vêem o resultado como fato. Passíveis de sedução, possíveis de apresentação e até de devaneios, onde as fotos apresentadas como fato são a ponte para aquela "janela do sótão", que ilumina as combinações do enovelamento e revelação evocadas no livro *Fotografia*.

Autor e leitores dialogam em entendimentos variados da narrativa proposta. Isso depois – como ensina Umberto Eco no seu belo *Lector in fabula* – de o olhar atento, que lê as fotos em sua individualidade e em seu conjunto, invadir o mundo possível do autor para compreensão da narrativa proposta. Para só então sonhar, no estranho e necessário diálogo entre a proposta enredada e os diversos enredos possíveis de serem propostos no constructo simultâneo de vários fatos sobre os mesmos atos que, se não são seus, observadores, a eles foram oferecidos como produção. Em atos que geraram o fato enredado enquanto mostra fotográfica de autor.

Essa conjugação de ato e fato, na construção do autor e nas leituras dos olhares que observam, navega por um plano comum proposto à organização do livro: um apanhado estético de 22 anos de fotografia. Materialização de um sonho do autor.

Essa informação leva os olhares a um mergulho estético e histórico na construção e disposição das fotografias no álbum. Olhares podem querer navegar no burilamento estético do autor através do acompanhamento do apanhado foto-

gráfico desses 22 anos de uso do instrumento. Outros olhares podem querer discorrer sobre o acompanhamento histórico factual e cronológico do material escolhido para compor o livro. Ambos se perdendo na primeira impressão da observação disciplinada.

Fotografia explode o disciplinamento proposto como rota de navegação e aparece como um roteiro sentimental de viagens do autor, que as situa para que também possam evocar bons pensamentos nas viagens dos olhares. O autor propõe tocar evocativamente os leitores por intermédio das sensações dele em cada momento de sua navegação fotográfica. É aí que a Julinha entra de novo. Ela não só entra como forma de sedução do pai ao registrar as cenas do seu nascimento, nem para influenciar com o seu mundo o mundo fotográfico do pai. Ela entra como sentimento. Como mais uma emoção de um fotógrafo em vida de fotografia, sentimentalmente registrada.

Fotografia assim é um passeio no cotidiano emocional e sentimental do Achutti. Revela cada um dos momentos de expressão intensa de ternura, de compromisso, de ideologia, de beleza, de arte, de solidão, de esvaziamento, de preenchimento que atravessaram o autor nos diversos instantâneos sentimentalmente escolhidos, e esteticamente realçados por sua câmera, e depois por sua escolha na revelação e na seleção para a mostra.

O olhar do leitor passa a debruçar-se no devaneio do autor, para só então entender e sonhar também com os pensamentos expressos no sonho de Achutti. A cronologia, os recortes temáticos possíveis, a estética em refinamento são, assim, secundarizados pelo olhar que vê mais uma vez, e são retomados pelas evocações sentimentais provocadas no autor e na viagem

junto do autor a que o leitor se submete com prazer, também evocando para si os mundos por ele mostrados. Não mais para se contraporem aos seus mundos internos, mas para se deliciarem no elogio à emoção que transborda no *Fotografia*.

De Porto Alegre para o mundo, sem esquecer Macapá, no seu retorno a Porto Alegre, seu pequeno Brasil. O Parque Farroupilha, com seus brinquedos esquecidos na areia pela criança que por ali passou, talvez fascinada pela roda-gigante que também fascina como fotografia este que aqui escreve. O Gasômetro, o Guaíba, o pôr-do-sol como nenhum outro, a lua com sol e chega-se a Havana. Rápido. Para cair de novo em Porto Alegre, com uma belíssima imagem de menina monumento, pobre e bela, como pobres e não tão belos os infelizes urbanos retratados nas ruas de Porto Alegre. Num passe de mágica se chega a Berlim. Num auto-retrato de uma pintora, de nome Dina, na Alemanha ainda Oriental, para correr de volta aos braços de Porto Alegre com a imagem e os pincéis de Iberê Camargo.

Daí se invade Montevidéu, com suas pandorgas, e se retorna a Porto Alegre. Desta vez sem deixar de visitar Ouro Preto, em duas ontológicas fotos de um músico em descanso e de uma pequena bailarina que espera o baile na rua recomeçar. O retorno a Porto Alegre é político: papéis esvoaçantes soltos ao vento pelas mulheres que ocuparam a casa de estudantes da Universidade Federal. Mas não resiste, talvez com as lembranças ainda quentes do descanso da música e da dança de Ouro Preto, e mostra uma belíssima imagem de uma lona cujo sol ilumina em todos os seus remendos uma arquibancada de um circo de periferia.

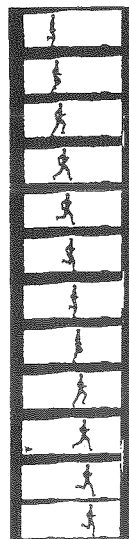
Mais uma vez no mundo, visita o Ford apo-

drecido na garagem de uma casa ou de uma oficina qualquer de Montevidéu, e corre para Porto Alegre, na Rede Ferroviária, com suas máquinas paradas. Madeiras e latarias apodrecendo, formando texturas de uma beleza rara nas lentes do autor. Câmera militante no registro das cenas finais da ferrovia no Brasil, via Porto Alegre, numa série de rostos profissionais de mecânicos até uma última fotografia, que evoca um movimento de greve, que evoca o fim da linha, que evoca homens em ação.

Mais uma vez Havana, com seus coloridos e o jeito irônico de viver cubano. Das fotos dos carros decadentes, do velho em Trinidad com seu charuto e sua cesta de vime, passando pelo El Malecón, com suas garotas e garotos que olham fascinados para a câmera do Achutti, talvez a preço de banana. E a presença de *la revolución*, com a foto de um Camilo Cienfuegos que emoldura uma sala de recepção burocrática decadente, mas de cores fascinantes, nas suas paredes de azul e verde descascados e uma mesa onde se lê *información*, junto a um vaso de flores de papel e uma bolsa de fazer tricô.

Militante, desce para a então recente revolução sandinista. Achutti e o olhar do leitor invadem a Nicarágua. O soldado com seu fuzil e seu papagaio, um lambe-lambe, crianças em exercício militar pela paz e um belíssimo cartaz em que o povo parece caminhar com a cruz, com a viola, com o instrumento de trabalho, pela reconstrução do país, e um menino militar que posa em frente a ele, parecendo dele sair em vida. *E la Nicarágua vá:* a procissão, meninas que olham algo em cima dos pilares da Catedral de Manágua, a Central de Ação Sindical, com as fotos de Marx, Engels e Lenin.

Com um salto, revela a arte na Nicarágua, com suas pintoras primitivas... A volta ao sul do



Brasil é inevitável, e se faz em uma bela foto, quase aquarela de um mar sem cor, e do silêncio evocado pelos barcos na areia, ou prisioneiros da vegetação, ou emoldurando o vermelho do entardecer na Lagoa Mangueira.

Do Rio Grande do Sul pula-se para o Oiapoque, o extremo norte do Brasil, tendo em mente o extremo sul. A lembrança faz o autor e os leitores que o acompanham voltarem correndo para lá, com a apresentação de uma paisagem belíssima, quando a câmera capta um solitário e majestoso gavião ao entardecer em um poste de madeira que transporta fios de alta-tensão.

O salto seguinte é para Londres. Visita Paris e retorna à Alemanha Oriental, ao estúdio da pintora Dina, até chegar a Berlim no dia da reunificação alemã. O povo na praça, o muro destruído, Marx relembrando o tempo de vivo tomando cerveja dada por um jovem na sua rebeldia jovem que, talvez, não pensasse que aquele ser-estátua também tinha sido um cervejeiro em vida.

De novo no norte do país, Macapá, numa foto de uma casa com apenas uma frente, sua cerca e um verde estranho de mato que invade, em um céu nublado e abafado, toda a foto. O que parece dar à paisagem um ar de não sei o quê, de peça montada, talvez. Mas que incomoda. Com certeza.

A viagem de Achutti finda em Porto Alegre, como não poderia deixar de ser. Um Achutti acadêmico, diferente, que busca um caminho na antropologia visual onde a fotografia seja a cena mestra. Onde a fotografia seja científica e mostre por si o real nela apreendido, não como construção de um olhar,

mas como o real que se deixou registrar. Sem, porém, deixar de comover em suas fotos.

Fotografia termina assim com a complicada proposta de uma fotoetnografia, no universo pesquisado para uma dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do lixão da Vila Dique de Porto Alegre. Por sinal, destruído meses após a defesa da dissertação do Achutti em um incêndio criminoso, que destroçou barracões onde se armazenavam papéis e se transmutava lixo em condição de sobrevivência de coletores de lixo lá registrados. As fotografias do Achutti parecendo destinar-se a ser o último testemunho de sua existência anterior.

Belas imagens apreendidas e reveladas formam um conjunto documental único da Vila Dique. Com uma sensibilidade ímpar, Achutti registra cenas que vão da seleção de papéis para a venda ao cotidiano dos coletores de lixo, até chegar à ação de um profissional barbeiro que vive de fazer a barba de coletores de lixo, no próprio lixão. Homens e mulheres no dia-a-dia do fazer-se homens e mulheres, na construção permanente de sociabilidades sempre novas em sua também constante repetição.

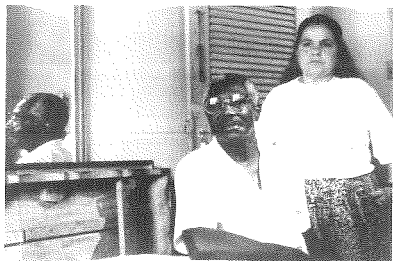
O mundo de imagens registrado no *Fotografia* é um mundo de sensações e utopias de um fotógrafo engajado na vida e na arte. Uma delícia de devaneio aos olhos que buscam experienciar o sonho no sonho revelado nas fotos de Achutti. Um aprendizado para os olhos atentos da arte de fotografar de um fotógrafo mais do que profissional – amante.

Mauro Guilherme Pinheiro Koury



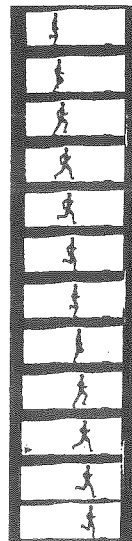
Resenhas de Filmes





Santo Forte

Direção: Eduardo Coutinho
1999, 35mm, 80min., cor
Contato: Cecip, RJ
Rio de Janeiro – Brasil



Depois do choque destas imagens, experimenta uma sensação de ridículo aquele de quem se espera algum comentário... Ter de reduzir a palavras e frases (idéias) um fluxo tão impactante de presenças! Mas é preciso arriscar este radical empobrecimento.

Favela, Rio de Janeiro. Isso significa: meio popular (meio ecologicamente popular, não simplesmente uma pertença de classe das pessoas, mas a apresentação de um espaço social organizado à maneira do povo) e Rio de Janeiro, com suas características próprias. Por exemplo: a capital menos católica do Brasil (59% de católicos declarados, enquanto em Belo Horizonte são 73%), lugar de origem e *capital da Umbanda*, a religião que veio cristalizar institucionalmente uma dimensão tradicionalmente difusa no Brasil: o *sincretismo*.

Isso não quer dizer que o quadro seja fundamentalmente diferente no conjunto do Brasil. Mas sim, talvez, que este caso serve como lente de aumento, permitindo-nos descobrir em espaços maiores dimensões reais mas mais discretamente presentes.

No fundo, trata-se da presença e da importância da dimensão religiosa no Brasil. Uma dimensão carregada de um valor ambíguo: por meio dela as vidas se liberam, e também se amarram.

Muito subjetivamente, e de modo provavelmente discutível, seguem alguns dos pontos que me impressionaram. O primeiro: povo não quer dizer anonimato. São pessoas, são histórias pessoais, são biografias. A própria técnica do filme sublinha isto: estes rostos, cujos traços vão se afirmando, se aproximando, se detalhando, impondo-se à nossa atenção — e, logo, à nossa admiração. Porque revelam toda a espessura de uma *vida*.

Uma vida. É o segundo aspecto: trata-se aqui não de uma dimensão marginal, lateral, secundária, mas de algo central, que contribui para *definir* uma trajetória social, porque diz respeito ao fulcro dessas existências; à Vida e à Morte. É disso que se fala o tempo todo. Não de uma religião etérea e abstrata, mas da espessura mesma de um cotidiano ambíguo e ambivalente. Mais exatamente, daquela zona de transição, de passagem, de limiar entre o ser e o não-ser, a natureza

com seus impulsos vitais e a sociedade com sua ordem. É este momento de constante transição, de emergência teimosa da *vida* (sobrevivência, trabalho, amor) ao duro plano coletivo da realidade, uma emergência que deve a cada instante ser renovada, porque a cada instante é frágil e vulnerável, que este filme nos leva a descobrir. Com a presença de uma diversidade de enfoques e valores diretamente apreensível pela presença reiterada de alguns personagens, cujo recado, polivalente, não tinha acabado de ser dado. E com o horizonte da morte. Questão de vida e/ou morte. Numa pesquisa em Belo Horizonte, a motivação mais invocada para justificar o reconhecimento da religião é que ela dá a força para enfrentar as agruras da vida.

O terceiro aspecto impressionante é o quanto a vivência deste momento de transição e emergência, a passagem nesta zona onde o ser consciente enfrenta os seus demônios interiores, implica sofrimentos, dúvidas, sentimento de *culpa*.

Outro ainda, em simetria e compensação, é como o fio destas trajetórias individuais acaba se prendendo e amarrando num ponto forte, como um nó, ao mesmo tempo de densificação problemática, de referência dinâmica e de sustentação. Neste espaço, o biográfico individual se transforma em realidade coletiva, sem cair no anonimato, um coletivo personalizado: trata-se da *família*, constantemente presente nestes relatos. Não necessariamente no seu figurino clássico, mas com a força das relações interpessoais que a integram: o laço com a mãe, com o(a) companheiro(a), com os filhos e netos. Laços ambíguos, eles também ("por uma parte estou feliz... por outra parte não!"), mas cuja

ambivalência, às vezes dramática, tende a resolver-se na paz das últimas cenas, as do sono feliz dos bisnetos, no aconchego de um barraco transfigurado pela festa natalina, sob o olhar das imagens protetoras. O movimento da construção dramática reencontra aqui um desenlace análogo ao que marca o fim do poema "Morte e vida severina": o rasgo de esperança que acompanha o nascimento da criança num clima de Natal.

É preciso, enfim, acrescentar mais uma dimensão, a última, provavelmente signo, neste segmento social, da sua situação no espaço histórico brasileiro: a dimensão para a qual um imenso ultramundo envolvesse este mundo, feito de presenças múltiplas e diversas — que no entanto não correspondem a setores alheios uns aos outros e estanques entre si. Eles estão co-presentes, e todos intrinsecamente metidos nesta vida bem terrena e cotidiana de que falávamos no começo. Por isso não é necessariamente preciso escolher entre eles. Por isso também sua presença não é sempre de paz...

Falei em camadas populares do Rio de Janeiro, e perguntei-me em que medida o caso é representativo do Brasil. Lembro-me agora de um livro de Cristian Parker, cujo título é um começo de resposta: *Religião popular e modernização capitalista. Outra lógica na América Latina*. Pretende o autor que, na América Latina, a modernização não trouxe para as classes populares, ao contrário de suas homólogas na Europa, a mesma secularização como consequência, e que a religião continua para elas importante, *vital*. E as classes não populares? Uma pesquisa recente na região de Belo Horizonte ajuda a perceber como, na vida concreta das pessoas,

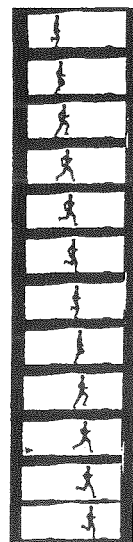
a religião é de fato sentida em escala diferente conforme a situação socioeconômica e sobretudo sociocultural, desde aqueles grupos, bairros ou agrupamentos de municípios tradicionais onde não existe ninguém que julgue a religião pouco importante ou irrelevante, e onde, ao contrário, mais de 80% a consideram fundamental ou muito importante, até àqueles bairros centrais e culturalmente mais sofisticados, onde 15% lhe são indiferentes e somente 60% lhe atribuem grande valor. Vê-se que não se trata de sociedades diferentes, uma religiosa e outra indiferente à religião, mas de modalidades e matizes que atravessam e modulam esta nossa sociedade. Por isso falei no início em lente de aumento.

Mas a mesma pesquisa apresenta um paradoxo. Ao contrário do que parecia lógico, é nos grupos de maior poder aquisitivo e sobretudo de mais alto nível cultural formal

que o problema da pós-morte se apresenta mais agudo. Enquanto sensibilidade à pergunta "Existe vida após a morte?" e também enquanto resposta, na adesão às várias modalidades de soluções positivas (imortalidade da alma, reencarnação, ressurreição). A lembrança disso me fez tomar consciência de que neste filme, de fato, é sobretudo de vida (vida e morte severina) que se trata. A sobrevida (vida após a morte) é evocada de preferência quando se trata daqueles outros que compõem a sociedade do entorno e do além. É mais raro que apareça num personagem de carne e osso a preocupação com uma sobrevivência pessoal depois da própria morte.

Quem sabe se constatações deste tipo não sugeririam a Eduardo Coutinho o interesse em um filme homólogo sobre a dimensão religiosa, sua presença e/ou sua ausência igualmente moduladas, agora em outros grupos e outras camadas sociais do mesmo Brasil?

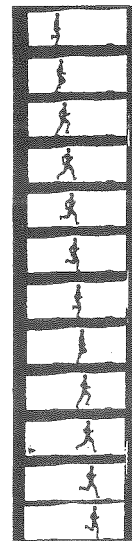
Pierre Sanchis





Filhos de Gandhi

Direção: Lula Buarque de Hollanda
1999, 78 min., cor
Produção: Conspiração Filmes/Jeje
Produções/GNT/Globosat
Contato: Conspiração Filmes, RJ
Brasil



Muitas têm sido as teorias que, nos últimos tempos, tentam mostrar de que forma a globalização, num primeiro momento apresentada como uma tendência radical à dominação homogeneizante, tem permitido, paradoxalmente, uma fluxização (emissão, recepção e circulação) de bens materiais, simbólicos e informacionais que redimensiona o paradigma centro *versus* periferia, fazendo emergir articulações e hibridações em que diferenças e regionalismos são a tônica. É este debate entre o local e o global que tem constituído as discussões nas ciências sociais e em estudos de cultura e mídia.

Filhos de Gandhi, de Lula Buarque de Hollanda, se enquadra nesse debate: um grupo de afoxé baiano constituído em bloco carnavalesco, que há cinquenta anos desfila pelas ruas de Salvador, refaz sua trajetória por meio de depoimentos de novos e velhos integrantes (seus fundadores), confrontando a industrialização do carnaval (com o convívio de novas e modernizadas tecnologias para promoção de um acirrado mercado de e para consumo) com tradicionais agremiações e símbolos, sustentáculos do carnaval que se faz no Brasil.

A narrativa do documentário enquadra-se no recorrente modelo de tornar o invisível visível dando voz ao ator, em que a dicotomia provocada pelo ato de inscrever e observar parece destituir o lugar da interpretação, análise e legitimação, no mais das vezes, dada pelo autor. Esse é, sem dúvida, o mérito maior de *Filhos de Gandhi*: são seus velhos fundadores que nos contam a história do bloco, por intermédio de textos, ora mais próximos de uma atitude política, ora de um misto de ingenuidade e descomprometimento, que nos dão a sensação de estarmos vivenciando o (f)ato lúdico. Outro mérito do documentário deve-se ao conjunto de belas imagens, sobretudo as que focalizam o tapete branco feito com fibras de homens negros, de homens velhos de olhos brilhantes e fala cansada porém forte, de homens de saber incontestável sobre o calorento asfalto da cidade da Bahia. É um documento de texto e imagem poética. E num momento em que percebemos o crescimento na filmografia de um espaço destinado à fala e à história de velhos, essa recorrência mostra-se bastante oportuna.

O documentário pode ser dividido em dois grandes e distintos blocos. O primeiro, no Brasil, é determinado pelos dias que antecedem o grande desfile pelas ruas de Salvador, retratando a festa de cinquentenário da agremiação no carnaval de 1999. O segundo, na Índia, documenta a viagem de intercâmbio que integrantes do bloco empreenderão alguns meses após o desfile de carnaval, com depoimentos historicizantes de personalidades ligadas à memória do grande líder pacifista Mahatma Gandhi e à cultura indiana.

Brasil. Fevereiro de 1999. A cena de abertura mostra a multidão que se forma à porta da sede um dia antes do grande desfile — alguns tentando filiar-se ao bloco, outros tentando receber suas fantasias. Esse é o mote para que uma série de depoimentos e imagens (re)construam histórias que relembram os tempos em que o bloco era apenas uma instituição de entretenimento e lazer para boêmios estivadores que encontraram na agremiação lugar para o exercício da cidadania por meio do lúdico e do festivo plenos proporcionados pelos dias de carnaval.

Índia. Maio de 1999. O documentário registra o belo encontro entre músicos indianos e brasileiros que, referendados, cada qual, por sua música raiz (autóctone), trocam seus instrumentos de sopro e percussão, inaugurando ali uma banda multinacional ou, como prefiro, multivocal. É um encontro quase místico com uma Índia marcada pela fé e pelas (multi)realidades preconizadas por Gandhi. Nas ruas e becos de Udaipur é realizado um desfile do bloco, aos moldes do ocorrido no carnaval brasileiro, cercado pela curiosidade e pelo reconhecimento dos indianos à figura do sósia de Gandhi, símbolo-mor da agremiação brasileira.

Há um tom de nostalgia constantemente evocado pelo distanciamento de outrora para com as políticas de modernização e industrialização do carnaval baiano, que foram alcançadas, no mais das vezes, pela expressiva participação da mídia (com seu espaço destinado à visibilidade e à formação de opinião pública), na qual o cantor e compositor Gilberto Gil (integrante da diretoria) foi um ferrenho interlocutor. São muitas as cenas que aludem a essa situação: o reencontro de Gil com um velho integrante relembrando a quase desapareição do bloco;¹ a trilha sonora recheada por composições realizadas em homenagem ao (e à divulgação e promoção do) bloco; uma voz em *off* mostrando desagrado com as inovações do carnaval atual.² Ou ainda, nos *takes* em que seus fundadores aparecem relembrando velhas histórias num misto tanto de nostalgia para com as coisas do passado quanto de incômodo para com as coisas da ordem do novo: o expressivo crescimento em número de integrantes do bloco, a limitação do trajeto do desfile; o acirrado registro da imprensa; a época em que seus brincantes eram quase exclusivamente estivadores, boêmios, ogãs e babalorixás do candomblé etc.

Tudo isso nos permite perceber a eficácia da publicização da agremiação na mídia — e a significância dessa ação para a construção de uma imagem identitária do que se determinará como a “cara da Bahia”³ — e sua contribuição para a modernização do aparato social e cultural do grupo.

As religiões afro-brasileiras, aliás, merecem aqui um lugar de destaque.⁴ Se a nós é vetada a cena em que o sacrifício a Exu se realizará, não nos escapa perceber um núme-

¹ Corroborado por um *take* do carnaval de 76 em que o compositor exalta a importância do bloco e das religiões afro-brasileiras.

² Em cena, os moderníssimos trios elétricos, publicizando os emergentes corpos e *tchans* de três dançarinas: duas louras e uma morena.

³ Por meio da clichêização do exótico, místico e primitivo brasileiros, na qual a espetacularização do candomblé e a melodramatização de seus rituais de sacrifício, possessão e magia tiveram papel fundamental.

⁴ Pode-se mesmo dizer que é um filme que se encaixa no rol de trabalhos sobre o povo-do-santo.

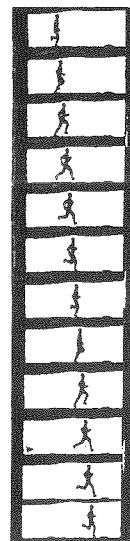
ro infinito de fotógrafos e cinegrafistas postando-se à frente da comitiva encarregada de realizar o *Padê* (e despacho ao mesmo orixá) e o aborrecimento de alguns homens dessa comitiva que pedem espaço para que o ritual seja realizado (as dezenas de câmeras não permitem que a farofa seja jogada à frente da primeira fileira de integrantes).⁵ Duas situações que evidenciam a relevância da dicotomia entre público e privado provocada pelo instrumental e produção imagéticos; o que faz com que a visibilidade midiática, estritamente relacionada a poder e prestígio e tão perseguida pelos quinze minutos de fama a que todos temos direito, às vezes se torne bastante incômoda.

Filhos de Gandhi faz ainda um tanto de referências à hibridação da cultura e suas articulações. Vejamos algumas passagens. O nome do bloco proviria de uma exaltação ao grande líder Mahatma Gandhi, num momento em que era terminantemente proibido, sobretudo a líderes e engajados sindicais, a menção a personalidades políticas contra-hegemônicas. Um outro integrante lembra ainda o interesse de Vavá — fundador do bloco — pelo filme *Gunga Din*, outra das origens de nomeação do bloco. A estética multinacional é outro exemplo: indumentária indiana enfeitada com colares representativos das divindades afro-brasileiras. A música vem dos terreiros: o *Ijexá* (um dos muitos ritmos tocados para as divindades afro-brasileiras), que, segundo seu Raimundo — diretor de bateria —, teria sido escolhido por conta de seu estreito relacionamento com a filosofia de Gandhi: é lento, compassado, malemolente, um *swing*. Por isso, inspira paz. Em outra cena vemos a associação do sócia brasileiro

da figura de Gandhi nas ruas de Udaipur. No Brasil, entretanto, ele tem sido associado à paz, pureza e brancura de Oxalá. Por conta disso, veremos seus integrantes designando os Gandhi como um bloco “indo-afro-brasileiro” — o que corrobora a noção de que toda identidade é uma construção imaginária, cercada de sentimentos de pertencimento políticos e culturais que, no mais das vezes, são da ordem da ficção e do desejo.⁶ Esses desejos nos fazem perceber de que forma traços notadamente transnacionais, multiculturais, hibridizados, articulados e negociados — características *sine qua non* da condição global —, já presentes lá pelos idos dos anos 50 na festa e luta de um grupo de excluídos da cidade da Bahia, determinarão, de forma tão singular, traços notadamente marcantes na cultura popular brasileira e nas suas muitas manifestações — tão bem apropriados pela indústria cultural nesses últimos tempos, numa miscelânea de tons que faz do Brasil um verdadeiro “laboratório da pós-modernidade”.

Numa sociedade estruturada pela comunicação e pela fluxização de bens informacionais (lugar em que os recursos audiovisuais têm papel de destaque), que se determinará não somente pela globalização e suas referências,⁷ mas também e sobretudo por seus conteúdos,⁸ homenagear o cinquentenário de uma agremiação carnavalesca “indo-afro-brasileira” é um fato louvável, sobretudo no momento em que esse cinquentenário coincide com outro: o do falecimento do grande líder Mahatma Gandhi.

Filhos de Gandhi faz, assim, um *cabier de voyage* aos moldes da melhor tradição antropológica, que é a de dar fala ao ator, a seu



⁵ Yaô, de Geraldo Sarno, e *Egungun*, de Carlos Brajsblat, recheados de cenas de rituais de cunho secreto, podem, muito bem, exemplificar isso. Sobre tais filmes, ver Birman, 1996; Velho, 1996.

⁶ Cf. Hall, 1998; Anderson, 1998.

⁷ Fluxos de capital, migrações maciças, regimes flexíveis de trabalho, telecomunicações, turismo e transferências culturais. Cf. Hollanda, 1997.

⁸ Identidades étnicas, estilos de vida, gostos culinários, crenças e práticas religiosas etc. Cf. Segato, 1997.

relato, a sua experiência, a sua história de vida, e somente a partir disso reconstituir o lugar de suas instituições, mostrando que a negociação entre mundos, raças, etnias, credos tão distantes e distintos não é verdadeiramente uma utopia.

Um registro de texto e imagem transformado em imagem-texto com elementos de técnica cinematográfica recorrentes transformam *Filhos de Gandhi* num trabalho de nível

técnico e emocional precisos, conseguindo reunir, no mesmo âmbito, fenômeno religioso, profanidade, etnografia, documento jornalístico, história, crítica, gênero e raça (é interessante o debate sobre a não-participação de mulheres e sobre o lugar do negro no carnaval baiano e, por extensão, na sociedade brasileira).

Um *cabier* de viagem à Índia, ao Brasil; aos muitos Brasis.

Ricardo Oliveira de Freitas

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- BIRMAN, Patrícia. África no plural: identidades e territórios. *Cadernos de Antropologia da Imagem*, ano 2, n. 3, 1996, p. 125-31.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Entre o global e o local*. Rio de Janeiro: Mimeo., 1997.
- SEGATO, Rita Laura. Formações de diversidade: nações e opções religiosas no contexto da globalização. *Globalização e religião*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- VELHO, Gilberto. Crença, transe e possessão: a propósito de quatro documentários. *Cadernos de Antropologia da Imagem*, ano 2, n. 3, 1996, p. 133-38.

Instruções aos colaboradores

1 A revista *Cadernos de Antropologia e Imagem* aceita as seguintes contribuições:

1.1 Artigos inéditos e artigos nunca publicados em português, condizentes com a temática específica da revista (até 25 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.2 Ensaio (até 15 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.3 Entrevistas;

1.4 Resenhas de livros, filmes e vídeos (até 5 laudas);

1.5 Revisões bibliográficas (até 6 laudas);

1.6 Análises de filmes e vídeos (até 10 laudas).

2 A pertinência para publicação será avaliada pela Comissão Editorial e por parecerista *ad hoc*, no que diz respeito à adequação ao perfil da revista, ao conteúdo e à qualidade das contribuições. Serão aceitos originais em espanhol, francês e inglês, porém a publicação destes trabalhos ficará submetida à possibilidade de tradução.

3 Os textos devem ser enviados por correio postal, em duas cópias impressas e disquete, ou por e-mail, em arquivo anexo. Solicitamos o uso do processador de texto Word for Windows (fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço 1,5) e de disco flexível de 3 1/2 polegadas.

4 Os artigos e ensaios devem vir acompanhados de resumo em português e em inglês (contendo entre 100 e 150 palavras), além de uma seleção de palavras-chave (contendo entre 3 e 5 palavras). Os autores devem enviar seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação, principais publicações), bem como endereço para correspondência (inclusive e-mail) e telefone para contato.

5 As notas devem vir no rodapé de cada página. As citações bibliográficas não devem ser feitas em notas, e sim figurar no corpo principal do texto, com o seguinte formato: (sobrenome do autor, ano de publicação, página). *Exemplo:* (Cassirer, 1979:46)

6 As referências bibliográficas devem vir em ordem alfabética, ao final do texto, e devem seguir as normas da ABNT. *Exemplos:*

6.1 Livros:

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes-EDUSP, 1976. 542 p.

6.2 Artigos:

ARRUDA, Mauro. Brasil: é essencial reverter o atraso. *Panorama de Tecnologia*, Rio de Janeiro, v.3, n.8, p. 4-9, 1989.

6.3 Trabalhos publicados em Anais:

CORDEIRO, Rosa Inês de N. Descrição e representação de fotografias de cenas e fotogramas de filmes: um esquema de indexação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16. 1991. *Anais...* Salvador: APBEB, 1991. v.2, p.1008-1022.

6.4 Partes de livros:

FERNANDES, Florestan. Análise demográfica e análise morfológica. In: _____. *Mudanças Sociais no Brasil*. São Paulo, Difusão Européia do Livro. 1960.

7 As imagens (fotos, gravuras, desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências e legendas, e sua localização deve ser indicada no corpo do texto, no local exato de sua inserção. Solicitamos que as imagens sejam enviadas em disquete, com boa definição gráfica, ou em cópias de qualidade, com as autorizações necessárias para a sua reprodução na publicação (especialmente no caso de fotografias).

8 Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para:

Cadernos de Antropologia e Imagem

NAI/ Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais

DciS/ IFCH / UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524 /Bloco F/ Sala 9103

Cep: 20550-013 – Maracanã

Rio de Janeiro - RJ – Brasil

Tel./Fax: (0XX21) 587-7590

E-mail: cadernos@uerj.br

9 Para maiores informações consultar as editoras na Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais:

Tel./Fax: (0XX21) 587-7590

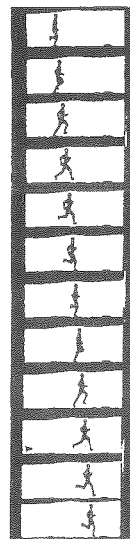
Ou via E-mail:

Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br)

Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Próximos números:

Trabalho de Campo
Cinema Documentário Brasileiro



Instructions to contributors

.....

1 *Cadernos de Antropologia e Imagem* gladly accepts the following contributions:

1.1 Unpublished articles or articles never published in Portuguese which relate to the magazine's specific subject (up to 25 pages including bibliographic references and notes);

1.2 Essays (up to 15 pages including bibliographic references and notes);

1.3 Interviews;

1.4 Books, films and video reviews (up to 5 pages);

1.5 Bibliographic listings (up to 6 pages);

1.6 Film and video analyses (up to 10 pages).

2 The publishing relevance of the material sent will be judged by the Editorial Committee and by an *ad hoc* referee regarding the adequacy to the magazine's characteristics and the contributions' contents and quality. We accept originals in Spanish, French and English, but the texts may be subjected to translation before publication.

3 Two printed copies must be sent together with the text in disk. Contributors are asked to use Word for Windows (font: Times New Roman, size 12 and 1,5 space between lines) and a 3 ½ inch floppy disk.

4 Articles and essays must be accompanied by an abstract in English (from 100 to 150 words) and a list of key words (from 3 to 5 words). All authors are requested to send professional information (institution, position occupied, titles, main publications) as well as addresses (e-mail included) and telephone numbers for contact.

5 All notes must be positioned at the foot of each page. Bibliographic quotations must not be included

in footnotes but within the main text, formatted as follows: (author's family name, year of publication, page). *Example:* (Cassirer, 1979:46). Bibliographic references must be alphabetically listed at the end of the text.

6 Images such as photographs, pictures, drawings and graphics that accompany the text must include appropriate references and captions and their position must be exactly specified within the body of the text. We request that the images be sent in a disk, with high graphical definition, or in good quality copies with the necessary copyright licenses for reproduction in this publication (specially photographs).

7 Authors must send their texts and/or suggestions to:

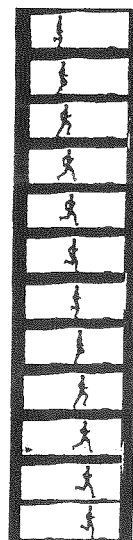
Cadernos de Antropologia e Imagem
NAI / Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais
DciS/ IFCH / UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 / Bloco F / Sala 9103
Cep: 20550-013 - Maracanã
Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Tel./Fax: (55+21) 587-7590
E-mail: cadernos@uerj.br

8 For further information contact the publishers at the Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais:
Tel./Fax: (55+21) 587-7590
Or via e-mail:

Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br)
Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Next issues:

Fieldwork
Brazilian documentary films



Cadernos de Antropologia e Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação semestral organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Oficina e Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

Assinatura anual ☐ Brasil (pessoal) R\$ 30,00 ☐ Other countries (personal) US\$ 35
Annual subscription ☐ Brasil (institucional) R\$ 40,00 ☐ Other countries (institutional) US\$ 45

Números atrasados/ ☐ Brasil (pessoal) R\$ 15,00 ☐ Other countries (personal) US\$ 20
Previous issues Números: _____ Issues: _____
2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ☐ Brasil (institucional) R\$ 20,00 ☐ Other countries (institutional) US\$ 25
Números: _____ Issues: _____

Opções de Pagamento ☐ Envio de cheque nominal a Cadernos de Antropologia e Imagem
☐ Depósito bancário na conta nº 00510-6 do Banerj, agência nº 3485 (enviar cópia do comprovante por fax ou pelos correios)

Enviar esta ficha para / For information, contact:

Cadernos de Antropologia e Imagem

NAI / Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais / UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524 - Pavilhão João Lyra Filho/Bloco F-Sala 9103 -Cep: 20550-013 - Maracanã

Rio de Janeiro - RJ - Brasil Tel/Fax: (021) 587-7590 E-mail: cadernos@uerj.br

Nome/Name: _____

Endereço/Adress: _____

Cep/ Zip Code: _____ Cidade/ City: _____

Estado/State: _____ País/Country: _____

Tel./Phone: _____ Fax: _____

Assinatura/Signature: _____

Data/Date: _____

ERRATA DE CADERNOS DE ANTROPOLOGIA E IMAGEM Nº 8

Na p. 191, na resenha de Renata Sieiro Fernandes, onde aparece tese de doutorado, leia-se dissertação de mestrado e onde aparece Tunga, leia-se Nuno Ramos.

Impresso nas oficinas da
SERMOGRAF - ARTES GRÁFICAS E EDITORA LTDA.
Rua São Sebastião, 199 - Petrópolis - RJ
Tel.: (24) 237-3769



 **Oficina
de Ensino
e Pesquisa
em Ciências
Sociais**

 **CNPq**
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico

