



NOTAS PARA UM DEBATE EM ANTROPOLOGIA VISUAL

NOTES TO A DEBATE ABOUT VISUAL ANTHROPOLOGY

José da Silva Ribeiro*

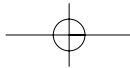
Resumo: A antropologia visual é frequentemente entendida ou percebida como uma área disciplinar ou interdisciplinar recente. Procuramos por um lado contestar esta ideia remetendo para a longa história da disciplina praticada desde meados do século XIX até à actualidade. A sua maturidade foi construída ao longo de múltiplas experiências bem sucedidas. Porém, só com o desenvolvimento das tecnologias ligeiras do cinema directo, do vídeo e, mais recentemente, com o desenvolvimento das tecnologias digitais, a disciplina se tornou uma prática acessível, menos dependente do poder económico, mais amplamente implementada nas Universidades. O caminho hoje situa-se na confluência da procura de um método que possa emergir da multiplicidade de experiências realizadas ao longo de um século, das novas correntes epistemológicas da antropologia e dos desafios das novas tecnologias (novos media) e apontam para uma maior aproximação entre antropologia visual e a antropologia.

Palavras-chave: Antropologia visual; trabalho de campo; fotografia; cinema; tecnologias digitais; hipermédia; reflexividade; narrativas visuais digitais; antropologia multisituada; cultura visual.

Abstract: Visual Anthropology is often seen or perceived as a recent disciplinary or interdisciplinary area of research. In this article, we seek to question this idea by looking back to the long history of the this discipline which has been being practised since the middle of the 19th century up to now. Its maturity has been built throughout several well succeeded experiences. However, with the development of new technologies of the direct cinema and video and, more recently, with the development of digital technologies, visual anthropological research has become a more accessible practice, less dependent on heavy economic investments, and more widely promoted in Universities. The way today lies in the search for a method which may emerge from the multiplicity of experiences accumulated throughout a century, from the new epistemological trends in anthropology together with the new technologies (new media) challenges, leading to a closer approach between visual anthropology and anthropology.

* Antropólogo, professor e investigador em Antropologia Visual no Laboratório de Antropologia Visual do Centro de Estudos das Migrações Relações Interculturais, da Universidade Aberta – Portugal. Professor do Mestrado em Cultura e Comunicação (Documentário e Comunicação da Ciência)

da Universidade do Porto. Professor visitante da Universidade Presbiteriana Mackenzie em 2003. E-mail: jsribeiro@net.calo.pt



Keywords: *visual anthropology; fieldwork; photography; cinema; digital technologies; hypermedia; reflexivity; visual digital accounts; multi-situated anthropology; visual culture.*

1 INTRODUÇÃO

Há frequentemente a convicção de que a antropologia visual é uma área de conhecimento recente, uma actividade que emerge com a “democratização” das tecnologias, isto é, com a produção em série, a preços económicos e com razoável qualidade técnica de tecnologias do som e da imagem¹, mais recentemente com o extraordinário desenvolvimento das tecnologias digitais.

Há nisto uma verdade. Hoje, mais do que em qualquer época anterior, estão criadas condições para o trabalho sistemático de investigação em antropologia visual: as tecnologias de registo de imagem e som, de organização e tratamento/processamento dos arquivos (informação, dados) e de montagem estão disponíveis, são facilmente utilizáveis, a sua utilização pode ser realizada por uma única pessoa ou por uma equipa mínima, poder-se-á obter uma boa qualidade técnica – de imagem, de som, de montagem e composição. A circulação dos filmes clássicos está hoje assegurada e a sua apresentação pública garantida com qualidade assim como as condições para o visionamento repetido. Não é mais necessária a subordinação ao aparelho económico na produção (a produção não está completamente subordinada ao financiamento) e às grandes dificuldades de circulação e utilização. Esta situação dá origem a novos “actores de cultura”, figuras híbridas, resultantes da diluição de fronteiras entre o profissional e o amador, a actividade científica, tecnológica e artística. Existe pois, de uma forma cada vez mais nítida, o desafio da produção audiovisual e multimédia no âmbito da investigação em Ciências Sociais (da Educação, das Artes e todas as áreas científicas – filme de investigação, filme científico, filmes de arte) de uma dissertação de Mestrado e de Doutoramento sem encargos excessivos para seu autor ou dependência e compromissos exteriores. Este desafio, porém, só poderá ser concretizável se houver um bom projecto de pesquisa, um bom tema, bons informantes e a capacidade de o investigador encontrar nas situações do quotidiano que se lhe deparam um consistente e fundamentado “ponto de vista”. Persiste, no entanto, o perigo da banalização². Poder-se-á pensar que fazer investigação em antropologia visual é apenas ir para o terreno com uma câmara e registar o que se oferece à observação do investigador ou facilmente aceitar-se que, como diz num slogan da Sony, “doravante, toda a gente pode vir a ser cineasta” ou como ironicamente refere Umberto Eco “Do your movie yourself” (1984, p. 157-165).

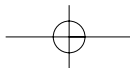
Há também uma falsidade na convicção de que a antropologia visual é uma área do saber recente. A antropologia é simultânea à invenção das tecnologias de registo da imagem fixa – fotografia e da imagem animada – Cinematógrafo (1895) (mesmo os aparelhos anteriores – Cronofotógrafo (1887), Kinetoscope (1891), etc. e do som – Fonógrafo (1877), e caminha em paralelo com o desenvolvimento da atitude analítica (PIAULT, 1992). “A antropologia emergiu como um campo reconhecível de estudo em meados do século XIX, com a criação na Europa e na América de várias sociedades de etnologia (*Aborigenes Protection Society*, 1837, na Austrália; *Société ethnologique de Paris*, 1839 em França, *Ethnological Society of London*, 1843, em Inglaterra; *Société Anthropologique de Paris* e *Société d’Ethnographie*, 1859 em França; *Royal Anthropological Institute*, 1874, Inglaterra; *Bureau of American Ethnology*, 1879, nos EUA, *Native Peoples within American society*, nos EUA)” (RIBEIRO, 2003, p. 213).

Poderíamos assim afirmar que a antropologia visual: 1) É tão antiga como a antropologia, com o aparecimento das imagens provenientes da era da reprodutibilidade técnica (W. BENJAMIN, 1992); 2) Evoluiu, cresceu e desenvolveu-se paralelamente à fotografia, ao cinema e aos novos *media*; 3) O nome deve-se a Margaret Mead; 4) Teve a sua primeira reunião científica internacional em 1973 no IX Congresso Internacional de Ciências Antropológicas e Etnológicas realizado na cidade de Chicago³; 5) Foram-lhe atribuídos outros nomes – em meu entender, menos felizes – Antropologia Fílmica (Claudine de France) (e a fotografia, o vídeo, as imagens!); Filme Etnográfico (e a teoria que orienta quer o processo de pesquisa quer a construção do discurso fílmico); Antropologia Audiovisual (Marc PIAULT); Cultura e Media (Ginsburg – Universi-

¹ – Entendemos aqui por tecnologias do som e da imagem as tecnologias digitais e as técnicas que apontam para uma cultura visual digital (DARLEY, 2002), isto é os aparelhos de captação e registo de imagem e som, de tratamento/processamento digital (armazenamento, transformação, composição, edição) de dados visuais e sonoros.

² – Ver em Frédéric Sabouraud (1999) *Enfim, o DV chegou*, sete utopias decorrentes da banalização do meio num tempo de acelerado desenvolvimento tecnológico e de carência de inovação na pesquisa e na criação artística. Também Vilén Flusser (1998) desenvolve esta ideia.

³ – Os principais contributos teóricos trazidos para este Congresso foram publicados por Paul Hockings em *Principles of Visual Anthropology*, em 1975. Quase trinta anos depois, em 2001, o IWF de Göttingen realizou outra conferência – *Origins of Visual Anthropology; Putting the past together* propondo-se fazer o balanço de trinta anos de antropologia visual.





dade de Nova Iorque); Imagem em Antropologia; Imagem e Som em Antropologia; Tecnologias de Representação (Universidade Montréal), Antropologia da Comunicação Visual (Sol Worth, Canevacchi, Chiozzi).

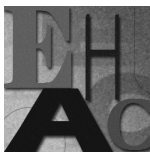
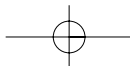
De entre as razões encontradas pelos diversos autores para fazer sobressair no nome da disciplina o ponto de vista que deram mais ênfase, preferimos a nomeação de Antropologia Visual porque as Universidades, Associações de Antropólogos e Centros de Estudo adoptaram e institucionalizaram esta designação. Esta consagra, também, uma homenagem a Margaret Mead e ao seu trabalho de investigação com imagens – fotografia e cinema, em parceria com Bateson. A nomeação da disciplina como homenagem talvez fosse também merecida por outros antropólogos cineastas como Jean Rouch, figura ímpar nesta área do conhecimento.

Parece haver, ainda, consenso de que o âmbito da disciplina ultrapassa as fronteiras da antropologia e de que os seus objectivos são interdisciplinares ou transdisciplinares: tecnologias – fotografia, cinema, tecnologias digitais, hipermedia; método etnográfico – trabalho de campo, observação, importância das vozes e do saber local; epistemologia – pensar, conhecer e argumentar através das imagens, ciências sociais com fronteiras permeáveis (todas as que entendem que o método etnográfico lhes pode servir).

Adoptamos a denominação *visual* e não audiovisual ou visual e sonora embora reconheçamos que todas são insuficientes para a caracterização das práticas desenvolvidas pela disciplina. Não pretendemos, pois, com a denominação de visual delimitar o campo da pesquisa mas “seleccionar esse espaço da cultura contemporânea, enquanto em seu interior se concentram o poder e o conflito, a tradição e a mudança, a experimentação e o hábito, o global e o local, o homologado e o sincrético [...] O aspecto visual está assim relacionado com as diferentes formas passíveis de reprodução do “ver”. Por fazer parte da cultura analisada antropologicamente, o visual refere-se às muitas linguagens que ele veicula: a montagem, o enquadramento, o comentário, o enredo, o primeiro plano, as cores, o ruído, as linguagens verbal, corporal e musical. Ao mesmo tempo, o visual refere-se também aos diferentes géneros que podem utilizar as mesmas linguagens ou inventar outras novas: o cinema (ficção ou documentário), a televisão, a fotografia, a *videomusic*, a publicidade, a videoarte, o ciberespaço. (CANEVACCI, 2001, p. 7-8). Remete, também, para a *Cultura Visual* e esta para a visão, para a importância do visual na construção de significados, de canalizar relações de poder, de configurar as fantasias do mundo contemporâneo pelo que a “cultura visual não é simplesmente parte da nossa vida quotidiana, mas é a nossa vida quotidiana (MIRZOEFF, 1998, p. 3). Não apenas Cultura Visual, mas cada vez mais Cultura Visual Digital (DARLEY, 2002).

Não poderemos de modo algum excluir o som com a denominação da disciplina como Antropologia Visual pois aquele foi preocupação desde os primeiros trabalhos de campo com imagem. As primeiras experiências de registo de som situam-se em finais do século XIX. A invenção do fonógrafo de Edison em 1877 permitiu aos antropólogos, a partir desta data, registarem para notação, transcrição, análise e preservação (recolha-preservação) – objectivo importante da antropologia da época – falas e músicas dos povos que eram visitados. Os cilindros de cera garantiam uma durabilidade do registo que os meios magnéticos ou digitais actuais jamais o poderão fazer. As primeiras tentativas de registar som (voz) e imagem só viriam a acontecer no início do século XX. Em 1901, Baldwin Spencer regista, na Austrália, simultaneamente nos cilindros Edison e numa câmara Warwick a primeira ligação entre o som e a imagem. A partir dos anos 50 do século XX o gravador áudio (instrumento tecnológico cujo aparecimento ocorre no fim dos anos 50) permitia o registo de vozes até então silenciosas na antropologia. Oscar Lewis observa até que “pela primeira vez, graças ao gravador, indivíduos não especializados, incultos, ou mesmo iletrados, podem falar de si próprios e contar as suas experiências e as suas observações de uma forma não inibida, espontânea e natural” (citado por MORIN, 1980, p. 323). Este facto trazia para a antropologia novas realidades: a multiplicidade de vozes (dialogismo e polifonia) e a introdução da palavra na investigação em antropologia, as sonoridades locais pareciam, no entanto, apagar-se perante a importância da voz, das palavras, da fala local. A importância do som adquire hoje novos contornos e outro relevo com o desenvolvimento de estudos sobre as sonoridades sociais e as paisagens sonoras.

É neste quadro de referência que traçamos as linhas orientadoras deste *Curso de Iniciação à Antropologia Visual* que realizamos em setembro de 2003 na Universidade Mackenzie, no âmbito do *Curso de Mestrado em Educação Arte e História da Cultura*. O texto presente pretende ser um instrumento de trabalho para os estudantes do curso e um agradecimento aos colegas que me convidaram e aceitaram debater estas problemáticas. Esperamos que o debate iniciado abra caminhos a uma maior cooperação entre universitários (estudantes e professores) dos diversos locais e culturas de nossa língua comum.



1.1 Primeiros olhares – a imagem fixa

Nas ciências humanas, e muito particularmente na etnografia e na antropologia, foram surgindo, a partir de finais do século XIX experiências que utilizaram a imagem fixa (fotografias) e animada (cinema e mais tarde o vídeo) e que se foram impondo na prática de terreno como instrumentação de pesquisa (exploração) e como meio de exposição e comunicação.

A fotografia permitia fazer descrições globais precisas do campo a observar e, a partir delas, elaborar dados quantitativos, localização, mapeamento, etc.; descrever tecnologias, comportamentos, interações; orientar o investigador através da observação em diferido e facilitar a integração e formação de novos investigadores; acumular e comparar dados, possibilitando a organização de bancos de dados visuais; contribuir para a inserção do investigador e para a cooperação dos observados (motivados pelas fotografias); facilitar a recordação ou a rememoração com as fotografias da família, do grupo, dos rituais, dos encontros, das tecnologias utilizadas, etc.; orientar entrevistas com fotografias ou seqüências de fotografias; sugerir a sua organização sequencial inquirindo razões de tal seqüência; organizar o debate de pequeno grupo baseado nas fotografias. Em suma, suscitar o verbal (saberes laterais) a partir da imagem; ilustrar e documentar (testemunhar) a apresentação acadêmica dos resultados ou a exposição para os grandes públicos. A partir da utilização da imagem fixa elaboraram-se importantes estudos: Edward T. Hall desenvolve estudos na área da comunicação não verbal e da proxémica (*Linguagem do Silêncio*) e “*Dimensão Oculta*”, Gregory Bateson e Margaret Mead na etnografia e antropologia, *Balinese Character: a photographic analysis* (1942) Arnold Gessel na psicologia, *Vision, Its Development in Infant and Child* (1949).

O cinema e o vídeo permitiam captar a dimensão temporal da representação através das imagens, isto é o movimento e o som.

1.2 Primeiros olhares – imagens animadas

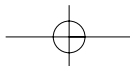
Desde as experiências de Muybridge⁴ desenvolvidas a partir de 1873, que a imagem animada dirige a sua atenção para o homem. Assim, depois do estudo dos animais (corrida do cavalo, voo das aves, queda de gatos e coelhos) surgem as imagens do homem, cavaleiro, escudeiro, caminhante, atleta, nas quais, no dizer de Jean Rouch, “transparece a sociedade americana da costa oeste, há cem anos, tal como nenhum *western* a mostrará jamais, cavaleira, mas branca, musculada, violenta, harmoniosamente impudica, pronta a dar ao mundo o vírus de boa vontade e, em prémio, o *american way of life*” (1979, p. 54).

É Félix-Louis Regnaud, médico e antropólogo, que a partir de 1888, servindo-se de cronofotografias e dos aparelhos inventados por Etienne Jules Marey⁵, procede a estudos comparativos do movimento dos homens e das mulheres, “atitudes: maneiras de se acocorar de um Peul, de um Wolof, de um Dioula; marcha: marcha simples, com uma carga à cabeça, com uma criança às costas de um Peul, de um Wolof, de um Dioula e de um Malgache; subir às árvores, diversas maneiras de o fazer das mesmas etnias; técnicas: fabrico de um vaso de cerâmica sem roda” (ROUCH, 1968, p. 435-436). 40 anos antes de Marcel Mauss escrever as *Técnicas do Corpo*, Regnaud, juntamente com o seu colega Azoulay, o primeiro a utilizar os rolos de fonogramas Edison para registar o som, propõe em 1900, no congresso de etnografia de Paris a utilização da imagem e do som em museologia: “Os museus de etnografias deveriam anexar às suas colecções cronofotografias. Não basta possuir um tear, um trono, lanças, etc. É preciso, também, saber a maneira de se servir deles; pois, apenas se pode conhecê-los de uma maneira precisa por meio de uma cronofotografia” (citado por ROUCH, 1968, p. 436) e elabora um projecto de laboratório *audiovisual* de etnografia. Defende o emprego sistemático do cinema na pesquisa etnográfica e propõe a criação de arquivos antropológicos filmados. Tem em vista, no trabalho que desenvolve, um objectivo teórico: o estudo da psicologia própria de cada grupo étnico.

Em França, depois de Regnaud, o interesse pela recolha e colecção de imagens do mundo não é apenas dos etnólogos: O banqueiro Albert Khan propôs realizar o primeiro arquivo cinematográfico. Graças a ele foi criado o Comité Nacional de Estudos Sociais e Políticos, financiada a cadeira de Geografia Humana no Collège de France cujo primeiro titular foi Jean Bru-

4 – Eadward James Muybridge nasceu em 1830 na Inglaterra tendo-se mudado para os Estados Unidos por volta de 1852. Começou sua carreira de fotógrafo em 1860 na Califórnia tornando-se conhecido como um grande fotógrafo de paisagem. Em 1867, organiza uma expedição a “Yosemite valley”, levando tendas, placas de vidro, garrafas, câmaras de grande formato e vários outros equipamentos. Em 1872, Leland Stanford, magnata californiano, questionou-o sobre a possibilidade de demonstrar através da fotografia se um cavalo a galope ficava, mesmo que por pouco tempo, com as quatro patas no ar – quando um cavalo corre, retira do chão por algum momento as quatro patas? Muybridge conseguiu realizar a demonstração recorrendo a três baterias de máquinas fotográficas registando o movimento a partir de vários ângulos. As fotografias eram tomadas numa velocidade 1/2000s. Além do estudo do movimento de animais, deixou-nos um enorme acervo de imagens de homens, mulheres e crianças em actividade. O seu trabalho sobre o movimento serviu para desenvolver estudos para atletas, artistas (arte cinética), cientistas, enfim para todos aqueles que necessitavam conhecer a fundo o funcionamento dos músculos e o centro de gravidade dos corpos em movimento. Os trabalhos de Muybridge viriam a inspirar as pesquisas do francês Etienne Jules Marey no estudo do movimento das aves, das técnicas corporais, etc.

5 – Etienne-Jules Marey, fisiólogo, médico, biólogo começou com o estudo da circulação sanguínea. *La circulation du sang à l'état sain et dans les maladies* é o título da sua tese de doutoramento. Movido pelo espírito positivista da época quis fotografar o tempo, o movimento, o tempo dos movimentos, o tempo de cada movimento, o voo dos insectos, o voo das aves. Apaixonado pela fotografia, para trabalhar na suas aulas inventou o *cronógrafo*, um instrumento por medir intervalos de tempo entre exposições de fotografias de movimentos, e o *cronofotógrafo* (1887) que permitia reunir exposições múltiplas em filmes que passavam automaticamente por uma máquina fotográfica também por ele inventada, a partir do qual a cinematografia moderna foi desenvolvida. Alguns consideram-no como o verdadeiro pai do cinema. Nasceu em 1830. Interessado nas imagens da ciência viria a inspirar artistas como Marcel Duchamp em *Nú descendo a escada*, de 1912, e Umberto Boccioni em *Formas únicas de continuidade no espaço* e na procura da representação da luz, do tempo e do movimento e nas relações recíprocas entre estes elementos.





nhes que viria a orientar a colecção – *Les Archives de la Planète* que pretendia ser um arquivo sistemático de ambientes, actividades e comportamentos humanos do mundo inteiro: ambiente construído e natural, formas de expressão religiosa e cívica, etc. Durante o período do cinema mudo ou pós sincronizado o filme etnográfico francês aborda as técnicas materiais – como em *Le Tonnelier* (1942) Georges Rouquier, *Le Sabotier du Val de Loire* (1956) de Jacques Demy; ritos e cerimónias rituais *Au Pays des Dogons* (1935), *Sous les Masques Noirs* (1938) de Marcel Griaulle. A linha de evolução do cinema etnográfico francês acentuava o “rigor da descrição”, procurando “restituir toda a densidade do real”, sem no entanto negar a importância “dos processos de sugestão como complementos indispensáveis da descrição no cinema antropológico (FRANCE, 1989). A partir de 1947 Jean Rouch inicia com o filme *Au Pays des Magas Noire* um percurso ímpar no cinema e na antropologia.

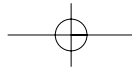
Em Inglaterra, Alfred Cort Haddon, zoólogo de formação, organiza, em 1898, uma expedição antropológica ao estreito de Torres, concebida como um trabalho de equipa, destinada à recolha de um relatório etnográfico sistemático sobre a vida material, a organização social e as religiões utilizando uma bateria completa de meios de registo: fotografia, imagem animada e registo de som em cilindros de cera. Haddon tem uma influência notável no desenvolvimento da utilização da imagem animada na etnografia: encoraja os seus colegas a equiparem-se com material fotográfico para o trabalho de terreno e orienta os seus colegas Baldwin Spencer e F. J. Gillen que durante 30 anos estudam os aborígenes, apresentando monografias largamente ilustradas com fotografias. Baldwin Spencer em 1901 faz ensaio de registo de som e imagem – primeira tentativa de som síncrono. Ambos utilizam também o filme e ensaiam os primeiros registos do som. Rudolf Poth, colega de Haddon, depois de ver os resultados da expedição ao estreito de Torres, parte para a Nova Guiné e para a África, equipado com câmaras de cinema e aparelhos de fotografia, procedendo no local ao tratamento da película para poder corrigir, em campo, os erros técnicos à medida que os obtinha e apresentava.

Bateson, em 1942, utiliza com Margaret Mead câmaras e aparelhos de fotografia e de cinema na expedição a Bali. Bateson também foi aluno de Haddon. Segundo Emile de Brigard (1979, p. 25), Haddon tinha como objectivo a antropologia de urgência, a câmara funcionava como bloco-notas aperfeiçoado, não podia ainda substituir um programa de inquérito científico, e, quando o interesse pela exposição material das civilizações, que ocupa a geração de Haddon, começa a ser suplantado, a partir do princípio do século, pelo interesse dos traços psicológicos e das estruturas sociais imateriais, a câmara perde parte da sua utilidade. O cinema esteve ainda durante muito tempo tecnicamente impossibilitado de seguir esta evolução, porque pesado (câmaras pesadas, película pouco sensível, necessidade de iluminação, pesados também os aparelhos de registo de som), mudo e não descobrira ainda uma metodologia capaz de adaptação ao terreno, à reformulação dos objectivos de investigação e à problematização teórica.

Os desenvolvimentos anteriores iniciaram-se com a cronofotografia e prosseguiram com a utilização do *cinematógrafo* e das câmaras cinematográficas. Nas primeiras imagens do *cinematógrafo*, o homem continua a ser o tema principal nas imagens animadas ingénuas da família, da empresa, do lazer (dos jogos de cartas, jogos populares, etc.) – actividades materiais, rituais, corporais – dos filmes Lumière: *La Sortie des Usines*, *Le Déjeuner du Bébé*, *La Pêche à la Crevette* (NADEN, 1980); de Paz dos Reis: *Saída do Pessoal da Camisaria Confiança*, *Feira de Gado na Corujeira*, *O Vira*, *O Jardim* (Cinemateca Portuguesa); ou nas imagens animadas mais elaboradas de Edison: *Westinghouse Factory An American in the Making*, interessado já na imagem de empresa e na imagem política da América (NADEN, 1980). O cinema revela-se, a partir da sua apresentação, não apenas como descrevendo os acontecimentos, mas como verdadeiro reflexo que permite tomar consciência de um ritual mágico desconhecido, o medo do encontro do duplo. Pela sua capacidade de aumentar e transfigurar o real, a fotogenia; pelo poder de a conservar, “capaz de animar as sombras portadoras dos prestígios da imortalidade e dos terrores”; “reflexo capaz de projectar como espectáculo uma imagem apercebida como reflexo exacto da vida real” (MORIN, 1980, p. 47), parece reunir potencialidades a serem exploradas no projecto antropológico.

Surgiram, então, metamorfoses profundas no cinema com a montagem, a trucagem e o fantástico que o transformaram em entretenimento, arrancando-o ao real. Os espectadores preferiram a magia, a fantasia ou as reconstituições trucadas e encenadas com recurso a cenários artificiais e a actores, de Georges Méliès (*Escamotage d'une Dame* – 1896, *Le Voyage dans la Lune* – 1902, *Le Mélomane* – 1903, *Le Sacré D'Éduard VII* – 1902) aos documentos das equipas Lumière.

Brigard (1979, p. 27) situa em 1912 a utilização do filme na antropologia aplicada, origem do filme colonial. Os americanos que administram as Filipinas utilizaram, pela primeira vez, o filme num programa de educação sanitária dos autóctones (BONTOC, IGOROT, IFUAGO e KALINGA) mostrando cenas da vida local e do estrangeiro referentes aos temas tratados. O programa atingiu os seus objectivos, as populações vendo no ecrã melhores condições de vida mostraram-se predispostas a mudar as suas, superava-se também, através do filme, a barreira linguística.



O filme etnográfico, como um fenómeno do colonialismo que acompanha as expedições aos territórios colonizados pela Europa, atravessa, no princípio do século, uma crise de descrença acerca da sua seriedade na ciência, com o aperfeiçoamento técnico, as teorias vanguardistas e a importância crescente do cinema espectáculo e indústria (e *Star System*, MORIN, 1972). Desenvolve-se com progressos isolados, mas sólidos, entre as duas guerras mundiais. Sofre, no entanto, constrangimentos técnicos e financeiros em relação à indústria cinematográfica. Luta contra as convenções de Hollywood e por vezes influencia-as (plano sequência). Contribui para a renovação cultural permitindo um olhar novo, em toda a sua riqueza, baseado na projecção do real anteriormente registado, sobre a diversidade de comportamentos humanos preservando-os para posteriores objectos de pesquisa.

Neste período, entre as duas guerras, apontam-se alguns cineastas e alguns filmes que influenciaram decididamente o filme etnográfico. Jean Rouch (1979, p. 55-56) apresenta dois precursores, seus mestres, suas figuras “totémicas” que contribuem decisivamente para o desenvolvimento do documentário e do filme etnográfico e do que mais tarde Margaret Mead viria a chamar *antropologia visual*. Um, geólogo e geógrafo explorador, com interesses ligados ao comércio de peles, o americano Robert Flaherty – *Nanook of the North* (1923), o outro, poeta futurista, o soviético Dziga Vertov – *The Man With a Movie Camera* (1929). Ambos cineastas ávidos do “real”.

3. OS FUNDADORES

Robert Flaherty não pensava senão em seguir a carreira de engenheiro de minas ou o percurso de explorador de recursos minerais nos desertos canadianos quando em 1910 Sir William Mackenzie que então construía os caminhos-de-ferro no Canadá, o contratou para explorar novas regiões, “com estranhas gentes” e lhe sugeriu que levasse uma câmara de filmar. Tinha então cerca de trinta anos quando adquiriu uma câmara *Bell & Howell*, um aparelho portátil de revelar e copiar película e alguns elementos de iluminação. Em 1914 e 1915 rodou algumas horas de película sobre a vida dos esquimós ao serviço de Mackenzie integrado na actividade para que tinha sido contratado. Porém esta actividade casual tornou-se obsessão quase eclipsando a actividade de explorador/prospectador de minerais.

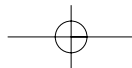
No diário de fevereiro de 1915, Frances Hubbard Flaherty, com quem casara, afirmava que “as imagens em movimento constituem a base da sua vida” e que Robert Flaherty “está dominado pela ideia de empregar as imagens em movimento em campos como a educação e o ensino da geografia e da história” (BARNOUN, 2002, p. 35). Flaherty apresentou as imagens que fizera no Museu de Arqueologia de Ontário tendo sido “objecto do maior entusiasmo” e o “melhor que vi até agora” e caracterizadas por um espectador como “imagens etnográficas em movimento sobre a vida dos esquimós; mostram a existência primitiva de um povo, do modo como vivia antes de ter entrado em contacto com os exploradores” (BARNOUN, 2002, p. 35). As imagens deste primeiro filme sobre os esquimós (*Itumuits*) viriam a incendiar-se e a arder completamente enquanto preparava o seu envio para Nova Iorque. Em 1920 apoiado pela companhia de peles *Frères Revillon* voltava à baía de Hudson, onde permaneceu 16 meses, com melhores meios tecnológicos, com a experiência anterior acumulada e algum financiamento. O resultado desta estada no terreno deu origem ao filme *Nanook of the North* (1922).

3.1 Flaherty, *Nanook of the North*

A obra de Flaherty, *Nanook of the North*, apareceu no mesmo ano de *Argonauts of the Western Pacific*, de Malinowski – iniciador do trabalho de campo em antropologia, e revela uma grande intimidade com o objecto da descrição filmica motivado por um processo prolongado e intenso de observação. O seu objectivo não é o de desenvolver uma estética baseada na forma, mas o de se afirmar, por inteiro, num minucioso trabalho de observação, selecção, composição da realidade circundante. O cinema prolonga o olhar do explorador na procura dos elementos exteriores da vida quotidiana mas também as representações, as glórias, aquilo que permanece na memória, o intemporal de um povo; depois é um processo de simplificação, de depuração que afasta os filmes dos diários de viagem. São “biografias dos povos”: “não vou fazer filmes sobre o que o homem branco fez dos povos primitivos [...] o que quero mostrar é a majestade inicial e a personalidade desses povos enquanto ainda é possível [...] A necessidade de fazer *Nanook* vinha do modo como eu sentia este povo, da minha admiração por ele; era isso que eu queria comunicar” (Cinemateca Portuguesa, 1984, p. 17).

No sistema de trabalho de Flaherty há três postulados:

1) Longa duração da experiência no local: o tempo do contacto prévio, do conhecimento do objecto a filmar, da criação de laços de amizade ou confiança que permitam a participação das pessoas filmadas, enfim a rodagem, o visionamen-





to e o *feedback*. Assim o filme constitui uma experiência interminável, a que só uma “violência” exterior pode pôr termo (compromissos de distribuição, pressões relativas à encomenda...). “Todos os meus filmes são apenas esboços – aproximações ao que espero vir a fazer um dia, ou que será feito por outros [...] Fazer um filme é como procurar uma pepita de ouro [...] um filme é a maior distância entre dois pontos” (FLAHERTY IN ROMAGUERRA, 1980, p. 145). Flaherty, para a realização de *Nanook*, conhecido Allakariallak (Nannok no filme) e a família e tendo decidido conjuntamente realizar o filme, instala-se na sua ilha, baía de Hudson, hoje ilha *Flaherty*, durante 15 meses em condições climáticas difíceis, temperaturas que rondavam os 55º negativos. Improvisa aí um laboratório e uma câmara escura para tratamento do filme, utilizando a luz do sol para inverter o filme, utiliza uma câmara leve, uma *Akeley* de 35 mm. O processo envolvia um intenso processo de cooperação entre o protagonista Nanook e o realizador Flaherty.

2) Subordinação da filmagem aos dados dessa experiência e a uma ideia emergente do local, que mais tarde Jean Vigo chamaria ponto de vista: os filmes obedecem a projectos, a ideias – em *Nanook* “ filmar a majestade inicial dos povos. “Nenhuma ideia é viável, ou se poderá vir a tornar filme, sem que seja ratificada pelos factos passados ou presentes. A grande maioria das ideias nasce do conhecimento directo da comunidade, emerge do “real” desafiando-o.

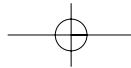
3) Efeito de *feedback* entre a própria condução da experiência, o que a câmara dela vai revelando e a observação diferida das pessoas filmadas e com as pessoas filmadas. O filme desenvolve-se a partir do olhar do realizador, das análises partilhadas das imagens, das conversas com os habitantes, da sucessiva repetição das tomadas de vista. Para isso Flaherty instala, sempre que possível, laboratórios e equipamentos de projecção do original dos filmes, *rushes*, no local chegando ao limiar de um germe de “criação colectiva” (os esquimós, *Itiumuits*, corrigem o filme depois do seu visionamento) o que postula o princípio determinante da descoberta de elementos a partir das próprias revelações operadas pela câmara: a câmara vê mais que o olho. Tanto o filme como a metodologia nele utilizada tiveram admiradores e detractores. É de certa maneira irónico que Flaherty tenha sido atacado por fazer o que os antropólogos fazem com virtual impunidade “o objectivo final que o etnólogo não pode perder de vista é, em suma, compreender o ponto de vista do nativo, a sua relação com a vida, a sua visão do mundo” (MALINOVSKI, 1922).

O tempo constitui a essência do método de Flaherty. O exercício do cinema consiste na reunião progressiva de condições. Recordem-se os três postulados, acima referidos, para a revelação dos acontecimentos através da objectiva. Trata-se não de um acto passivo da parte do realizador, mas de um deixar acontecer para saber descobrir através do filme em que o objectivo prioritário é a captação do real pela imagem, como o fizeram antes Muybridge, Jansen ou Lumière, mas em que se procura a profundidade através das condições em que o real é registado. A montagem, inicialmente, limita-se a delimitar o fim da sucessão de um acontecimento, ou a escolha dos planos dentro do muito material repetidamente filmado, analisado e por vezes discutido com os próprios filmados, caso de *Nanook*. Não há metáforas, a sucessão dos planos acumula e desenvolve a tónica principal de comunicar o tempo: o ritmo interno dos gestos, o valor do instante, a noção exacta da espera, a duração como forma dramática (*Nanook of the North*, 1923).

Flaherty foi na opinião de Jean Rouch “um etnólogo sem o saber e sem o querer, dando talvez a maior lição de paciência e de tenacidade aos que se dedicam ao estudo dos outros homens. A sua pesquisa maníaca da autenticidade obrigava a contactos prévios prolongados precedendo uma observação minuciosa, uma tentativa de compreensão mútua de que poucos etnógrafos profissionais se podem gabar” (1966, p. 453). Descobre as potencialidades da observação participante (para Heusch, também “câmara participante”) que etnólogos e sociólogos utilizarão mais tarde, a sua atitude com Allakariallak resume a deontologia da pesquisa etnográfica: além do rigor do trabalho de observação e de integração, da existência do projecto e do conhecimento minucioso e aprofundado dos meios técnicos, Flaherty não actua como mero caçador de imagens, adoptado por Allakariallak e sua família, observa-os minuciosamente, procura a sua colaboração estreita, trata-os como seres humanos, o que nem sempre aconteceu com os etnólogos cineastas.

3.2 Dziga Vertov – *The Man With a Movie Camera*

Dziga Vertov (Denis Kaufman) estudou psicologia e medicina, dedicou-se à pesquisa musical, apontam-no como tendo inventado o que mais tarde Pierre Schaeffer (1945) denominou “música concreta” (apoiando-se no futurismo russo iniciado por Maïakovski. Criou “Laboratório do Ouvido”. Em 1918, trabalha nas primeiras actualidades soviéticas montando cenas rodadas por operadores. Em 1922, propõe realizar “jornais filmados” tendo realizado 23 números deste chamado



“Cinema-Verdade”. Os seus escritos, porém, são mais conhecidos que os seus filmes, pois foram adoptados por escolas do “cinema verdade” desde Jean Rouch às teorias modernas do desconstrutivismo. Teórico, não deixou contudo o trabalho de laboratório e da pesquisa, entusiasta dos *Kinoki* (grupo de trabalho em cinema que pensava revolucionar as artes vivas) num país e numa época em que não era fácil a aventura da inovação e da pesquisa.

À câmara usada para divertir (iniciada por Meliès), produtora de dramas cinematográficos baseados no argumento e no autor, argumento literário “sob a forma de narrativa cativante que faz apelo à montagem prévia e ao actor ginasticado, treinado, dirigido – ciné jogo”, contrapõe uma nova prática cinematográfica: um cinema olhar, “cinema observação”. Este assenta em três bases fundamentais: o cinema como processo de desvelar o real, a actualidade, a vida quotidiana, utilizando todas as técnicas de rotação, todas as potencialidades das imagens em movimento, todas as invenções e métodos susceptíveis de o fazer; a superioridade da câmara em relação ao olhar humano; uma nova concepção de montagem.

À percepção caótica do olhar humano e às limitações impostas pela imobilidade contrapõe as possibilidades do olhar mecânico e móvel da câmara.

A câmara, para Vertov, é um olho mecânico em perpétuo movimento, que liberta o homem da sua imobilidade, aproximando-se e afastando-se das coisas, penetrando nelas, deslocando-se, atravessando multidões, caindo e levantando-se ao ritmo dos movimentos;

O olhar mecânico organiza a percepção: “se fotografarmos o que o homem viu, obter-se-á naturalmente uma grande confusão. Se montarmos habilmente tudo quanto se filmou, o resultado será um pouco mais claro. Se eliminarmos as escórias que perturbam, ainda será melhor. Obteremos deste modo uma memória organizada das impressões de um olhar vulgar [...] O olho mecânico procura às apalpadelas no caos dos acontecimentos visuais um caminho para o seu movimento ou para as suas hesitações e experimenta, alongando o tempo, desmembrando os movimentos ou absorvendo o tempo em si próprio, engolindo os anos, esquematizando assim os processos inacessíveis ao olhar humano” (VERTOV em GRANJA, 1981, p. 45). A observação da câmara, resultado das experiências e da confiança dos operadores, contribui assim para desvendar o real e para educar ou organizar o olhar do espectador.

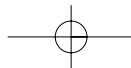
A montagem no cinema artístico é a colagem das cenas rodadas separadamente em função de um argumento mais ou menos elaborado pelo encenador. Para um filme sem actores e sem argumento, à montagem é atribuída uma significação diferente e uma importância acrescida. É a montagem que dará ao filme a sua estrutura e a sua significação, que fará emergir os temas do discurso filmico. A montagem acontece desde a primeira observação até o filme definitivo: no momento da observação, depois da observação, durante a rotação, depois da rotação, organização *grosso modo* daquilo que foi filmado em função dos índices de base e das tomadas de vista para a pesquisa das sequências, montagem definitiva, reorganização de todos os materiais na melhor sucessão salientando a ideia chave do filme.

O filme *The Man With a Movie Camera* (1929) constitui como que uma lição visual sobre a metodologia proposta por Vertov de utilização da câmara, do processo de montagem, da actividade e do saber fazer cinematográficos. Apresenta um duplo discurso, os olhares sobre uma cidade desde que amanhece até o cair da tarde⁶ – auto-encenação da cidade, “a representação do quotidiano”, e a encenação do cineasta, os bastidores do cinema, “os gestos cinematográficos” (GUÉRONNET: 1987)⁷ desde a preparação da rotação à montagem, da preparação minuciosa do projector à projecção do filme. O filme volta-se sobre si próprio. É realista e formalista. Apresenta-se como filme no filme, ecrã no ecrã, comunica com o público ao mesmo tempo que realiza uma autópsia completa do cinema pelo cinema. Procura dizer a verdade – “cinema verdade” – e dizer como a produz, indicando o modo de a captar. Poderíamos afirmar que o filme seduz e procura a identificação e a adesão do público ao mesmo tempo que se distancia, permitindo um olhar crítico, ou talvez mais do que isto um olhar capaz de compreender a própria produção do filme, a linguagem cinematográfica, por meio do visionamento dos próprios mecanismos de criação. O filme constitui um documento etnográfico do quotidiano da cidade e da criação cinematográfica.

Para Jean Rouch, que encontra em Vertov um dos seus mestres, as suas teorias contêm em potência todo o cinema de hoje, todos os problemas do filme etnográfico e antropológico, todos os problemas do filme inquirido de televisão e o emprego das câmaras vivas de hoje. Não tendo realizado filmes sociológicos ou etnográficos, desempenhou, no entanto, um papel determinante na reflexão e evolução do cinema documentário (1966, p. 444-447).

⁶ – Neste sentido *The Man With a Movie Camera* (1929) parece aproximar-se do filme de Rutman, *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (1927), no entanto este filme só é visionado por Vertov dois anos depois de apresentado *The Man With a Movie Camera*, em 1931, ano em que Manoel de Oliveira realiza *Douro Faina Fluvial*.

⁷ – Jane Guéronnet descreve minuciosamente em *Les Gestes Cinématographiques*, livro e filme, as técnicas de tomada de vista, o posto de observação, o campo, a partilha do território entre o cineasta e as pessoas filmadas no âmbito da “finalidade antropológica do olhar que o cineasta documentarista tem sobre o real” (1987, p. 7).





3.3 Os filmes esquecidos

Outros cineastas e alguns dos seus filmes poderiam ser incluídos entre os que Jean Rouch denomina de *precursores geniais*: Jean Vigo, *À propos de Nice* (1929), Luís Buñuel, *Las Hurdes: Tierra Sin Pan* (1932) e as denominadas *Sinfonias Urbanas* de Cavalcanti, *Rien que les Heures* (1926), Walter Rutman, *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (1927), Manoel de Oliveira, *Douro Faina Fluvial* (1931). Com Manoel de Oliveira viria mesmo a estabelecer uma relação de intensa cumplicidade.

Um dos filmes inexplicavelmente esquecidos pelos antropólogos e pelos cineastas (teoria do cinema) foi *In the Land of Head Hunters* [Na terra dos caçadores de cabeças] (1914) de Edward S. Curtis⁸. O filme, realizado na Colúmbia britânica, com a colaboração dos índios Kwakiutl é a história de amor dramático, constituiu ocasião de uma operação de reconstituição do seu passado, pelos próprios Kwakiutl. Encena grandes canoas de guerra, que os índios já não utilizavam há muito tempo, num cenário real e com protagonistas que representam decisivamente no quadro da vida material da sua própria história. Esta tentativa inovadora pode, pelo menos, ser considerada como uma experiência de conservação do saber-fazer tecnológico, mesmo se, por outro lado, os motivos do argumento propriamente dito, parecem corresponder bastante pouco a comportamentos e sistemas de pensamento índios. A cópia original, descoberta no Field Museum of Natural History de Chicago, foi restaurada e sonorizada em 1972 graças à perseverança de George I. Quimby, Director do Departamento de Etnologia do Burke Museum (Universidade de Washington) e de Bill Holm, especialista des Kwakiutl que trabalha no terreno com os informadores e os antigos actores de Curtis. Quando o filme foi projectado nas aldeias onde foi rodado, os Kwakiutl entoaram espontaneamente os cantos correspondentes às cerimónias rituais que eram mostradas no ecrã. Com a sua ajuda e a de David Gerth, um engenheiro de som, cineasta, o filme foi sonorizado. Também foi montado e restaurado por George Irving Quimby e Bill Holm renascendo então com o título *In the Land of the War Canoes* – [Na terra das canoas de guerra] (1972).

Entre 1915 e 1930, Alberto Maria de Agostini, sacerdote salesiano nascido em Itália, filmou os últimos índios da Patagónia sobreviventes do modo de vida tradicional. As imagens obtidas deram origem a um filme de 106 minutos, *Terre Magellaniche* (Tierras Magallánicas) estreado em Turín em 1933. O filme que tem hoje um grande valor antropológico – mostra os costumes e os rituais dos tehuelches, onas, yamanas y alacalufes, esteve perdido cerca de 70 anos até que em 2003 foi restaurado pelo Museu Nacional da Montanha de Turim e apresentado em 13 de maio último no Teatro Don Bosco de Turim. Foi apresentado em novembro de 2003 em Buenos Aires.

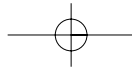
No Brasil foram esquecidos os filmes do Major Thomaz Reis: os primeiros ensaios de filme etnográfico foram realizados pelo Major Luiz Thomaz Reis, principal responsável pela memória visual das populações indígenas brasileiras. Participando na Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas – Comissão Rondon, o Major Reis realizou um vasto material de singular qualidade, com produções filmicas bem cuidadas, com técnica apurada, consideradas excepcionais para a época. Esse trabalho tinha como objectivo exibir às populações urbanas este grande Brasil e seu interior, divulgando as acções da Comissão e seu projecto de integração nacional. Para Pierre Jordan (1995), Reis “realiza o primeiro filme etnográfico verdadeiro [...] filma utilizando todas as possibilidades que lhe oferece o tipo de material que dispõe. Ele escreve com a câmara”. Foram inúmeros os filmes realizados, dentre eles: *Os Sertões de Mato Grosso* (1914), *Rituais e Festas Bororo* (1916), *Ao Redor do Brasil* (1933). É importante mencionar também toda uma produção posterior, que se desenvolveu no contexto do então Serviço de Protecção aos Índios (SPI), criado por Rondon.

Quando Flaherty e Vertov realizaram as suas pesquisas e a produção dos seus filmes, confrontaram-se com técnicas elementares de tomadas de vista, câmaras leves de 35mm, sem motor, à manivela, processo de realização artesanal (equipa familiar). Flaherty trabalhava só, desempenhando as funções de operador de câmara, realizador, processador do filme, montador, projeccionista (mais tarde terá uma equipa familiar constituída por seu irmão David na segunda câmara, sua mulher Frances como assistente). Dziga Vertov trabalhava também com uma equipa familiar: o operador de câmara, seu irmão Mikhail Kauffman era responsável por uma pequena equipa técnica, sua mulher, Elisaveta Svilova, desempenhava funções na mesa de montagem.

Por volta dos anos 1930, os progressos técnicos (passagem do “mudo” ao “sonoro”) transformam a arte cinematográfica em indústria. Os processos de produção alteram-se. Não há tempo para reflectir, experimentar, repensar novos métodos. As equipas de produção alargam-se e surge uma complexa divisão de trabalho. Os meios pesam agora várias toneladas e os orçamentos para a produção não param de crescer com os custos cada vez mais elevados. O envio da câmara ao

⁸ – Edward S. Curtis é um fotógrafo reconhecido pela qualidade do seu trabalho em diferentes grupos ameríndios (Apache, Navajo, Sioux, Cheyenne, Pima, Yuma...) quando decide rodar um filme de ficção pondo em cena os Kwakiutl. Durante cinco períodos, partilha a sua vida quotidiana na ilha de

Vancouver e, a partir das suas notas de terreno, põe em cena a busca iniciática e as aventuras de Motana, filho do chefe Kenada, apaixonando-se por uma jovem prometida a um poderoso feiticeiro.



encontro dos acontecimentos torna-se mais difícil do que as reconstituições em estúdio. Os processos de inovação e a experiência constituem um risco económico. O desenvolvimento da indústria do cinema e as novas conquistas que poderiam prestar novos e importantes serviços à etnografia e à antropologia dificultam-nas.

No entanto, alguns antropólogos continuam a utilizar a fotografia e o cinema na pesquisa em terreno. Franz Boas regista no filme *The Kwakiutl of British Columbia*, 1930, os comportamentos do quotidiano: a rua, o berço, os trabalhos em madeiras, fazer uma corda em cedro, tecer o junco, fazer cestos, tecer e laminar madeira para os cestos, fição, jogos de adultos, jogos de crianças, contar, adivinhar bem como a grande multiplicidade de danças dos Kwakiutl da Colúmbia britânica. Procurava, assim, que o cinema contribuísse para o seu modelo de investigação de terreno, o de estudar uma área limitada com toda a precisão e rigor, o rigor das ciências naturais⁹.

Margaret Mead e Gregory Bateson (aluno de Haddon) utilizaram câmaras fotográficas e de cinema em Bali e na Nova Guiné¹⁰ (1936-1938) determinados pelas necessidades da pesquisa a que se propunham, tendo como assistente de som um autóctone. As câmaras são utilizadas para obter o registo dos comportamentos dos habitantes de Bali, não para fazer documentários ou filmes etnográficos, “captar o que se passava normal e espontaneamente mais do que decidir segundo as normas estabelecidas, e obter dos Balineses informação sobre estes comportamentos situando-os nos contextos apropriados” (BRIGARD, 1979, p. 35). Destes trabalhos resultaram aperfeiçoamentos metodológicos consideráveis, uma utilização crítica e integrada de meios escritos, fotográficos e cinematográficos, bem como produtos acabados e documentos visuais em imagem fixa e animada. Constatou-se, também, a necessidade de formação dos etnólogos e antropólogos em técnicas cinematográficas, cursos iniciados por Margaret Mead na Universidade de Columbia nos anos 40.

Ruth Benedict cria equipas interdisciplinares com o objectivo de estudarem culturas a distância a partir de entrevistas, textos literários, obras estéticas, outros dados (interdisciplinaridade, multiplicidade de fontes documentais, superação da distância).

Na Alemanha, o *Institut für den Wissenschaftsfilmen Film*¹¹ (IWF), hoje *IWF – Wissen und Medien*, formou os antropólogos alemães para filmarem na Melanésia, na África e na Europa¹² recomendando: a exactidão e rigor científicos, a ausência de referências ideológicas e a presença e o controlo pelos antropólogos. Organiza cursos intensivos de cinema para antropólogos, prepara expedições e publica as “regras para a documentação filmada em etnologia e em ciências das tradições populares”. Estas regras exigiam: as filmagens ou o seu supervisionamento por antropólogos experimentados; a exactidão e rigor científicos; a autenticidade dos factos filmados (consideravam que o processo técnico era reconstituível, as cerimónias não); a ausência de movimentos de câmara, de efeitos ou ângulos de tomada de vista espectaculares; a montagem tendo apenas um único objectivo, a representatividade dos factos filmados. Em 1952, Gotthard Wolf, director do instituto, propôs, em Göttingen, o estabelecimento do primeiro arquivo sistemático do filme etnográfico e Konrad Lorenz trabalhou desde o início na compilação e organização da *Enciclopédia Cinematográfica*. Estes filmes ou documentos visuais, referem-se a um único fenómeno ou processo, *single-concept films*, são filmados sem nenhum preâmbulo documental ou interpretação do autor. Cada unidade é acompanhada por um texto expondo o objectivo da pesquisa e todas as condições de filmagem e por uma ficha identificativa rigorosa. Os assuntos filmados são apenas os que não podem ser descritos mediante outro meio. São todos filmados em 16mm. Hoje, no IWF as metodologias do filme etnográfico e antropológico parecem começar a abandonar os métodos da *Enciclopédia* e a abrirem-se a outras experiências.

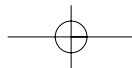
9 – Esta preocupação leva o antropólogo R. Lowie a referir-se a Franz Boas como “o campeão do método científico na pesquisa antropológica” (BERNARDI, 1974, p. 189).

10 – “Enquanto Margaret Mead interroga, cavaqueia, toma notas, Bateson filma e fotografa. [...] Recolhem cerca de 25000 fotografias e 7000 metros de película de 16mm. A data e a hora de cada tomada de vista são cuidadosamente anotadas, a fim de corresponder às notas escritas por Mead. [...] regressando a NY em 1939 [...] escolhem e comentam 759 fotografias que constituem o livro *Balinese Character: A photographic analysis*, que aparece em 1942 constituindo não só uma renovação dos métodos de terreno mas também uma concepção nova de apresentação dos dados” (WINKIN, 1981, p. 31). Extracto das fotografias e comentários (WINKIN, 1981, p. 32-33). Esta metodologia foi recentemente desenvolvida em França por Sylvain Maresca, *6 Portraits D'Agricultrices* (1992).

11 – Segundo Tosi (1987, p. 174-176), o IWF constitui um exemplo representativo de uma organização nacional centralizada de produção de filmes para investigação e ensino superior. É uma orga-

nização não lucrativa e os projectos são financiados por fundações de investigação. Abrange as especialidades mais diversificadas: medicina, biologia, química, física, engenharia, etnografia, história, matemática e psicologia. Actualmente está instalado em edifício concebido para as funções e apetrechado com moderno equipamento. Os documentos que ilustram os comportamentos humano, animal, vegetal e a matéria inerte estão agrupados na *Enciclopédia Cinematográfica* que reúne cerca de 3.000 títulos e resulta da cooperação com peritos de investigação fílmica de 28 países, nomeadamente Portugal.

12 – Em Portugal, no Museu de Etnologia, existem 14 filmes produzidos em colaboração com IWF e a orientação científica de investigadores portugueses, Dr. Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Enes Pereira. Estes filmes revelam a prática metodológica do Instituto e as suas limitações.





4. JEAN ROUCH – O GRIOT DO CINEMA ETNOGRÁFICO

Dois acontecimentos dirigem a atenção do jovem estudante de engenharia, Jean Rouch¹³, para o estudo da antropologia e para o filme etnográfico: as conferências de Marcel Mauss¹⁴ e de Marcel Griaule e o encontro com Henri Langlois, Director da Cinemateca Francesa. Rejeitado para integrar-se na expedição a Ogooué-Congo em 1946, que reunia exploradores cineastas bem equipados e antropólogos, parte para a África Ocidental Francesa dirigindo a construção de pontes e de estradas. Ai assegura a participação de um jovem local que colabora consigo na pesquisa e como actor do seu primeiro filme (*Au Pays des Mages Noirs*, 1946).

Rouch, que Marcorelles denomina de “amador inveterado” e “apaixonado incurável” (BRIGARD, 1979, p. 36), torna-se o primeiro profissional a tempo inteiro do cinema etnográfico e quando em 1952, no Congresso Internacional de Ciências Antropológicas e Etnográficas de Viena, é criado o Comité Internacional do Filme Etnográfico, CIFE – hoje Comité do Filme Etnográfico, organizador do *Bilan du Film Ethnographique* e de *Regards Comparés* – com o objectivo de desenvolver os arquivos, a produção e a distribuição, é nomeado o seu primeiro secretário-geral, cargo que ainda hoje exerce.

Integra na sua obra as experiências de dois “precursores geniais” Dziga Vertov e Robert Flaherty que considera seus mestres. Herda de um a câmara activa, do outro a participação, a “câmara participante” e o método exploratório¹⁵ que recria continuamente: “síntese entre as teorias vertovianas do ciné-olho e a experiência da câmara participante de Flaherty” (ROUCH, 1979, p. 63). Reagia assim, contra as concepções do filme etnográfico do Instituto de Göttingen e da escola anglo-saxónica que proibia ou desaconselhava a intervenção do cineasta para que a câmara se tornasse “objectiva” e registasse apenas factos brutos limitando o etnólogo cineasta ao domínio da tecnologia¹⁶; contra a utilização de câmaras escondidas ou dissimuladas para não perturbar o desenrolar do fenómeno observado; contra a câmara passiva que não utiliza todas as potencialidades de continuamente explorar o campo a partir de todos os postos de observação que permitam a tomada de vista mais adequada à observação antropológica. Definia uma tendência metodológica, oposta à anglo-saxónica, cinema observação, que “hesitava em intervir, a qualquer pretexto, junto dos indivíduos [...] e que defendia um ascetismo quase religioso” (MACDOUGALL, 1979, p. 92), a do cinema participação. Este remete para Flaherty e para a participação de Nanook, através das sugestões, na construção do filme de que era objecto: “o realizador reconhece a sua incursão no mundo dos indivíduos e solicita deles que imprimam a marca da sua cultura, de maneira directa, no filme” (MACDOUGALL, 1979, p. 100).

Rouch compreendeu, ainda, que o cinema, além de comunicar com eficácia uma informação honesta, rigorosa e credível, permite envolver tipos de relações humanas e explorar a realidade interior dos seres. Utiliza o filme para compreender as reacções dos participantes, para penetrar na sua interioridade, nas suas representações¹⁷ dando continuidade aos estudos psicológicos de Moreno, 1909 (psicodrama) e às experiências de Margaret Mead que utiliza fotografias feitas durante a rolagem de um filme (1925) para provocar reacções nas crianças de Samoa.

Podemos observar uma evolução que vai do documentário etnográfico aos ensaios psicológicos e à ficção. Começa pelo documentário tradicional, *Les Fils de l'Eau* (1950), que, embora seja dotado de um sopro de autenticidade pouco comum, apanhado do exterior das manifestações da realidade, visa, no entanto, cada vez mais definir personagens ou envolver uma situação participando numa acção contínua. Em *Les Maîtres Fous*, sem nenhuma encenação, Jean Rouch regista êxtases, efectuando um mergulho na interioridade humana, juntando um inconsciente colectivo. Este filme representa um momento de viragem. Passa depois da etnografia para a pesquisa de ordem psicológica, descobrindo os poderes da ficção (*Moi*,

13 – Etnólogo, antropólogo, cineasta, fotógrafo. Por vezes torna-se difícil situar profissional ou academicamente este engenheiro, nascido em 1917 de uma família de ascendência catalã, director de investigação no CNRS, antigo director da Cinemateca Francesa, realizador de inúmeros filmes, autor de mais de 20.000 fotografias e de inúmeros ensaios sobre o cinema e a antropologia.

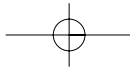
14 – Mauss recomendava aos etnógrafos “que registassem certos comportamentos [...] para ele a câmara era uma memória visual que devia registar a totalidade do fenómeno, acumular os arquivos filmados dos quais se poderiam eventualmente, por fins económicos, tirar uma curta-metragem documental”, Rouch compreendeu então que o cinema mais do que comunicar com eficácia uma informação, permite estabelecer tipos de relações humanas e explorar a realidade interior dos seres (representações) (MARSOLAIS, 1974, p. 174).

15 – Jean-Luc Godard situa-nos o método exploratório ou de procura do seguinte modo: “os cineastas dividem-se em duas grandes categorias: as que escrevem os seus filmes de forma mais completa possível [...] ai a rolagem é só uma aplicação prática, de construção de qualquer coisa que se pareça o mais possível com o que se imaginou. Os outros, do género de Rouch [...] o filme é uma procura”. Isto não impede que os filmes de pesquisa não possam tomar a forma de espectáculo: Flaherty, por exemplo “procura o verdadeiro [...] parte do documentário e acabou por fazer filmes com muita composição” (GODARD, 1985, p. 148-149). Rouch, como Flaherty, era explorador (actividade

de conhecimento dos espaços anteriormente desconhecidos) em 1946-47 fez a primeira descida do Níger em piroga. Os exploradores utilizavam frequentemente a fotografia e o cinema nas viagens de exploração. Na generalidade, os filmes abordavam predominantemente o exótico sem qualquer preocupação de rigor etnográfico. Deste cinema libertaram-se alguns cineastas: Flaherty, Rouch e outros (LIOTARD, 1950).

16 – “O cinema etnológico permanece dividido entre os fantasmas de um registo sistemático, quase biológico, dos feitos humanos socializados (*Enciclopédia Cinematográfica do IWF*), e as quimeras hollywoodianas dum espectacular generalizado da diferença, ou mesmo do exótico” (PIAULT, 1986, p. 54).

17 – Para Sperber é esta a tarefa do antropólogo “explicar as representações culturais, isto é, decifrar os factores que determinam a selecção de certas representações e a sua partilha por um grupo social. O etnólogo tem por tarefa, não como ponto único mas principal, tornar inteligível a experiência de seres humanos, tal como a sua pertença a um grupo social contribui para determiná-la [...] tarefas autónomas na sua execução mas complementares na compreensão dos fenómenos culturais. [...] uma interpretação é tanto mais pertinente quanto mais profunda, isto é, fiel ao conjunto de representações mentais subjacentes a qualquer comportamento humano particular” (SPERBER, 1992, p. 57).



un Noir – 1957-1958), (*Chronique D'un Été* – 1962) e (*La Pyramide Humaine* – 1959-1960). Interessa-se mais tarde pela “necessidade do culto da natureza nas sociedades industriais” (*Dionysos* – 1984) e pela arquitectura (*Architectes Ayorou* – 1971). O seu último filme realizado em 2002 intitula-se *La Rêve plus fort que la Mort*.

Em *Moi, un Noir* (1957-1958), Rouch manifesta o desejo de ir mais longe do que o documento. Inicia este salto para o imaginário com o objectivo de aceder ao interior dos indivíduos filmados e, através deste, à realidade social. A partir do imaginário procura passar além da descrição exterior, objecto imediato dos documentos visuais em bruto – característica da “antropologia de urgência” – acedendo às representações mentais e culturais. O processo deste filme, que influenciou jovens cineastas como Godard, consistiu em registar o que uma personagem diz e faz numa situação presente ou passada, isto é, proceder de tal modo que nos conte a sua vida no todo ou em parte.

Moi, un Noir consta de duas partes nitidamente distintas ilustrando a oposição entre interioridade e exterioridade. Três nigerianos deixaram o seu país e um modo de vida tradicional para ir trabalhar em Côte D'Ivoire (Costa do Marfim) em Abidjan. A primeira parte do filme tem a forma de um documentário sobre as condições de vida e de trabalho dos emigrantes, camponeses desenraizados transformados em estivadores, motoristas de táxi, desempregados ou prostitutas, no bairro de lata de Treicheville, arredores de Abidjan. Na segunda parte, através de uma mistura de realidade e ficção, efabulação desenvolvida por Robinson – o protagonista, de quem Rouch tem uma grande proximidade, procura a verdade profunda desta personagem num jogo de aproximação dialéctica entre o sonhado, o desejado e o realmente vivido.

Abandonando o documentário clássico, prefere encenar situações autênticas à maneira de um filme de ficção. Faz um documento vivo sobre as preocupações, os sonhos, as esperanças e as decepções, as contradições psicológicas de uma parte da nova geração africana. Através da efabulação reconstitui, na fronteira do desejo e da realidade, a vida pessoal de jovens africanos que se encontram, falam das suas condições reais e inventam eles mesmos a trama narrativa. São eles próprios na vida real através da efabulação. Uma vez terminado o filme e obtida uma montagem não definitiva, Rouch projectou-o a Robinson pedindo-lhe um comentário. Neste comentário improvisado e espontâneo, que irá ser a banda sonora do filme, Robinson revela-se de forma *naïve* e verdadeira perante o espectador.

Intimamente ligado à totalidade das manifestações da vida, *Moi, un Noir*, tem para Robinson – o protagonista – uma função autoscópica (reflexiva), permite-lhe uma tomada de consciência para melhor compreender o sentido da sua vida e o que é fonte de mudança para ele; para o espectador, sensibilizado para estes problemas, apresenta esta metodologia de utilização do cinema no processo de pesquisa.

A intenção de Rouch não era, então, restituir a verdade pela verdade imediatamente perceptível, mas de traduzir num clima, meio ficcional meio real, a realidade profunda do sobreproletariado africano, ou pelo menos de uma parte da sociedade urbana moderna. Mistura realidade e ficção porque esta se lhe afigura como o “único meio de penetrar na realidade”, mas refere que esta não deve ser dissimulada, o espectador não deve ser confundido na definição dos limites da realidade e da ficção.

Em *Chronique d'un Été*¹⁸, 1960, Jean Rouch superava simultaneamente dois constrangimentos técnicos que dificultavam o desenvolvimento do filme exploratório ou de pesquisa, a tomada em directo do som síncrono, uma câmara ligeira que lhe permitia acompanhar a acção das personagens. A colaboração estreita entre Rouch, *bricoleur* nato, e o engenheiro Coutant permitiu a criação de um protótipo de uma câmara utilizada em *Chronique d'un Été* e contribuiu para fazer progredir rapidamente as técnicas de registo de som e de imagem.

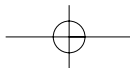
Rouch reunia na sua equipa Michel Brault¹⁹, credenciado operador de câmara e realizador canadiano, e Edgar Morin²⁰, que neste filme se iniciava na prática do cinema e empreendia um novo método de trabalho: um filme baseado na palavra, no diálogo natural captado em directo. Este novo método permitia-lhes acercar-se do homem, num dos seus redutos: a palavra, instrumento por excelência da comunicação humana. Procurava assim as coisas secretas, recalçadas, esquecidas que emergem da palavra. Produzia também um filme profundamente inovador no meio cinematográfico francês: no plano formal porque pela primeira vez o “som e a imagem passeavam em conjunto, com as personagens em movimento, a câmara de Michel Brault investigava as personagens, filmava em torno delas, “esculpia-as” (MARSOLAI, 1974, p. 270).

18 – Passados mais de trinta anos, o filme tem ainda admiradores e é passado nos grandes ciclos de cinema documental. Premiado no festival de Veneza em 1962. A metodologia utilizada por Rouch e Morin é utilizada pelo finlandês Lappalainen, secretário-geral da NAFA (Nordic Anthropological Film Association) durante muitos anos e que realizou um filme em 1984 *Chronique d'un Été Finlandais* (Crawford, 1992, p. 26).

19 – Michel Brault, operador de câmara e realizador, nascido em 1928 em Montréal, considerado um dos melhores operadores do mundo e mestre incontestado dum estilo de cinema directo em que

a própria câmara se deveria tornar criativa, teve grande influência em Jean Rouch, depois do encontro no “Seminário Flaherty” em 1959, na Califórnia.

20 – Sociólogo francês, director de pesquisa no CNRS e codirector do Centro de Estudos Transdisciplinares (sociologia, antropologia, política) EHESS.





Neste filme, as personagens não são colocadas numa situação de psicodrama nem chamadas a reviver uma situação passada, estão na vida de todos os dias e pela provocação ou pela confiança nos realizadores (MORIN e ROUCH) são convidadas a exprimir-se, a revelar a sua verdade. A câmara ora se torna discreta, ora interveniente, tendo como objectivo provocar e testemunhar a confissão. É um filme orientado, sobretudo, para o problema da comunicação, não apenas no seu aspecto formal e superficial mas ao nível da revelação dos verdadeiros problemas que não se comunicam.

O filme é constituído de várias partes. Na primeira, Jean Rouch e Edgar Morin fazem uma breve apresentação, seguindo-se uma sequência de entrevistas-curtas na rua que tem por objectivo denunciar os perigos deste género de inquéritos superficiais, onde se faz dizer não importa o quê, nem a quem, onde não há comunicação verdadeira. Esta sequência justifica a importância que se atribui no resto do filme a cada um dos interlocutores. O essencial do filme é composto de encontros e de discussões com as personagens sós, aos pares, ou reunidas em grupo. Na montagem surgiram divergências de pontos de vista, para Edgar Morin esta deveria salientar a pluralidade e a contradição dos pontos de vista restituindo a dimensão do problema global da vida em Paris, caracterizando um estado de civilização (o filme apresenta-se como premonitório de maio de 68); Rouch preferia acercar-se da evolução dos indivíduos fazendo uma montagem cronológica. O filme termina com a crítica ao próprio filme pelos intérpretes que são convidados a dar opinião no fim de uma projecção feita de propósito para eles e com um diálogo entre Morin e Rouch, passeando por entre os expositores do Museu do Homem, acerca do filme.

Chronique d'un Été é, sobretudo, um filme baseado na palavra. Um filme autenticamente falado, em que a comunicação entre palavra e acção (gestos, ambiente) é completa. O ambiente é utilizado como elemento para a palavra (saber paralelo resultante do vivido) constituindo um espaço de autenticidade e de testemunho. Isto, porém, exige a movimentação das personagens nos seus ambientes e o consequente acompanhamento da câmara (activa) e do equipamento de registo de som.

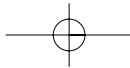
Por outro lado, filmando a apresentação do filme às pessoas filmadas (o filme no filme) para que estas sejam confrontadas com a sua imagem no ecrã é "fazer um esforço para que elas se reconheçam no seu próprio papel. Sabemos que há um parentesco profundo entre a vida social e o teatro uma vez que a nossa personalidade social é feita dos papéis a que damos corpo. Pode-se, então, permitir a cada um que desempenhe a sua vida perante a câmara. Então afloram à superfície dos papéis aquilo que precisamente está fechado ou reprimido, a própria seiva da vida que encontramos por toda a parte e que portanto está em nós" (MORIN em MARSOLAIS, 1974, p. 272).

Os dois realizadores intervêm no filme em muitos planos com o objectivo evidente de nos fazer descobrir as condições desta experiência. Assim, os observadores cineastas tornam-se observados a tal ponto que, atento à evolução de certas personagens, o espectador poderá igualmente estar interessado pela história desta colaboração entre Rouch (o etnólogo) e Morin (o sociólogo), interpretando o sentido das suas intervenções e, talvez, a interdisciplinaridade do projecto.

Chronique d'un Été criou grande entusiasmo e admiração nos etnólogos cineastas. O britânico Colin Young afirma que estas inovações influenciaram profundamente o documentário, uma vez que o muro invisível que separa o cineasta e o tema desapareceu; as actividades secundárias ou marginais são integradas no filme; mesmo quando dramático, perante o registo, as atitudes profílicas (olhar a câmara), a entrada do som da equipa de realização, a integração do realizador no próprio filme facilitando a análise e avaliação do resultado, foram permitidas.

O filme expõe o objecto, os testemunhos das personagens, as entrevistas, os debates, a encenação do quotidiano ao mesmo tempo que se expõe como filme, como metodologia do trabalho a realizar. Constitui um testemunho sobre a maneira como foi realizado: Morin, Rouch e Marceline conversam inicialmente sobre a metodologia a utilizar, o filme termina com a avaliação da experiência pelos participantes depois de o visionarem e com a reflexão de Morin e Rouch. O filme expõe e expõe-se, desconstruindo-se perante os espectadores. Poderemos afirmar que o filme cria uma distanciação reflexiva (cinema reflexivo ou modalidade reflexiva de exploração) ao expor os métodos da sua própria realização.

MacDougall acerca da participação dos realizadores afirma: "Por um lado, é difícil para um cineasta filmar-se a si mesmo enquanto elemento do fenómeno que estuda, excepto no caso em que, como Jean Rouch e Edgar Morin em *Chronique d'un été*, se torna um 'actor' diante da câmara. É geralmente graças à sua voz e às respostas dos indivíduos que sentimos a sua presença. [...] é uma experiência muito elaborada que podemos sem dúvida pensar transferir tal e qual para o seio de uma sociedade tradicional. É todavia admirável notar como foram raras as ideias deste filme extraordinário que chegaram a penetrar no pensamento dos realizadores de filmes etnográficos na década subsequente à sua realização. O método mostrou-se muito afastado de uma pesquisa dirigida para as necessidades do ensino ou para a urgência de constituir arquivos sobre as sociedades em perigo" satisfazendo, no entanto, os objectivos de Rouch "a antropologia deve proceder aprofundando do interior,



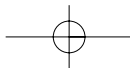
mais do que observando do exterior, o que dá muito facilmente uma impressão ilusória de compreensão. Aprofundar perturba necessariamente os estratos através dos quais se passa para atingir o fim. Mas existe uma diferença fundamental entre esta arqueologia humana e a sua contrapartida material: a cultura está por todo o lado e manifesta-se em todos os actos dos seres humanos, quer sigam o costume ou respondam a estímulos extraordinários. Os valores de uma sociedade residem tanto nos sonhos como na realidade que construiu. É introduzindo novos estímulos que o pesquisador pode pôr a nu os diferentes estratos de uma cultura e revelar os seus valores fundamentais” (MACDOUGALL, 1979, p. 100-101).

Para Rouch, no filme etnográfico, é necessário que a câmara saia da imobilidade, permitindo “adaptar-se à acção em função do espaço, penetrar na realidade mais do que deixá-la desenrolar-se diante do observador”. Para isso, sugere que a câmara abandone o tripé e ande na mão do operador, conduzindo-a onde é mais eficaz, tornando-a tão viva quanto os homens que filma “este improviso dinâmico é a harmonia de um *travelling* andado em perfeita adequação com os movimentos dos homens filmados”. Com a câmara no tripé poder-se-ão obter melhores resultados técnicos e a pouca imobilidade até parece poder ser compensada pela utilização de objectivas com *zoom* que permitem um efeito óptico de *travelling*. No entanto, “estes artificios não conseguem fazer esquecer a rigidez da câmara que só vê, ao afastar-se ou ao aproximar-se artificialmente, de um único ponto de vista. E apesar da sedução evidente destes bailados descuidados, é preciso reconhecer que estes avanços ou recuos ópticos não aproximam a câmara dos homens filmados, mas que continua à distância e que o olho-*zoom* se parece sobretudo ao de um *voyeur* que olha, que pormenoriza, do alto do seu poleiro longínquo. Esta arrogância involuntária da tomada de vistas não é apenas ressentida *a posteriori* pelo espectador atento, é sobretudo apercebida pelos homens que se filma como um lugar de observação” (ROUCH, 1979, p. 62-63). As opções de Jean Rouch exigem a utilização de câmaras ligeiras, experimentando mesmo protótipos como em *Chronique d'un été*, e a formação dos antropólogos-cineastas capazes de superar os vícios ou os modos de fazer dos profissionais do cinema e da televisão habituados ao estúdio, ou à reportagem e à utilização de equipamentos demasiado pesados.

A montagem, “princípio que regula a organização de elementos filmicos visuais e sonoros, ou o conjunto de tais elementos, justapondo-se, encadeando-se, e/ou regulando a duração [...] envolvendo, segundo Metz, a colagem, movimentos de câmara, co-presença de vários motivos no mesmo plano”, (AUMONT, 1989, p. 62), não tem para Jean Rouch a importância da “montagem soberana” manipuladora do sentido, ou de “antecipação perceptiva” (MITRY). Deve servir a narrativa e a representação realista do mundo – objectivo essencial do filme – assegurar a “transparência” do discurso filmico não excluindo a ambiguidade imanente à realidade: “transparência designa uma estética particular do cinema segundo a qual o filme tem como função essencial deixar ver os acontecimentos representados e não deixar-se ver a si mesmo como filme” (AUMONT, 1989, p. 74). Não podemos considerar que as funções da montagem, em Rouch, sejam desvalorizadas: o filme etnográfico não constitui acumulação de metros de registos acumulados, como os escritos etnográficos e antropológicos não são meros reportórios de informação, “o cinema de observação tem as suas regras de montagem, paralelas às regras de filmagem” (YOUNG, 1979, p. 85).

O trabalho no terreno e as características de cinema directo não permitem que se parta de uma pré-planificação para a rodagem e para montagem. Esta deve acontecer desde a observação, câmara activa, como na concepção de Vertov: “faço a montagem quando escolho o meu tema (por entre os milhares de temas possíveis): faço a montagem quando observo (filme) o meu tema (realizo a escolha útil por entre mil observações possíveis [...])” (Citado por ROUCH, 1979, p. 64). Isto constitui, para Jean Rouch, a especificidade do processo do etnólogo-cineasta, pois em vez de elaborar a redacção das suas notas no regresso do terreno, deve, sob pena de fracasso, tentar a sua síntese no próprio momento da observação, quer dizer conduzir o seu discurso cinematográfico, inflecti-lo ou pará-lo, diante do acontecimento. Não se trata aqui de uma questão de planificação escrita anteriormente, nem mesmo de câmaras que passivas aguardam uma ordem de sequência pré-determinada e repetível, mas de uma procura arriscada onde cada plano de tomada de vistas é determinado pelo plano precedente e determina o plano seguinte.

A segunda condição da montagem é o som síncrono e directo. Ao acompanhar a acção, o operador de câmara e o de som necessitam trabalhar em estreita correlação e a procura torna-se agora mais complexa, “o realizador e o seu duplo sonoro estão disponíveis para esta criação espontânea”. O operador de som e o de câmara não poderão ter apenas uma formação técnica: “o engenheiro de som deve compreender bem o que regista [...] o realizador pode ser o operador” (ROUCH, 1979, p. 61). Estes têm ainda de continuamente avaliar o que foi registado, corrigir se necessário e encadear fases de um discurso no próprio momento da acção. A participação das pessoas filmadas e os comentários às imagens constituem novos





elementos que tornam a construção do discurso fílmico num processo minucioso de análise, de participação e de organização dos elementos fílmicos visuais e sonoros.

A última participação no processo de montagem antes do filme chegar ao espectador é a de um olhar mais distanciada. Rouch chama ao operador de montagem o segundo espectador, o primeiro era o operador de câmara, que nada deve conhecer do contexto, “só vê e ouve o que foi registado (quaisquer que tenham sido as intenções do realizador)”. A montagem seria assim um diálogo tenso e difícil entre o autor subjectivo, o operador de câmara e o montador objectivo. Se no cinema tradicional a montagem se reduz, por vezes, à aplicação das regras de gramática cinematográfica, aqui não há receitas mas uma procura contínua e renovada a que a apresentação dos esboços ou esquisos (“pedaço a pedaço” ou numa ordem já construída) às pessoas filmadas, para Rouch a participação é essencial, poderá dar continuidade. Poderemos verificar que os seus filmes são rodados num curto espaço de tempo e que a montagem é sempre bastante morosa. Em *Les Maîtres Fous* a rotagem realizou-se em dois dias e a montagem em três meses.

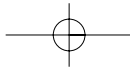
Rouch prefere o comentário directo, o diálogo entre o realizador e as pessoas filmadas. O comentário em “forma de manual ou de relatório científico, acumulando o máximo de informações complementares [...] em vez de esclarecer as imagens, obscurece-as geralmente, mascara-as até se substituir a elas; já não é um filme, é uma conferência, uma demonstração em fundo visual animado, enquanto que esta demonstração deveria ser feita pelas próprias imagens” (ROUCH, 1979, p. 66). O grafismo aparece como um dos meios mais eficazes para escapar à armadilha do comentário, podendo no entanto mutilar a imagem e constituir um obstáculo difícil devido ao tempo de leitura.

Considera, depois de analisar a utilização da música no cinema espectáculo, que “a música envolve, adormece, faz passar maus *raccords*, dá um ritmo artificial a imagens que não o têm e nunca o terão”, no entanto “que viva a música que suporta realmente uma acção”. A montagem sonora (ambiências, palavras, música) é sem dúvida tão complexa quanto a montagem visual, mas aqui ainda cremos que é preciso fazer enormes progressos e desembaraçarmo-nos destes preconceitos que provêm sem dúvida da rádio e consistem no tratamento do som com mais respeito do que a imagem. Muitos filmes recentes de cinema directo são assim diluídos pelo respeito incrível da “tagarelice” das gentes filmadas, como se um testemunho oral fosse mais sagrado do que um testemunho visual: aí onde um realizador não hesitaria em cortar um gesto no meio de um movimento, não ousará cortar a fala no meio de uma frase ou mesmo de uma palavra; ousará ainda menos cortar um tema musical antes do final. Pensamos que esta mania arcaica (de que a televisão faz um grande uso) não tardará a desaparecer e que a imagem reencontrará a sua prioridade.

Rouch, como referimos acima, parte das experiências de Vertov e Flaherty, “seus antecedentes totémicos”; contrapõe à corrente anglo-saxónica a ideia de “câmara participante”; desenvolve nos seus filmes estratégias que possam explorar a realidade, o observado, para além do que exteriormente se manifesta, recorrendo por vezes à linguagem, ao psicodrama, ao jogo dramático, como meios de acesso à interioridade, às representações; procura encontrar meios humanos e materiais que superem as limitações quer das equipas profissionais em relação ao filme etnográfico e ao cinema directo, quer dos meios técnicos, por vezes, exageradamente pesados. Contribuindo decisivamente para o desenvolvimento do filme etnográfico não o libertou, no entanto, de constrangimentos financeiros, nem o direccionou para problemas mais interiores às sociedades contemporâneas. Os últimos projectos continuam virados para a cultura africana *Madame l'Eau* (Niger e Pays-Bas) (1993), *Moi Fatigué Debout, moi Couché* (Niger) (1996), *Faire-Part Musée Henry Langlois – Cinematheque Française* (1997) *Le Premier Matin du Monde* (1998). O filme *Une Poignée de Mains Amies* (1996) é realizado com Manoel de Oliveira, rodado em Portugal (Porto) em torno do rio Douro, da ponte D. Maria à Foz e da alusão de Manoel de Oliveira, – “O rio sob as pontes abre a porta para o mar”.

5. ANTROPOLOGIA VISUAL HOJE – DA REFLEXIVIDADE AO HIPERMÉDIA

Múltiplos são os caminhos para que aponta a antropologia visual hoje. Ao alterarem-se, a partir da década de 60, as condições políticas, económicas e técnicas, a antropologia visual começa a dar mais importância ao outro com voz e às suas representações, enquanto os modelos tradicionais de pesquisa e a posição do antropólogo em terreno eram questionados. O desenvolvimento tecnológico permitiu também nos últimos 30 anos obter o som síncrono no cinema; novos suportes de registo de imagem e som, a banda magnética; “democratizar” a utilização das tecnologias cada vez mais leves, mais acessíveis e mais baratas; finalmente, o aparecimento dos *media* digitais e o acesso generalizado aos meios de rotagem,



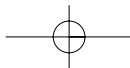
processamento e montagem. O desenvolvimento tecnológico associado a novas práticas sociais de utilização da imagem levaram a que “grupos locais” adoptassem os meios tecnológicos de modo alternativo como instrumento de memória, de expressão, de reivindicação, ou de mediação. As imagens históricas, resultantes das fases anteriores de pesquisa, e os filmes de antropólogos, cineastas e amadores tornaram-se disponíveis aos novos investigadores constituindo hoje frequentemente ponto de partida para a investigação. Na sequência destas acentuadas mudanças, afiguram-se alguns desafios e promissores desenvolvimentos para a disciplina. Apresentaremos alguns tópicos de reflexão:

1) A antropologia visual debate-se cada vez mais entre duas faces, duas “almas” – por um lado, a interpretação visual (e sonora) de uma determinada cultura – relação com a realidade, por outro lado, a interpretação dos dados visuais dessa cultura – relação com as representações visuais do passado. Daí a necessidade referida por Jay Ruby de “elaborar um léxico antropológico visual específico [...] traduzir as teorias antropológicas da cultura para teorias do cinema” (CHIOZZI, 1993, p. 75). A antropologia visual consiste na utilização das tecnologias da imagem e do som para documentar, interpretar e comunicar a realidade segundo os métodos da antropologia, a que chamamos no nosso projecto de formação – *trabalho de campo e narrativas visuais*; mas também na análise cultural dos produtos da comunicação visual (do documentário etnográfico à videoarte), a fim de buscar os valores, estilos de vida, inovação dos códigos veiculados por eles, para elaborar modelos simbólicos e formais, para estudar e modificar a pesquisa prática (CANEVACCI, 2001, p. 10) – a que chamamos no nosso projecto de formação – *Antropologia e cinema*.

2) As relações entre antropologia e cinema transformam-se profundamente. Transformou-se também a antropologia, sobretudo a partir dos finais dos anos oitenta quando são questionadas as suas representações – o texto e o filme etnográfico (CLIFFORD e MARCUS, 1986, MARCUS e FISHER, 1987). O cinema transformou-se também com a proliferação das técnicas digitais nas formas audiovisuais tradicionais. Esta transformação aconteceu de uma forma de tal maneira rápida que não deu origem a formas de representação radicalmente novas. Claro que “contêm e mostram características distintas, mas ao mesmo tempo dependem de práticas e formas culturais anteriores e actuais em sua constituição e sua natureza” (DARLEY, 2002: 298). Hoje, a cultura visual referida por Canevacci é também “cultura visual digital” (DARLEY, 2002). Não é possível mais ignorar a “dimensão antropológica e social dos estudos cinematográficos e a necessidade de entrecruzá-los com as ciências sociais” (AUMONT e All, 1989, p. 296), o percurso paralelo entre o documentário e a antropologia e similitude de práticas de trabalho de campo desenvolvidas por ambos (RIBEIRO, 2003)

3) As tecnologias tornaram-se universalmente disponíveis. Os povos anteriormente etnografados, observados, tornam-se eles observadores, alguns antropólogos, cineastas, documentaristas ou actores politicamente activos. Os antropólogos e outros investigadores sociais não poderão prescindir mais das representações visuais locais (quaisquer que sejam), das imagens produzidas pelos actores sociais locais quer sejam povos nativos longínquos na distância e na diferença – vídeos das aldeias, quer actores sociais próximos na nossa cidade, família, escola – imagens da cidade, das migrações, da ciência, filmes de família, filmes institucionais.

Nos anos 60 do século XX, nos Estados Unidos, Sol Worth e Adair desenvolveram algumas experiências tendo como princípio a utilização dos *media* pelas pessoas estudadas. Procuravam um novo tipo de participação através do seu envolvimento na produção de imagens de si próprios. Para estes autores havia, em relação à experiência de *Nanook*, “uma alteração fundamental; do olhar *indígena* que controla as imagens passar-se-ia ao controlo, pela mão, do enquadramento e da montagem. Os meios técnicos passariam assim para a sua mão. Este método constituía, para os seus autores, uma forma de ensinar, aos que fazem os filmes ou as fotografias, a pesquisar o significado que atribuem ao seu próprio mundo; reforçava a ideia de começar a estudar o homem como sujeito; contribuía para aprofundar o nosso conhecimento dos papéis heterogêneos que as imagens e a comunicação icónica assumem na vida dos homens, e compreender melhor os modelos, culturalmente estruturados, da percepção, da inferência e da expressão” (CHALFEM citado por CHIOZZI, 1992, p. 231). Ao entusiasmo de Worth e Adair e de Chiozzi por esta experiência, pelas “enormes possibilidades abertas por este método ainda não aproveitadas em pleno” (CHIOZZI, 1992, p. 231), contrapõe Faye Ginsburg o seu cepticismo por não terem considerado “as diferenças culturais potenciais nas relações sociais em torno do fazer e do ver as imagens” (1995, p. 262). Estas experiências questionam sobretudo a percepção da realidade pelos indivíduos pertencentes a uma dada cultura. Permitem mostrar como vêem o seu mundo. A centração passa dos métodos para os meios em busca de uma mesma “moralidade”. Há a vontade de fazer participar as pessoas filmadas, mas “não se sabe como lá ir”.





A posse dos meios pelos “grupos locais”, por grupos minoritários e o aparecimento das suas próprias produções independentes de financiamentos exteriores, parecia finalmente abrir a possibilidade da participação do outro na construção das suas próprias representações, que “na mais optimista das interpretações, são inovações tanto na representação filmica como no processo social, expressivas de transformações nas identidades cultural e política. Os “*media* multiculturais” alternativos tornaram-se moda e mais visíveis desde meados dos anos 80: exposições e festivais de cinema nos Estados Unidos, o sector de *workshop* do Filme Negro no Reino Unido e um Serviço Especial de Difusão (*Special Broadcasting Service* – SBS) na Austrália são apenas alguns exemplos deste interesse em ascensão” (GINSBURG, 1995, p. 257). Estes meios tornam-se, no entanto, presa fácil de quem tem o controlo dos *media*²¹ “Estas histórias virão a ser, tal como os músicos não ocidentais, tema para apropriação e homogeneização, via indústria cinematográfica, à sua procura para uma revitalização cultural” (DEVEREAUX, 1995, p. 338).

O lugar do antropólogo em relação ao outro não é explicitado, nem problematizado como o centro da questão. Antes, o lugar do antropólogo era claro – o centro do processo –, agora parece ter-se escondido por detrás dos meios. O lugar de observação parece ocultar-se ou, pelo menos, não ser considerado como elemento fundamental no processo. Este, porém, “não é um elemento mínimo para a compreensão do que é descrito se não se perceber o lugar de onde a descrição é operada e, mais ainda, a visão que dele podem ter os que são os seus sujeitos (PIAULT, 1992, p. 63).

4) Questionadas as representações clássicas na antropologia de natureza descritiva objectivista (MARCUS e FISHER, 1986 Canevacci, 2001) são apresentadas como alternativas representações críticas (crítica cultural) e a justaposição como forma de comparação. Esta foi uma técnica central das vanguardas ocidentais pelo uso de colagens, de montagem e junção, pela criação de factos visando surpreender ou desfamiliarizar, técnicas que até certo ponto foram partilhadas de maneira mais prosaica pela antropologia crítica e pela reflexividade²² (KILANI, 1994, ULRICH e all, 2000, GHASARIAN, 2002 nas ciências sociais, NICHOLS, 1997, SHOHAT e STAM, 2002 no cinema, JAY RUBY, MARC-HENRI PIAULT, 2000 na Antropologia Visual). Remetemos para experiência da escrita como processo de investigação (RICHARDSON, 1994, RIBEIRO, 2003), para as novas concepções de terreno (lugar de colaboração e de descrição densa) (MARCUS, 19 2003), para a ideia de “descolonização pela imagem” desenvolvido por Pault (2000: p. 235-240) e para os filmes *Trobriand Cricket: an Ingenious Reponse to Colonialisme* (1975) de Jerry Leach e *First Contact* (1984) de Bob Connoly e Robin Anderson.

Na antropologia clássica e nalgumas formas de documentário, a única voz autorizada era a do antropólogo (ou do autor do comentário que se abatia sobre as imagens linearizando sua leitura). Nas novas formas de escrita e do audiovisual em antropologia, emerge uma multiplicidade de vozes. Não são, no entanto, vozes iguais. São resultantes da multiplicidade de perspectivas dos actores e da diversidade de redes em que cada um se situa. Estas não são nem simétricas nem iguais. São vozes portadoras de saberes diferentes porque inseridas em redes de extensão diferente. Há uma assimetria entre o saber local e o saber global, entre o saber do actor social e o do antropólogo. Esta alteridade, esta “bifocalidade²³”, é condição para o conhecimento antropológico polifónico (BAKTIN). As múltiplas vozes trazem para o texto e para o filme as convenções e técnicas orais das culturas dos actores, elementos importantes na definição da alteridade, de definição dos actores e do conhecimento “incorporado”, acrescentando também elementos afectivos importantes nas suas construções.

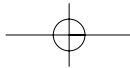
Não é apenas a voz única que é questionada. São também as formas clássicas de construção do olhar com outras formas de olhar – o das imagens produzidas noutros lugares (antropologia multi-situada), noutro tempo (arquivos – antropologia histórica), pelos actores sociais locais, ou ainda as provenientes de outras formas de representação que não as antropológicas – imagens turísticas, jornalísticas, amadoras, das instituições locais. Cruzam-se, assim, olhares através das formas de registo, de enquadramento, de montagem, olhares polifónicos, da diversidade de grupos em presença na investigação.

Questionada a objectividade da representação filmica ou da descrição etnográfica pelo confronto com outras representações existentes no terreno, discursos locais – relatos de viajantes, de jornalistas e das próprias pessoas eram frequentemente minimizados. A antropologia opera, agora, numa matriz complexa de representações alternativas existentes e retira poder crítico e reflexão desta consciência. Refaz e representa a partir de outras representações (fontes documentais). Já

21 – Veja-se a facilidade como os primeiros criadores e animadores dos “*media* alternativos” e as suas criações e inovações são integrados na indústria do audiovisual: “servimos de cobaias às indústrias e aos políticos mostrando-lhes como era possível fazer [...] os distribuidores por cabo recuperaram tudo. (Ambrosi, director de “vídeo Terceiro-Mundo”). Isto acontece também com outras formas de expressão. A integração da música de protesto social, como o *Rap* e o *Hip Hop*, na lógica de produção da indústria multinacional discográfica, mas também na indústria de bebidas, das sapatilhas, do vestuário, do cinema e no uso dos *rappers* na publicidade ou na política (Lusane, 1995, p. 35).

22 – Antes de tudo reflexividade é a capacidade da consciência se pensar a si mesma (Descartes), a tomada de consciência da influência do investigador no processo de pesquisa (Ribeiro). Ver para um desenvolvimento sistemático do conceito – <http://www.scielo.br/pdf/rbsoc/v17n49/a05v1749.pdf> consultado em outubro de 2003.

23 – Para Georges Marcus esta bifocalidade a partir de uma dimensão comparativa sempre foi um aspecto mais ou menos implícito de qualquer projecto etnográfico. Há uma prática de justaposição do mundo do antropólogo e do mundo do outro, no entanto, têm prevalecido como construções separadas e diferentes (1991, p. 211).



não se trata agora da descoberta de assuntos ou de mundos culturais desconhecidos, mas da complexificação daquilo que pensamos ser as dimensões dos sujeitos ou de problemáticas já nossas conhecidas. O trabalho de campo, as inscrições locais textuais ou imagéticas e as fontes documentais primárias não são, pois, o único ponto de partida.

Nesta encruzilhada de caminhos possíveis, o filme parece anteceder o texto nas interrogações sobre a representação antropológica e interrogá-la de uma “maneira mais profunda do que tinha previsto” afirmava recentemente Sara Pink. Para a antropóloga Leslie Devereaux “bem à frente da representação da escrita, os filmes documentais e etnográficos começaram a tomar consciência das dificuldades implicadas na representação de outros mundos e pessoas através do *medium* imagens e da forma particular das histórias da cultura euro-americana” (1995, p. 332).

Continua-se, no entanto, a realizar filmes etnográficos entendidos numa forma de representação clássica objectivista ou baseada numa metodologia mais atenta à complexidade actual, a uma antropologia repatriada (de regresso a casa depois da aventura do longínquo e do exótico) o que demonstra a vitalidade e actualidade da disciplina. Mas, sobretudo, o filme etnográfico clássico permite-nos o retorno crítico ao estudo das representações clássicas – um “regressar à antropologia clássica para melhor sondar os seus fundamentos práticos e intelectuais, e abordar a questão da construção discursiva dos seus objectos no texto etnográfico” (KILANI, 1994, p. 29), um voltar a “caminhos muito antigos, ao prosseguir esta resposta à crítica da retórica etnográfica convencional” (MARCUS, 1994, p. 52), às imagens iniciais, “verdadeiros arquivos vivos, conduzem a novas abordagens da antropologia e da história [...] a sua posição tem necessidade de ser precisada, as suas coordenadas devem ser elucidadas em relação às próprias condições da sua captação, do seu registo. A interrogação legítima sobre o estatuto destes dados passa definitivamente por um exame crítico da sua realização” (PIAULT, 1992, p. 61).

Uma outra questão se levanta: os limites da representação antropológica veiculada pelo cinema e da representação artística. Um complexo campo de reflexão em torno da arte e da ciência, da arte e do conhecimento. Será que os *Tempos Modernos* ou o *Emigrante* de Chaplin não constituem formas de conhecimento da sociedade e do próprio processo de realização dos filmes? E outras formas de representação – a fotografia, o jornalismo, as artes, a *internet*, os *blogs*, as salas de *chat*, como lidar com elas num processo de pesquisa e de conhecimento?

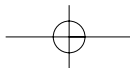
Finalmente a reflexividade na antropologia e no cinema. A escrita através dos seus “diversos procedimentos de esquematização²⁴” (BOREL, 1990, p. 57), e das formas e suportes que os novos *media* lhe fornecem, constitui um elemento indispensável para organizar a experiência de terreno do antropólogo e para a transformar num produto intelectual, à consideração dos leitores: “A modernidade da escrita do texto etnográfico reside, precisamente, neste traço que o antropólogo deixa da sua experiência e na pertinência desta experiência na construção do objecto. O conhecimento antropológico rege-se cada vez mais por um contexto no qual o informador e o antropólogo se consagram a estabelecer uma base comum de compreensão. O que se cria nesse encontro é uma espécie de lugar intermediário entre duas culturas. É “um momento de pensamento intercultural” (CLIFFORD 1880, p. 529). É nesse sentido que é preciso repensar o processo social e intelectual a partir do qual surgem as descrições e se constrói o texto etnográfico. Atribuindo assim à palavra “dada” o seu sentido etimológico de “coisa dada” (CLIFFORD 1980, p. 529), de coisa trocada entre dois sujeitos; e “à cultura – tanto a do antropólogo como a do informador – a sua dimensão dinâmica de construção, de negociação e de contestação dos pontos de vista” (KILANI, 1994, p. 34).

O filme ou o texto antropológico serviria, assim, para comunicar a um público não a essência de uma cultura, mas uma interpretação. Forneceria ao leitor e ao espectador o conjunto de circunstâncias da investigação, dando assim à “verdade” a sua parte construída. Revelaria a experiência vivida no terreno e interrogar-se-ia sobre as condições de produção do conhecimento em antropologia. Uma antropologia crítica “atribuindo-se como objectivo integrar nas suas interpretações o encaminhamento intelectual e afectivo que está na origem destas construções, e reconsiderando a posição do etnólogo que deve captar-se como uma parte da sua própria observação” (KILANI, 1994).

As alterações que venho referindo vão introduzir maior complexidade no discurso antropológico. Por um lado, estas representações são frequentemente “produtos sociais”, não podendo ser apenas tratadas como fontes de informação. Envolvem, portanto, o conhecimento dos seus processos de produção, circulação e consumo, a sua função e sobretudo “modelos” que lhes estão subjacentes – sobretudo revelam como se vive e pensa. Por outro lado, a pluralidade de representações

24 – Trata-se, segundo o autor, de uma construção discursiva assente num “processo aberto, num jogo de regulações entre os agentes de comunicação, as representações que têm uns dos outros e das suas finalidades, as que têm das coisas de que falam, os conhecimentos que partilham, os que praticam e os que querem fazer aceitar. Visto o dialogismo [...] o locutor marca o seu traço no discurso, mas não podendo dizer “eu” sem que o “tu” ou “ele” apareçam, é o traço do outro que se marca também. E como as palavras [...] têm sempre um sentido antes de as utilizarmos, cada uso arrasta consi-

go toda uma memória colectiva de conteúdos culturais pré-construídos e de formas sedimentadas pela história [...] a esquematização envolve tanto a dimensão subjectiva da actividade discursiva quanto a sua dimensão objectiva [...] uma das suas especificidades é de destacar, mais do que a função propriamente comunicativa da linguagem, a sua função simbólica ou representativa à qual se refere (de saber como, ao falar, se objectiva o que se vive e pensa)” (BOREL, 1990, p. 58, 59).





coloca o antropólogo perante a consciência de que trabalha numa rede complexa de textos e imagens alternativos aos da antropologia, já existentes ou simultaneamente produzidos no terreno, podendo retirar poder crítico e reflexão desta consciência. Trabalha essas representações refazendo-as e rerepresentando-as, comentando-as, reescrevendo sobre elas. Introdu-las no texto ou no filme. Aproxima-as de outras representações. Cria assim uma narrativa fragmentada, resultante de uma diversidade de textos que se justapõem gerando novos sentidos resultantes da sua natureza intertextual.

A articulação destes novos elementos da escrita e do audiovisual em antropologia constitui uma complexa tarefa e um grande desafio. Os antropólogos procuram encontrar caminhos experimentais e legados provenientes de outras práticas que possam contribuir para esclarecer o alcance dessas novas práticas. Para Georges Marcus, uma tal mudança passa por “uma forte defesa das bases cinematográficas das experiências contemporâneas na escrita etnográfica” (1994, p. 39). A montagem forneceria a técnica ao desejo de romper com as convenções retóricas e contribuiria para a construção de uma coerência alternativa, desafio principal da experimentação. Permitiria superar a linearidade das representações tradicionais. Construir uma representação complexa e fragmentada, descontínua, capaz de integrar a multiplicidade de lugares e simultaneidade de acções, substituir o tempo linear do acontecimento por complexas representações do tempo, as múltiplas perspectivas das vozes em presença, a experiência reflexiva do antropólogo em terreno, a integração de outras representações.

A relação entre a escrita e o audiovisual permite aprofundar e aperfeiçoar cada um dos *media*, procurar novos modos de complementaridade e de diálogo entre eles, desenvolver experiências conjuntas, promover novas atitudes da parte do receptor e novas formas de utilização do filme e do texto em antropologia. A complementaridade na procura de soluções não constitui uma forma de homogeneizar a especificidade de cada um dos *media*, mas de a desenvolver de modo a que cada uma delas explore a diferença das suas representações. Permite, também, constatar seus limites e explorar formas novas, que possam constituir vias que possibilitam novos percursos de pesquisa e de construção do discurso em antropologia – passagem do texto ao hipertexto, do filme ao hipermédia, sem nunca descurar a continuidade que os novos *media* parecem garantir – “intertextualidades electrónicas” (DARLEY), “os novos *media* de comunicação diluem a especificidade dos *media*; uma vez que os *media* digitais incorporam potencialmente todos os meios anteriores, já não faz sentido pensar os *media* em termos da sua especificidade” (SHOHAT e STAM, 2002, p. 364).

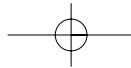
Actualmente – Manovich em *Language of New Media* (Linguagem de os novos *media*) remete sistematicamente²⁵ para os novos *media*, para “o novo vanguardismo já não é dirigido à visão ou representação do mundo de novas maneiras mas mais ao acesso e utilização de novos *media* associados aos anteriores. A este respeito, os novos *media* são *media*-passados ou super-*media*, enquanto se utilizam *media* antigos como material preliminar. Da “Nova Visão” dos anos 20 movemo-nos para os novos *media* dos anos 90; de *O Homem da Câmara de Filmar* para um utilizador de um motor de busca, de um programa de composição para um programa de análise de imagem, para um programa de visualização; do cinema para a tecnologia de ver, de um computador para a tecnologia da memória” (Digital Constructivism).

O desenvolvimento de projectos realizados por um mesmo autor com os novos *media*, na medida em que incluem todos os anteriores, parece ser um caminho promissor, mas cujos frutos se colhem apenas num tempo longínquo. O caminho é longo e penoso, sobretudo quando se vê que não é possível desenvolvê-lo senão individualmente ou com uma equipa reduzida, constituída por elementos que partilhem responsabilidades na construção do projecto. Este caminho, ou os múltiplos caminhos a percorrer nem sempre são apenas técnicas susceptíveis de ser ensinadas, “o problema de cada etnólogo é demasiado particular e demasiado difícil para que uma solução milagrosa, um modelo a seguir, uma receita a aplicar possa resolvê-lo” (SPERBER, 1992, p. 56). Isto não impede, porém, não obstante as dificuldades pessoais e institucionais e a complexidade do projecto, o desenvolvimento de experiências comuns que envolvam a escrita e o audiovisual e os novos *media* na procura de novas soluções.

O percurso do texto, do filme do hipermédia não termina na encadernação ou na exposição no escaparate da livraria, na mesa de montagem e entrega na videoteca ou mediateca. Como no filme de Vertov em *The Man with the Movie Camera* ou em *First Contact* regressa-se ao cinema para ver o filme, de fora, como espectador do acto de ver o filme.

Aí, o espectador, colocado perante uma narrativa complexa, fragmentada, não linear, poderá desconstruir o processo e identificar os elementos de construção, construindo de novo o conhecimento a partir dos elementos constitutivos identificados e vivendo as emoções da actividade de construção. No filme e talvez no hipermédia, assim construído, as pessoas

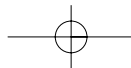
²⁵ – Ver *Digital Constructivism*, Lições a partir de Vertov, de Lev Manovich em <http://www.manovich.net/> (consultado em outubro de 2003).



representadas no ecrã agem e exprimem-se em nome próprio sem que o sentido da sua conduta e dos seus propósitos se deixem captar apenas através de um comentário que as domina. Compreende-se que o espectador está, neste caso, situado numa verdadeira rede intersubjectiva de pontos de vista particulares. Poder-se-á dizer, tomando aqui o conceito de focalização, que o espectador é mergulhado numa rede intersubjectiva de focalizações e ocularizações múltiplas: há múltiplos focos do saber e do olhar; e esta pluralidade implica que o real permaneça de qualquer maneira exterior a toda a representação.

REFERÊNCIAS

- BAIRON, Sérgio. *Interdisciplinaridade*. Educação, história da cultura e hipermissão. São Paulo: Futura, 2002.
- BATESON, Gregory e MEAD, Margaret (1942). *Balinese Character: a Photographic Analysis*. Nova York: The New York Academic of Sciences, Becker: Howard Ed..
- BENJAMIN, Walter. *Sobre a arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BOREL, J. M. La achématisation descriptive: Evans-Pritchard et la magie in *Le Discours Anthropologique*: p. 169-226, 1990.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação Visual*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2001
- CLIFFORD, James y MARCUS, Georges. *Retóricas de la antropologia*. Madrid: Jucar Universidad, 1991.
- CHIOZZI, Paolo. *Antropologia Visuale. Riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*. Florença: La Casa Usher, 1984.
- _____. *Teaching visual anthropology*. Florença, 1990.
- DEVEREAUX, Leslie, HILLMAN, Roger. *Fields of vision, essays in film studies, visual anthropology, and photography*, Berkeley. Los Angeles: University of California Press., 1995.
- DRALEY, Andrew, (2002). *Cultura visual digital, espectáculo e nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós,
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. Lisboa: Difel, 1989.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia*. Para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- FRANCE, Claudine de. *Cinéma et anthropologie*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences De L'Homme, 1989.
- GINSBURG, Faye. Mediating Culture: indigenous media, ethnographic film, and the production of identity. In: Leslie Devereaux, Roger Hillman (eds.), *Fields of vision, essays in film studies, visual anthropology, and photography*: p. 256-291, 1995.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- GRIMSHAW, Anna. *The Ethnographer's Eye, ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: University Press, 2001.
- GSARIAN, Christian. *De L'Ethnographie à L'Anthropologie Réflexive*. Paris: Armand Colin, 2002.
- GUÉRONNET, Jane. *Le Geste Cinématographique*. Paris: Université Paris X – FRC, 1987.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mundança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1989.
- HOCKINGS, Paul. *Principles of Visual anthropology*. Chicago: Aldine, 1975.
- KILANI, M.. *Introduction à l'Anthropologie*. Lausanne: Editions Payot, 1989.
- _____. Les Antropologues et leur Savoir: du Terrain au Texte, *Le Discours Anthropologique*. p. 71-109, 1990.
- _____. *L'Invention de l' Autre, essais sur le discours anthropologique*. Lausanne: Editions Payot, 1994.
- MACDOUGALL, David. Au delà du Cinéma d'Observation. *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*: p. 89-104, 1979.
- _____. Films de Mémoire, *Journal des Anthropologues*. 47, p. 48, 1992.
- _____. The Subjective Voice in Ethnographic Film in Leslie Devereaux e Roger Hillman (eds.), *Fields of Vision, essays in film studies, visual anthropology, and photography*: p. 217-255. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- _____. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Península, 1973.
- MANOVICH Lev, Digital Constructivism, Lições a partir de Vertov, <http://www.manovich.net/> (consultado em outubro de 2003).
- MARCUS, Georges E. Identidades passadas presentes e emergentes, requisitos para etnografias sobre a modernidade, no final do século XX, a nível mundial, *Revista de Antropologia*, vol. 34, p. 197-221, 1991.
- MARCUS, George E.; FISCHER, Michael. *La Antropología como crítica cultural, un momento experimental en las ciencias humanas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000.
- MARESCA, Sylvain. *L' autoportrait, six agricultrices en quête d'image*, Toulouse: Presse Universitaire de Mirail, 1991.

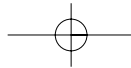




- MARESCA, Sylvain. *La Photographie, un miroir des sciences sociales*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- MEAD, Margaret. L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale, *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*: 13-20, 1979.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- MORIN, Edgar. *As estrelas do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- _____. *O cinema ou o homem imaginário, ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- PIAULT, Marc-Henri. Du colonialisme à l'échange. demain, le cinéma ethnographique?, *CinémAction*, 64, p. 58-65, 1992.
- _____. *Filmer en ethnologie*, Conferência apresentada na Universidade Aberta. Lisboa, 1993.
- _____. *Antropologie et cinéma*. Paris: Nathan Cinéma, 2000.
- PINK, Sarah. *Doing visual ethnography: images, media and representation in Research*. London: Sage, 2001.
- RIBEIRO, José. Cem anos de imagens do mundo, panorama do cinema etnográfico francês, *Imagens do Mundo, mostra do cinema etnográfico francês*. Lisboa: CEAS/ISCTE, CEMRI/UA e Serviço Cultural da Embaixada de França, 1995.
- RIBEIRO, José da Silva. Construção do discurso audiovisual em Antropologia sobre a reconstrução de um ritual cabo-verdiano na Área Metropolitana de Lisboa. Disponível em: <http://www.antropologia.com.ar/congreso/ponencia1-3.htm>, 1998.
- _____. *Colá S. Jon oh que sabe!* As imagens, as palavras ditas e a escrita de uma experiência social e ritual. Porto: Afrontamento, 2000.
- _____. *Maitres Fous*, um desafio de Rouch aos antropólogos, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Vol 40, p. 195-202, 2000.
- _____. *Métodos e técnicas de investigação em antropologia*. Lisboa: Universidade Aberta, 2003.
- ROUCH, Jean. La Caméra et les Hommes, *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*, p. 53-71, 1979.
- ROUCH, Jean. Du Cinéma Ethnographique à la 'Caméra de Contact, Alexis Martinet (coordonné par) *Le Cinéma et la Science*, p. 182-195, 1994.
- STAM, Robert. *Teorías del Cine, una introducción*. Barcelona: Ed. Paidós, 2001.
- TOSI, Virgilio. Le Film Scientifique selon Gottingen, *CinémAction*, 38, p. 26-29, 1986.
- _____. *Manual de cine científico*. México: Unam - Unesco, 1987.
- WINKIN, Yves. *La Nouvelle communication*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- _____. *L'anthropologie de la communication, de la théorie au terrain*. Bruxelles: DeBoeck Université, 1996.
- WORTH, Sol and ADAIR, John. *Through navajo eyes: an Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indian University Press, 1972.
- YOUNG, Colin. Le Cinéma d'Observation, *Cahiers de l'homme, pour une anthropologie visuelle*: p. 73-88, 1979.

FILMOGRAFIA

- BOAS, Franz e HOLM, B. *The Kwakiutl of British Columbia*, 1930.
- CHEGAL, Pierre. *Les Petits Métiers de Paris*. P. Pellegrin, 1933.
- CLOUZOT, Henri-Georges. *Le Mystère Picasso*. Filmsonor, 1956.
- CONNOLLY, Bob e ANDERSON, Robin. *First Contact*. Arundel Production, 1982.
- DEMY, Jacques. *Le Sabotier du Val de Loire*. Société Nouvelle Pathé-Cinéma et Films Georges Rouquier, 1956.
- DESHAYES, Patrick e KEIFENHEIM, Barbara. *Nawa Huni, Regard Indien sur l'Autre Monde*, Film Horststellung and Vertrieb, Sidiani Films, CNRS Audiovisuel, 1986.
- DIWARA, Manthia. *Rouch in Reverse*. Parminder Vir., 1995
- FLAHERTY, Robert. *Nanook, of The North*. Cinemateca Portuguesa, 1923.
- FRANCE, Claudine de. *La Charpaigne*. FRC/CNRS, 1969.
- HELMUT Herbert. *John Heartfield*, Fotomonteur. Cinegrafifk, Hamburg e Elefant Press, Berlim, 1977.
- HORTA, Ana Paula Beja e RIBEIRO, José da Silva. *A Casa de Maria Fruta*. Lisboa: Universidade Aberta e Vancouver: Simon Frazer University, 2000.



- IWF. *Malha em Tecla* Instituto do Filme Científico Gottingen/Centro de Estudos de Etnologia de Lisboa. Portugal/Alemanha, 1970.
- LEACH, Jerry W. e KILDEA, Garry. *Trobriand Cricket: An ingenious response to colonialism*. University of California, 1976.
- LUMIERE, Louis. *Films Lumière*. Cinemathèque Française, 1895-1898.
- OLIVEIRA, Manoel de. *Douro Faina Fluvial*. Cinemateca Portuguesa, 1962.
- _____. *Acto da Primavera*. Cinemateca Portuguesa, 1962.
- RIBEIRO, José da Silva. *Colá S. Jon, Oh que Sabe!*. Universidade Aberta, 1997.
- ROUCH, Jean. *Les Maîtres Fous*. Films de la Pléiade, Paris, 1957.
- _____. *Pyramide Humaine*. Films de la Pléiade, Paris, 1959.
- _____. *Moi un Noir*. Films de la Pléiade, Paris, 1959.
- _____; MORIN, Edgar. *Chronique d'un Été*, Argos Films, 1960.
- VERTOV, Dziga. *Kino Pravda*. VUFKU, 1922.
- _____. *The Man With a Movie Camera*. VUFKU, 1928.

ANEXO

INICIAÇÃO À ANTROPOLOGIA VISUAL

Mestrado em Educação Arte e História da Cultura

(Cooperação entre a Universidade Mackenzie SP e a Universidade Aberta)

Objetivos

Formação de base em Antropologia Visual e sua integração no contexto geral do curso de Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura.

Motivar para o desenvolvimento da formação e autoformação multicultural/transcultural.

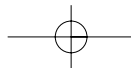
Programa

1. Considerações prévias
 - a. Antropologia Visual hoje. Em Portugal. Na Universidade Aberta – Cemri -Laboratório de Antropologia Visual.
 - b. O encontro necessário entre Antropologia e Hipermedia (cultura e *media*) – perspectivas de desenvolvimento da disciplina.
 - c. Para uma formação e investigação transnacional, multicultural e intercultural.
2. Nascimento do cinema e da antropologia – Os percursos.
 - a. Primeiros Inquéritos de Terreno (De Gerando, Notes and Queries), Primeiras Imagens (primeiros modelos... primeiros agentes de terreno).
 - b. Viajantes (exploradores, missionários, funcionários, comerciantes/operadores Lumière).
 - c. Missões ou expedições científicas (Estreito de Torres – Haddon, Horn – Spencer, Expedições francesas na África ocidental – Griaule, Americanas no Norte do Pacífico – Morris Jesup, Portuguesas – Jorge Dias, Guerreiro).
 - d. Museus e arquivos documentais (o documento – fonte primária). Posicionamento, objectivos e motivações – Espírito de recolha.
 - e. Temáticas e problemáticas abordadas formas de apresentação (diversidade temática, tendência monográfica).
 - f. Hoje, as fontes do passado. Trabalho (de campo) nos arquivos ou os arquivos como terreno (temáticas, problemáticas, metodologia, ideologia (Que olhar? Hegemónico? Ocidental? O outro e as suas representações). Recontextualização (reescritas) a partir das imagens e dos sons de arquivo (exposição, filme, hipermedia).

Filmes a visionar conjuntamente – Primeiras imagens, Filmes Lumière, Filmes ou Documentário da fundação Albert Khan, IWF – Instituto do filme científico Göttingen.

Propostas de exploração – fotografias e filmes de família, arquivos institucionais, imagens amadoras.

Duração – 2 Sessões





3. Fundadores...

- a. Malinowski – Flaherty (ou Edward Curtis. Um filme fora do tempo? *In the Land of the Head Hunters*). O trabalho de campo em antropologia e no cinema documental.
- b. Peter Rivers – Vertov. Primeiro programa de investigação em antropologia visual?
- c. Radcliffe-Brown – John Grierson.
- d. Jean Vigo (Ponto de vista documental. Documentário social. Perspectiva crítica? Anarquista?)
- e. Jean Epstein – inteligência de uma máquina.
- f. Os antropólogos cineastas (que utilizam eles próprios as câmaras) – Franz Boas, Marcel Griaulle.
- g. Que trabalho com os filmes?

Filmes a visionar conjuntamente – *Nannok of the North* – R. Flaherty, D. Vertov, *À propos de Nice*, *Zéro de conduite* – Jean Vigo, *Finis terrae* – J. Epstein.

Propostas de exploração – Filmes brasileiros dos anos 20 – 60.

Duração: 2 Sessões

4. Jean Rouch – uma prática sistemática de pesquisa

- a. Uma pratica sistemática – o cineasta, o antropólogo. Marcas de uma identidade no âmbito da disciplina. Antropologia partilhada.
- b. Além do cinema de observação – cinema de observação, participação, reflexividade.
- c. Os sons e as vozes.
- d. Olhares sobre sua obra.

Filmes a visionar conjuntamente – *Maitres Fous*, *Chronique d'un Été*, Jean Rouch. *Rouch in Reverse*, M. Diawara.

Propostas de exploração – filmes do cinema directo brasileiro: *It's All True* (1944) (inacabado), filmado por Orson Welles; criação de modelos e análise e avaliação dos filmes.

Duração: 2 Sessões

5. Antropologia visual hoje – trabalho de campo e narrativas visuais/digitais

- a. Desafios dos novos *media* – resultante da democratização das tecnologias.
- b. No trabalho de campo auxiliares de pesquisa – recolha e tratamento da informação (quantidade de informação).
- c. Emergência de novas temáticas – cultura, sociedade e novas tecnologias.
- d. Emergência de novas necessidades – sociedade do conhecimento, novos conceitos de cidadania em sociedades cada vez mais hegemónicas (paradoxos dos novos *media*).
- e. Emergência de novas narrativas – do texto, ao filme ao hipermédia.
- f. Dois argumentos para a utilização do hipermédia em antropologia.
 - i. Valor pedagógico do hipermédia (interactividade, flexibilidade) – que potencialidades do hipermédia? Exploração? Desenvolvimento de práticas de interpretação dos dados etnográficos e de procedimentos de análise? (uma aprendizagem semelhante à pesquisa do antropólogo?).
 - ii. Formato de edição – ir além da escrita e dos filmes. Resposta crítica a questões como dinâmica do poder e da autoridade (científica); intersubjectividade; antropologia multi-situada, polifónica, reflexiva (discurso antropológico). Mudança de paradigma comunicacional e educativo.

Duração: 2 Sessão

Avaliação – Actividades de autoformação

1. Escolha de um filme.
 2. Visionamento repetido e análise (ver alguns dos modelos apresentados).
 3. Produção de um ensaio 10-15 páginas (ou de uma apresentação hipermédia).
 4. Desenho de um projecto de investigação em Antropologia Visual (ou Antropologia Visual e Hipermédia).
- Entrega até 31 de dezembro de 2003.

