

Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e imagem

Sylvia Caiuby Novaes¹

Resumo

O artigo trata das relações que historicamente a Antropologia estabeleceu com as imagens, notadamente a fotografia e o cinema. Se, no século XIX, no início da ciência e logo após a invenção da máquina fotográfica e do cinematógrafo, as relações eram de uso intenso das novas tecnologias à disposição dos pesquisadores, esta relação mudou na década de trinta para um abandono quase completo do uso das imagens pelos antropólogos. Mais recentemente é que a Antropologia Visual começa a ganhar espaço e reconhecimento no interior mesmo da disciplina antropológica.

Palavras-chave: Antropologia; Fotografia; Cinema; Uso de imagens pela Antropologia.

Abstract

This article is focuses on the historical relationships established between Anthropology and the use of images, particularly photography and cinema. When Anthropology had become a science, in

¹ Sylvia Caiuby Novaes é Professora Associada no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo e Coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia – LISA-USP. E-mail: scaiuby@usp.br

the beginning of the 19th century, just after the invention of photography and cinema, researchers widely used the new technologies. However, this relationship has changed during the thirties and the use of images by anthropologists was almost completely abandoned. Only recently Visual Anthropology has lost its marginal space in the field and stops being treated with suspicion and disbelief.

Keywords: Anthropology; Photography; Cinema; The use of images by Anthropologists.

São inúmeras as afinidades entre a Antropologia, por um lado, e a fotografia e o cinema, por outro: a busca do registro de diferentes modos de vida; sua função enquanto memória e ‘acervo’ de diversos modos de ser; o desejo de proximidade com aqueles que nos são distantes; a relação com o mundo do outro; a tentativa de reconstruir esse outro mundo; a tentativa de buscar no outro o que é de si, fazendo do outro um espelho; a busca incessante de aspectos universais nos diferentes modos de ser humano, até mesmo certo *voyeurismo*. Mas, há ainda outras afinidades. Se o fotógrafo é alguém invisível por trás de sua câmera, tornando completamente visível o que ele fotografa, também o antropólogo preocupa-se em abstrair sua presença dos povos que ele estuda e reapresenta em seus trabalhos (Pinney 1991:76).

A analogia entre Antropologia e imagem permite distintas abordagens. É possível tentar entender o modo como esta relação entre Antropologia e imagem transformou, ao longo da história de nossa disciplina, as potencialidades que a imagem parece oferecer a esta área do conhecimento, seja como instrumento de ensino, seja como recurso de pesquisa, seja mesmo como objeto de análise pela Antropologia. É também possível ver as possibilidades de uso da imagem como modo de apresentação dos resultados de nossas pesquisas.

Há várias coincidências temporais que marcam esta história paralela entre a Antropologia e as técnicas de reprodução da imagem, como a fotografia e o cinema. A primeira metade do século XIX registra muitas datas que as aproximam: o anúncio público da invenção de Talbot em 1839, o desenvolvimento do daguerreótipo de 1837, a criação da Socie-

dade de Proteção aos Aborígenes de 1837 e a criação da *Ethnological Society of London* em 1843 (Pinney 1992:74).

Quanto ao cinema, vale lembrar que, se o cinema fez 100 anos em 1995, a Antropologia tem praticamente a mesma idade. E os mesmos desafios que impulsionaram a história da fotografia e do cinema estavam também presentes na disciplina que então se iniciava de forma mais sistemática. Os paralelos entre Antropologia e as técnicas de reprodução da imagem, que surgem com a invenção da fotografia e do cinema, são inúmeros, e cito aqueles que me parecem relevantes.

O contexto histórico-social do século XIX, marcado pela busca da compreensão e apreensão do mundo pelos europeus, caracteriza o surgimento da etnografia e dos registros visuais e sonoros – fotografia e cinema – apontando para questões fundamentais sobre estas formas de documentação e representação da realidade social, formas que alcançam sua maturidade na década de 20 deste século. As técnicas fotográficas e fílmicas, que se multiplicam a partir dessa época, vão possibilitar o registro das ocorrências do mundo e a apreensão da diversidade racial e social.

É também no final do século XIX que a capacidade do ocidente de organizar o mundo se traduzirá na expansão colonial. A fotografia, o cinema e a ciência assumem seus lugares como instrumentos e disciplina privilegiados para a observação da experiência humana; a função civilizadora dos estados-nações europeus encontra na investigação científica a certeza da existência de uma medida racional que explica a diversidade racial e cultural do mundo que o expansionismo explora.

O evolucionismo, que marcou as Ciências Humanas no século XIX, levou os antropólogos a um intenso uso de imagens. Em vários sentidos. É nessa época que ocorre também uma grande proximidade entre a Antropologia, as Ciências Jurídicas e as Ciências Médicas, tendo como importante instrumento de pesquisa o uso de fotografias. A Antropologia Criminal, desenvolvida principalmente por Cesare Lombroso, em seu livro *O homem delinquente* (1876), procura afirmar o caráter hereditário do comportamento criminoso, através de estudos de crânio-metria e antropometria (Gould 2003). A antropometria, elaborada em 1860 por Huxley e Lamprey, tinha como objetivo inicial mapear, através de estudos fotográficos, as várias raças humanas viventes no Império

Britânico. Os indivíduos eram todos fotografados nus, de frente e de perfil, a uma distância fixa da câmera. Posteriormente, sugeriu-se que, para efeitos comparativos, uma grade métrica fosse colocada como pano de fundo (Spencer 1992).

Lilia Schwarcz (2004) explicita que, aqui no Brasil, essas técnicas também eram utilizadas. *A Revista Acadêmica da Faculdade de Direito do Recife* traz artigos, analisados pela autora, cujo objetivo era a busca de “critérios científicos para a prática do direito” (Schwarcz 2004:166). Nas palavras da autora:

[...] Esses juristas, enquanto ‘homens de ciência’ se sentiam responsáveis por essa difícil nação ainda em processo de formação. Intelectual era, portanto, aquele que ia à Filosofia apenas para encontrar os fundamentos necessários para lidar com os problemas locais: a miscigenação, o atraso, a pobreza, o parco desenvolvimento (Schwarcz 2004:169).

O registro imagético de outros povos buscava identificar os elementos que distinguiam e marcavam a relação ambígua entre homem e natureza. A fotografia e o cinema apresentaram as imagens de homens que os europeus pensavam como mais próximos da natureza do que da civilização. As diversas possibilidades de leitura que a imagem oferece contribuíram para que se visse nelas aquilo que se buscava. No final do século XIX, a etnologia dos antropólogos de gabinete surgiu das imagens que os missionários e funcionários do governo traziam do campo. Ao mesmo tempo, a fotografia e o filme assumiram o papel de objeto significativo, que traduziam em imagens essa realidade intelectual.

É neste contexto que Lumière procura registrar o movimento, captar realidades distantes, entregando câmeras a viajantes para que registrassem a vida em sociedades remotas. Em 1898, apenas três anos após a primeira exibição comercial de cinema pelos cineastas Lumière, Haddon, Rivers e Seligman organizam a expedição da Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres e são os primeiros pesquisadores a utilizar uma câmera de filmar e equipamento para gravação sonora, enfatizando a importância da observação mediada por equipamentos e a não confiabilidade dos sentidos. O que se buscava na época era marcar a transformação da Antropologia especulativa do século XIX em uma

Antropologia preocupada em apreender padrões de evidência comparáveis aos das Ciências Naturais. Visando a atender todos os aspectos da cultura material, Antropologia Física e organização social, essa expedição utilizou-se de equipamentos de registro visual e sonoro, como modo de atestar a objetividade das investigações. Em 1904, Baldwin Spencer filma os aborígenes australianos e retrata a dança aborígine do canguru e a cerimônia da chuva. Entre 1904 e 1907, Pöch filma na Nova Guiné e no Sudoeste da África. Poucos destes filmes são conhecidos ou utilizados, e este parece ser o destino de grande parte dos filmes etnográficos.

Eisenstein, famoso cineasta russo, acreditava, tal como os evolucionistas, em uma humanidade universal, num novo mundo, que deveria partir de novas formas de vida. No cinema, novas linguagens deveriam expressar esse novo mundo. Sua concepção de montagem é uma resposta ao novo mundo que surge em processo de constantes transformações. Os equipamentos eram, entretanto, muito pesados e ‘trambolhudos’. Os objetivos nas filmagens eram aqueles da ciência da época.

Com a Primeira Grande Guerra, ocorrem muitos questionamentos sobre a interpretação das imagens. Neste período, o cinema documentário consagrado ao real se populariza. É neste contexto que Edward Curtis, famoso por fotografar os índios americanos, faz um épico sobre os índios Kwakiutl denominado *In the Land of the War Canoes* (1914). Curtis realiza um documentário romanceado, cuja história entre um casal Kwakiutl, similar ao clássico romance de Shakespeare *Romeu e Julieta*, irá caracterizar o imaginário dos filmes americanos nos anos 40 e 50. Nesse período, surge uma etnologia de ficção comprometida com a percepção culturalmente tendenciosa do observador.

Se, durante todo o século XIX, a Antropologia concentrara-se nos estudos sobre crença, costume e cultura material, a partir dos anos 30 do séc. XX o foco passou a ser a organização social, sistemas de parentesco e rituais. Há um paralelo possível entre a obra de Malinowski e a filmografia de Flaherty. Este se considerava um *cameraman*, tendo filmado muito. Foi Flaherty o primeiro cineasta a cujo filme se aplicou o termo documentário (por Grierson). Era um amador, viajante, exatamente a figura de quem queria se ver livre a moderna Antropologia Científica. Por isto mesmo, ele foi ignorado pelos antropólogos, por constituir uma ameaça à Antropologia que se queria científica. Nasceu em 1880 e fez várias expedições ao norte do Canadá, tendo feito amigos entre os

Inuit. Mas Flaherty estava consciente da necessidade de mostrar algo de uma cultura e, tal como Malinowski, estava também interessado em provocar uma reflexão sobre a natureza da humanidade e da civilização.

Passou dois anos em Samoa e 12 meses filmando Nanook. Interessado, tal como Malinowski, em traçar o perfil de um personagem. Havia, nesta época, uma grande consciência da pessoa como um indivíduo único.

Flaherty começa sua carreira trabalhando para William MacKenzie, que estava, em 1910, iniciando a construção de uma ferrovia no norte do Canadá. Flaherty levou uma filmadora nas 6 expedições que realizou à área e, chegando de volta a Toronto, perdeu todo seu material num incêndio. Segundo ele, felizmente, pois os filmes eram amadorísticos. Mas, foi a partir daí que cresceu seu interesse por filmes. Recomeça a filmar em 1920, financiado por uma empresa que comercializava peles. Seu equipamento incluía também a possibilidade de revelar os filmes, e era seu objetivo mostrar aos esquimós o que ele filmava. Nanook era um dos líderes do grupo de esquimós. Três rapazes auxiliavam Flaherty. Isto incluía suas esposas, famílias, cachorros, trenós, caiaques e equipamento de caça. A caça ao leão-marinho foi o primeiro filme realizado. Todos queriam participar da expedição. Esta caçada foi exatamente o primeiro filme que os esquimós viram. E foi visto não como filme, mas como realidade. Esta experiência firma a relação entre Flaherty e os Inuit e delineia toda uma relação de pesquisa.

O ano de 1922 é, assim, outro marco importante da relação entre a Antropologia e a história do cinema, data da aparição destes dois grandes clássicos: *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de Malinowski, e *Nanook of the North*. Neste filme, tal como Malinowski fizera entre os Trobriandeses, Flaherty segue um plano de pesquisa etnográfico com uma longa permanência entre o grupo. Ao observar e absorver a cultura nativa, Flaherty introduz o conceito de câmera participante, que não só participa dos eventos registrados, mas também reflete a perspectiva do nativo. Outro grande mérito deste filme reside no fato do espectador ser levado a conhecer e se identificar com pessoas reais, que pertencem a um contexto social definido, cujo exotismo e peculiaridade apontam para a proximidade e para a luta hostil, do ponto de vista ocidental, entre o homem e a natureza, tema recorrente nos filmes posteriormente produzidos por Flaherty, como *Man of Ara* (1934) e *Louisiana Story* (1948). A

habilidade na construção de uma narrativa visual e a problemática abordada por Flaherty influenciaram significativamente os filmes etnográficos subsequentes.

Tal como Malinowski, Flaherty acreditava que a história deveria emergir de seu material, onde o importante seria captar o ponto de vista do nativo. *Argonautas do Pacífico Ocidental* e *Nanook of the North* constituem tentativas de reconstrução da sociedade enquanto totalidade dotada de sentido. Mas, tanto Flaherty quanto Malinowski veem o mundo de uma perspectiva única. A câmera de Flaherty é fixa, estática e, tal como Malinowski, ele cria o presente etnográfico em que não são percebidas a mudança e transformações. Apesar da insistência no ponto de vista do nativo, ambos atrelam a interpretação à descrição dos fatos, e tanto Malinowski quanto Flaherty apresentam a sua própria visão sobre as sociedades que pesquisaram. Ambos estavam interessados em um modo particular de visão e em construir esta visão do mundo. Uma representação única do mundo, fixa em termos de tempo e espaço e com certa 'aura'. Na visão de Grimshaw (2001), *Argonautas* e *Nanook* têm esta aura dos trabalhos de arte e constituem experiências únicas. Tanto o trabalho de campo quanto a imagem em movimento foram utilizados para elaborar um retrato desta sociedade. Malinowski procura retratar o ponto de vista do nativo, e o filme de Flaherty procura exatamente a visão de Nanook.

Com a maior divulgação das técnicas de reprodução da imagem, fotos de povos exóticos e distantes passam a ser cada vez mais frequentes na literatura de viagens, nos documentários e no fotojornalismo. É exatamente este uso da fotografia que parece comprometer a utilização de registros visuais e sonoros pela Antropologia. Para os propósitos da Antropologia, os quais começam a se delinear com os autores funcionalistas, notadamente Radcliffe-Brown, a fotografia parecia redundante e estava essencialmente em oposição às intenções mais objetivas das monografias (Poignant 1992:65). As imagens dessa época, que compõem o acervo do *Royal Anthropological Institute* (RAI), parecem constituir curiosidades, colecionadas por viajantes, missionários, agentes governamentais. Exatamente aquela categoria de pessoas cujos dados estavam sendo contestados pelos antropólogos funcionalistas. O exotismo era total. Rouch (1995:84) aponta que é nessa época que Johnny Weismuller começa a fazer enorme sucesso nos filmes em que interpreta Tarzan.

Outro paralelo entre Antropologia e cinema apontado por Grimshaw (2001) refere-se às obras de Vertov e Radcliffe-Brown. Ambos estavam preocupados em descobrir mundos ocultos, por trás da superfície aparente da realidade. Descartam o ponto de vista subjetivo e individual e tratam as pessoas como expressões de papéis sociais, e não como indivíduos, com todas as suas idiossincrasias, como o fizeram Malinowski e Flaherty. Radcliffe-Brown abandona por completo a máquina fotográfica, equipamento cujas imagens evidenciavam indivíduos na sua individualidade mais concreta. Para Vertov, o olho da câmera (*kino-eye*) decodificava o mundo visível, e a filmagem deveria levar a plateia a novas visões do mundo, só possíveis com a câmera de filmar. Preocupado em fazer da Antropologia uma disciplina científica, dotada de legitimidade, e influenciado pela obra de Durkheim, Radcliffe-Brown tenta desvendar as leis sociais subjacentes à organização social imediatamente apreensível pelo pesquisador.

O início do século XX é uma época de grandes turbulências e transformações. Um mundo em crise e em constante processo de mudança. Grimshaw, com base em Paul Klee, dizia que quanto mais o mundo se torna aterrorizador, mais a arte se torna abstrata (Klee 1915 *apud* Grimshaw 2001:32). As ciências e as artes procuram criar um sentido de ordem, equilíbrio e movimento num mundo em mudança. A fotografia parece não ter espaço nas monografias que a Antropologia produz nesta época.

Apesar da disponibilidade da tecnologia do cinema desde o começo do século, a Antropologia só irá contribuir para o filme etnográfico, de forma sistemática, na década de 50. Nesta época, o filme etnográfico torna-se parte do campo científico, cuja área será composta por especialistas reconhecidos e por um corpo crítico. Nos anos 40 e 50, Mead e Bateson sistematizam o uso da imagem como instrumento etnográfico, utilizando a câmera pela necessidade própria da pesquisa antropológica. Estes trabalhos são marcados por uma preocupação em comparar e explicar a diversidade cultural, como nos filmes *First Days in the life of a New Guinea Baby* (1951), *Trance and Dance in Bali* (1951), *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* (1951) e *Four Families* (1960).

De todos os antropólogos que se utilizaram da Antropologia Visual, é certamente Margaret Mead a mais citada e talvez conhecida. É sua a introdução à clássica coletânea, publicada pela primeira vez em

1974, por Paul Hockings. O artigo de Mead, que abre o livro *Visual Anthropology in a Discipline of Words*, é um alerta e um apelo para que os antropólogos utilizem meios mais precisos para o registro audiovisual. Mead estava extremamente preocupada com uma Antropologia salvacionista, que não fosse cúmplice dos desastrosos que levavam culturas inteiras à extinção. Preservar hábitos e costumes foi, aliás, o mote da Antropologia norte-americana da primeira metade do século XX. Ela se perguntava: por que tanta resistência em utilizar tais métodos?

A reconstrução cultural, foco de muitos dos trabalhos da época, fazia com que os antropólogos se utilizassem apenas de palavras, já que os informantes contavam apenas com palavras para referirem-se a uma dança que já não mais existia, um ritual já não mais praticado, uma caçada sem búfalos. Mead reconhecia que o antropólogo deveria ter competência técnica para filmar e fotografar. Bateson, que a acompanhou em suas pesquisas em Bali era, aliás, excelente fotógrafo. Outro grande problema para incorporação das novas técnicas de registro era o alto custo dos equipamentos.

Na visão de Mead, etnógrafo e câmera devem ser uma única pessoa. Questões éticas devem ser estritamente observadas, e o filme não deve ser exibido em locais em que cause constrangimento para as pessoas filmadas.

A Segunda Guerra Mundial levou muitos antropólogos norte-americanos, como Margaret Mead, Rhoda Métraux, Ruth Benedict e Gregory Bateson, a utilizarem filmes para a análise de padrões culturais que não poderiam ser observados *in loco*, principalmente filmes e culturas da Alemanha e do Japão. Também nesta época, os sociólogos começam a pensar o cinema como um sistema de produção de imagens, ideias e ideologias (Weakland 1995).

Tal como a literatura e o folclore, o cinema permitiria a projeção de imagens do comportamento humano que, se devidamente analisadas, levariam a avaliar e prever, naquele contexto da guerra, a reação coletiva e individual de sociedades que se enfrentavam. Eram, por isto mesmo, análises que se centravam no conteúdo temático dos filmes, a partir de uma metodologia que não se diferenciava muito daquela que os antropólogos utilizavam para a análise do significado de mitos, rituais e cerimônias em sociedades de pequena escala, com as quais já vinham trabalhando há algum tempo. Neste sentido, a análise tinha como objetivo

buscar, através dos filmes, elementos que permitissem um melhor entendimento da cultura em questão, e não o inverso.

Até aquela época, não se tinha ainda muita clareza quanto à Possibilidade dos filmes moldarem o comportamento ou induzirem à ação, parecendo apenas óbvio que eles refletiam padrões culturais e, neste sentido, forneciam os dados necessários às análises propostas, por mais que os filmes de Eisenstein, já naquela época, levassem para as telas suas preocupações educativas e ideológicas. É apenas após a Segunda Guerra que esta questão se evidencia. A sofisticação tecnológica - que levou aos filmes sonoros e coloridos - o contexto da Guerra Fria, a confortável situação econômica em que se encontravam os Estados Unidos após a guerra, a necessidade de competir com os aparelhos televisores que começaram a invadir os lares americanos e que levaram à adoção da projeção em telas gigantescas, transformando o filme em grande espetáculo, acabaram por difundir pelo mundo afora o *American Way of Life*, sendo o cinema o meio que melhor cumpriria esta função.

Filmes documentários frequentemente trazem implícito um modelo de sociedade. Os chamados filmes de ficção – *feature films* (*feature*, em inglês, significa também: caracterizar, retratar, delinear) – são, por outro lado, documentários preciosos sobre nosso imaginário, sobre nossos valores e aspirações. Enquanto antropólogos e cientistas sociais, interessam-nos o cinema como campo de expressão imagética de valores, categorias e contradições de nossa realidade social. O cinema que reconstrói o real, seja através do documentário, seja através da ficção. Que reconstrói de modo admirável – que causa admiração – categorias como tempo e espaço, que articulam planos e sequências, produzindo significados que advêm exatamente desta montagem ou, num outro estilo, da própria ausência de montagem. Imagens que nos penetram em várias dimensões e que alteram o nosso modo de ser e perceber a realidade em que nos encontramos.

Como antropólogos, debruçamo-nos sobre mitos, máscaras e rituais, procurando, através de uma análise minuciosa, elementos que nos permitam uma melhor compreensão da organização social de uma determinada sociedade, os valores que orientam padrões de comportamento, as categorias básicas de um pensamento tipicamente humano. Não percebemos quanto imagens fílmicas e fotográficas nos revelam, tal como

estes aspectos da organização social e outros elementos da cultura material, dados fundamentais sobre nossa própria sociedade e sobre nosso modo de pensar. Mas, raramente nos debruçamos sobre o cinema ou sobre as fotografias. Tal como estas outras temáticas a que os antropólogos tradicionalmente se dedicaram, também o cinema, enquanto artefato, produto cultural, é uma via de acesso privilegiada para os objetivos a que as Ciências Sociais se propõem. Tal como mitos, rituais, vivências e experiências, as imagens fílmicas condensam sentido, dramatizam situações do cotidiano, representam – reapresentam – a vida social. Os aspectos recorrentes e inconscientes do agir social estão igualmente presentes nas imagens fílmicas e fotográficas, cabendo ao pesquisador investigar as relações que se constroem e os significados que as constituem.

Se até hoje cientistas sociais resistem a uma maior aproximação com a imagem, é, muito provavelmente, por associarem a imagem a signos naturais, ao passo que as palavras são tidas, nesta perspectiva, como signos convencionais. Aquilo que nos distingue enquanto seres humanos é nossa capacidade de comunicação através da linguagem, ao passo que a percepção da imagem, embora também ela linguagem, é algo que supomos compartilhar com outros animais. Esta perspectiva ignora o fato de que olhar não é apenas um fenômeno fisiológico, assim como imagens fílmicas ou fotográficas não são apenas cópias do mundo visível. Olhar e produzir imagens implica operações mentais complexas, ligadas a nossa vida psíquica e cultural. Percebemos, sobretudo, aquilo que conhecemos do mundo, exatamente aquilo que a linguagem procura estruturar e ordenar. Concebemos o mundo, o espaço, o tempo, a pessoa, a própria noção de imagem, através de valores que guiam o nosso olhar, nossa percepção e nossa representação, que não são, portanto, atividades universais ou naturais.

A história da Antropologia Visual demonstra que o difícil para os antropólogos não foi desenvolver um interesse pelo visual, que eles sempre tiveram, e sim saber o que fazer com ele, como bem coloca MacDougall (1997). O visual está também relacionado à pessoa. O que fazer com o indivíduo, a pessoa, este não é o lugar da Antropologia? Passar de uma Antropologia de gabinete para uma Antropologia envolvida com o trabalho de campo e focando o estudo do comportamento e de comunidades, fotografias das pessoas, filmes em que estes indivíduos apareciam, isso parecia resolver o problema. Fotos, filmes e peças/

artefatos de museus começaram a substituir o indivíduo. Foi como metáfora do indivíduo que o visual floresceu (MacDougall 1997:277). O visual estava no lugar de uma humanidade ausente, assim como a arquitetura das igrejas procurava tornar mais tangível a invisibilidade de Deus. Fotos e artefatos mostravam simbolicamente a proximidade entre esses povos e a natureza.

No contexto colonial, o visual era fundamental para organizar as sociedades em tipos muito específicos, criando modelos de humanidade a serem classificados e comparados. A Antropologia inspirou-se na zoologia, botânica e geologia, disciplinas científicas que se utilizavam extensamente de ilustrações para descrever o mundo visualmente.

O registro visual deveria salvar, preservar o evento, como o queria Mead, numa visão absolutamente reificada. A interpretação poderia vir depois, o fundamental era preservar o fato. Mas esta pode ter sido igualmente uma das razões para o declínio do uso de fotos nas monografias. A Antropologia deixa de se interessar tanto pelos detalhes que caracterizaram a fase evolucionista, para se deter mais numa descrição holística das culturas. O foco agora já não é a cultura material, a arte, os rituais, aspectos para os quais a câmera efetivamente contribuía. A ênfase agora passa a ser na organização social, no método genealógico, na tradição oral, onde o velho caderno de campo parece bastar.

Os filmes baseados em uma etnografia ficcionada contribuem para o questionamento da objetividade científica e realista do filme documentário. O aspecto mágico do cinema e a fragmentação visual própria de sua linguagem indicam que o processo de registro da realidade implica um recorte e uma construção. Desta forma, o cinema perde seu aspecto ingênuo, enquanto um meio que apresenta o mundo exterior, e passa a ser percebido como uma representação que articula o real e o imaginário. A questão fundamental não se concentra unicamente na realidade Registrada, mas no discurso construído sobre uma realidade. Esta temática, que a Antropologia chamada pós-moderna irá discutir a partir dos anos 80, é uma questão que começa a se colocar para aqueles que trabalham com a imagem a partir dos anos 60 do século XX, com os trabalhos de Jean Rouch na África.

Anna Grimshaw (2001) vê o projeto de Rouch como altamente idiossincrático e intuitivo, onde a visão é o mais nobre dos sentidos (ela compara os filmes de Rouch àqueles de David e Judith MacDougall,

mais ‘cerebrais’, baseados na conversa entre o cineasta e seus informantes). Os filmes de Jean Rouch – *Lés Maîtres Fous*, *Moi um Noir*, *Jaguar*, *Chronique d’un Été*, centrados em temas como a imigração, as cidades, a modernidade que se anuncia, destroem as fronteiras entre o *self* e o mundo, entre corpo e mente, entre o olho da mente e o olho que inspeciona. Trata-se de um cinema antropológico que envolve momentos de revelação, que se utiliza do transe e da possessão de culturas africanas para expandir o humanismo desta disciplina. O cineasta antropólogo não é mais ele mesmo:

Ele é um olho mecânico acompanhado por um ouvido eletrônico.
É este estado bizarro de transformações no cineasta que chamei
de cine-transe, por analogia aos fenômenos de possessão (Rouch
1995:90).

É com Rouch que se estabelece uma nova síntese entre Antropologia e cinema e, para Grimshaw (2001:92), isto se deve ao momento político de independência das colônias da África Ocidental. Um momento de transição, e hoje, 40 anos após esses filmes, pode-se melhor apreciá-los, como uma expressão poderosa de uma humanidade universal, que estava incorporada na revolução dos povos coloniais.

Não quero me deter na reação que as primeiras exhibições de *Lés Maîtres Fous* provocaram entre intelectuais, africanos e franceses, já apontada por alguns autores (Henley 2006; Menezes 2007, entre outros) e que, a meu ver, detêm-se a uma reação da época, deixando de lado o que o filme apresenta de mais interessante (como se a melhor apreciação da obra de Van Gogh fosse a que se detém nas reações que seus quadros provocaram nas primeiras exposições). O mais interessante é, a meu ver, analisar a aproximação deste filme, em particular, e da obra de Rouch, em geral, em relação àquilo que nos anos 80 passa a se constituir como a crítica pós-moderna.

Lés Maîtres Fous foi rodado em plena luta pela emancipação africana, mas seu filme expressa uma rejeição da retórica política da época, sendo, por outro lado, uma crítica poderosa à autoridade colonial. Independência e progresso, modernidade e racionalidade são equações simplistas, rejeitadas por Rouch (daí também a reação dos intelectuais africanos). A sequência da possessão, que é, de todas, a que mais causa

repulsa na plateia, inverte e satiriza a hierarquia política e deveria ser vista como símbolo da irracionalidade fundamental de todas as estruturas governamentais, sejam elas coloniais ou pós-coloniais (Grimshaw 2001: 97).

A etnografia de Rouch jamais deixa de lado o conflito a ela inerente. Tal como a “etnografia verdade” de Griaule, mestre e orientador de Rouch, o cinema verdade, perseguido por Jean Rouch, expressa a total rejeição do registro de uma realidade objetiva. Muito pelo contrário, as realidades etnográficas são produzidas no e através do próprio encontro etnográfico. A antropologia de Rouch revela-se por sua prática cinematográfica e dela não se separa. Sua ‘antropologia compartilhada’ é essencialmente visual, seu filme etnográfico, como mostra Sztutman (2004), alia a arte da exposição cinematográfica ao rigor da enquete científica.

Os filmes de Rouch transitam entre a etnografia e a ficção, subvertendo a divisão convencional entre descrição e imaginação e, neste sentido, fundindo o realismo dos Lumière à fantasia de Méliès. São filmes feitos com enorme prazer, até mesmo amor, como afirma Grimshaw (2001:119). Seus filmes são recheados de diálogo com os africanos que ele filma, diálogos que aparecem nos filmes, e que são inseridos na fase de edição (estratégia criativa de Rouch, que na época ainda não contava com som sincronizado); esta abertura ao diálogo, que tanto será enfatizada pelos pós-modernos, não abre mão da autoria. Rouch não buscava a verdade ou o conhecimento; sua câmera era o agente transformador. Através dela, Rouch escapava das limitações da linguagem e procurava chegar àquilo que é transcendente, desconhecido, indizível. Mas, ao contrário dos pós-modernos, que, nas palavras de Renato Sztutman, colocam-nos frente a uma impotência teórica que logo nos leva a uma paralisia prática, Rouch jamais abdica do fazer antropológico. E este seu fazer é possível graças ao cinema.

A Antropologia Visual goza hoje de um maior reconhecimento no Brasil e no mundo. Há um número maior de antropólogos dedicados a essa área, e vêm gradativamente crescendo os núcleos e laboratórios dedicados à produção de audiovisuais numa perspectiva antropológica, nas universidades brasileiras. A aproximação entre a Antropologia, a fotografia e o cinema tende a crescer e deve mesmo ser aprofundada. Não por que estas tecnologias nos permitiriam registrar e salvar culturas

em extinção, como queria Margaret Mead em meados dos anos 70, mas porque fotografia e cinema nos ajudam a pensar e a fazer Antropologia.

Bibliografia

- DE BRIGARD, Emilie. 1995. The History of Ethnographic Film. In HOCKINGS, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, pp. 13-43. 2ª ed. New York: Mouton de Gruyter.
- FLAHERTY, Robert. 1967. How I filmed Nanook of the North. In GEDULD, Harry (Ed.): *Film Makers on Film Making*. Pelican Book. Indiana: Indiana University Press.
- GOULD, Stephen Jay. 2003. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes.
- GRIMSHAW, Anna. 2001. *The ethnographer's eye: ways of seeing in modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOCKINGS, Paul (ed.). 1995. *Principles of Visual Anthropology*. Berlim e Nova York: Mouton de Gruyter.
- MACDOUGALL, David. 1997. The Visual in Anthropology. In BANKS; MORPHY (eds.) *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1922. *Argonauts of the Western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Londres: Routledge; Kegan Paul.
- MEAD, Margaret. 1995. Visual Anthropology in a Discipline of Words. In HOCKINGS, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, pp. 3-10. 2ª ed. New York: Mouton de Gruyter.
- MENDONÇA, João Martinho de. 2005. *Repensando a visualidade no campo da Antropologia: reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP.
- MENEZES, Paulo. 2007. Les Maîtres Fous de Jean Rouch: a questão epistemológica da relação entre cinema documental e produção do conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 63:81-91.

- PINNEY, Christopher. 1992. The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In EDWARDS, Elizabeth (ed.): *Anthropology and Photography, 1860-1920*, pp. 74-95. New Haven & London: Yale University Press.
- POIGNANT, Roslyn. 1992. Surveying the field of view: the making of the RAI photographic collection. In EDWARDS, Elizabeth (ed.): *Anthropology and Photography, 1860-1920*, pp. 42-73. New Haven & London: Yale University Press.
- ROUCH, Jean. 1995. The Camera and Man. In HOCKINGS, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, pp. 79-98. 2ª ed. New York: Mouton de Gruyter.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2004. *O espetáculo das raças: cientistas instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SPENCER, Frank. 1992. Some notes on the attempt to anthropometry during the second half of the nineteenth century. In EDWARDS, Elizabeth (ed.): *Anthropology and Photography, 1860-1920*, pp. 99-107. New Haven & London: Yale University Press.
- SZTUTMAN, Renato. 2004. Jean Rouch, um Antropólogo-cineasta. In CAIUBY NOVAES, S. *et alli* (orgs.): *Escrituras da Imagem*, pp. 49-62. São Paulo: EDUSP.
- WEAKLAND, John H. 1995. Feature Films as Cultural Documents. In HOCKINGS, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, 2ª ed, pp. 45-67. New York: Mouton de Gruyter.

Filmografia

- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. 1952. *First Days in the life of a New Guinea Baby*. 19 min.
- _____. 1954. *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*. Bali, Nova Guiné/Estados Unidos. 20 min.
- BATESON, Gregory; MEAD, Margaret; BELLO, Jane. 1952. *Trance and Dance in Bali*. Bali/Estados Unidos. 20 min.
- CURTIS, Edward. 1914. *In the land of the war canoes*. 47 min.
- FLAHERTY, Robert. 1934. *Man of Aran*. Inglaterra. 76 min.

Entre a harmonia e a tensão

- FLAHERTY, Frances; FLAHERTY, Robert. 1922. *Nanook of the North*. Estados Unidos/França. 79 min.
- _____. 1948. *Louisiana Story*. Estados Unidos. 78 min.
- MACNEILL, Ian; GLOVER, Guy; MEAD, Margaret. 1960. *Four Families*. 60 min.
- ROUCH, Jean. *Lês Maîtres Fous*. Ghana, (Costa do Marfim)/França. 35 min., 1957.
- _____. *Moi um Noir*. Costa do Marfim/França. 70 min., 1958.
- _____. *Jaguar*. Ghana/França, 110 min., 1971.
- ROUCH, Jean; MORIN, Edgar. 1960. *Chronique d'un Été*. França. 90 min.

Recebido em março de 2008
Aprovado para publicação em outubro de 2008

Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 13, vol. 20(1+2), 2009