

# Antropologia e documentário: da escrita ao cinema

João Rapazote

*Mestre em Antropologia do Espaço, Universidade Nova de Lisboa*

joao.rapazote@cm-lisboa.pt

**Resumo:** As questões teóricas que o recurso à imagem nas formas de representação antropológica põem à Antropologia passam pela validade da produção de conhecimento antropológico com base na imagem, que se confronta com a veiculada proeminência da palavra escrita na construção do saber desta disciplina. Passam ainda pelo enquadramento das imagens e do cinema no discurso de uma disciplina de carácter científico, que faz parte das ciências sociais e humanas, e pela sua proclamada distinção em relação ao mesmo tipo de imagens integradas em outros contextos, como a reportagem, o jornalismo, o turismo, a literatura de viagens ou mesmo a arte e o documentário. A reflexão aqui proposta enquadra estas questões na temática da Antropologia Visual e serve-se delas como pretexto para esclarecer o percurso deste ramo da Antropologia e do filme etnográfico.

Palavras-chave: Antropologia, Antropologia Visual, Filme Etnográfico, Cinema de Observação, Documentário, Imagem-Objecto, Imagem-Texto.

**Resumen:** El recurso a la imagen en las formas de representación antropológica plantea una serie de cuestiones teóricas a la Antropología. Ante todo, se plantea la validez de la producción del conocimiento antropológico con base en la imagen, pues se confronta con una destacada preminencia de la palabra escrita en la construcción del saber de esta disciplina. También se plantea la cuestión del encuadre de las imágenes y del cine en el discurso de una disciplina de carácter científico, que forma parte de las Ciencias Sociales y Humanas, así como su proclamada distinción en relación al mismo tipo de imágenes integradas en otros contextos, como el reportaje, el periodismo, el turismo, la literatura de viajes o el mismo arte y el documental. La reflexión aquí propuesta enmarca estas cuestiones en la temática de la Antropología Visual y se sirve de ellas como ocasión para clarificar la trayectoria de esta rama de la Antropología y de la película etnográfica.

Palabras clave: Antropología, Antropología Visual, película etnográfica, cine de observación, documental, imagen-objeto, imagen-texto.

**Abstract:** The theoretical issues that the use of image in the form of anthropological representation poses to Anthropology range from the validity of the

use of image as a means of production of anthropological knowledge to image confronted with the widespread prominence of the written word in the construction of knowledge in these disciplines. Also the fitting of images and cinema, the discourse of a discipline of scientific character, part of the social and human sciences, and its proclaimed distinction in relation to the same type of images integrated in other contexts, as news articles, journalism, tourism, travel literature, even art and documentary. The reflection proposed places these questions under the theme of Visual Anthropology and as a pretext to illuminate the path of this branch of Anthropology and ethnographic film.

**Keywords:** Anthropology, Visual Anthropology, Ethnographic Film, Documentary, Object-Image, Text-Image.

**Résumé:** Les questions théoriques que le recours à l'image dans les formes de représentation anthropologique posent à l'Anthropologie, passent par la validité de la production de connaissance anthropologique fondée sur l'image, et qui se confronte à la l'importante diffusion du mot écrit dans la construction du savoir de cette discipline. Elles passent également par l'introduction des images et du cinéma dans le discours d'une discipline de caractère scientifique, qui fait partie des sciences sociales et humaines, et par sa différence revendiquée par rapport aux mêmes types d'images intégrées dans d'autres contextes, comme le reportage, le journalisme, le tourisme, la littérature de voyages ou même l'art et le documentaire. La réflexion que nous proposons insère ces questions dans la thématique de l'Anthropologie Visuelle et se sert d'elles comme prétexte pour éclaircir le parcours de cette branche de l'Anthropologie et du film ethnographique.

**Mots-clés:** Anthropologie, Anthropologie visuelle, Film Ethnographique, Documentaire, Objet-image, texte-image.

**O** surgimento da Antropologia Visual como subramo constituído da Antropologia deu-se nos Estados Unidos em meados do século XX, quando a academia percebeu que as concepções do conhecimento antropológico que focavam a “cultura visual” podiam ser agrupadas num domínio específico. Esta abordagem aos aspectos visuais de determinada cultura pode ser encarada por dois pontos de vista distintos: o do consumo e o da produção. A Antropologia Visual “consome” produções culturais de carácter visual e serve-se delas para alimentar o corpo teórico da disciplina. Neste sentido, está reservado a este campo disciplinar o estudo das propriedades dos Sistemas Visuais como “pro-

cessos que resultam na produção de objectos visíveis pelos humanos, quando estes constroem reflexivamente o seu ambiente visual e comunicam por meios visuais” (Banks e Morphy, 1997, p. 21), interpretando essas propriedades na sua relação com os processos sociais e políticos complexos de que fazem parte. Existe, portanto, a noção de que os aspectos visuais de uma dada cultura, a forma como nela se selecciona o que é representável e como é representado, ou seja, os seus modos de representação, têm como inerente a relação existente entre a aprendizagem do uso dos sistemas visuais, os próprios sistemas em vigor e o modo como o mundo é visto pelos indivíduos em causa. Nesta perspectiva, a Antropologia Visual inclui não só o estudo e análise de fotografias, do cinema e do vídeo, mas também o estudo da cultura material, da arte, a investigação de gestos e expressões faciais ou dos aspectos espaciais do comportamento e interacção corporal.

Contudo, ao preocupar-se com a obtenção de dados sobre os fenómenos visuais para investigação, a Antropologia Visual não recorre só a objectos e produtos materiais de uma cultura ou à memória e bloco de notas do antropólogo. Existe uma outra faceta, aqui apelidada de “produtora”, que consiste no uso e produção de material visual próprio como instrumento metodológico, seja ele em forma de fotografia, filme ou vídeo, reconhecendo-se a esses meios a capacidade de captar de forma mais efectiva e compreensível, mais completa e duradoura, muito daquilo que faz parte de uma cultura. O lugar cimeiro que esses meios conquistaram mais recentemente na Antropologia deve-se ao acesso cada vez mais fácil à tecnologia, eventualmente ao fascínio que esta exerce em quem a utiliza e em quem dela usufrui, fascínio que reflecte a sua importância como meio difusor do conhecimento antropológico, mas também não prescindiu da ocorrência de uma crítica interna profunda à escrita, que sempre foi o suporte tradicional de veiculação desse conhecimento.

## **1. Do Consumo à Produção de Imagens**

Tanto a perspectiva “consumidora” como a perspectiva “produtora” levantam novas questões acerca das capacidades da Antropologia em comunicar as suas reflexões sobre as representações (visuais) colectivas.

A primeira vertente, oferecendo coisas diferentes para compreender, é essencialmente uma extensão das tradicionais preocupações da Antropologia a formas culturais como a fotografia (criativa, histórica, jornalística, turística), os postais, os filmes caseiros ou as decorações corporais e respectivas áreas de investigação, que a disciplina foi desprezando e cuja abordagem recente, mais audaz, encara como caminhos paralelos de representação cultural. Já a segunda vertente pretende oferecer formas diferentes de compreender, propondo mesmo uma ruptura mais radical com o discurso antropológico tradicional. Nesta, o alargamento do que é considerado objecto de estudo da Antropologia a assuntos como a emoção, o tempo, o corpo, os sentidos, a identidade individual ou o género é encarado como exigindo uma nova linguagem que os meios visuais – em particular o cinema – parecem permitir.

No âmbito das ciências sociais e humanas, o saber antropológico não é o único que se preocupa com a interpretação de imagens e objectos existentes, bem como com as condições sociais e culturais em que eles são produzidos. É mesmo legítimo dizer-se que no processo de constituição dos domínios disciplinares coube à Sociologia fazê-lo no contexto da própria sociedade e à Antropologia ocupar-se deles nas sociedades exteriores e distantes. Uma e outra, mas também a História (da Arte), a Filosofia (da Estética) ou a Geografia lidam com e chegam a usar meios visuais nas suas investigações. Mas porque as imagens parecem manifestar uma apetência imediata para servirem de veículo à representação de outras culturas, de entre todas, é a Antropologia, nomeadamente na prática etnográfica, aquela que mais se confronta com o facto de, no próprio processo de inquirição, acabar por “criar” um objecto visual e, portanto, de ter a necessidade de com isso se relacionar e nisso reflectir.

Nesse sentido, a história do visual na Antropologia acompanha a própria disciplina desde que esta se instituiu como ciência em termos modernos, em finais do século XIX, e muitos (Grimshaw, 1997) já observaram mesmo o seu paralelismo com o surgimento e desenvolvimento do cinema, manifesto no facto das datas simbólicas do nascimento do cinema e da Antropologia, com os irmãos (Auguste e Louis) Lumière em 1895 e a expedição de Alfred Haddon em 1898, distarem apenas de três anos, par inaugural a que se juntam nos anos 1920 os projectos de Bronislaw Malinowsky e Robert Flaherty e, já nos anos 1930, os de Alfred

Radcliffe-Brown e John Grierson, instituindo muito “modernamente” uns a etnografia científica, os outros o filme documentário clássico. Todavia, a análise diacrónica do entrosamento destes dois domínios que agora se inicia pode ser descrita como o movimento das marés, constatando-se a existência de um fluxo de imagens na Antropologia do período inicial até aos anos 1930, seguido de um refluxo registado entre o período da Segunda Guerra Mundial e os anos 1980, ao qual as últimas décadas do século XX reagiram com um influxo, qual praia-mar, que se estende até à actualidade – esta segunda vaga com características bastante distintas da primeira, como se terá oportunidade de assinalar.

No período da primeira vaga de imagens, entre finais do Século XIX e os anos 1930, a utilização da fotografia e do filme como instrumentos de investigação e comunicação substituíram rapidamente a prática então vigente de deslocação dos próprios “indígenas” para as “sofisticadas” cortes, para as “cientes” exposições universais, para os “sórdidos” circos, quando muito parcimoniosamente se constatou que estes, deslocados do seu meio ambiente, pouco diziam sobre a cultura de onde provinham. O manifesto interesse pela cultura material e a prática de uma Antropologia de “urgência e salvamento” das culturas “primitivas” reflectem-se na atenção então prestada ao apetrechamento e disposição visual dos museus antropológicos. Neste processo, a “imagem” surgiu associada às técnicas de antropometria, aos tratados de catalogação dos tipos e ocupações humanos ou à criação de categorias culturais, quando os indivíduos devidamente adereçados eram fixados num conceito cultural cuja escala ia do animal ao homem civilizado.

O uso da fotografia e do filme na Antropologia inseria-se, assim, no paradigma teórico da época, caracterizado pelo Evolucionismo e por uma genealogia positivista comum às ciências da natureza, reflectindo ainda o projecto imperial e as relações de poder do colonialismo Ocidental. A novidade deste tipo de imagens foi suportada por uma teoria da imagem que não sublinhava o seu carácter construído, construção essa em sintonia com a forma de ver e a tendência cultural do sujeito. Os pressupostos dessa teoria, que primeiro se debruçou sobre a fotografia e só depois se alargou à imagem cinematográfica assentavam antes numa confiança (ingénua) na imagem resultante da relação de transparência entre esta – uma representação do real – e o seu referente externo. Neste discurso da *mimésis* (Dubois, 1983), em que o

documento fotográfico é visto como espelho da realidade e a sua semelhança com o referente lhe dá uma verosimilhança que o transforma em ícone (representação por semelhança), a capacidade de testemunho fiel do mundo provém em grande parte do processo mecânico (científico) de produção da imagem.

Repare-se que a questão dos modos de representação do real passa inevitavelmente pela relação específica que existe entre o referente externo e a mensagem produzida pelo *medium* utilizado. Quando esses modos são transparentes, como é agora o caso, o mimetismo evidente do real dá origem ao que se designa por Realismo, um modo de representação que exige do observador a utilização das mesmas capacidades para reconhecer o conteúdo do representado e para reconhecer os objectos ou os tipos de objectos no contexto do real. O estilo então utilizado no tratamento e na construção da imagem apaga a diferença entre o signo e o referente, dessa forma apelando à denotação e sentido unívoco da situação retratada e explorando o seu conteúdo de modo a objectivá-lo e reificá-lo. A inserção da imagem no discurso antropológico desse período é, portanto, enquadrada pelos paradigmas mimético e realista, mas o seu efeito estende-se com mais ou menos pujança para além dele e até à actualidade.

Já em pleno século XX, com ênfase a partir dos anos 1930 e prolongando-se até aos anos 1980, dá-se um refluxo das imagens na Antropologia, inclusive como instrumentos de trabalho-de-campo. A instalação desse desencanto com a imagem acontece, paradoxalmente, em simultâneo com a progressiva difusão de novas tecnologias audiovisuais e com a imposição da comunicação por meios visuais em todo o mundo, pois é durante este período que se assiste à massificação do cinema, à chegada e à rápida difusão da televisão, ao pulular das câmaras de fotografar e filmar portáteis e consequentes usos “caseiros”.

Confrontada com um dos seus fantasmas recorrentes, a Antropologia vê-se então na necessidade de distinguir o seu discurso (as suas imagens) relativamente a outros afins ou paralelos. O uso científico da imagem como instrumento dessa distinção produz, contudo, um efeito perverso duplo, pois se, por um lado, e internamente, se discute a sua evidente e “excessiva” possibilidade de interpretação, por outro lado, a apropriação do seu conhecimento pela sociedade em geral, aquilo que dele se revela em esferas como, por exemplo, os meios de comunica-

ção de massas e o turismo, resume-se à representação reificada das culturas tradicionais. Esta difusão massificada da assunção mimética e realista das culturas mostra-as como mundos passíveis de serem conhecidos e gravados em imagens que repetem infinitamente fragmentos de culturas como se fossem um todo imutável e integral, mundos esses, inclusive, opostos ao mundo moderno, diferenciado e alienado. As culturas e o seu presente tornam-se assim passado, transformadas que são em produto “tradicional” e “autêntico”, em espectáculo apto a ser consumido, ao qual se assiste em busca da autenticidade perdida ou na senda da experiência sagrada.

O paradoxo deste refluxo da imagem explica-se por na Antropologia se tentar querer evitar como instrumento uma “Imagem-Objecto” contagiada pelo exotismo das viagens e das reportagens difundidas nos diferentes *mass media*, um expediente a que o uso factual da imagem na Etnografia Evolucionista não é, de facto, alheio. É que ao explorar o visual nos processos de reprodução cultural, a Antropologia permitiu a fixação do fluxo diário das interacções sociais em forma concreta (em filme ou fotografia), com o risco de, falsamente, as supor rígidas e constituídas em narrativas coerentes. Ora, sendo as imagens visuais uma forma comum de representar outras culturas, o deslocamento das imagens que esse processo implica faz com que estas sejam incorporadas e transformadas pela cultura que as consome, bem como pelo tempo e pelo espaço assim percorrido. Os novos enquadramentos daí decorrentes, associados ao *medium* em que são difundidas e a determinado propósito ou conceptualismo, tiram a essas imagens o significado do seu conteúdo e o contexto em que originalmente foram produzidas, tornando as imagens do “outro” em imagens do/para o “mesmo”.

Para além deste efeito de ricochete, o desapontamento verificado com a imagem no seio da Antropologia também provém de outros motivos intrínsecos à própria disciplina. O estigma da inserção da imagem no paradigma Evolucionista e Realista associa-se à instalação na Antropologia de um modelo de investigação Funcionalista e Estruturalista, em que as temáticas visuais e da cultura material são relegadas para segundo plano. As ligações da origem deste novo paradigma ao estudo da Linguagem reflectem-se numa valorização de conhecimentos de conteúdo mais esquemático e abstracto, adequados a serem transmitidos pela palavra escrita, como o estudo da organização social, do

parentesco, da tradição oral ou dos mitos. No “método” malinowskiano, vinculado a este novo modelo, a necessidade de imagens é substituída pela imposição de uma obrigatória e demorada exposição do antropólogo ao ambiente escolhido para a investigação, traduzível no período de trabalho-de-campo, bem como pelo célebre e inseparável bloco de notas, fiel repositório da palavra escrita.

Por razões de exposição, é sem dúvida mais fácil enquadrar estes movimentos no tempo e por ordem de sucessão dos modelos então preponderantes. Contudo, é muitas vezes nesse tempo e no seio desses modelos que surgem descontinuidades, outras tendências divergentes, das quais normalmente se destacam aquelas que posteriormente se afirmaram como dominantes, ou que pelo menos contribuíram para as características prevaletentes no movimento seguinte. Neste sentido, e como prenúncio do influxo de imagens que irá caracterizar o período histórico mais recente, é nos anos 1940 que surge na Antropologia um movimento de valorização das tecnologias visuais, onde se destaca o trabalho da afamada antropóloga Margaret Mead. Mais do que na fotografia, é no cinema e nas qualidades da imagem em movimento que este influxo se vai basear para tentar ultrapassar a problemática interna da ambiguidade/objectividade da imagem. O filão intrusivo que então se inicia vai gradualmente afectando os estratos dominantes envolventes, abrindo brechas e provocando falhas que se revelarão, já nos anos 60 e 70, o trajecto predilecto para a erupção do magma de imagens que, dos anos 1980 em diante, se irá solidificar na crosta antropológica. A natureza deste magma é, no entanto, de outra estirpe, pois nela a imagem é um modo de representação do antropólogo, da sua forma de ver e de se relacionar com o mundo, mais do que um produto capaz de mostrar o mundo tal como ele é visto pelos indivíduos e pela cultura em que se inserem.

Antes, contudo, sublinhe-se que nos anos 1940 houve a pretensão de o cinema adquirir na Antropologia um estatuto de *medium* exploratório e documental encaixado no projecto observacional das ciências sociais, culminando a obsessão de filmar tecnologias e rituais que então se verifica na instalação dos princípios do designado cânone do “filme etnográfico”. Os argumentos utilizados a favor desta perspectiva assentam na capacidade única do cinema em revelar e comunicar certos aspectos (visuais e materiais) da cultura, assim como na possibilidade

de os registar para posterior análise ou mesmo reavaliação. Estes argumentos, por sua vez, encaixam no avanço da teoria da imagem para um discurso do código e da desconstrução, em que a fotografia (Dubois, 1983) – logo, o filme – é vista como instrumento de análise, de interpretação, mesmo de transformação do real ou, dito de outro modo, como um símbolo (representação por convenção geral).

A relutância científica à “excessiva” possibilidade de interpretação das imagens é então encarada como uma mais valia, pois é precisamente porque estas possuem a possibilidade de leitura múltipla que o registado num dado momento pode ser (re)interpretado posteriormente. As imagens passam a ser tratadas como factos e, como eles, admitem diferentes explicações. A defesa do rigor científico dessas apreciações fundamenta-se na capacidade de identificação, precisão e objectividade no detalhe que o uso da câmara, um artefacto mecânico, garante. As imagens por ela produzidas, com a possibilidade objectiva de medida, contagem e comparação que lhes foi reconhecida desde os primórdios da sua existência permitem mesmo ultrapassar o carácter incompleto e impressionista da observação directa realizada sem qualquer tipo de aparelhos tecnológicos. O olho e a memória humanos são, assim, encarados como limitadores da necessidade do antropólogo em apresentar os relatos da cultura da forma mais objectiva e racional possível, pelo que a obrigação em colmatar tão grave lacuna leva esse perito a recorrer a todas as oportunidades científicas disponíveis, e nesse sentido “a câmara [de fotografar ou de filmar] pode gravar com precisão uma infinidade de detalhes (...) não é subjectiva, não se confunde com o que não é familiar e não se fatiga” (Collier, 1976, p. 224). O próprio guião de um “filme de investigação” respeita o método científico, pois aquilo que se regista em película é uma selecção sistemática de dados que resulta de uma anterior definição de procedimentos, de estrutura e categorias, tendo como objectivo suportar as análises posteriormente construídas.

Esta tentativa de englobar o visual na Antropologia, contudo, apenas justifica aquilo que Sarah Pink (2001) apelidou de abordagem “científico-realista” da imagem. A sua submissão aos princípios metodológicos e analíticos científicos estabelecidos e dominados pela palavra escrita está bem patente na afirmação de que “o desafio da Antropologia Visual é deslocar-se da finalidade visual para a verbal e conceptual, para a escrita e a criação de ideias” (Collier, 1976, p. 223). Nesta abordagem,

a recolha de dados baseada em imagens é a única capacidade fidedigna reconhecida ao filme. Os métodos visuais continuam, portanto, a ser demasiado subjectivos, exiguamente representativos e pouco sistemáticos, ou seja, nada científicos, pelo que embora a antropologia já “produza” imagens, continua a “consumi-las”.

Será necessário esperar pelos anos 1980 para que surjam as condições precisas para que uma nova perspectiva (produtora) do visual no conhecimento antropológico abra caminho a um influxo de imagens e este comece a embeber os agora revelados solos arenosos da sua representação escrita. É no seio da própria disciplina que surge então um movimento teórico alertando para o facto do saber antropológico se basear em formas diversificadas de pensar, falar e representar a realidade, provenientes dos discursos indígena, de minorias, das diásporas e empregando na sua construção estruturas narrativas semelhantes às utilizadas na literatura ou na montagem cinematográfica. A dificuldade em distinguir os escritos antropológicos da literatura de viagens, por exemplo, provém exactamente das suas recorrentes descrições profundamente vivas e visuais, tanto mais aliciantes quanto mais recorriam ao literário – à metáfora, à figuração e à narrativa.

O assumir deste postulado conflui na proposta de uma “nova” Etnografia, que à abordagem positivista e realista da produção do conhecimento antropológico, vinculada ao acesso à verdade e à objectividade, ao racional e universal, contrapõe o ênfase na ficção – não no sentido de falsidade, antónimo da verdade, mas no sentido de fingimento, tal como proveniente da sua etimologia latina e definida pelos estudos literários – e na subjectividade desse conhecimento. James Clifford, um dos proeminentes antropólogos desse movimento crítico, vem afirmar que a escrita etnográfica é uma construção narrativa fundada não numa sistemática selectividade, mas sim numa sistemática e problemática exclusão de partes da realidade, assumindo-se esta como impossível de reportar na sua plenitude, sendo precisamente nesse metódico processo de selecção/exclusão, “nessa economia da verdade, que o poder e a história trabalham de forma que acaba por escapar ao controlo dos próprios autores” (1986a, p. 7). Clifford assevera mesmo que “uma vez que todos os níveis de sentido de um texto, inclusive teorias e interpretações, sejam reconhecidos como alegóricos, torna-se difícil ver um deles como privilegiado” (1986b, p. 103). O fundamento Pós-Moderno deste

projecto revela-se, pois, na anulação teórica da hierarquia do tipo de conhecimento, no estabelecimento da similaridade de epistemologias – sejam elas convencionais e provenientes da academia, ou “vulgares” e emanados das realidades experienciadas pelos indivíduos de qualquer cultura – e do *medium* utilizado na representação etnográfica, seja este a linguagem escrita ou a cinematográfica.

Este contributo teórico para a validação do suporte visual como documento legítimo para o acervo das obras antropológicas, em pé de igualdade com o tradicional documento escrito, não surge isolado. Ao questionamento da adequação das descrições etnográficas associa-se uma reacção à excessiva focagem linguística e aos temas intrinsecamente esquemáticos do Estruturalismo, do Pós-Estruturalismo, do Deconstrucionismo e da Semiótica, tal como vigoraram desde a Segunda Guerra Mundial e que acabaram por reforçar a tendência da cultura ocidental em privilegiar o intelectual sobre o experiencial e o fenomenológico. A emergência de novas reflexões com ênfase nas questões do individualismo e do agenciamento – menos deterministas, portanto – repercutem-se em temáticas inovadoras para a Antropologia, como aquelas que envolvem o corpo ou a construção da(s) identidade(s) e de género(s). As preocupações funcionalistas e o método “malinowskiano” de trabalho-de-campo, baseado na Observação-Participante, com os quais as técnicas de filmar já se tinham confrontado, começam também agora a revelar-se pouco flexíveis ou mesmo inadequados à incorporação desses assuntos.

Paralelamente, o desenvolvimento das tecnologias do audiovisual e a correspondente proeminência e massificação das mesmas, obrigou definitivamente os antropólogos a virarem a sua atenção para as variadas formas de cultura visual criadas por esses novos meios e a reconhecer a importância dos fenómenos visuais no cruzamento de culturas. As causas mais práticas para a renitência da Antropologia em evoluir de uma disciplina de palavras para uma que envolva as percepções do *medium* visual – como os elevados custos envolvidos na produção de um filme, o facto de fazer um filme ser trabalho de alguma dificuldade ou o carácter intrometido, pouco discreto, da substancial e vistosa paraférria deste *medium* (MacDougall, 1998) – parecem agora, com as tecnologias disponíveis, algo esbatidas.

Tudo isto contribuiu para que a representação visual na Antropologia

já não se apresentasse como mero instrumento de gravação de dados ou de função didáctica, algo que, nos termos de MacDougall, pressupõe uma ligação da imagem à aparência e faz dela a “Imagem-Objecto” que caracterizou a referida primeira maré de imagens na disciplina e o movimento resistente à baixa-mar. Desta feita, desafia-se mesmo a atitude conservadora dos antropólogos em manter “a ortodoxia da palavra, onde se sentem seguros e competentes” (1998, p. 189), exigindo-se às formas convencionais de pensar e escrever a Antropologia o reconhecimento de certo tipo de conhecimentos passíveis de serem compreendidos e comunicados por formas não-verbais e uma ligação da imagem, não ao factual mas sim ao imaginário (MacDougall, 1998).

A questão relevante da passagem de suporte do pensamento antropológico da “palavra-e-frase” para a “imagem-e-sequência” (MacDougall, 1998) está em assumir-se que a imagem, em particular no cinema, implica uma perspectiva problemática para a conceptualização científica. Isto porque os filmes assentam, de facto, num tipo de conhecimento mais específico que abstracto, mais directo e experiencial, relacionado com os dados sensoriais, a memória e a introspecção, invertendo assim a hierarquia logocêntrica tradicional da passagem da explanação para a descrição e finalmente para a experiência, que a escrita ensaística – não a literatura – reproduz.

O cerne do problema da imagem já não é tanto o seu mimetismo do real ou a sua interpretação factual, embora estes estejam sempre presentes. Até porque, entretanto, a teoria da imagem evoluiu para um discurso em que se afirma ser esta procedente da ordem do índice e da referência (Dubois, 1983), onde apesar de todos os códigos em jogo se insiste na pregnância de real e na sensação incontornável de realidade. Esta indexação, que remete para o momento de inscrição do mundo na superfície sensível através de um processo fotoquímico “alheio” à intervenção humana<sup>1</sup> permite uma representação por contiguidade física com o seu referente que, por sua vez, possibilita a revalidação de uma certa objectividade.

---

<sup>1</sup>Algo de essencialmente diferente acontece com a imagem digital, mas o efeito é o mesmo, quer para os que realçam o facto de a impressão ser idêntica para o observador (Barbash e Taylor, 1997), quer para os que procuram na inscrição binária uma validade objectiva equivalente, nem que para isso recorram a princípios antrópicos de integração dos actos humanos num projecto da natureza (Godoy de Sousa, 2002).

O quesito, aquilo que acaba por espoletar celeuma com o modo de representação visual, em particular já nos anos 1990, é a diferença ontológica entre a escrita – de ensaio, relembre-se – e a imagem. Desde logo porque existe uma discrepância nos processos de construção de sentido e, conseqüentemente, do controlo de conteúdos. Por um lado, as propriedades analógicas e não codificadas do visual, manifestas na presença simultânea e não passível de ser hierarquizada dos detalhes centrais e periféricos num mesmo enquadramento ou plano, mas também na existência de conteúdos inexplicáveis ou indesejáveis que aí podem ficar registados, aliadas à sua capacidade sedutora, potenciam uma maior abertura à interpretação, inclusive de ordem divergente ou errónea em relação à eventualmente pretendida. Por outro lado, no que respeita à escrita, as propriedades indiferenciadas e classificadoras da palavra exigem para diferentes interpretações a existência de novos dados, ou pelo menos uma nova construção dos expostos, na medida em que a informação é transmitida em série. Contudo, também se verifica a substituição do princípio da relação declarativa de ideias válido para a escrita, “representação directa do pensamento” estruturado, pelo princípio da relação entre imagens presente no visual, quer pela proximidade e sequênciã com que as imagens são apresentadas, quer, quando estão distantes, pela ressonância de umas nas outras, princípio este que adquire toda a sua particularidade com as relações estabelecidas dentro da imagem (num mesmo plano) pelo recurso a “um reflexo de desvios de atenção” (MacDougall, 1998, p. 191) totalmente subjectivo.

Como em qualquer outro ramo de conhecimento estabelecido, não é fácil à Antropologia referir assuntos que potenciem contradições intelectuais no seu seio, reagindo-se com veemência a qualquer abordagem que desafie os conceitos do método ou linguagem científicos. Por isso, o dilema prolonga-se nas décadas mais recentes e a distinção ontológica da imagem e da escrita continua a servir para salientar a ênfase da imagem na forma e nos aspectos visíveis da vida social, ou seja, no seu valor como possibilidade de registo e documentação da variedade cultural tal como perfilhado pela abordagem “científico-realista”, consentindo, portanto, a subalternização da imagem à escrita. É neste sentido que Kirsten Hastrup (1992) sublinha o pendor da representação visual para reconstruir, falsificar e fingir, em particular nos filmes, a sua capacidade de negação (aparente) da distância entre representação e reali-

dade. Para esta autora a submissão à escrita provém principalmente da necessidade de inculcar sentido às imagens, pois estas são “incapazes de transmitir a densidade semântica ou histórica dos eventos” (1992, p. 16), ficando-se apenas pelas planuras dos acontecimentos.

Todavia, cabe agora realçar como a descontinuidade aqui esboçada nos modos de descrição baseados na escrita ou na imagem consubstancia os argumentos contra esta limitação resignada da imagem ao registo (documento) visual, implicativa de uma noção empírica da Antropologia em tudo dependente da “observação” correcta de uma realidade visível, observável, logo passível de ser gravada em fotografias ou filmes. A pretensão de instalação de um novo modo de pensar na Antropologia, apelidado por Sarah Pink (2001) de “Abordagem Reflexiva”, caracteriza-se pela reivindicação do uso dos audiovisuais com vista à compreensão de categorias de conhecimento (por meios) não verbais. Possibilidade que é veiculada por um tratamento e construção da imagem capaz de explicitar a diferença, apagada na tradição realista, entre o signo e o referente, capaz de comunicar o seu conteúdo conotativo e explorar a sua ambiguidade. No fundo, abrindo-a a diferentes níveis de interpretação, afastando-a do “aborrecimento” da “Obra” e permitindo, a quem a vê/lê, o “jogo” barthesiano de um “Texto”, o suficiente para experimentar as complexidades da situação retratada. Trata-se, portanto, da conceptualização de uma “Imagem-Texto” que se redime de simplesmente representar ou relacionar-se com o espectador por via do consumo ou por mecanismos de projecção. “Imagem-Texto” que informa um modo de “ver” e implica uma colaboração prática do espectador, em que este tem de “jogar” com ela. A ligação entre ambos faz-se então numa mesma prática significativa, pois, adaptando Roland Barthes (1987), esta imagem “joga”,<sup>2</sup> tem folga (como uma porta) e o observador joga duas vezes, “joga” ao texto [imagem] (como se de um jogo se tratasse), procura uma prática que o re-produza; mas para que essa prática não se reduza a uma *mimesis* passiva, interna (o Texto é precisamente aquilo que resiste a uma tal redução), ele “joga” (Bock, 2002, p. 18) com a imagem (como se interpreta ou toca uma música).

Com esta perspectiva não se pretende olhar para os produtos au-

---

<sup>2</sup> No original, em francês, Barthes joga com o triplo sentido da palavra *jouer* (jogar), que ela não possui em português, a saber: o mecânico (funcionar), o lúdico (jogar, brincar) e o musical (tocar, interpretar).

dióvisuais apenas de forma diferente, procura-se antes uma maneira diversa de os criar (produzir), em que a incorporação nas imagens da continuidade entre sujeito e objecto também permite estabelecer um discurso com sentidos implícitos e revelador da espessura da realidade – precisamente aquilo que Hastrup lhes nega. A constatação de que “assim como a realidade não é apenas o visível ou observável, também as imagens não têm um sentido único ou fixo e são incapazes de captar uma “realidade objectiva” (Pink, 2001, p. 24) em nada diminui os modos de representação visual, na medida em que se a relação entre as imagens visuais e a realidade experienciada é construída pelos conhecimentos subjectivos e as interpretações individuais – daí os possíveis sentidos dos elementos visíveis dessa experiência registados na imagem –, também o método de Observação-Participante, liberto dos ditames positivistas, já não fornece os dados objectivos revelados na escrita, antes os “cria” por intermédio da confrontação e diálogo entre sujeito e objecto durante o trabalho-de-campo.

O que nos anos 1980 foi demonstrado e aceite nos círculos teóricos para a representação escrita na Antropologia, ou seja, a capacidade de integrar nos seus produtos o processo de estabelecimento da relação entre o Eu e o Outro e a natureza posicionada do antropólogo enquanto autor, os anos 1990 alargaram conceptual e definitivamente aos seus modos de representação visual. Contudo, essa negação da transparência do *medium* – escrito ou visual – e, conseqüentemente, da posição veiculada pela corrente positivista e realista, fez um “longo” percurso até chegar a estes termos e às ciências como a Antropologia. Nos princípios do século XX essa constatação deflagrou com toda a intensidade na literatura, nas artes plásticas e, claro, no cinema, quer pelo combate às representações realistas – no sentido atrás descrito de utilização por parte do observador das mesmas capacidades no reconhecimento de um objecto quando representado ou quando no mundo histórico-social –, quer obrigando a uma adaptação do próprio Realismo. Na Antropologia, e isso não deixa de ser curioso, é precisamente com os filmes etnográficos que primeiro se percepção e pragmaticamente se questiona essa noção de que, recompondo uma afirmação bem conhecida, se o meio não é a mensagem, esta pelo menos repercute a forma como com ele se lida.

## **2. O Cinema na Etnografia e o Documentário**

O uso da imagem cinematográfica na Antropologia Visual torna relevante a discussão do que se entende por Filme Etnográfico no contexto da Antropologia e das suas relações com o cinema documental. A probabilidade do desafio ao modelo realista no seio da Antropologia ter surgido precisamente com a realização dos filmes etnográficos provém do facto de, desde sempre, o cinema ter em acção diferentes paradigmas – do documental ao ficcional, do realista ao formalista, do narrativo ao expressivo –, cuja tendência de justaposição é uma das suas mais vincadas peculiaridades. Talvez seja na complexa natureza construída dos filmes que se deva procurar a primeira constatação do efeito selectivo atrás referido, algo que desde muito cedo se pretendeu transmitir reflexivamente quando se passou a enfatizar a presença do realizador, o efeito de observar ou as técnicas de montagem, e que mais tarde, devidamente adaptado, James Clifford também referiu em relação à escrita etnográfica.

A distinção entre o Filme Etnográfico e Documentário não tem sido uma tarefa simples, e muitas vezes torna-se uma questão de ênfase no carácter documental (arquivista) e antropológico (sobre o Homem), no conteúdo (científico) ou na forma (cinematográfica), mas também no carácter interventor (empenhado) e subjectivista (no duplo sentido de expressividade e de predominância do individual em relação ao colectivo), cunhos estes cuja manifestação não é de todo alheia à forma como o cinema surgiu e se desenvolveu.

De facto, pode-se afirmar que o “cinematógrafo” nasceu como utensílio de investigação e de “observação para estudar os fenómenos da natureza” (Morin, 1997 p. 24) e que nos seus primeiros anos não fez mesmo mais do que registar directamente o real em imagens em movimento. Neste sentido, é incontornável a sua aproximação ao espírito de colecta, de identificação e apropriação do programa positivista de constituição de arquivos das sociedades humanas levada a cabo pela Antropologia. É neste contexto que em 1895 surge, pela mão de Félix-Louis Regnault,<sup>3</sup> aquele que é considerado o primeiro “filme” etnográfico, onde se assiste a uma mulher Oulove praticando olaria. Para a

---

<sup>3</sup> Regnault foi um Médico que se destacou como membro da Sociedade de Antropologia de Paris.

posteridade também ficaram, provenientes da expedição realizada em 1898 por Alfred Cort Haddon<sup>4</sup> às ilhas Torres no oceano Pacífico, “quatro curtas metragens representando três danças masculinas aborígenes e a fabricação manual de fogo por rotação entre as mãos de um pau pousado sobre ervas secas” (Piault, 2000, p. 16).

Estes exemplos dão testemunho de como o “filme” antecedeu o “cinema” e de como Regnault acabou por preceder Dziga Vertov, pois o desenvolvimento do cinema nos termos em que se concretizou apenas foi possível com a sua transformação em espectáculo, o que se deveu, segundo Jean Rouch (1968), à capacidade de projecção para grandes públicos facultada pelos irmãos Lumière<sup>5</sup> e à utilização da truncagem e do seu efeito ilusionista, inicialmente experimentada por Georges Méliès. No percurso lógico deste desenvolvimento, aproveitando o sucesso da revelação de povos longínquos às audiências das grandes urbes ocidentais que a experiência de Flaherty<sup>6</sup> já havia demonstrado, a partir dos finais dos anos 1920 os filmes de ficção também passam a recorrer à rodagem em sítios exóticos e a utilizar “nativos” na acção<sup>7</sup>. Sem perderem o interesse antropológico, sempre que se preocupavam com conflitos culturais ou com eventos que envolvessem relações interpessoais, estes filmes davam prevalência ao ficcional e assumiam os seus intuitos espectaculares, assim colmatando as “falhas” principais dos trabalhos de Flaherty que, segundo Heider (1995), eram demasiado etnográficos para serem objectos mercantis e excessivamente autodidactas e ingénuos para serem etnografia.

De forma talvez inadvertida, filmes como estes contribuíram para revelar a capacidade da ficção em retratar a realidade de um modo que o cinema etnográfico é muitas vezes incapaz de alcançar, fazendo com que o “cinema do real” não se furte a usurpar mecanismos próprios da

<sup>4</sup> A expedição organizada por este Zoólogo também contou com a presença dos antropólogos C. G. Seligman e W. H. Rivers.

<sup>5</sup> Embora estes o considerassem um acidente de percurso, tendo mesmo vaticinado ser o cinema um espectáculo sem futuro, numa frase curiosamente transcrita por Jean-Luc Godard para um cenário do seu filme *Le Mepris* (1963).

<sup>6</sup> Nomeadamente com *Nanook do Norte* (1922).

<sup>7</sup> *Tabu* (1931), de Friedrich W. Murnau, em que Flaherty esteve envolvido, e *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, por ambos também se terem destacado na realização de filmes de viagens, são dos casos mais representativos e maduros dessa linhagem.

ficção, conforma adiante se verá. Não é, por isso, de estranhar que nas primeiras décadas do cinema as maiores contribuições para o Filme Etnográfico tenham vindo de indivíduos marginais à antropologia e à indústria (de ficção) do cinema, uma posição que lhes permitiu lidar de forma frutífera com aquela dualidade primordial, quer por demonstrarem um poder de síntese entre documento e espectáculo, quer por se atreverem a experimentar e ampliar a utilização desta nova invenção a outros domínios ou objectivos. Assim sendo, é nesses territórios de charneira, entre “filme” e “cinema”, entre ficção e documentário, entre antropólogos e documentaristas, que se encontra a linha separadora, volátil e subtil, entre o Filme Etnográfico e o Documentário.

De facto, a busca de linguagens próprias, de definição de géneros e subgéneros só se inicia com a passagem destas primeiras décadas preñhes de ambiguidades, tendo o Documentário encontrado esta mesma designação e a sua forma clássica já durante os anos 1930, quando John Grierson o impulsiona a seguir a abordagem cinematográfica de Flaherty – afastando-o, contudo, das suas temáticas tradicionalistas – e desenvolve um modelo de oposição aos filmes de ficção fundado na “verdade maior” e “carácter moral superior” do documentário, características adquiridas com o célebre “tratamento” (Winston, 1995) dado à realidade filmada.

Simultaneamente, o Filme Etnográfico conhece uma relevância pouco significativa e sofre o efeito do refluxo de imagens que caracterizou a Antropologia nesse período. No entanto, a partir de finais dos anos 1940 e inseridas no contexto do filão intrusivo de imagens referido anteriormente (ver Ponto 1), surgem algumas tentativas de clarificação de conceitos. Entre estas, destacam-se as de A. Leroi-Gourhan e R. Père O’Reilly, que concordam na distinção dos filmes etnográficos como obras de investigação em forma de imagens de arquivo ou documentos centrados num tema particular, cuja especificidade implica uma difusão limitada, mas que reconhecem igualmente o valor antropológico dos filmes de ficção quando estes são apresentados fora do seu contexto cultural. Algo a que, já nos anos 1950, o Comité Francês do Filme Etnográfico acaba por dar razão ao considerar como obra etnográfica “a descrição autêntica de um grupo ou situação num filme de ficção” (Rouch, 1968, p. 432), mesmo se insistindo na necessária aliança entre o rigor científico e a arte cinematográfica de expor.

Também neste período, Margaret Mead e Gregory Bateson ensaiam uma fórmula que integra os seus filmes<sup>8</sup> na pesquisa e reportagem antropológicas, fazendo-os complementar a escrita etnográfica. Este método chega a Portugal anos mais tarde pela mão de outra mulher, Margot Dias, enquanto responsável pelos estudos da cultura material e dos rituais de puberdade e parentesco realizados entre 1958 e 1961 junto dos Makonde de Moçambique, no âmbito do trabalho de campo desenvolvido para a Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, missão esta coordenada pelo antropólogo Jorge Dias. A importância no contexto português dos 31 filmes então realizados, quase todos inseridos no cânone do Filme Etnográfico de registo de cerimónias de iniciação e tecnologias, provém do facto de terem sido “a primeira tentativa de recolha de imagens levada a cabo sistematicamente no âmbito de um trabalho de campo e estudo monográfico” (Alves Costa, 1997). O desinvestimento na concretização de uma linguagem cinematográfica elaborada pode ser atribuído ao facto de os filmes terem sido feitos pela própria Margot Dias, mas o certo é que, como no caso de Mead, estes filmes sempre foram entendidos como complemento ao trabalho escrito, num processo passível de ser descrito de forma inversa ao posteriormente adoptado pelo Documentary Educational Resources,<sup>9</sup> quando este estúdio, já em finais dos anos 1960, princípios de 1970 (Heider, 1995), começou a promover a inovadora produção e distribuição de manuais escritos para acompanhamento dos filmes etnográficos.<sup>10</sup>

O culminar deste projecto de categorização do Filme Etnográfico é atingido nos anos 1970, período em que se tentou conceptualizar os critérios a preencher por qualquer filme candidato à chancela académica entretanto desenvolvida por reflexões efectuadas no âmbito da Antropo-

---

<sup>8</sup>Filmes divulgados a partir dos anos 1950, mas com base em material filmado nas décadas anteriores.

<sup>9</sup>Estúdio de filmes etnográficos associado à Universidade de Harvard, fundado nos anos 1960 por Timothy Asch e os Marshals (Laurence, Lorna e Elizabeth).

<sup>10</sup>Por esses mesmos anos também na designada Arte Conceptual, nomeadamente através do colectivo Art & Language (uma das plataformas mais produtivas desse movimento artístico, fundada por Michael Baldwin e Mel Ramsden e de que fez parte Joseph Kosuth), os trabalhos artísticos eram acompanhados por publicações onde se expunham por escrito (daí o nome que liga, mas separa, a arte e a linguagem) as questões teóricas na origem dessas obras.

logia Visual. Para Jay Ruby (Loizos, 1995), um dos seus distintos estudosos, o filme etnográfico “ideal” deverá: i) enunciar o lugar e o tempo em que decorre; ii) ser realizado ou coordenado por um antropólogo; iii) ter como objecto uma cultura integral ou parte dela, bem definida; iv) ter uma estrutura informada por uma ou mais teorias da cultura; v) explicitar os métodos de pesquisa e filmagem empregues; vi) recorrer ao uso do léxico antropológico; vii) ter o som sincronizado, não podendo este ser acrescentado; e viii) enquadrar corpos inteiros e seguir contextos e acções do princípio ao fim.

Projectos como o da Enciclopédia Cinematográfica do Institut für den Wissenschaftlichen de Göttingen<sup>11</sup> apuram ainda mais estes preceitos e, ao contrário de Ruby, insistem na impossibilidade de separação do texto escrito de uma documentação etnográfica em filme, o qual, de acordo com o aludido por Peter Fuchs<sup>12</sup> em 1988, deve preservar, para além da unidade de espaço, de tempo e de grupo, “a obediência estrita à cronologia da acção na versão final do filme”, não sendo também admissível qualquer “manipulação artificial na filmagem ou na montagem (...). O filme científico torna impossível a encenação” (Banks, 1992, p. 119).

Considerando todos estes aspectos, resumidos por Karl Heider como filmes que revelam corpos integrais e povos integrais, em acções integrais (Loizos, 1995), é notória a preocupação em diferenciar os filmes etnográficos do Documentário ou mesmo da Ficção. Adicionalmente (Banks, 1992), neles é explícita a prevalência do “filme” (o objecto) em relação ao “cinema” (o conceito), valorizando-se o material fílmico pelo

---

<sup>11</sup> O Instituto do Filme Científico de Göttingen (IWF) surge com este nome em 1953, na sequência de uma história que se iniciou nos anos 1930 com a fundação pelo regime Nazi de um organismo para a promoção do cinema educacional, tornando-se uma instituição independente directamente financiada pelos estados federais em 1956. O seu âmbito de trabalho não se restringe nem ao filme etnográfico, nem ao espaço europeu, antes se alarga ao tratamento cinematográfico de várias áreas científicas em todos os continentes (ver [www.iwf.de](http://www.iwf.de)). Em Portugal, a acção do IWF concretizou-se em 1970, quando em colaboração com o Museu Nacional de Etnologia e sob a égide de Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira se realizaram cerca de 14 filmes sobre o contexto etnográfico português (ver [www.mnetnologia-ipmuseus.pt](http://www.mnetnologia-ipmuseus.pt)).

<sup>12</sup> Personalidade marcante da Antropologia Visual alemã desde os anos 1950, quando com a sua colaboração no IWF começou a realizar uma série de filmes etnográficos onde prevaleciam os critérios de objectividade científica que caracterizam as produções desse instituto.

seu conteúdo etnográfico e científico e não por considerações cinematográficas ou estéticas. O que se pretende evitar, portanto, é que a introdução destas últimas interfiram na intenção etnográfica original, sobrepondo outros critérios e valores ideológicos, como os do “cinema” ou da televisão. Por isso se estabelece o apego do filme ao lugar e à “realidade” que o habita, associado ao apelo a uma objectividade e valor científico incompatível com técnicas de filmagem ditas subjectivas ou expressivas – o “grande plano” ou qualquer sonoridade introduzida posteriormente –, tudo numa tentativa de contornar as divergências anteriormente referidas neste estudo entre Cinema e Ciência, não afastando o Filme Etnográfico das bases científicas que a própria escrita etnográfica procurava manter.

Estabelecendo o paralelo do que acontece neste movimento interno à Antropologia com a teoria e estética do Cinema, é possível detectar a tensão provocada pelo binómio estabelecido entre duas das correntes que têm dominado as suas discussões, uma relacionada com o cinema mudo outra com o cinema sonoro. Neste sentido, existe uma certa conformidade entre os filmes etnográficos mais fragmentados, de registo de tecnologias e rituais, com os pequenos trechos de filmes científicos dos primeiros tempos, ambos conformados ao paradigma teórico da relação das partes com o todo proveniente do cinema mudo. Assim, tal como “os fragmentos de um filme por montar são apenas reproduções mecânicas da realidade” (Monteiro, 1996, p. 65), também os filmes etnográficos são, inclusive por razões cartesianas, partes de um todo apenas susceptível de ser apreendido através do conhecimento teórico da Antropologia – daí a necessidade do documento escrito.

Contudo, também é possível supor um momento em que a propósito de registar tecnologias e rituais, se passa a incorporar um discurso fílmico cuja intenção é revelar as interacções e os contextos sociais e psicológicos em que estes se manifestam, criando-se um espaço geográfico e social imaginário no qual se tenta envolver o espectador. É então que o Filme Etnográfico adere ao paradigma teórico da relação da realidade com o cinema, mais associado ao cinema sonoro, e começa a mostrar as influências da renovação do realismo verificada no cinema (de ficção) a partir dos anos 1940, em particular a exercida pela sua vertente europeia, liderada em termos teóricos por André Bazin e iniciada na prática pelo Neo-Realismo italiano. Assumindo a ascendência nos

modelos realistas de Flaherty e Grierson, este movimento pretendeu enfatizar a fidelidade à natureza e ao natural através da transferência do contínuo da realidade para o ecrã, socorrendo-se para isso da valorização das filmagens ao “ar livre” e em cenários naturais, e das possibilidades do (re)enquadramento no plano,<sup>13</sup> do plano longo, do plano-sequência e da profundidade de campo.<sup>14</sup> Atinge-se, deste modo, a forma fílmica que Bazin pensava permitir “que tudo fosse dito sem cortar o mundo em pequenos fragmentos, que revelaria as significações escondidas em pessoas e coisas sem perturbar a unidade natural que lhes é peculiar.” (Wollen, 1984, p. 132).

Eis a transformação no modo de filmar que acabou por se formalizar num realismo cuja adaptação aos assuntos predilectos do Filme Etnográfico (as tecnologias e os rituais), agora acrescentados pelo discurso cinematográfico, rapidamente, desde finais dos anos 1950, adquiriu o estatuto de cânone e foi apelidado de Cinema de Observação. Eis, portanto, um “programa” cinematográfico em que a Antropologia se revê e o qual decidiu adoptar. Antes de mais pela relação estabelecida entre a câmara e o Lugar, entre a sociedade (a cultura) e as pessoas que o constroem e nele habitam, entre os conhecimentos que aí se praticam e aquilo que a câmara regista e pretende representar visualmente, relações estas criadoras de uma imagem cujo elo com o mundo remete para a ordem do índice e é capaz de satisfazer a pretendida objectividade do filme etnográfico. Mas a Antropologia adopta ainda este “programa” porque esses factos sociais contêm em si a sua própria encenação e facilitam a sua aplicação, seja quando respeitam a regra dramática aristotélica da verosimilhança,<sup>15</sup> fazendo da montagem a simples encenação dos planos, seja ainda quando, como é o caso nas cerimónias de iniciação, a simultaneidade dos acontecimentos e o número de intervenientes só torna possível a sua total percepção se gravados com a câmara de filmar.

No entanto, a razão fundamental para a facilidade com que o Cinema de Observação se instalou no Filme (agora documentário) Etnográfico talvez esteja naquilo que Marcus Banks (1992) apelidou de

<sup>13</sup> Cujo grande mentor foi o cineasta francês Jean Renoir.

<sup>14</sup> Esta, mais associada à vertente americana dessa renovação e ao estúdio, teve como pioneiro o cineasta Orson Welles.

<sup>15</sup> Adquirida pela tripla unidade de tempo, de lugar e de acção.

“estratégia mimética”, ou seja, a sua imitação da prática antropológica ao tentar apresentar as pessoas e as coisas involuntariamente, tal como elas se encontram na suas variadas formas e na vida real. É que a construção de um filme com estes requisitos recorre a um naturalismo que tenta capturar os acontecimentos em progresso e o fluxo das relações sociais, um naturalismo que pretende realçar as crises e os momentos mais reveladores dos ritos, das conversas e das entrevistas,<sup>16</sup> sempre sem ceder à construção de narrativas que evidenciem em excesso a dramatização dos episódios da vida quotidiana. Trata-se, pois, de uma estratégia que desenvolve um estilo chão e austero, visualmente minimalista, assente num realismo que apela ao reconhecimento, mais do que à construção (característica do formalismo), que implica um desejo de mostrar o mundo social como ele é, aberto à totalidade das experiências humanas, enfim, num realismo cujo estatuto epistemológico explícito permite a descrição desse mundo com alguma precisão.

A linha de separação entre Filme Etnográfico e Documentário permanece volátil e subtil, e a impossibilidade de cindir o “filme” do “cinema” torna-se cada vez mais pertinente. As inovações no Filme Etnográfico não podem ser separadas das registadas na história do Documentário, onde o Cinema de Observação adquiriu a designação de Cinema-Directo e Cinema-Verdade, ou mesmo do cinema em geral, pois sendo o *medium* o mesmo a propagação é rápida e eficaz. Peter Loizos (1995) sistematizou essas inovações, tendo realçado, em termos conceptuais: i) a diversificação dos temas, que para além dos rituais, das tecnologias e das cenas do quotidiano misturadas com temas épicos ou românticos de luta contra a natureza passam a contemplar o realce no sujeito (em detrimento do colectivo) e o sublinhar de questões como as relações de poder, económicas ou entre géneros; ii) a maior humildade das estratégias de argumento, com a eliminação da voz autoritária e especializada, substituídas pela introdução de outras vozes (muitas vezes discordantes entre si), chegando mesmo à colaboração e (co)autoria com os sujeitos do filme; iii) a intensificação da autenticação etnográfica através de documentos apensos aos filmes, capazes de possibilitar uma maior contextualização e amplificação do material filmado.

Estas inovações conceptuais do Filme Etnográfico estão intimamente

---

<sup>16</sup> Uma das técnicas importantes do trabalho de campo em etnografia, que facilmente passou para este tipo de filmes.

relacionadas com as mudanças tecnológicas, que talvez sejam as principais responsáveis pela transformação de géneros e estilos. Presume-se também ter sido esse o entendimento de Loizos quando estabeleceu o ano de 1955 como o início do período escolhido para sistematizar as inovações atrás enunciadas, um intervalo de tempo suficiente para tornar evidentes as repercussões das alterações tecnológicas ocorridas com a Segunda Guerra Mundial, o acontecimento histórico que estabelece a fronteira entre a realidade dos materiais pesados e volumosos, associados à câmara de 35 milímetros, e o início da era da “miniaturização”, com a adopção da câmara de 16 milímetros.

De facto, é difícil entender essas inovações conceptuais se não se tiver em consideração as mudanças práticas associadas à substituição de uma equipa técnica numerosa e dos custos elevados (típica dos 35 mm), pela leveza, maleabilidade e custo acessível, ou ainda pela introdução do som magnético e síncrono e pela criação de uma película mais sensível à luz e à captação da cor, tudo novidades das “novas” tecnologias. O resultado prático, então, foi a introdução de um discurso directo – mais tarde aprofundado com a legendagem – que dispensa a voz narradora (*off* ou *over*), bem como a possibilidade de filmar sem recurso à luz artificial em contextos pouco iluminados e mais íntimos, permitindo, talvez paradoxalmente, uma discrição (da parafernália) e intrusão (do realizador/espectador) nunca antes alcançáveis na realização das filmagens.

Ou seja, o desenvolvimento das tecnologias de filmagem implicou uma transformação crucial dos modos de filmar que, por sua vez, conduziu a uma cobertura mais aproximada e intensa do real e a uma maior verosimilhança dos filmes etnográficos. E aquilo que alguns entenderam como uma desvalorização dos valores cinematográficos e estéticos que a câmara de 35 mm implicava, agora subjugados ao interesse científico que a agilidade das “novas” câmaras também contemplava, acabou por se revelar num novo paradigma do Filme Etnográfico. Este paradigma, o do realismo observacional, radicando numa das correntes mais fortes que atravessa o tempo e os modos de representação visual (o realismo), sofreu um impulso ainda maior com a introdução do vídeo e do digital, assim se propagando até à actualidade.

A aplicação desta prolífica combinação de inovações conceptuais e práticas com os códigos do Realismo, no entanto, vão acabar por

revelar-se problemáticas para os filmes etnográficos, nomeadamente quando a mais recente vaga de imagens criadas no âmbito da Antropologia (já referida no Ponto 1) se mostra capaz de os questionar e de os subverter.

Desde logo, porque a doutrina do plano longo e sem cortes, auxiliado por algumas informações mínimas do espaço e do tempo em que ocorre o acontecimento filmado, parecendo suficiente para permitir aos eventos falarem por si próprios e construírem significado, revela-se ser mais apropriada às situações de “mesmidade”, em que o observador/espectador visualiza filmes sobre a sua própria cultura e na sua própria língua. Ora, na medida em que é difícil às culturas deixarem-se traduzir apenas pela acção – daí que, em termos académicos, a Antropologia tenha incentivado o texto de apoio ao filme – e considerando que a própria teoria da comunicação insiste que a informação não é algo que se transfere de um emissor para um receptor, antes se baseia num “repertório comum a ambos os lados” (Luhmann, 2001, p. 71), sendo a presença prévia de parte indispensável da informação no receptor a fazer com que a “improbabilidade da comunicação” aconteça, pode-se concluir que os dados adquiridos dessa doutrina são insuficientes para o cinema que a Antropologia agora persegue – um “cinema transcultural” (MacDougall, 1998) que pretende ultrapassar e desafiar as barreiras culturais, tendo como regra precisamente o oposto da “mesmidade” referida, ou seja, o desencontro ou o reencontro (na diáspora) cultural entre o observador/espectador e os sujeitos objecto do filme.

Depois, porque o estabelecimento do Cinema de Observação como cânone do Filme Etnográfico se deveu a uma objectividade, a uma neutralidade e transparência, bem como a um espírito de proximidade ao verdadeiro e ao real que encaixavam no paradigma moderno de representação científica da etnografia, paradigma este que começou a ser contestado, a partir dos anos 1980, pelo movimento teórico verificado no seio da Antropologia, no âmbito do qual também os filmes (não só a escrita) são textos provisórios de realidades contestadas e plurais (Loizos, 1995).

É, assim, possível que esses códigos do realismo, adaptados ao contexto da insistência na pretensão em distinguir as imagens produzidas no âmbito da Antropologia (Visual) das oriundas do Cinema, encontrem no carácter de descoberta associado ao Documentário de Obser-

vação uma incompatibilidade com os filmes etnográficos. Foi mesmo Jean Rouch (1968), um antropólogo insuspeito no que diz respeito à abordagem cinematográfica e que designou os seus filmes de exercícios de “etnoficção”, quem advertiu para a necessidade de conhecimento prévio do desenrolar do acto que se pretende filmar, algo bem patente, por exemplo, no caso das cerimónias rituais. Repare-se que, em última instância, esta necessidade também elimina a possibilidade de considerar a índole etnográfica dos documentários que não são realizados por antropólogos, mas cuja acção representa o sujeito normativo da investigação etnográfica, ou seja, pessoas de uma outra cultura envolvidas em práticas quotidianas ou extraordinárias dessa mesma cultura. A não ser quando, o que é frequente nos casos mais exemplares e de maior exigência ética, o documentarista imita o antropólogo e permanece no lugar por períodos consideráveis.

Neste sentido, os filmes de descoberta mais comuns acabam por revelar a falta de “totalidade” referida por Heider, eles suprimem a apresentação do contexto do que está a ser filmado ou mostram um certo desconhecimento do que realmente se está a passar. Tornam-se assim vulneráveis à manipulação, intencional, dos autores ou dos leitores, ou seja, àquilo que o antropólogo por conhecer a língua, por permanecer no local durante longos períodos de tempo, por ter capacidade de identificar e examinar fenómenos abstractos, enfim, por procurar compreender a interconexão das coisas, está supostamente instruído para colmatar. Falha que, provavelmente, só a incorporação no filme do próprio processo de fazer o filme pode complementar tendo em vista a manutenção do seu valor científico e analítico, uma característica em que Ruby insiste inclusive para os filmes mais académicos.

Mas foi MacDougall quem questionou se a importância das cerimónias e das tecnologias não decorreria de estas serem mais “filmáveis” do que outros aspectos sociais, “assim como a linguagem e o parentesco apareciam mais frequentemente na Antropologia por serem mais facilmente escritos”, característica essa vinda “do próprio sistema de representação, incluindo a sua tecnologia” (1998, p. 142). Então, seria o próprio cinema a estar “manchado” pela cultura que o fez nascer, uma vez que o trabalho da câmara e da montagem fazem parte de um modo de representação e respeitam certas convenções formais provenientes dos Sistemas Visuais próprios dessa cultura (ver Ponto 1), lembrando,

nomeadamente, a remota origem renascentista (europeia) da perspectiva única e da parafernália cinematográfica.

Esta dura crítica culmina o processo de “desconstrução” dos cânones do Filme Etnográfico aqui exposto e estabelece o paralelismo com o momento de ruptura que a insistência “cliffordiana” na alegoria introduziu na escrita antropológica. É que ao “relativizar” qualquer tentativa de suprema objectividade do cinema como *médium*, não se pretende questionar a validade do uso da imagem como fonte de conhecimento (antropológico), antes se permite o esbater dos limites, ou antes, a reconciliação do “filme” e da intenção etnográfica com o “cinema” e o evento cinematográfico, aquilo que a derivação para a “abordagem reflexiva” característica da última vaga de imagens na Antropologia veio legitimar.

De facto, nesta “desconstrução” já não se realçam as diferenças entre documentários e filmes de ficção, antes se apontam as suas semelhanças, nomeadamente no uso da narrativa de “suspense” e fechamento, no uso da continuidade na filmagem e da transparência na montagem, tudo resultado da complexa natureza construída de um filme e do efeito de selecção/exclusão também já referidos para a escrita. Uma mecânica que atravessa, como menciona Marcus Banks (1992), todo um processo de elaboração, da “intenção” (de fazer um filme) à “reação” (a relação das pessoas com o filme, a resposta da audiência), passando pelo “evento” (o processo de fazer e o produto, o filme), incorporando-lhe um ponto de vista, uma perspectiva e uma estruturação textual. Esta natureza e efeito “alegórico” alargam-se ainda ao próprio conceito de qualidade etnográfica de um filme ou de uma imagem, algo que não está nas coisas e a câmara capta, antes “é contingente à situação, à interpretação e ao uso que visa invocar um sentido e conhecimento de interesse etnográfico” (Pink, 2001, p. 19), o que permite a uma mesma imagem adquirir outra feição se posta numa situação diferente, a ser vista por indivíduos com outros interesses e inserida num discurso distinto.

Quer isto dizer que a qualidade etnográfica se desmaterializa num processo paralelo ao sublinhado por Arjun Appadurai (1996), quando este insiste no carácter desterritorializado do *ethno* em Etnografia e formaliza o conceito de *ethnoscapes*. Mas assim como estes acabaram por se figurar em espaços próprios de manifestação, os Não-Lugares (Augé, 1994), que talvez sirvam para amortizar o confronto directo e

imediatamente com os lugares mais arreigados das identidades culturais, também esta “nova” qualidade etnográfica da imagem vai criar os seus próprios espaços de revelação. Neste sentido, a transposição da reflexividade para os filmes etnográficos e documentários é talvez a via mais significativa para a configuração desse “espaço” onde a praticabilidade dessa desmaterialização é possível, seja, como realçou Peter Loizos (1997), na forma de identificação própria (com a presença no “plano”) dos realizadores ou autores, demonstrando assim como o filme é feito por indivíduos e não é impessoal; seja com a manifestação expressa e visível do “fora de campo”, de indícios do aparato cinematográfico como a tábua de marcação da filmagem ou a inserção da câmara de filmar no “plano”; seja, ainda mais significativamente, com o filme a revelar as negociações do seu próprio processo de intenções e criação, quer entre os autores, quer com os próprios sujeitos filmados.

A reflexividade mostra-se, de facto, apropriada à manifestação dessa desmaterialização da qualidade etnográfica na medida em que o processo reflexivo é herdeiro da ideia modernista de uma “concentração da atenção no texto da obra em si mesmo e nos signos que serviram à sua construção” (Wollen, 1984, p. 161), o que conduz ao questionamento do próprio trabalho e do seu próprio código, criando-se desta forma uma separação, uma suspensão do conteúdo em relação ao sinal apenas superada com o envolvimento do leitor na produção de mensagem. Assim, a concretização dessa desmaterialização processa-se, salvo o paradoxo, pela materialização da “obra” e conseqüente trabalho sobre a mesma,<sup>17</sup> pelo que em última instância é na “obra” (também barthesiana) que se estabelece o “espaço exterior” da sua ocorrência, é por ela que se fornecem as condições de significação que cabe aos sujeitos/leitores (seu “espaço interior”) desenvolver.

Os limites cristalizados que o tempo, o uso e a apropriação acabam por impor a todos estes mecanismos exigem, portanto, uma constante renovação e uma busca de novas condições que os alarguem e expandam. A reflexividade parece ter sido suficientemente vulgarizada desde a sua utilização no Cinema de Observação, se não no seu modo mais “directo”, em que a câmara/autor é mais passiva e os eventos falam por si próprios, pelo menos no seu modo mais “verdadeiro”, cuja câmara/autor intervêm activamente no processo de filmar e naquilo que é

---

<sup>17</sup> Daí a reformulação de “o meio é a mensagem” feita no final do Ponto 1.

filmado. A apropriação deste estilo, em particular pela televisão, parece ter acentuado um tipo de realismo capaz de criar uma nova plataforma transparente que serve de suporte a outra instância produtora de sentido, um formato que apenas confirma os conhecimentos dos autores e dos espectadores.

Com um enquadramento teórico propício, os filmes etnográficos utilizam cada vez mais linguagens e técnicas de filmar típicas dos filmes de ficção. Tornam-se, como salientou Alves Costa (1992), mais intimistas, usam e perseguem personagens, utilizam uma montagem construída em volta de uma narrativa; recorrem sem complexos a distorções e quebras do tempo e do espaço, quer pela aceleração ou abrandamento do movimento, quer pelo registo do momento por várias ângulos, com várias câmaras, construindo na montagem diferentes perspectivas do mesmo. Peter Crawford (1992) apelidou de *fly-in-the-I* o modo em que a câmara é utilizada para comentar e desconstruir as convenções ocidentais de representar outras culturas (o “I” é o “eu” do olhar ocidental), mas este uso peculiar da reflexividade que, precisamente, esbate as fronteiras entre ficção e não-ficção pode ser aplicado ao documentário em geral, servindo então como modo de simplesmente desconstruir as convenções de representação do “Outro”. Nalguns “filmes” o “cinema” instala-se e os cânones do Filme Etnográfico esvanecem-se, noutros as modalidades misturam-se. As categorias, contudo, continuam a ser acrescentadas e Crawford já identificou sete: i) as filmagens etnográficas, material fílmico não editado e usado para fins de investigação; ii) os filmes de investigação, editados para esses fins e para audiências especializadas; iii) os documentários etnográficos do movimento documental, mas com especial interesse antropológico; iv) o documentário etnográfico feitos por e para a televisão; v) os filmes com fins educativos e utilizados em contextos de comunicação; vi) outros filmes de actualidades, jornalísticos ou de viagens, hoje maioritariamente televisivos; vii) e filmes de ficção ou docudramas, com reconstituição de cenas e recurso a actores, quando o tema é antropológico.

Definitivamente, é significativa a multiplicação e complexidade destas categorias em relação às estabelecidas em princípios de 1950. Com este panorama, é compreensível que se proclame o risco de desintegração e descaracterização do Filme Etnográfico, mas este fantasma, que não é novo na Antropologia, também agora pode decorrer dos “clássi-

cos sintomas” da sua adaptação, por via do documentário, ao Cinema e às potencialidades deste *medium*.

### Referências bibliográficas

ALVES COSTA, Catarina “Problemas e Tendências Recentes do Filme Etnográfico”, *Olhares sobre Portugal, Cinema e Antropologia*, CEAS/ISCTE, Institut Franco-Portuguais, Lisboa, 1992

ALVES COSTA, Catarina, *Guia para os Filmes Realizados por Margot Dias em Moçambique 1958/1961*, Museu Nacional Etnologia/Instituto Português dos Museus/Ministério da Cultura, Lisboa, 1997

APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minesota Press, Minneapolis, 1996

AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Cosmos, Lisboa, 1994 [1992]

BANKS, Marcus “Which films are the ethnographic films?”, in Peter I. Crawford e David Turton (Eds.) *Film as Ethnography*, pp. 116-129, Manchester University Press, Manchester e New York., 1992 [1990]

BANKS, Marcus e Morphy, Howard (), “Introduction: rethinking visual anthropology”, in Marcus Banks e Howard Morphy (Eds.) *Rethinking Visual Anthropology*, pp. 1-35, Yale University Press, New Haven/London, 1997

BARBASH, Ilisa e TAYLOR, Lucien (), *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*, University of California Press, Los Angeles/London, 1997

BARTHES, Roland “Da Obra ao Texto”, in R. Barthes *O Rumor da Língua*, pp. 55-61, Edições 70, Lisboa, 1987 [1971]

BOCK, Jürgen, “Da Obra ao Texto – Uma Introdução”, in Jürgen Bock (Ed.) *Da Obra ao Texto, Diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*, pp. 13-21, Fundação Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2002

CLIFFORD, James, “Introduction: Partial Truths”, in James Clifford e George E. Marcus (Eds.) *Writing Cultures – The Poetics and Politics of Ethnography*, pp. 1-26, University of California Press, London, 1986a

CLIFFORD, James, “On Ethnographic Allegory”, in James Clifford e

George E. Marcus (Eds.) *Writing Cultures – The Poetics and Politics of Ethnography*, pp. 98-121, University of California Press, London, 1986b

COLLIER, John Jr., “Photography and Visual Anthropology”, in P. Hockings (Ed.) *Principles of Visual Anthropology*, pp. 211-232, Hague Mouton Publishers, Paris, 1976

CRAWFORD, Peter Ian, “Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities”, in Peter I. Crawford e David Turton (Eds.) *Film as Ethnography*, pp. 66-82, Manchester University Press, Manchester e New York, 1992 [1990]

DUBOIS, Philippe, *L'Acte Photographique*, Éditions Nathan e Labor, Paris e Bruxelles, 1983

GRIMSHAW, Anna, “The eye in the door: anthropology, film and the exploration of interior space”, in Marcus Banks e Howard Morphy (Eds.) *Rethinking Visual Anthropology*, pp. 36-52, Yale University Press, New Haven/London, 1997

HASTRUP, Kirsten, “Anthropological Visions: some notes on visual and textual authority”, in Peter I. Crawford e David Turton (Eds.) *Film as Ethnography*, pp. 8-25, Manchester University Press, Manchester e New York, 1992 [1990]

HEIDER, Karl G., “Uma História do Filme Etnográfico”, in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº 1, pp. (?), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995 [1993]

LOIZOS, Peter, “A Inovação no Filme Etnográfico (1955-1985)”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº1, pp. 555-564, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995 [1993]

LOIZOS, Peter, “First exits from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films”, in Marcus Banks e Howard Morphy (Eds.) *Rethinking Visual Anthropology*, pp. 81-104, Yale University Press, New Haven/London, 1997

LUHMANN, Niklas, *A Improbabilidade da Comunicação*, Vega, Lisboa, 2001 [1993]

MACDOUGALL, David, in Lucien Taylor (Ed.) *Transcultural Cinema/ David MacDougall*, Princeton University Press, Princeton, 1998

MONTEIRO, Paulo Filipe, “Fenomenologias do Cinema” in João Mário Grilo e Paulo Filipe Monteiro (Eds.) *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 23, pp. 61-112, Edições Cosmos, Lisboa, 1996

MORIN, Edgar, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Relógio D' Água, Lisboa, 1997 [1956]

PIAULT, Marc Henri, *Anthropologie et Cinéma: Passage à l'Image, Passage par l'Image*, Éditions Nathan, Paris, 2000

PINK, Sarah, *Doing Visual Ethnography, Images, Media and Representation in Research*, Sage, London, 2001

ROUCH, Jean, "Le Film Ethnographique", in Jean Poirier (Ed.) *Ethnologie Générale*, pp. 429-471, Gallimard, Paris, 1968

SOUZA, Hélio Godoy, *Documentário, Realidade e Semiose: os Sistemas Audiovisuais como Fonte de Conhecimento*, Annablume, São Paulo, 2002

WINSTON, Brian, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, British Film Institute, London, 1995

WOLLEN, Peter, *Signos e Significação no Cinema*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984