

ANTROPOLOGIA E CINEMA: METODOLOGIAS SENSORIAIS DE UMA PESQUISA INTERDISCIPLINAR

*José Silva Ribeiro*¹

RESUMO

Antropologia e cinema constituem um amplo campo de reflexão interdisciplinar e de múltiplas aproximações quer pelas representações que constroem, quer pelo paralelismo de suas histórias. As mais relevantes aproximações são metodológicas e sobre a natureza das representações, isto é, a compreensão das relações entre a produção cinematográfica de uma sociedade e a vida social. Destacaremos a proximidade na construção do objeto/sujeito, a metodologia entre Flaherty e Malinowski, entre a montagem segundo Vertov e as fases da investigação antropológica ou mesmo das ciências sociais de forma mais geral, entre três planos na produção cinematográfica e na investigação antropológica, as consequências epistemológicas do advento do som direto no cinema, a antropologia e na sociologia, o advento das narrativas complexas multi-situadas e as formas exploratórias e experimentais do pós-cinema. São estas as questões que propomos abordar.

Palavras-chave: Antropologia. Cinema. História paralela. Metodologia. Representações. Interdisciplinaridade.

1 Universidade Federal de Goiânia FAV/FCS, Brasil. CEMRI – Media e mediações culturais, Universidade Aberta, Portugal.

1 ANTROPOLOGIA E CINEMA: uma questão interdisciplinar entre ciência e arte

O presente texto decorre da comunicação realizada na Universidade Federal do Maranhão e apresentada na semana acadêmica do Curso de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Abordei anteriormente alguns dos itens da presente publicação no Workshop realizado no âmbito dos *Encontros Cinema e Território* na Universidade da Madeira e do *Festival de Cinema* de Avanca. O texto remete, pois, para a realização de práticas de etnografia visual desenvolvidas no trabalho de campo em temáticas e áreas disciplinares diversas. Não é, porém, um mero guia de práticas de realização de trabalho de campo em etnografia visual, prática da antropologia, mas cada vez mais comum noutras ciências sociais e da comunicação. A experiência histórica da antropologia e do cinema documentário dá maior densidade e solidificam esta metodologia. Poder-se-ia dizer com Winkin (1996) que antropologia e comunicação são “disciplinas” com graus de maturidade muito diferentes e, portanto, dificilmente comparáveis. A antropologia tem mais de um século de história e a comunicação ensaia ainda a sua legitimidade depois de sua ligação à psicologia social, à sociologia ou ainda à linguística e à semiologia/semiótica. No entanto, considera que uma e outra das disciplinas têm muito a dar e a receber. É neste encontro de caminhos comuns que a etnografia e a antropologia podem contribuir com métodos e conceitos solidificados na sua centenária história e a comunicação se pode aliar à antropologia para restabelecer ou reforçar áreas como *Comunicação Intercultural* (atualmente nas mãos da Psicologia Cultural e Educação), *Comunicação para o Desenvolvimento* (nas mãos de “especialistas” que têm respostas, mas nenhum questionamento). Diremos o mesmo em relação ao cinema cuja reflexão é apropriada pela comunicação, mas a antropologia tem muito a dizer sobre suas múltiplas dimensões.

A relação entre antropologia e cinema ou entre antropologia e imagens tem uma longa história comum. Nascidos na mesma época e num mesmo processo social e cultural, não se aproximam apenas pela história comum, como referem Piauxt (1992) e Pinney (1992), mas também pela política, epistemologia da representação e pela metodologia de investigação e produção de conhecimento.

Tanto a etnografia como o cinema se interrogam sobre o que é a realidade e como se relacionam com a realidade e com o imaginário (interrogam-se sobre o real imaginado) ou como o cinema e a antropologia modelam a realidade. Cinema e antropologia partem ou prestam particular atenção ao detalhe (ver etnografia como atenção ao detalhe) a partir do qual e com o qual se constrói o argumento ou a narrativa. Poderemos, tanto no cinema como na antropologia, encontrar duas polaridades – 1) uma representação mais instrumental, didática, demonstrativo ou resolutivo, organizado a partir de um sentido unívoco, deixando uma limitada liberdade de interpretação ao espectador, criando um espectador mais recetivo que ativo; 2) outra representação mais estética cinematográfica ou literária que deixa mais espaço ao espectador para a procura e construção de sentido como experiência do sensível (visual e o sonoro mais que isso). Cinema poder-se-á dizer que é um produto da indústria cultural, mas com uma forte componente artística como a antropologia se define frequentemente como arte – mais artística das ciências (arte na realização do trabalho de campo, na escrita e na produção audiovisual, mas também porque baseada na observação, no olhar/ver e no escutar/ouvir).

A singularidade do cinema é ter à sua disposição imagens e sons juntos no que denominamos por plano ou o que poderemos denominar em antropologia o ver e o escutar (a observação visual e auditiva), meios de expressão, artes do tempo e do movimento. No plano como se concentra uma forma de “descrição densa”, fragmento tirado da realidade e da representação pelo enquadramento

e pela duração. A criação cinematográfica é assim a tensão entre o plano e a relação, o *racord*, com outro plano. No plano é mostrada a relação do realizador com o sujeito (as pessoas e as suas circunstâncias – o acontecimento no sentido dado por Paul Ricoeur) filmado, na montagem a relação do material filmado com a ideia e o projecto do montador ou do realizador e deste e com o público. Muitos destes processos resultam da planificação e controlo, mas também e, sobretudo do que lhe escapa a essa planificação e controlo – a espontaneidade, a imprevisibilidade, o acaso. Também neste caso antropologia e cinema se encontram, como poderemos verificar na metodologia de montagem preconizada por Vertov e que em tudo se assemelha ao processo de investigação.

As questões éticas e políticas no filme implicam assim a presença e as relações com as pessoas, acontecimentos, circunstâncias e documentos filmados e o espaço-tempo da sua realização, mas também as escolhas no tratamento da tensão, da relação entre planos – a montagem. Ocultos a teoria, os fluxos de informação, a sensibilidade que informam o processo.

No que diz respeito à relação entre política e cinema, Laplantine refere que ambos se podem colocar do lado do poder (ou da ideologia), do espetáculo (o cinema ou o outro exibido como espetáculo) ou do lado da resistência, ou seja, “ao contrário de um mundo hoje saturado de imagens obscenas e de seus sons ensurdecedores convergindo tudo no mesmo sentido” (LAPLANTINE, 2007, p. 22) e interroga-se: como resistir, subverter ou contrapor ao “bulldozer comercial que visa parecer, lisonjear, seduzir, convencer, adormecer o espetador tornado numa relação de clientelismo”? (LAPLANTINE, 2007, p. 22). A história do cinema aponta três formas de resistência – o cinema de autor, a transformação geográfica (geopolítica) pela multiplicidade das cinematografias a partir de múltiplos continentes e a desideologização, sobretudo, do documentário. A reflexão sobre estas formas de resistência levar-nos-ia muito longe.

Uma pesquisa a prosseguir. A jovem realizadora iraniana Samira Makhmalbaf afirma: “três métodos de controlo externos reprimiram o processo criativo dos cineastas do passado: o político, o financeiro e o tecnológico. Hoje, com a revolução digital, a câmara pode ignorar essas formas de controlo e ficar à disposição do realizador”. Seremos assim tão otimistas?

Disponibilizados os meios, falta a ideia (talvez a construção mais difícil). Laplantine refere “a resistência à irreflexibilidade do totalitarismo visual” (LAPLANTINE, 2007, p. 167) e depois de apresentar inúmeros exemplos de cineastas e de filmes que prosseguiram por esta via (Ozu, Max Ophuls, Kiarostami, Satyajit Ray, Orson Welles em *It's all true, four me nona raft, jangada*² (1942), entre muitos outros) aponta 3 caminhos a percorrer: a procura do desnudamento para prevenir uma mais forte concentração em se fazer ver; música e as palavras devem vir e tornar em plasticidade das imagens (ver acima Robert Stam); o cinema pode permitir-nos escutar... “não somente a voz e a música, mas os sons (ruídos) da vida quotidiana que não cessam de evoluir segundo as épocas e as sociedades” (LAPLANTINE, 2007, p. 173).

Entre antropologia e cinema podemos divisar uma história paralela não apenas constituída por uma simultaneidade de factos, mas pela forma de apreensão da realidade, pelas metodologias exploratórias baseadas no olhar, na construção do olhar (a observação) e no ouvir (as palavras, o som e silêncio) e na poética das construções discursivas e narrativas em antropologia e no cinema, sobretudo no cinema documentário. Não basta, porém, analisar as propriedades dos sistemas visuais e suas estratégias discursivas, mas também as condições de interpretação e contextos de reali-

2 O filme foi realizado no Brasil sobre a viagem de quatro pescadores que percorreram 2.500 Km – de Fortaleza ao Rio de Janeiro, numa jangada a fim de transmitir ao Presidente da República uma mensagem reclamando justiça social. O título do filme inspirou os organizadores do festival do Rio de Janeiro: *É tudo verdade – Festival Internacional de documentários*.

zação, relacionando esses sistemas particulares com as complexidades dos processos políticos e sociais dos quais são parte, nem tão pouco reduzir as teorias antropológicas da cultura às teorias do cinema (RUBY, 1989; CHIOZZI, 1989; CANEVACCI, 2001). A antropologia evoluiu e desenvolveu-se paralelamente à fotografia, ao cinema e mais recentemente aos novos media digitais, revelando as mudanças dos processos históricos, sociais e políticos que os formatam.

A antropologia visual surgiu na segunda metade do século XIX quando a fotografia e o cinema surgem como inventos (invenções técnicas) importantes, mas também como contributos relevantes para as ciências, para as artes e para o preestabelecimento de novas relações entre as ciências, as artes e os contextos históricos, ideológicos e culturais no âmbito dos quais surgem estes inventos e a sua utilização. A partir da segunda década do século XX, quando no cinema surge a valorização da montagem e da linguagem cinematográfica, a antropologia visual ganha novos recursos. Paralelamente o documentário ganha relevo (Flaherty e Vertov) e solidifica-se a antropologia de terreno com o trabalho de campo realizado por antropólogos, Bronislaw Malinowski - *Argonauts of the Western Pacific* (1922), ensaiando quase simultaneamente metodologias semelhantes às do documentário (Flaherty e Malinowski) na abordagem da realidade social, dos factos sociais e culturais, na construção do “ponto de vista”³. A partir anos 60, a observação como actividade visual, saber ver, é acompanhada de palavras e sonoridades localmente produzidas, saber ouvir, saber escutar⁴. Junta-se assim o som directo às imagens no cinema, no documentário e na antropologia.

3 Mais tarde Jean Vigo refere este conceito e Regis Debray aborda-o recentemente em debate radiofónico (fevereiro de 2016). Os objetos da ciência são susceptíveis de múltiplos pontos de vista – disciplinares, políticos, sociais, económicos.

4 O som ganhava um novo estatuto com o cinema directo e o informante tornava-se actor da sua própria cultura, sujeito e interlocutor do pesquisador e da cultura do

Lembremos as referências que, a partir dos anos 1950, os antropólogos fazem ao uso do gravador áudio: “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” (LEWIS APUD MORIN, 1980, p. 323) ou Jack Goody nesta longa descrição:

O fato de ter em minhas mãos um dos primeiros gravadores Philips no campo, depois de minha primeira estadia entre os LoDagaa, significou que eu então podia gravar falas recitadas de uma maneira que ninguém tinha podido fazer antes em situações “primitivas”. Eu não só podia gravar no próprio contexto da apresentação, em vez de ter de levar um “informante” para minha cabana também tinha a oportunidade de rever a verdadeira recitação calmamente. Isso já era algo muito significativo, pois quando pedíamos a um “informante” que recitasse, ele provavelmente nos dava aquilo que queríamos ouvir (as partes narrativas, por exemplo, sem incluir as partes filosóficas). No entanto, do meu ponto de vista, o mais importante foi que, em vez de trabalhar com lápis e papel em uma situação de trabalho de campo, agora podíamos gravar com relativa facilidade uma pluralidade de versões de uma única recitação... Essas novas técnicas permitiram-nos rever nossas conclusões teóricas: o papel e o lápis já não eram os únicos instrumentos à nossa disposição. O gravador ainda está muito longe de solucionar todos os nossos problemas analíticos. Ele constitui uma de nossas ferramentas, assim como ocorre com o computador. Como eu disse, a publicação de uma transcrição estabelecida de um “texto” substitui a heterogeneidade criativa do mito por uma ortodoxia autoritária. A gravação de várias versões faz mais do que revelar que existem sérios problemas sobre a hipótese de uma fonte original. Ela também mostra a criatividade e a existência de versões que sugerem formas diferentes de compreender o mundo, que podem até contradizer-se umas às outras (GOODY, 2012, p. 62).

Marc Piauxt, no relatório Godelier para as ciências sociais, referia:

pesquisador. Os arquivos sonoros tornavam-se também obra e expressão aberta a múltiplas interpretações e reinterpretações decorrentes dos contextos de análise.

O etnólogo durante muito tempo foi o único habilitado a tratar do outro condenado a ficar sem voz. Pouco a pouco, contudo, o objeto do discurso tornou-se sujeito e exprimiu-se: é preciso então constatar a intervenção decisiva da imagem diretamente captada e transmitida [...] e, portanto, a totalidade de uma expressão em que se dizem ao mesmo tempo o gesto e a palavra, o movimento do corpo e o do discurso, o tempo e o espaço das relações sociais. Tornava-se cada vez mais difícil deixar falar uns enunciando em seu nome a “verdade” dos outros (PIAULT, 1982, p. 7).

A partir dos anos 70, surgem as tecnologias vídeo e os computadores. Estes tornaram-se sucessivamente mais baratos, acessíveis, rápidos, potentes, interconectados e capazes de reunir num único *media* as tecnologias de comunicação e de representação. Estes constituem, pois, uma continuidade e um potencial avanço na medida em que incorporam potencialmente todos os media anteriores, diluem as especificidades de cada um, facilitam a intertextualidade e mestiçagem das linguagens anteriores (Shohat e Stam, 2002). Assim as novas tecnologias digitais, o hipertexto/hipermédia, as narrativas digitais constituem uma forma, porventura mais eficaz, de integração da antropologia visual com a antropologia e da antropologia com a antropologia visual; das imagens, sons e audiovisuais com a escrita; dos filmes com a reflexão teórica – todo o aparelho crítico do filme (produção, utilização, reflexão teórica). Salientamos ainda o fato de estas narrativas se tornarem cada vez mais interativas e abertas a processos participativos de pesquisa e de produção científica e cultural.

Os novos media (tecnologias digitais) abriram novas perspectivas da antropologia visual, como a fotografia, o vídeo, o cinema digital, as narrativas digitais, multimédia/hipermédia e tornam-na possível pela maior acessibilidade dos meios, mas, sobretudo diluíram fronteiras e desconfianças. A escrita começou a integrar o Hipermedia e as Narrativas digitais. Ao integrar os *media* anteriores (áudio-scripto-visuais), diluíram as fronteiras, alargaram seus utilizadores, solidificaram bases teóricas e epistemológicas,

dissolveram as desconfianças entre as representações escrita e imagética. As práticas tradicionais da etnografia – investigação, museologia, escrita, sonora, visual, audiovisual, caminham numa perspectiva de integração. Assim os métodos de investigação são cada vez mais metodologias e tecnologias de investigação, de disseminação de saberes, de criação e desenvolvimento de uma sociedade de conhecimento, de reflexividade e de “inteligência colectiva”, de participação.

Figura 1. Cartaz na conferência Anthropology & Cinema

ANTHROPOLOGY & CINEMA CONFERENCE

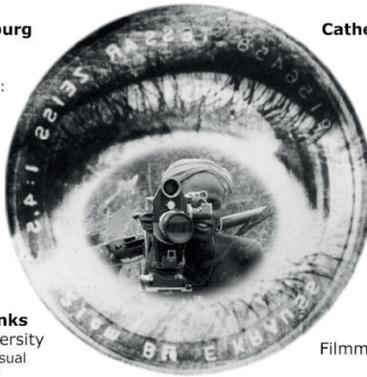
May 5th-6th, University of Sussex

Faye Ginsburg

New York
University
'Media Worlds:
Anthropology
on New
Terrain'

Catherine Russell

Concordia
University
'Experimental
Ethnography:
The Work of
Film in the
Age of Video'



Marcus Banks

Oxford University
'Rethinking Visual
Anthropology'

**Anand
Patwardhan**

Filmmaker, Mumbai
'War & Peace'

From the Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Straits in 1898 to award-winning 'Indigenous Media' feature film productions such as 'Atanarjuat' released in 2002, the worlds of 'Anthropology' and 'Cinema' are fascinatingly intertwined. This two-day conference brings together anthropologists, film & media studies scholars, and film-makers to explore the dynamic relationship between the moving image and ethnographic practice. The event includes academic papers, film screenings and discussion sessions.

Please contact Paul Basu at the University of Sussex for programme and registration details: P.Basu@sussex.ac.uk

Registration fee: £10 waged; £5 students/unwaged

PRODUCTION REPRESENTATION RECEPTION

Detenhamo-nos no cartaz na conferência Anthropology & Cinema, realizada na Universidade de Sussex, no Reino Unido, em 2005. Ao centro uma longa história marcada pela justaposição de duas imagens, duas épocas, duas formas de representação e metodologias de investigação e produção – imagem da objetiva da câmara de Vertov e imagens de um realizador indígena: uma antropologia participativa ou mesmo a ideia de uma antropologia reflexiva e uma antropologia recíproca. O texto, colocado debaixo da imagem, completa a informação icónica, a *Expedição Antropológica de Cambridge* à produção *Media Indígenas*, os mundos da antropologia e do cinema estão profundamente entrelaçados. A conferência propõe-se “explorar a relação dinâmica entre a imagem em movimento e da prática etnográfica” a partir de quatro temáticas centrais, quatro investigadores e Universidades de referência: Faye Ginsburg, programa *Media Culture* da Universidade de New York - *Media Mundo: Antropologia um novo terreno*; Catherine Russell, programa Film Studies da Universidade de Concordia em Montreal, *Etnografia Experimental, o trabalho de Cinema na era do vídeo*; Marcus Banks, ISCA – Institute of Social and Cultural Anthropology da Universidade de Oxford, *Repensando a Antropologia Visual* e o cineasta **Anand Patwardhan**, realizador do filme *Guerra e paz / jang Aman Aur*, filmado ao longo de três anos tumultuados na Índia, Paquistão, Japão e EUA. Representa uma viagem épica documentada sobre o ativismo pela paz face o militarismo e à guerra global⁵. Os quatro investigadores e Universidades de referência, colocados nos quatro ângulos do cartaz, enquadram a problemática da relação entre antropologia e cinema a partir de uma perspectiva dinâmica, da evolução da antropologia visual nas últimas décadas, como também é

5 Esta prática tem tido desenvolvimento recentemente no Canadá por Giovanni Atili e Leonie Sandercock no film *Finding out Way* (2010) - <https://vimeo17439854>, consultado em fevereiro de 2016.

abordado por Jay Ruby em *The last 20 years of visual anthropology - a critical review* (2005).

Embora a prática da utilização das imagens fixas e animadas seja antiga e a das vozes e das sonoridades mais recente, o certo é que a academia não soube ou não quis integrar esses trabalhos no curriculum académico dos pesquisadores.

Só em 2001 a *American Anthropological Association* definiu uma série de produções audiovisuais frequentemente integradas na investigação antropológica e publica uma proposta elaborada pela SVA - *Society for Visual Anthropology* para o estabelecimento de critérios de avaliação e integração desta produção nos currículos académicos dos antropólogos e considera que os *media visuais etnográficos* (principalmente o filme, o vídeo, a fotografia e os meios multimédia digitais) desempenham um papel significativo na produção e na aplicação do conhecimento antropológico, constituindo também uma parte integrante das ofertas de cursos desta disciplina. Os antropólogos envolvidos na produção de trabalhos visuais produzem contribuições académicas valiosas para a disciplina. Os antropólogos incluem também, cada vez mais, produções de *media visuais* como parte dos seus *curricula vitae*” (AAA, 2001). Este reconhecimento é reafirmado em 2015, reconhecida a necessidade da sua expansão para além do documento original, filme etnográfico e da fotografia, definindo ainda elementos a ter em consideração na avaliação dos meios de comunicação visual na criação e na disseminação do conhecimento antropológico. Apresenta assim as seguintes atividades no âmbito do que denomina *media visuais etnográficos*:

- (1) filme de pesquisa e documentação que acrescenta ao histórico e/ou registo etnográfico, ou é usado para análise posterior (como a descrição linguística) ou outros tipos de produção de conhecimento (tais como dança e arte);
- (2) *media* etnográficos que contribuem para o debate teórico e desenvolvimento;
- (3) a inovação em novas formas de *media*;
- (4) *media* concebidos para melhorar o ensino;
- (5)

media produzidos para transmissão televisiva e outras formas de comunicação de massa; (6) *media* feito com e/ou para o benefício de uma determinada comunidade, governo ou negócios; (7) curadoria de festivais de cinema e *media*; e/ou (8) curadoria de exposições de *media* visuais etnográficos e arte (AAA, 2015)

A presença na Internet do filme etnográfico e antropológico e da formação oferecida pelas Universidades neste domínio, hoje indispensável à visibilidade de qualquer área científica, é notável. Refiro apenas o sítio oficial na Web do “*Comite pour la diffusion du film ethnographique en Afrique*”⁶ e algumas bases de dados que se me afiguram relevantes e próximas dos trabalhos que vimos realizando neste campo – *Ethnodoc*⁷, *O lugar do real*⁸, *Interculturalidade Afro-Atlântica*⁹ e *Imagens e sonoridades das Migrações*¹⁰ *News and Resources for Visual anthropology*¹¹. Citamos apenas alguns dos muitos recursos disponíveis.

6 <http://cinema.anthropologie.free.fr/> sítio da associação para a apresentação de projectos às instâncias públicas para responder à falta de visibilidade da antropologia audiovisual na Europa e em África.

7 www.ethnodoc.org/ organização cultural para a organização de base de dados de filmes etnográficos e distribuição de filmes.

8 <http://lugardoreal.com/> Sítio de visionamento do documentário, de filmes e vídeos escolares e da fotografia documental criado e gerido pela Ao Norte – Associação de Produção e Animação Audiovisual que pretende a valorização do documentário, alargando o visionamento a obras condenadas a uma divulgação residual, disponibilizando-as para fins pedagógicos, de investigação e culturais.

9 <http://afro.itacaproject.com/> neste projecto pretende-se divulgar e actualizar a produção escrita e audiovisual realizada e proceder à montagem, produção teórica, organização de base de dados da informação recolhida sobre a culturalidade afro-atlântica.

10 <http://ism.itacaproject.com/> o projecto visa a recolha, organização e a disponibilização online de informação fílmica, sonora e documental sobre as migrações em Portugal e na diáspora.

11 <http://www.visualanthropology.net/> - disponibiliza on-line recursos, frequentemente atualizados, no âmbito da antropologia visual: revistas científicas, notícias, cursos, workshops e links. Consultado em fevereiro de 2016.

2 CINEMA E ANTROPOLOGIA: uma história paralela

Marc Piault afirma que a ligação se estabelece entre a origem do cinema e da antropologia não é fortuita e merece que nos debruçemos sobre ela:

assistimos, com efeito, ao desenvolvimento simultâneo do que podemos considerar duas instrumentações dos tempos culturais e dos espaços sociais: o cinema como a etnologia (antropologia para os britânicos) vai para o terreno dos horizontes mais longínquos, aí onde são perceptíveis as maiores distâncias físicas, mentais e comportamentais em relação ao que parece um lugar central de referência e que poder-se-ia, sem muito erro, qualificar de “mundo branco”. Esta grande partida situa-se numa época em que a Europa e a América procuravam assegurar os mercados necessários à sua industrialização e às exigências do seu expansionismo económico, manifestas, nomeadamente, pelas diferentes invasões coloniais... a ciência desenvolve as suas práticas analíticas, cumulativas e quase compulsivas: estabelecimento da nova ideologia científica de que o positivismo será uma das mais fortes expressões. Convergências notáveis neste século entre, por um lado, formulações filosóficas que, para além das contradições entre os seus autores, traduzem todas uma mesma preocupação de captar a totalidade e compreender o mundo a partir ou no interior dessa totalidade e, por outro, a consolidação política dos Estados-Nações, ocupando, sem deixar nenhum vazio, os antigos espaços misturados da geografia dos povos: as fronteiras delimitam espaços homogêneos, cujos detalhes poderão ser ainda contestados, mas cujo princípio está doravante estabelecido e feito coincidir o povo com o território quase sempre identificado a uma cultura, para os mais importantes de entre eles, a uma língua. (PIAULT, 1992, p. 64).

É neste contexto que surge a tentativa desenfreada de colecionar e de apreender o mundo e a sua diversidade (Albert Khan - *Archives de la Planète*) ou para reduzir o que seria apenas uma aparente diversidade à ordem única de classificações mais ou menos dominadas pela ideia-força do evolucionismo ou de implantação da ideologia do progresso. A obsessão classificatória, articulada no modelo das ciências naturais, apoia-se, no seu projeto de captação etnocêntrica do mundo, na afinação das técnicas instrumentais

produzidas, nomeadamente, graças ao progresso da química, da ótica e da mecânica.

A antropologia, considerada num sentido mais lato, antecedeu paralelamente ao cinema e a fotografia, no entanto como refere Shohat e Stam:

As tendências visualizantes do discurso antropológico ocidental abriram o caminho para a representação cinematográfica de outros territórios e culturas. O estatuto “ontologicamente” cinético da imagem em movimento favoreceu o cinema dando-lhe um estatuto semelhante ao da palavra escrita e ao da fotografia. Era mostra da antropologia ao armá-la com a evidência visual não só da existência de “outros”, mas também da alteridade. O cinema neste sentido prolonga o projeto museológico de reunir na metrópole objetos zoológicos, botânicos, etnográficos e arqueológicos tridimensionais. A diferença das mais reputadas e “inacessíveis” ciências e artes das elites, o cinema popularizador podia trazer aos espetadores, desejando ver e sentir civilizações “estranhas”, mundos não europeus. Podia transformar o obscuro mapa-múndi num mundo conhecível e familiar (SHOHAT E STAM, 2002, p. 121-122).

Como vimos, Ella Shohat e Robert Stam incluem o conhecimento ou o espetáculo da ciência numa perspetiva mais ampla que a do conhecimento antropológico. Tratava-se das práticas desenvolvidas pelas expedições científicas multidisciplinares que acompanham o processo colonial e que inserem os nativos mais num processo de identificação com a natureza (selvagem, bom selvagem, etc.) de que com a cultura e a sociedade, mas também identificam a semiótica da câmara de filmar e da encenação colonial das expedições científicas ou coloniais (exploração de Matérias-primas) evidentes em alguns filmes (*First Contact*, 1984). Afirmam assim que:

Operando num contínuo com o zoológico, o antropológico, o botânico, o etológico, o biológico e o médico. A câmara – como o microscópio anatomizava o “outro”. Os novos aparatos (aparelhos) visuais demonstravam o poder da ciência para mostrar e decifrar culturas alteradas, a dissecação e a montagem construíram juntos um retrato presumivelmente holístico do colonizado. As invenções tec-

nológicas traçavam o mapa do mundo como um espaço de conhecimento das disciplinas. As topografias estavam documentadas para o controlo militar e económico, frequentemente, e literalmente, às costas dos “nativos” que levavam o cineasta e o seu equipamento. No contexto colonial o tropo (figura) da “câmara como uma arma” (espingarda cinematográfica de Marey) ressoava como o uso agressivo da câmara (ver *First Contact*. 1984) pelos representantes dos poderes coloniais (tb. cinema americano). Os povos primitivos tornaram-se objectos de representação quase sádica (Shohat e Stam, 2002, p.121-122).

Cinema e etnografia revelam e acompanham de forma paralela o contexto histórico e cultural construído como que um olhar comum. Não apenas uma história paralela de factose e de tecnologias.

3 CINEMA E ANTROPOLOGIA: montagem e desenvolvimento de um projeto de investigação em antropologia

Entre o fim da Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa, o antropólogo W.H.R. Rivers (1864-1922), a quem se deve a matriz da Escola Britânica de Antropologia Social [Galileu da etnologia (Lévi-Strauss), iniciador da pesquisa sobre a família e o parentesco, participante na Expedição ao estreito de Torres organizada por A. C. Haddon], apresentados como *field-anthropologists*, seguindo o modelo dos *field-naturalists* (L' Estoile, 1999), contactou com os cineastas D. W. Griffith e D. Vertov transmitindo a necessidade de encontrar novas formas de documentar a realidade (Grimshaw, 1997). Pouco se sabe destes contactos e se a ideia do antropólogo britânico era simplesmente documentar ou se já estava presente a ideia de montagem que Griffith e Vertov trazem para o cinema na segunda década do século XX. Para Vertov a câmara de filmar, o olho fílmico, era mais perfeito que o próprio olhar humano para explorar o caos dos fenómenos visuais e suscetível sempre de ser melhorado. 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 (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.

O cinema de Vertov, um cinema olhar (cine-olho) e, sobretudo o filme *O Homem da Câmara de Filmar* marcam incontestavelmente uma época na história do cinema de vanguarda e uma das últimas manifestações de agitação de efervescência criativa que se seguiu à revolução bolchevique abruptamente estancada com o advento do realismo socialista, da coletivização e da industrialização, do estalinismo. Este assenta em três princípios fundamentais: o cinema como processo de desvelar o real, a atualidade, a vida quotidiana; utilizando todas as técnicas de rotação, todas as potencialidades das imagens em movimento, todas as invenções e métodos suscetíveis de o fazer; a superioridade da câmara em relação ao olhar humano; uma nova concepção de montagem.

O filme *O Homem da Câmara de Filmar* tem, para os antropólogos, um duplo valor etnográfico. O de produto documental da construção de uma nova sociedade e o de resultado de um novo modo de olhar (cinema) e apresentar (teorização, construção discursiva, montagem). Constitui também um ritual de passagem (Thomas em Taylor, 1994, p. 272). Porque produzido na fase liminar da revolução soviética, mas também porque o próprio desenvolvimento do filme apresenta claramente três momentos (como nos rituais de iniciação ou de passagem): separação ou rutura, passagem ou fase liminar e, finalmente, de agregação ou reintegração. Mais duas características importantes na cinematografia vertoviana: cada plano nada valia por si, isoladamente, como as palavras no texto ou na poesia, mas em função das conexões, da articulação com os outros planos. Cada plano não é nada, em si, fora de qualquer contexto, mas, na relação estabelecida entre esse plano e os outros, torna-se expressivo. Como um indivíduo isolado de todo o universo seria reduzido ao insignificante social e cultural ou a determinações puramente biológicas. Tornar-se-ia, no entanto, representativo, exprimiria à sua maneira, original, irredutível, se ligado a outros. Só ganharia sentido na relação constantemente estabelecida com este ambiente no qual só pode agir pela linguagem cinematográfica como expressão da ação. A construção de um filme poderia ser considerada como um empreendimento metafórico da produção do sentido pelo homem na dinâmica da sociedade que exprime e sobre a qual exerce a sua ação.

A montagem constitui uma centralidade do filme desde a fase prévia de abordagem do tema ou do assunto até a montagem final e a apresentação pública. Múltiplos são, pois, os paralelismos entre a investigação em antropologia ou em ciências sociais e a teoria da montagem de Vertov.

Em primeiro lugar, o que Vertov chama em *três planos de produção*:

Quadro 1. Planos de produção

Na produção cinematográfica	Na investigação
O plano temático – inventário de todos os dados documentais que tenham relação directa ou indirecta com o tema tratado. Com eles se cristaliza o plano de rotação:	A consulta documental. Fase prévia de abordagem da temática e do terreno.
Plano da rotação – resumo das observações realizadas. É o resultado das directrizes do plano temático e as propriedades particulares do “olho-máquina”.	Trabalho de campo e adaptação dos métodos (tecnologias de representação – Bob White) ao terreno.
Montagem central – resumo das observações inscritas no celuloide pelo cine-olho. Cálculo cifrado dos agrupamentos de montagem. Associação (soma, subtração, multiplicação, divisão e colocar entre parênteses) dos fragmentos (blocos) filmados de idêntica natureza. Permutação incessante destes blocos-imagens até que todos eles estejam colocados numa ordem rítmica e no qual os encadeamentos de sentidos coincidirão com os encadeamentos visuais. Como resultado final de toda estas mesclas (misturas), deslocamentos, cortes, obtemos uma espécie de equação visual, uma espécie de forma visual. Esta fórmula, esta equação, obtida como resultado da montagem geral dos cine documentos fixados na película, é o filme cem por cento, o extrato, o concentrado do eu vejo, o cinema-eu vejo.	Escrita final, edição. Montagem do filme do hipermedia ou de outras formas de apresentação final dos resultados da investigação.

Elaboração do autor – materiais de ensino

Em segundo lugar, uma teoria da montagem que muitos autores consideram um primeiro programa de Antropologia Visual ou como outra semelhante e paralela ao desenvolvimento de um itinerário de pesquisa em ciências sociais:

Quadro 2. Esquema da Teoria da Montagem de Vertov

Teoria da Montagem de Vertov	Itinerário de pesquisa em Antropologia
<p>1. <i>Montagem durante a observação</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Orientação do olho desarmado para qualquer lugar ou momento. 	<p>1ª Fase</p> <ul style="list-style-type: none"> • Escolha do tema e definição das unidades de análise.
<p>2. <i>Montagem depois da observação</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Organização mental do que foi visto em função das características futuras. 	<p>2ª fase</p> <ul style="list-style-type: none"> • Relação com a primeira observação, • Formulação de hipóteses tendo em conta a realidade que nos vai permitir a verificação.
<p>3. <i>Montagem durante a rodagem</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • orientação do olho armado com a câmara para o lugar analisado em 1, • adaptação da rodagem às condições da situação que possam ter sido alteradas entre o momento da observação inicial e o momento da rodagem. 	<p>3ª fase</p> <ul style="list-style-type: none"> • Concretização do trabalho de terreno, • Adaptação do dispositivo de observação.
<p>4. <i>Montagem depois da rodagem (pós-produção)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Primeira organização (grosso modo) do que foi filmado em função das características futuras, • Procura de fragmentos que faltam na montagem (retorno ao terreno). 	<p>4ª fase</p> <ul style="list-style-type: none"> • Retorno ao terreno, • Classificação dos dados, • Ajustamento das hipóteses iniciais em relação aos dados, • Primeira avaliação da relação das hipóteses com o que aconteceu, • Avaliação e procura no terreno do que ainda falta e se considera necessário.
<p>5. <i>Golpe de vista — procura dos fragmentos indispensáveis à montagem</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Orientação instantânea para qualquer meio visual para captar as imagens de ligação necessárias, • Excepcional atenção, • Regra de ouro: golpe de vista (intuição), velocidade, precisão • Procura dos planos de corte e de estabelecimento de ligações. 	<p>5ª fase</p> <ul style="list-style-type: none"> • Organização dos elementos e sequências de elementos de modo a desenvolver um discurso organizado, • Para que os elementos e sequências possam funcionar entre si, é necessário determinar um certo número de relações entre os diferentes momentos e lugares de pesquisa, • Relacionar os elementos, as articulações e integrar o que não foi previsto no plano inicial.

<p>6. <i>Montagem final</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● Pôr em evidência pormenores, temas (núcleos) fechados, situando-os no mesmo plano que os grandes, ● Reorganização de todos os materiais na melhor sucessão, ● Acentuar a linha principal do filme, o centro do filme, ● Reagrupar situações da mesma natureza, cálculo métrico (ritmo) do reagrupamento da montagem. 	<p>6ª fase</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Construção geral do sentido principal, ● Colocar à volta do sentido principal toda a série de temas secundários que poderão permitir pesquisas derivadas, ● Organização e hierarquização do tema de pesquisa, ● Elaboração da síntese, ● Apresentação final.
---	---

Elaboração do autor – materiais de ensino

Este parece um esquema demasiado rígido que, tanto no documentário como na antropologia, é necessário tornar flexível na adaptação ao terreno e no qual são nítidos 3 momentos: 1) uma fase prévia de abordagem do terreno – olhar desarmado de Vertov, a observação flutuante dos antropólogos, o *flaneur* de Baudelaire, Simmel, Benjamin; 2) a fase do trabalho de campo, da relação entre cineasta ou antropólogo (sua culturas e seu projecto) com as pessoas filmadas (sua cultura e seu projeto), da rodagem, de produção de informação a partir do local (“do minúsculo, do efêmero, do extremamente frágil”), em que plano de rodagem se pode assimilar à “descrição densa” de Geertz. 3) A fase da montagem, da exploração da tensão entre planos, a relação, o *racord*, entre um e outro plano na construção final da obra (discurso audio-visual) – pós-produção. Na sequência das etapas preconizadas por Vertov e Piault, podem redesenhar-se frequentes percursos mais curtos de ida e volta entre etapas sucessivas antes de passar à seguinte. O som e as vozes dos actores introduzem nesta esquematização novas complexidades. Este instrumento poderoso constitui um guia de percurso, uma gramática a praticar até que, parecendo esquecida, se revele como algo que continua a estruturar o processo de investigação e de produção audiovisual em antropologia.

Na relação com o trabalho de campo, cinema e antropologia também se encontraram e desenvolveram de forma paralela. Na antropologia, foi Malinowski que iniciou o trabalho de campo e elaborou a sua “carta fundamental” que se viria a tornar “norma” e “preceito” em antropologia. Caracterizava a situação de trabalho de campo um investigador só, de modo a aprender a comportar-se segundo os códigos sociais do grupo com quem conviveu, a aprender a sua língua e a tomar parte da sua vida; separado da companhia de brancos (rutura com a sociedade europeia); procurando viver na sociedade nativa, com os nativos, com o objetivo de aprender a conhecê-la e a conhecê-los; observando a vida social e participando dela tão intimamente quanto possível e tanto tempo quanto o necessário; estudá-los sobre todos os seus aspetos; apreendendo o *ponto de vista* dos nativos e compreendendo a *sua* visão do *seu* mundo.

Semelhantes a estes são os princípios que orientaram o trabalho de Flaherty, assentes em três princípios fundamentais: 1) Longa duração da experiência no local: o tempo do contacto prévio, do conhecimento do objeto a filmar, da criação de laços de amizade ou confiança que permitam a participação das pessoas filmadas, enfim a rodagem, o visionamento 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 parte para a realização de *Nanook*, do conhecimento de Allakariallak (Nannok no filme) e de sua família e, decidido filmá-la, instala-se na sua ilha, baía de Hudson, hoje ilha Flaherty, durante 15 meses em condições climatéricas difíceis, temperaturas que rondavam os 55º negativos. Improvisa

aí um laboratório e uma câmara escura para tratamento do filme, usa a luz do sol para inverter o filme, utiliza uma câmara leve, uma *Akeley* de 35 mm. O processo envolvia uma intensa 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* defendido inequivocamente pelo autor”. Os filmes obedecem a projetos, a ideias. Em *Nanook*, “filmar a majestade inicial dos povos”. Nenhuma ideia é viável, 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, “o documentário, como a antropologia é a exploração criativa da realidade” (Crawford e Simonsen). 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 coletiva” (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 detratores. É de certa maneira irónico que Flaherty tenha sido atacado por fazer o que os antropólogos fazem com virtual impunidade “o objetivo 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, p. 25).

O tempo constitui a essência do método de Flaherty. O exercício do cinema consiste na reunião progressiva de condições. Re-

cordem-se os três princípios, acima referidos, para a revelação dos acontecimentos através da objetiva. Trata-se não de um ato passivo da parte do realizador, mas de um deixar acontecer para saber descobrir através do filme em que o objetivo prioritário é a captação do real pela imagem, como o fizeram antes Muybridge, Janssen 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 exata 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 projeto e do conhecimento minucioso e aprofundado dos meios técnicos, Flaherty não atua como mero caçador de imagens, adotado 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.

Flaherty ao abandonar o ponto de vista objetivista, o olhar ou a observação exterior – tratava-se de seres humanos não de

insetos, colocou-se ele próprio dentro do processo de observação. O filme *Nanook of the North* resultou de uma construção conjunta com Allakariallak (Nannok no filme), de uma relação colaborativa baseada em visionamentos e repetições conjuntas. Eram pedidos a Allakariallak comentários à correção das imagens, o que ajudava Flaherty a planejar as filmagens do dia seguinte. Alguns Inuits colaboraram como técnicos de manutenção do equipamento de Flaherty (RUBY, 1979). Estes filmes, para Flaherty, rodavam-se “no mesmo lugar que se quer reproduzir e com os indivíduos desse lugar”; deveriam tentar reproduzir uma visão do mundo daqueles que filmava, preocupando-se com as suas opiniões; ser possível “projetá-lo para os esquimós, de forma a que estes pudessem aceitar e compreender o que eu estava a fazer e trabalharem comigo como parceiros” (FLAHERTY, 1950, p. 13-14); a apresentação ao público adquiria um “valor incalculável no efeito da mútua compreensão dos povos” (FLAHERTY, 1998, p. 114). A partir dos anos 20 até ao presente, podemos seguir uma ténue tradição para partilhar o poder criativo, a partir dos primeiros esforços de Flaherty (RUBY, 1991). No entanto, a ideologia de Flaherty estava lá, a justaposição de pontos de vista era-lhe favorável. Paolo Chiozzi afirma que “o filme *Nanook* assinala a passagem de uma relação vertical observador observado, para uma que exprime o encontro entre dois sujeitos em situação de igual dignidade, de modo que as imagens filmadas se revelam como produto de uma interação entre o cineasta e os sujeitos filmados (CHIOZZI, 1992, p. 227) e Jean Rouch refere que “Robert Flaherty inventou toda a nossa ética: como filmar as pessoas sem lhes mostrar as imagens? “A sua câmara tornou-se «participante»: metamorfoseada em projetor das imagens tiradas e reveladas na véspera, foi o pretexto fantástico de um diálogo permanente entre os Esquimós e aquele contador de histórias” (ROUCH, 1995, p. 12).

Foram tecidas críticas às opções de Flaherty, o “romantismo” e a obsessão pelos países longínquos e pelos povos primitivos

(Grierson) ou atualmente a sua perspectiva etnocêntrica – na medida em que a personagem principal encarna os valores protestantes do patriarcado, o centralismo do trabalho, a independência e a coragem (SOLÍS, 2000). Após estes atos e anos fundadores, os anos 60 do século vinte trouxeram novos desenvolvimentos ao cinema e à antropologia, marcados sobretudo pela presença destacada de Jean Rouch como antropólogo “de pensamento fértil” (Piault, 1996) e como cineasta inovador. Os filmes *Moi, un Noir* (1958), *La Pyramide Humaine* (1959) e *Chronique D'un Été* (1960), de Jean Rouch constituem e acompanham (ou antecedem) mudanças radicais na antropologia e no cinema. A abordagem do exótico e do longínquo é agora posta a par (em situação de igualdade) com o endótico, o próximo, o familiar, o quotidiano das nossas sociedades (*Chronique D'un Été*) ou com a interação entre os mundos tradicionalmente dos observadores com o dos tradicionalmente observados (*La Pyramide Humaine*). A observação como atividade visual, saber ver, é agora acompanhada de palavras e sonoridades localmente produzidas, saber ouvir, saber *escutar*. A relação entre observados e observadores (quem é quem neste processo?) transforma-se. A antropologia também é o saber *estar com*, com outros e consigo mesmo quando nos encontramos com os outros. Finalmente, é ainda uma atividade de construção do discurso escrito, mas também cinematográfico, integrando as possibilidades técnicas de registo do som síncrono, audiovisual. Isto tem marcas profundas de afinidade com novas formas emergentes no cinema – *cinema direto*, *novo cinema verdade* (Morin, 1960), cinema observação, cinema interação (antropologia partilhada).

Este período e a influência de Jean Rouch prolongaram-se até à atualidade. Influenciaram as práticas da antropologia visual debatidas no primeiro Congresso de Antropologia Visual (1973). No entanto, a influência dos filmes de Jean Rouch torna-se referência paradigmática (Ginsburg, 1999) e escola, continuada em múltiplos

lugares. Na Universidade de Nanterre com os cursos de *Cinéma, Audiovisuel, Culture et Société*, actualmente com duas vertentes *Cinéma anthropologique et documentaire* e *Cinéma, littérature et société*, na EHESS – École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris, Marselha) e noutras instituições Ateliers Varan, etc. Neste contexto, a publicação de *Cinéma et Anthropologie*, de Claudine de France no início dos anos oitenta (1982) como a primeira obra sistemática, que aborda as questões da antropologia visual ou da antropologia fílmica, como prefere chamar-lhe, marcou profundamente não só muitas gerações de antropólogos-cineastas, mas também o texto que agora apresentamos.

A utilização sistemática de imagens de arquivo pelo cinema e da inclusão de estudos coloniais permitindo o desenvolvimento de etnografias longitudinais a justaposição de espaços e tempos diversificados numa era pós-colonial premonitória ou inspirada, sobretudo na publicação *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*, James Clifford, George E. Marcus, que em 1986, problematizam a representação escrita e audiovisual em antropologia abrindo assim caminho para narrativas mais complexas.

Finalmente o advento da era digital poderá produzir novos desafios e novas representações cinematográficas e antropológicas reformatam e reconfiguram as novas narrativas multimediáticas e hipermediáticas: “os novos *media* digitais colocam à nossa disposição uma provável linha de continuidade, uma vez que incorporam potencialmente todos os *media* anteriores, diluem as especificidades de cada um, facilitam a intertextualidade e sua mestiçagem (SHOHAT; STAM, 2002).

Neste sentido vão surgindo experiências que apontam para a exploração de novas formas e questionamentos. Em primeiro lugar, porque o acesso aos *media* digitais se generalizou (ao mesmo tempo em que criou novos excluídos) e contribuiu para o desenvolvimento de novas práticas sociais de utilização da imagem. Estas levaram

a que, por vezes, indivíduos, “grupos locais” (ou profissionais) adotassem os meios tecnológicos de modo alternativo como instrumento de memória, de expressão, de reivindicação ou de mediação. Às imagens históricas cada vez mais acessíveis juntam-se às imagens produzidas pelos atores sociais locais agora disponíveis aos investigadores de terreno. Ao mesmo tempo em que se questionam as representações clássicas da antropologia, o trabalho do antropólogo confronta-se frequentemente com outras representações, tornando-se cada vez mais complexo ao juntar o trabalho de terreno com o trabalho em arquivos pessoais, familiares, institucionais.

Eram também questionadas as representações clássicas, de natureza descritiva objetivista (Marcus e Fisher, 1986 Canevacci, 2001), na antropologia e 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 reflexividade (Kilani, 1994, Ulrich *et all*, 2000, Ghassarian, 2002 nas ciências sociais, Shohat e Stam, 2002, Nichols, no cinema, Jay Ruby, Marc-Henri Piault, 2000 na Antropologia Visual). Remetemos para a 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”, desenvolvida por Piault (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 - uma reflexão consciente, deliberada e de um povo sobre si próprio, de um habitante da Papua Nova Guiné confrontando-se com as imagens do primeiro encontro com o homem branco e com o ato de tornar o

passado presente através da voz das pessoas que testemunham este primeiro encontro.

Esquematizamos assim, baseados na entrevista de *Elizabeth Sussex* a John Grierson (Sussex, 1973, p. 29-30), a relação do documentário e da antropologia como a exploração criativa da realidade, como real imaginado.

Quadro 3. Relação do documentário e da antropologia

Documentário	Antropologia
O primeiro momento é, obviamente, o relato da viagem... (os operadores Lumière espalharam-se pelo mundo, como os operadores de Albert Kahn ou os exploradores entre os quais se encontravam Flaherty, Thomaz Reis e muitos outros. Alguns desconhecidos estão associados a outras atividades: exploração de minerais, construção de linhas de caminho-de-ferro.	No início, também a antropologia se baseava no relato de viagens dos exploradores, viajantes, funcionários das administrações coloniais, missionários, comerciantes. Só em 1913 aparece a referência ao trabalho de campo realizado por um «trabalhador privado», realizado por um especialista da etnografia (W.H.R.Rivers).
O segundo é o da descoberta de Flaherty de que se pode fazer um filme sobre as pessoas no local, isto é, que se consegue uma compreensão dramática, um padrão dramático, no local, com as pessoas. Mas é claro que ele fez isso com povos longínquos e nesse sentido foi um romântico.	Malinowski, na mesma época, desenvolve uma atitude semelhante, ou seja, de um investigador isolado empreender o trabalho de campo junto de povos longínquos, captando o ponto de vista do nativo. Também foi criticado, sobretudo a partir da publicação de <i>Um diário no sentido estrito do termo</i> .
O terceiro é o nosso capítulo, o que descobre o drama vivido à soleira da nossa porta, o drama do quotidiano (ver Grierson).	A antropologia em casa ou de regresso a casa depois da fase colonial. Manteve-se, porém, objectivista e orientada para as margens sociais.
Há um quarto capítulo, o que é muito interessante, e esse seria aquele no qual as pessoas começam a falar, não sobre como fazer filmes sobre as pessoas, mas com as pessoas... [a partir dos anos 60, desenvolveram-se múltiplas experiências de participação que pretendiam ir além das iniciadas por Flaherty] (Sol Worth e Adair, Chaffen Rouch, Macdougall).	A partir do final dos anos 60 do séc. XX, com a independência dos países colonizados, os povos adquirem voz e participam na investigação. É, no entanto, a partir dos anos 80, que a relação entre os antropólogos e os sujeitos do inquérito é concebida como um instrumento heurístico.

<p>No entanto, o capítulo seguinte, o de fazer filmes com indivíduos para isso treinados, tem o problema de se estar a fazer filmes com pessoas e depois partir de novo. Ora, eu vejo o próximo capítulo como o de fazer filmes de facto no terreno e aqui sigo as ideias de Zavantini. Uma vez Zavantini fez um discurso muito engraçado em que dizia que seria óptimo se todas as aldeias italianas fossem equipadas com câmaras para que pudessem fazer filmes sobre elas próprias e escrever cartas em cinema umas às outras, e isto era para ser uma grande piada. Eu fui a única que não se riu, porque me parece que o próximo passo é – não os aldeões a mandarem cartas de cinema uns aos outros, mas eles próprios a fazerem filmes, onde coloquem questões políticas ou de outra natureza e até a expressarem-se em termos jornalísticos ou noutros. (SUSSEX, 1973, p. 29-30)</p>	<p>Também na antropologia se desenvolvem experiências desta natureza, uma antropologia cada vez mais colaborativa, sobretudo na antropologia pós-colonial. Justaposição de pontos de vista: <i>Writing Culture</i> (Clifford e Marcus), <i>Anthropology as Cultural Critique</i> (Marcus e Fisher), (Appadurai)... texto sobre os aborígenes... Marcus e Fisher</p>
--	---

Elaboração do autor – materiais de ensino

4 CONCLUSÃO

Tentamos explorar algumas relações entre a antropologia e cinema. O amplo campo de análise e reflexão está densamente povoado de práticas cinematográficas desenvolvidas por antropólogos e pela prática da antropologia, ainda que por vezes implícita, dos cineastas. Não deixa mesmo assim de ser um amplo campo de trabalho que urge explorar em paralelo à realização do trabalho de campo em antropologia, à realização cinematográfica e aos estudos de cinema. Na verdade, como refere Aumont, “os cineastas e os teóricos do cinema entendem não ser possível o estudo do cinema sem o recurso às ciências sociais e à antropologia” (AUMONT, 1989).

ANTHROPOLOGY AND CINEMA: sensory methodologies for interdisciplinary research

ABSTRACT

Anthropology and film are a wide interdisciplinary field of reflection and multiple approaches, either by the representations build, or the parallelism of their stories. The most relevant approaches are methodological and about the nature of the representations, meaning, understanding the relationship between the film production of a society and social life. We will highlight the proximity in the construction of the object/subject, the methodological between Flaherty and Malinowski, between the setting in Vertov's and the phases of anthropological research or even of the social sciences in a more general way, in three plans in film production and anthropological research, the epistemological consequences of the advent of direct sound in film and anthropology and sociology, the advent of the complex multi-located narratives and exploratory and experimental forms of post-film. These are the questions that we intend to address.

Keywords: Anthropology. Film. Parallel history. Methodology. Representations. Interdisciplinarity.

REFERÊNCIAS

AAA – *American Anthropological Association*. Disponível em: <<http://www.aaanet.org/>>.

AFA - *Association for Feminist Anthropology*. Disponível em: <<http://www.qal.berkeley.edu/~afaweb/>>.

ASCH, Timothy. La Formación de Antropólogos Visuales, la evolución del programa de la Universidad del Sur de California para la educación de antropólogos visuales e etnócinastas. In: *Fundamentos de Antropología*. Granada, 1992. P. 114-120.

ATTILI, Giovanni; SANDERCOCK, Leone. *Finding Our Way*, 90 m documentário. Vancouver: Moving Images, 2010.

- AUMONT, J. et al. *Estética del Cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Ed. Paidós Comunicación, 1989.
- CONNOLLY, Bob; ANDERSON, Robin. *First Contact*. Arundel Production, 1982.
- DEVEREAUX, Leslie, HILLMAN, Roger (Eds.), *Fields of Vision, essays in film studies, visual anthropology, and photography*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- FLAHERTY, Robert. *Nanook, of The North*. Cinemateca Portuguesa. 1923.
- GINSBURG, Faye. Mediating Culture: Indigenous media, ethnographic film, and the production of identity. In: DEVEREAUX Leslie; HILLMAN Roger (Eds.). *Fields of Vision, essays in film studies, visual anthropology, and photography*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1995. P. 256-291.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa, Livros Horizonte, 1981.
- GRIMSHAW, Anna, *The Ethnographer's Eye, ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: University Press, 2001.
- LAPLANTINE, François *Leçons de cinéma pour notre époque*, Condé-sur-Noire: Téraédre, 2007.
- LEACH, Jerry W.; KILDEA, Garry, *Trobriand Cricket: An ingenious response to colonialism*, University of California, 1976.
- LECHNER, Elsa. *Rostos, Vozes e Silêncios, uma pesquisa colaborativa com imigrantes em Portugal*, Coimbra: Almedina, 2015.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Península, 1973.
- _____. *Um Diário no Sentido Estrito do Termo*, S. Paulo: Editora Record, 1989.
- MORIN, Françoise, «Pratiques Anthropologiques et Histoire de Vie» in Cahiers Internationaux de Sociologie, 1980, vol. LXIX: 313-339.
- MARCUS, George E. The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. In: DEVEREAUX, Leslie; HILLMAN, Roger (Eds.). *Fields of Vision, essays in film studies, visual anthropology, and photography*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1995. P. 35-55.

MEAD, Margaret. *Cartas de una Antropóloga*. Barcelona: Bruguera, 1983; [1977].

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de, *A Antropologia de Rivers*, Campinas: Editora Unicamp, 1991.

PIAULT, Marc-Henri. Du Colonialisme à l'Échange. Demain, le cinéma Ethnographique?. *CinémAction*, Paris, p. 58-65. 1992.

_____. *Filmer en Ethnologie*. Lisboa. Conferência apresentada na Universidade Aberta de Lisboa.

_____. *Antropologie et Cinéma*. Paris: Nathan Cinéma, 2000.

RIBEIRO, José da Silva. *Colá S. Jon, Oh que sabe! As imagens as palavras ditas e a escrita de uma experiência ritual e social*. Porto: Edições Afrontamento, 2000.

_____. “Metodologias visuais participativas, mediação de conflitos de planeamento de políticas públicas”. In: LECHNER, Elsa. *Rostos, Vozes e Silêncios, uma pesquisa colaborativa com imigrantes em Portugal*. Coimbra: Almedina, 2015.

ROUCH, Jean. *Moi un Noir*. Paris: Films de la Pléiade, 1959.

_____. La Caméra et les Hommes. In: *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*: 53-71. (1979)

_____. Du Cinéma Ethnographique à la 'Caméra de Contact. In: MARTINET, Alexis (Coord.). *Le Cinéma et la Science*. Paris: CNRS Éditios, 1994. P. 182-195.

ROUCH, Jean; MORIN, Edgar. *Chronique d'un Été*. Paris: Argos Films, 1960.

RUBY, Jay. “The last 20 years of visual anthropology – a critical review”, *Visual Studies*, 1472-5878, Volume 20, Issue 2, Pages 159 – 170.

SOLÍS, Cristina Vega. Miradas sobre la otra mujer en el cine etnográfico. *Revista Gazeta de Antropología*, n. 16, 2000. Disponível em: <http://www.ugr.es/~pwlac/G16_07Cristina_Vega_Solis.html>.

SUSSEX, Elizabeth *The Rise and Fall of British Documentary*, Berkeley: University of California Press, 1975.

VERTOV, Dziga. *The Man With a Movie Camera*. VUFKU, 1928.

WINKIN, Yves. *Anthropologie de la communication: de la théorie au terrain*, Bruxelles: Éditions De Boeck Université, 1996.

WOLCOTT, Harry F. *Ethnography, a way of seeing*. London: Altamira Press, 1999.

MINICURRÍCULO

Doutor em Antropologia, Mestre em Comunicação Educacional Multimédia pela Universidade Aberta. Licenciado em Filosofia pela Universidade do Porto. Estudos Superiores em Cinema e Vídeo na Escola Superior Artística do Porto. Professor de Antropologia, Media e mediações culturais e de Cinema. Investigador do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta, onde é Investigador Responsável pelo GI – Media e mediações culturais. Publicações na área do cinema, da antropologia e da antropologia visual e Virtual. Professor visitante em Universidades Brasileiras e Europeias (ERASMUS).