

## **Doc On-line** [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)

Revista Digital de Cinema Documentário  
Revista Digital de Cine Documental  
Digital Magazine on Documentary Cinema  
Révue Électronique de Cinéma Documentaire

Documentário e Antropologia  
Documental y Antropología  
Documentary and Anthropology  
Documentaire et Anthropologie

n.03 (12. 2007)



*Chronique d'un Été* (1960), de Jean Rouch

### **Editores**

Marcus Freire (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

**CONSELHO EDITORIAL:**

**Anabela Gradim** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Annie Comolli** (École Pratique des Hautes Études, França)  
**António Fidalgo** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Bienvenido León Anguiano** (Universidad de Navarra, Espanha)  
**Carlos Fontes** (Worcester State College, EUA)  
**Catherine Benamou** (University of Michigan, EUA)  
**Claudine de France** (Centre National de la Recherche Scientifique-CNRS, França)  
**Frederico Lopes** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Gordon D. Henry** (Michigan State University, EUA)  
**Henri Arraes Gervaiseau** (Universidade de São Paulo, Brasil)  
**José da Silva Ribeiro** (Universidade Aberta, Portugal)  
**João Luiz Vieira** (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
**João Mário Grilo** (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
**Julio Montero** (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)  
**Luiz Antonio Coelho** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Margarita Ledo Andiñon** (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)  
**Michel Marie** (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, França)  
**Miguel Serpa Pereira** (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)  
**Patrick Russell LeBeau** (Michigan State University, EUA)  
**Paula Mota Santos** (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)  
**Paulo Serra** (Universidade da Beira Interior, Portugal)  
**Philippe Lourdou** (Université Paris X - Nanterre, França)  
**Robert Stam** (New York University, EUA)  
**Rosana de Lima Soares** (Universidade de São Paulo, Brasil)  
**Tito Cardoso e Cunha** (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)  
Revista Digital de Cinema Documentário |  
Revista Digital de Cine Documental | Digital Magazine on Documentary Cinema |  
Révue Électronique de Cinéma Documentaire

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas  
Dezembro 2007  
ISSN: 1646-477X  
Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity >  
Périodicité semestrielle

Contacto dos Editores:  
[marciusfreire@terra.com.br](mailto:marciusfreire@terra.com.br)  
[manuela.penafria@gmail.com](mailto:manuela.penafria@gmail.com)

# Índice

<b>EDITORIAL</b> <b>Editorial   Editor's note   Éditorial</b>	<b>1</b>
Documentário e Antropologia <i>por</i> Marcius Freire, Manuela Penafria	2
<b>ARTIGOS</b> <b>Artículos   Articles   Articles</b>	<b>5</b>
Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual <i>por</i> José da Silva Ribeiro	6
Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário <i>por</i> Marcius Freire	55
Jean Rouch e o Surrealismo <i>por</i> Daniela Dumaresq	66
Antropologia e documentário: da escrita ao cinema <i>por</i> João Rapazote	82
Estratégias filmicas do documentário antropológico: três estudos de caso <i>por</i> José Francisco Serafim	114
Fotoetnografia: a importância da fotografia para o resgate etnográfico <i>por</i> Paulo César Boni, Bruna Maria Moreschi	137
<b>ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES</b> <b>Análisis y crítica de películas   Analysis and film review   Analyse et critique de films</b>	<b>159</b>
A criatividade que gera criatividade <i>por</i> Mariana Liz	160

<i>Pasolini y la antropología urbana - Un documental de los años setenta</i> <i>por Stefano Odorico</i>	163
<b>Santiago F For Fake</b> <i>por Aurélio Michiles</i>	167
<b>Rear Window, Janela Indiscreta</b> <i>por Tito Cardoso e Cunha</i>	171
<b>LEITURAS</b> <b>Lecturas   Readings   Comptes Rendus</b>	<b>173</b>
<b>O documentário segundo Kracauer</b> <i>por Manuela Penafria</i>	174
<b>DISSERTAÇÕES E TESES</b> <b>Tesis   Theses   Thèses</b>	<b>187</b>
<b>El Cine Documental de NO-DO (1943-1981)</b> <i>por Álvaro Matud Juristo</i>	188
<b>“O Homem da Câmara de Filmar” como obra futurista e o posicionamento ético de Dziga Vertov</b> <i>por Sandra Fernandes Nunes</i>	195
<b>Imagem e política: estudo sobre o cine-jornal brasileiro (1939-1942)</b> <i>por Daniela Domingues Leão Rêgo</i>	196
<b>Exploration filmique de <i>Sanayeh</i>, un quartier de Beyrouth</b> <i>por Pascale Feghali</i>	197
<b>Sobre heróis, narradores e realismo: análise de filmes de Jean Rouch</b> <i>por Daniela Dumaresq</i>	198
<b>Entreatos políticos</b> <i>por Carlos André Migliorini</i>	200
<b>Habitants de chambres de bonnes à Paris. Étude filmique des usages de l’espace quotidien</b> <i>por Anja Hess</i>	201
<b>Artisanat et tradition au Maroc: étude d’anthropologie filmique sur les dinandiers de la Médina de Fès</b> <i>por Baptiste Buob</i>	202

<b>É tudo verdade? A exploração no documentário e o documentário de exploração</b> <i>por</i> Lúcio De Franciscis dos Reis Piedade	<b>204</b>
<b>ENTREVISTA</b> <b>Entrevista   Interviews   Entretien</b>	<b>207</b>
<b>Entrevista a Manthia Diawara</b> <i>por</i> João Rapazote	<b>208</b>



## **EDITORIAL**

- [Editorial](#) | [Editor's note](#) | [Éditorial](#)

# Documentário e Antropologia

Marcus Freire, Manuela Penafria

A presente edição da *Doc on-line* debruça-se sobre um tema que tem um significado especial para os estudos do documentário. Com efeito, nunca é demais lembrar que as relações do cinema com a Antropologia remontam aos primórdios do cinematógrafo e de seus ancestrais mais próximos, aqueles de quem herdou quase tudo. A história nos conta que, antes daquele comboio entrar na *Gare de la Ciotat* e do bébé de Auguste fazer a sua refeição para o grande público, o "outro" não ocidental já se mostrava em imagens moventes para olhares curiosos. De um lado do atlântico, Edison fez do seu estúdio Black Maria o palco para uma dança Sioux totalmente encenada que resultou numa fita kineoscópica intitulada *Sioux ghost dance* (1894); enquanto na França, na Primavera do ano seguinte, Félix-Louis Regnault registrava com uma câmara cronofotográfica de E. J. Marey uma mulher wolof elaborando artefatos em argila na *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale*, em Paris. Os Lumière, cujo invento seria apresentado publicamente alguns meses depois, deu continuidade e intensificou esse interesse pela alteridade enviando os seus operadores aos recônditos mais longínquos do planeta de onde seriam trazidos filmes "pris sur le vif et pleins de vie véritable".

Entre essa exploração do exótico, do não ocidental e a utilização das imagens em movimento como instrumento ao serviço do estudo do homem, o caminho foi longo e muito ainda resta a ser feito. O dossiê que ora apresentamos tem como propósito ser uma pequena contribuição para a pavimentação desse caminho.

Assim, sobre as relações do Documentário com a Antropologia, tema proposto para esta terceira edição, a Revista *Doc On-line*, traz-nos um conjunto de artigos que discutem a obra do cineasta-antropólogo francês Jean Rouch. José da Silva Ribeiro comenta e apresenta as entrevistas que lhe realizou. Trata-se de um artigo que seguramente se constituirá num valioso material de apoio a todos os interessados na obra de Jean Rouch, assim como nas problemáticas que envolvem as ligações



entre a Antropologia e a imagem em movimento. Marcius Freire destaca o conceito proposto por Jean Rouch de "verdade provocada", um procedimento usado pelo cineasta que conduz à verdade do filme e exercita o alcance desse conceito no documentário contemporâneo. A partir dos filmes *La Punition* e *Gare du Nord*, Daniela Dumaresq discute pertinentemente as ligações entre essas obras e o movimento surrealista. João Rapazote oferece-nos um extenso artigo sobre a Antropologia Visual e José Francisco Serafim reflecte sobre as estratégias de realização de documentários antropológicos a partir da sua própria experiência. Para concluir o conjunto de artigos seleccionados e para abranger as importantes e históricas relações da Antropologia com a imagem fixa, muito apraz aos editores tornar público o trabalho de Paulo César Boni e Bruna Maria Moreschi sobre a fotoetnografia onde apresentam um levantamento dos fotógrafos que têm contribuído significativamente para o "resgate antropológico de povos e grupos sociais". Ainda neste número, continuamos a apostar na divulgação de dissertações e teses na área e na secção "análise e crítica de filmes" apresentamos textos sobre documentários actuais assim como mais clássicos e, como vem sendo hábito, esta é uma secção que prima por ser alargada a outros filmes que não trazem consigo a designação de documentário, mas sobre os quais se lançam olhares documentais. Por fim, destacamos a entrevista inédita a Manthia Diawara realizada por João Rapazote que completa o número da *DOC On-line* dedicado à Antropologia.



## **ARTIGOS**

- [Artículos](#) | [Articles](#) | [Articles](#)

# Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual

José da Silva Ribeiro

*CEMRI - Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta*

jribeiro@univ-ab.pt

**Resumo:** Procuramos em torno de duas conversas com Jean Rouch ocorridas em 1992 e 1995 organizar algumas notas para utilização dos estudantes. Posteriormente estas conversas foram editadas em DVD e utilizadas em múltiplos contextos, nomeadamente na *12<sup>a</sup> Mostra Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro*. As contínuas solicitações destes materiais levam-nos a organizar e a apresentar estas notas. Estamos certos de que as conversas com Rouch mereciam mais ampla reflexão e a participação de outros autores. Deixaremos esta missão para uma ulterior publicação. Agradecemos disponibilizar aqui as lições de Rouch, referência incontornável do cinema etnográfico.

Palavras-chave: Filme etnográfico, Antropologia Visual, Jean Rouch.

**Resumen:** Para enmarcar el contenido de dos conversaciones que tuvimos con Jean Rouch en 1992 y en 1995, redactamos algunas notas para los estudiantes. Más tarde, estas conversaciones fueron editadas en DVD y utilizadas en múltiples ocasiones, como en la *12<sup>a</sup> Mostra Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro*. La continua demanda de estos materiales nos ha llevado a organizar y presentar esas notas. Estamos seguros de que las conversaciones con Rouch merecerían una discusión más amplia y la participación de otros autores. Pero vamos a dejar esa tarea para una posterior publicación. Estamos muy satisfechos de poner a disposición las lecciones de Jean Rouch, que es una referencia inevitable del cine etnográfico.

Palabras clave: película etnográfica, Antropología Visual, Jean Rouch

**Abstract:** From two interviews with Jean Rouch in 1992 and in 1995 we organized some notes for the students. Later these conversations were edited on DVD and used in multiple contexts, such as the *12<sup>a</sup> Mostra Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro*. Continued demand for these materials led us to edit and publish those notes. We are convinced that the conversations with Rouch deserve wider discussion and the appraisal of other authors. We will leave that assignment for a later publication. We are pleased to make available Jean Rouch's lessons, a filmmaker who has become an inevitable reference in ethnographic film.

Keywords: Ethnographic film, Visual Anthropology, Jean Rouch.

**Résumé:** A partir de deux conversations avec Jean Rouch recueillies en 1992 et en 1995, nous avons organisé quelques notes pour les étudiants. Plus tard, ces conversations ont été publiées en DVD et utilisées dans de multiples contextes, tels que la 12<sup>a</sup> *Mostra Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro*. La demande continue concernant ces matériaux, nous a amené à organiser et à présenter ces notes. Nous sommes certains que les conversations avec le cinéaste méritent une plus large réflexion et la participation d'autres auteurs, mais nous réserverons ce travail pour une publication ultérieure. Nous sommes néanmoins heureux de mettre dès maintenant à disposition les leçons de Jean Rouch, incontournable référence du cinéma ethnographique.

Mots-clés: Film ethnographique, Anthropologie Visuelle, Jean Rouch.

## 1. Filme Etnográfico e Antropologia Visual

○ Filme etnográfico ou o cinema etnográfico entendido no sentido mais amplo abarca uma grande variedade de utilização da imagem animada aplicada ao estudo do Homem na sua dimensão social e cultural. Inclui frequentemente desde documentos improvisados (esboços, ensaios fílmicos) até produtos de investigação acabados e de construção muito elaborada. Os métodos do cinema etnográfico são muito variados e associados a tradições teóricas diferenciadas como a meios e procedimentos<sup>1</sup> utilizados. Assentam no entanto em alguns princípios fundamentais: uma longa inserção no terreno ou meio estudado frequentemente participante ou participada, uma atitude não directiva fundada na confiança recíproca valorizando as falas das pessoas envolvidas na pesquisa, uma preocupação descritiva baseada na observação e escuta aprofundadas independentemente da explicação das funções, estruturas, valores e significados do que descrevem, uti-

---

<sup>1</sup> Claudine de France considera haver entre as inúmeras atitudes metodológicas possíveis duas tendências opostas no filme etnográfico - os filmes de exposição e filmes de exploração. A primeira pressupõe procedimentos extra-cinematográficos (escrita precede a realização do filme), a segunda utiliza o cinema como metodologia de pesquisa, de exploração.

lização privilegiada da música e sonoridades locais na composição da banda sonora.

A sua génese é frequentemente associada ao nascimento do próprio cinema: para Claudine de France com os primeiros filmes Lumière desde 1898 – as imagens mostram e descrevem, independentemente da intenção, propósito ou dispositivo de pesquisa que lhe está subjacente. Para Emilie de Brigard, o primeiro filme etnográfico foi realizado em 1895 por Félix-Louis Regnault, médico especializado em anatomia patológica, que com a ajuda do assistente de Jules-Etienne Marey, Charles Comte, filmou uma mulher ouolof a fabricar uma peça de olaria na exposição etnográfica da África Ocidental. Neste filme existe uma intenção científica explícita: a de descrever um técnica de cerâmica intermediária entre a executada sem roda e com roda horizontal (Piault, 2000). Afirmam-se assim duas tendências ou polaridades marcadas pela presença ou ausência intencional de um dispositivo de pesquisa e de uma problemática. Marc Piault associa o nascimento do cinema e da Antropologia de terreno à expansão industrial europeia de que o próprio cinema e a Antropologia fazem parte.

Só nos anos 1950 o filme etnográfico se torna uma disciplina institucional com especialistas de critérios reconhecidos (Brigard, 1979). Surgiram seus primeiros autores / realizadores e seus primeiros filmes: Jean Rouch, *Les Maîtres Fous* (1955), John Marshall, *The Hunters* (1958) Robert Gardner, *Dead Birds* (1964), e Tim Asch *The Feast* (1969). Na mesma época foram criadas as primeiras instituições e programas de formação. Dentre estes, destacamos a criação do Comité du Film Ethnographique<sup>2</sup> em 1953 por Jean Rouch, Enrico Fulchignoni, Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, Henri Langlois et Claude Lévi-Strauss, domiciliado no Musée de l'Homme e os programas de formação: PIEF - Program in Ethnographic Film criado em 1966 por Robert Gardner e Asen Balicki na Universidade de Harvard e no mesmo ano a criação do Laboratoire de Audiovisuel en Sciences Religieuses por Jean Rouch, Claude Levi-Strauss, Germaine Dieterlen, na École Pratique des Hautes Études – Sorbone. Em 1969 Rouch dirigia o curso de “Cinéma e Sciences Humaines” na Universidade de Nanterre. Desde o seu início o filme etnográfico aparece com uma dupla vinculação – aos antropólogos e à Antropologia (Marcel Griaule, André Leroi-Gourhan, Claude

---

<sup>2</sup>Atualmente o *Comité du Film Ethnographique* é dirigido por Marc-Henri Piault.

Lévi-Strauss, Germaine Dieterlen, Asen Balicki) e ao cinema (Enrico Fulchignoni, Enrico Fulchignoni, Henri Langlois). Jean Rouch aparece como a síntese do antropólogo e do cineasta. Engenheiro como os cineastas Russos dos anos 20<sup>3</sup> (Eisenstein e Vertov) é a figura de referência paradigmática do filme etnográfico (Ginsburg, 1999). Esta ambiguidade, pelo menos aparente, não deixou de ser notada pelos antropólogos que usam as imagens. Para Jay Ruby o filme etnográfico encerra algumas ambiguidades. Nos Estados Unidos, devido aos filmes de Robert Gardner, John Marshall e Tim Asch, o filme etnográfico constitui-se como meio ou ferramenta educativa para muitos antropólogos. Por outro lado, segundo Ruby, o termo “etnográfico” era entendido num sentido demasiado amplo e até obsoleto na medida em que incluía todo o tipo de documentários que representavam um retrato empático de algum aspecto da cultura em que a representação do “outro exótico” se enquadravam da cultura ocidental dominante. Finalmente o filme etnográfico aparece mais associado ao cinema e ao cinema documentário do que propriamente à Antropologia enclausurando-se em grupos fechados, festivais de cinema etnográfico e formação esporádica, não sistemática.

Na expressão *cinema etnográfico* ou *filme etnográfico*, a palavra *etnográfico* tem duas conotações distintas. A primeira é a do assunto que trata - *ethnos*, *ἔθνος*, povo, nação; *graphein*, *γράφειν*, escrita, desenho, representação. O filme etnográfico seria “a representação de um povo através de um filme” (Weinburger, 1994). Neste âmbito se enquadram os filmes *Nanook of the North* de Flaherty e os ensaios sobre o cinema etnográfico escritos por MacDougall (1975, 1978) e Timothy Asch, John Marshall (1975), análises feitas por cineastas que fotografaram ou fil-

---

<sup>3</sup>Como os primeiros cineastas soviéticos, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, Rouch tinha experiência profissional na engenharia e na arquitectura, era engenheiro de pontes e calçadas. Segundo Jenkins esta experiência em Eisenstein e em Vertov nas áreas da engenharia, arquitectura e *design* gráfico favoreceu a “fusão das artes e da engenharia numa altura em que a tecnologia era vista como a chave da transformação da Rússia de um estado feudal para uma utopia dos trabalhadores. Construíram as suas teorias numa linguagem derivada dos ambientes mais técnicos, com Vertov celebrando o “homem com a máquina de cinema”, parte artista e parte engenheiro, com Kuleshov a falar dos seus primeiros trabalhos como “experiências”, com Eisenstein a escrever sobre a edição da montagem relacionada com a reflexologia de Pavlov [...] Qualquer compreensão teórica era imediatamente convertida em aplicações práticas. (Jenkins, 1999).

maram culturas exóticas. A segunda conotação do termo *etnográfico* é a de que há um *enquadramento disciplinar* específico dentro do qual o filme é ou foi realizado – a Etnografia, a Etnologia, a Antropologia. Esse enquadramento é, em primeiro lugar, o da Etnografia enquanto descrição científica associada à Antropologia. Neste sentido, a série de filmes de Asen de Balikci e Mary Rousseliere sobre os Esquimós Netsilik e os escritos de Jay Ruby (1975) podem considerar-se etnográficos e antropológicos. O cinema etnográfico era sobretudo descritivo. As imagens funcionando como arquivos de uma enciclopédia sobre as sociedades não industriais, exóticas ou rurais, eram captadas segundo os programas da Antropologia clássica. Descrevem as técnicas, o habitat, o artesanato, as diferentes formas de agricultura, os rituais, as cerimónias, etc. Para Brigard, a mudança mais notável do filme etnográfico desde as origens apareceu claramente depois da Segunda Guerra Mundial. Consistiu no deslocamento do centro de interesse do filme. Esta já não tanto o do exterior, do longínquo e do exótico mas do interior o seu próprio meio. O mesmo aconteceu na Antropologia, na Sociologia e nas Ciências Sociais em geral se interessam por temas como a cidade “o mundo inteiro ou vive na cidade ou está a caminho da cidade; então, se estudarmos as cidades, poderemos compreender o que se passa no mundo” (Park), a emigração, o tempo, os laboratórios científicos (Rabinow, Latour) e outros temas das denominadas sociedades complexas. Temas presentes na filmografia de Jean Rouch.

Para Eliot Weinburger, o “cinema etnográfico pode ser um subgénero do documentário ou um ramo especializado da Antropologia e equilibra-se precariamente nos limites de ambos” (1994) Alguns autores como Jay Ruby (1975), Emile de Brigard (1975), Heider (1976), Eliot Weinburger (1994) argumentam que todos os filmes são etnográficos: “qualquer filme por mais *ficcional* é um documento da vida contemporânea” (Weinburger, 1994). “É habitual definir filme etnográfico como um revelador dos modelos culturais. Segundo esta definição, depreende-se que todos os filmes são etnográficos pelo conteúdo, pela forma ou por ambos. No entanto, alguns filmes são nitidamente mais reveladores do que outros” (Brigard, 1979, p.21). Na verdade os filmes de ficção como resultados de um processo criativo não são apenas puras ficções “eles tem uma pretensão à evidência quotidiana, à experiência; sugerem um espaço, uma história, uma linguagem, um olhar sobre o mundo”



(Augé, 1997). Jacques Aumont referir-se-ia à “dimensão antropológica e social dos estudos cinematográficos e à necessidade de entrecruzá-los com as ciências sociais” (Aumont e All, 1989).

A questão fundamental parece ser fundamentada por François Laplantine quando afirma que a questão fundamental da Etnografia (também do filme etnográfico e do cinema documentário) é a passagem da observação à linguagem, diríamos também a passagem do terreno à imagem, ao discurso e ao público. As questões relacionadas com a recepção ou a apropriação dos filmes tornaram-se centrais nos processos de pesquisa, no percurso dos antropólogos cineastas, na reconfiguração das práticas da Antropologia Visual (Rouch, Arlaud, Ruby).

A Antropologia e a Etnografia decorrem em primeiro lugar da ideia de que as culturas se revelam através de formas e símbolos visuais subjacentes aos gestos, cerimónias, rituais e artefactos situados em ambientes construídos e naturais (Ruby, 1996). A aprendizagem ou a percepção de uma cultura, longínqua ou próxima, do outro ou a nossa própria cultura, pressupõe pois uma actividade de atenção que mobiliza a sensibilidade do etnólogo: particularmente a vista e mais precisamente o olhar. Olhar é o contrário de generalizar, globalizar, “é ele que constrói o quadro (a vista), que acrescenta, corta, omite, constrói e subjectivisa ” (Dibie, 1998, p.26). O olhar etnográfico é uma dupla construção: propõe-se ver e mostrar o mundo e a forma de o construir como linguagem e como processo de construção da linguagem. Como actividade perceptiva (interior e exterior, de si e do outro) fundada na atenção e orientação do olhar procura uma abordagem micro social, isto é, propõe-se observar, o mais atenta e minuciosamente possível “tudo o que se encontra, incluindo e, talvez mesmo e acima de tudo, os comportamentos aparentemente mais insignificantes “os aspectos acessórios do comportamento”, “alguns pequenos incidentes” (Malinowski, 1993, p. 77), os gestos, as expressões corporais, os usos alimentares, os silêncios, os suspiros, os sorrisos, as caretas, os barulhos da cidade, os barulhos dos campos” (Laplantine, 1996, p.13). Propõe-se prestar atenção ao pormenor como revelador do todo. Ao detalhe que aponta para fora de uma singularidade ou especificidade cultural ou de uma determinada interacção, que possui uma força de expansão. Por isso “a percepção etnográfica não é da ordem da dependência imediata da vista, do conhecimento fulgurante da intuição, mas

da visão (e, por conseguinte do conhecimento) mediatizada, distanciada, diferida, reavaliada, instrumentalizada (caneta, gravador, máquina fotográfica, câmara...) e, em todas as situações, retrabalhada na escrita ou nas imagens e nos sons. Ver imediatamente o mundo tal como é, cujo corolário consistiria em descrever exactamente o que aparece sob os olhos, não seria realmente ver, mas crer e crer nomeadamente na possibilidade de eliminar a temporalidade. Seria reivindicar uma estabilidade ilusória do sentido daquilo que se vê e negar à vista e ao visível o seu carácter inevitavelmente mutável" (Laplantine, 1996, p.15). A descrição etnográfica, etapa fundamental para a Antropologia não consiste apenas em ver, ou em ver e analisar, mas em mostrar, dizer ou escrever o que se vê, isto é o "transformar o olhar em linguagem" (Laplantine, 1996). Os antropólogos tentaram compreender o olhar passando do visível ao legível. A Antropologia era "uma disciplina verbal", "dependente das palavras" (Mead, 1979) sobretudo quando o antropólogo contava apenas com a memória dos informantes. O ver tornava-se indissociável do ouvir, do interagir, da inscrição local (notas de campo e registos visuais e sonoros) – memória do observado e do observador, da análise e da interpretação, um *continuum* do terreno ao texto e ao público. A descrição etnográfica, não só enquanto escrita do visível mas também da relação, da experiência de terreno, "expõe não só a atenção do investigador (atenção orientada e também atenção flutuante), mas também uma preocupação particular de vigilância relativamente à linguagem, já que se trata de mostrar com palavras [imagens e sons], que não podem ser insubstituíveis, sobretudo quando se tem por objectivo dar conta, da forma mais minuciosa possível, da especificidade das situações, sempre inéditas, com que somos confrontados". Na descrição etnográfica estão em jogo "as qualidades de observação, de sensibilidade, de inteligência e de imaginação científica do investigador. É aí que se prepara o etnólogo (= o que faz emergir a lógica própria de determinada cultura). É, enfim, a partir deste ver organizado num texto, que começa a elaborar-se um saber: o saber característico dos antropólogos". Nesta passagem do visível, do multisensorial (multissemiótico) ou da experiência à linguagem há necessidade de estabelecer relações entre o que frequentemente "era considerado como separado: a visão, o olhar, a memória, a imagem e o imaginário, o sentido, a forma, a linguagem". Este empreendimento é acima de tudo interdisciplinar "apela a uma plu-

ralidade de abordagens, que a Antropologia – que não é uma disciplina auto-suficiente mas aberta – tem de frequentar [considerar, de ter em conta]: as ciências naturais, a pintura, a fotografia, a fenomenologia, a hermenêutica, a teoria da tradução, as ciências da linguagem, mas também a literatura [o cinema e o hipermedia], que não é [são] mais do que o pleno exercício da linguagem” (Laplantine, 1996, p.8).

Jay Ruby refere que alguns produtores e utilizadores de filmes etnográficos partem do pressuposto de que mostrar na sala de aula e na televisão imagens positivas das pessoas e dos processos sociais e culturais que não são familiares ao público tem um efeito humanizante, e aumenta a tolerância da audiência para as diferenças e a diversidade das culturas, para a percepção da interculturalidade. Não há provas destes benefícios. A experiência mostra-nos o contrário – leitura etnocêntricas dos filmes. Abre-se pois um campo de investigação sobre o modo como os filmes etnográficos proporcionam aos públicos a percepção das culturas na sua diversidade ou como os filmes etnográfico comunicam com o públicos nos seus diversos contextos de utilização – no ensino, na comunicação. Trata-se pois de problematizar não só a produção do filme etnográfico como uma questão investigável, mas também a forma como este estabelece a comunicação com o público, ou ainda como os públicos lhe atribuem sentido, como se apropriam deles e os integram nos seus sistemas de crença e de conhecimento do outro. Poderemos focalizar ainda esta integração em contextos diferentes – as pessoas filmadas como integram as imagens acerca de si próprias num sistema de conhecimento (auto-conhecimento, reconhecimento) e das emoções; em situações de ensino em que o filme é apropriado com objectivos específicos de formação e acompanhado de informação complementar (dispositivos críticos); em situações de apresentação em espaço público – televisão, cinema, integrado ou não em programação temática específica, sujeita ou não a processos complementares de reflexão sobre os filmes (guias de programação, notas de leitura, debate). Estas situações foram amplamente desenvolvidas por Jean Rouch. Em primeiro lugar na relação com o terreno e no desenvolvimento de uma Antropologia partilhada em que o público de seus filmes era em primeiro lugar os seus próprios actores, sujeitos da investigação. O segundo público das imagens filmadas seria a montadora que com o realizador procura dar sentido às imagens filmadas na cons-

trução da narrativa. O processo de reflexividade, apropriação das imagens pelas pessoas filmadas, constitui uma outra forma de recepção, desencadeando frequentemente acesos debates como em *Moi un Noir* e sobretudo em *Chroniques d'un été*. Finalmente a apresentação dos filmes em festivais – *Bilan du film ethnographique*, ou nas sessões dos Seminários de Rouch na Cinemateca Francesa constituem contextos de apropriação crítica dos filmes.

Actualmente a integração de dispositivos críticos (notas, processo de realização, fotografias, etc..) na apresentação dos filmes em DVD ou na Internet (guiões de leitura) demonstram-nos a necessidade e o interesse em passar do visionamento simples (ver) do filme para a apropriação (consulta) do filme. O visionamento repetido do filme permitirá um conhecimento mais íntimo (Truffaut), a passagem do espectáculo do filme na sala de cinema, ou de entretenimento na televisão ao conhecimento decorrente da consulta do filme, do visionamento repetido. Jean Rouch refere o que Langlois dizia “para fazer cinema é preciso ter visto 300 filmes. Eu posso-os obrigar a ver 300 filmes por ano”, dispor de uma boa videoteca para consulta, para visionamento repetido; é uma condição essencial para a aprendizagem da realização do filme etnográfico e da problemática abordada no filme.

Marc Piault aponta para uma *hipercenografia do provável* ou do possível em que a experiência das imagens (procedimento/conhecimento antropológico) passaria a ser submetida à interpretação permanente dos espectadores e à reinterpretação crítica dos seus protagonistas através da universalização dos instrumentos (Internet, media digitais) e conseqüentemente das formas de discurso.

Vejamos um paralelismo possível entre a Antropologia e o documentário sugerido pelo texto de Elizabeth Sussex (1975) (v. tabela na página seguinte).

Dziga Vertov e Robert Flaherty são considerados por Jean Rouch “pais fundadores”, “percursores geniais” do cinema etnográfico, chamando-os de figuras totémicas.

A criação cinematográfica para Flaherty, *Nanook of the North* (1922) baseava-se em princípios semelhantes aos que orientavam, na mesma época, os trabalhos de Malinowski nas Ilhas Trobriand (1915-16, 1917-18): 1) Longa duração da experiência no local: o tempo do contacto prévio, do conhecimento do objecto a filmar, da criação de laços de

Documentário	Antropologia
O primeiro é, obviamente, o relato da viagem...	No início, também a Antropologia se baseava no relato de viagens dos exploradores, viajantes, missionários ou comerciantes.
O segundo é o da descoberta de Flaherty de que se pode fazer um filme sobre as pessoas no local, isto é, que se consegue uma compreensão dramática, um padrão dramático, no local, com as pessoas. Mas é claro que ele fez isso com povos longínquos e nesse sentido foi um romântico.	Malinowski, na mesma época, anos 20 do séc. XX, desenvolve uma atitude semelhante, ou seja, de um investigador isolado empreende o trabalho de campo junto de povos longínquos, captando o ponto de vista do nativo.
O terceiro é o nosso capítulo, o que descobre o drama vivido à soleira da nossa porta, o drama do quotidiano.	A Antropologia em casa ou de regresso a casa depois da fase colonial. Os temas abordados são os da sociedade complexa - a cidade, a emigração, a ciência
Há um quarto capítulo, o que é muito interessante, e esse seria aquele no qual as pessoas começam a falar, não sobre como fazer filmes sobre as pessoas, mas com as pessoas... [Antropologia partilhada de Jean Rouch...]	A partir do final dos anos 60 do séc. XX, com a independência dos países colonizados, os povos adquirem voz e participam na investigação. É, no entanto, a partir dos anos 80, que a relação entre os antropólogos e os sujeitos do inquérito é concebida como um instrumento heurístico.
No entanto, o capítulo seguinte, o de fazer filmes com indivíduos para isso treinadas, tem o problema de se estar a fazer filmes com pessoas e depois partir de novo. Ora, eu vejo o próximo capítulo como o de fazer filmes de facto no terreno, e aqui sigo as ideias de Zavantini. Uma vez Zavantini fez um discurso muito engraçado em que dizia que seria ótimo se todas as aldeias italianas fossem equipadas com câmaras para que pudessem fazer filmes sobre elas próprias e escrever cartas em cinema umas às outras, e isto era para ter uma grande piada. Eu fui a única que não se riu, porque me parece que o próximo passo é - não os aldeões a mandaram cartas de cinema uns aos outros, mas eles próprios a fazerem filmes, onde coloquem questões políticas ou de outra natureza e até a expressarem-se em termos jornalísticos ou noutros. (Sussex 1973, p. 29-30)	Também na Antropologia se desenvolvem experiências desta natureza, sobretudo na Antropologia pós-colonial. (Appadurai).

confiança que permitam a participação das pessoas filmadas, enfim a rotação, o visionamento e a devolução das imagens às pessoas filmadas. O filme aparece como um processo, constitui uma experiência interminável, a que só uma "violência" exterior lhe pode pôr termo (compromissos de distribuição, pressões relativas à encomenda.....). "Todos os meus filmes são apenas esboços - aproximações ao que espero vir a fazer um dia, ou que será feito por outros [...] fazer um filme é como procurar uma pepita de ouro [...] um filme é a maior distância entre dois pontos" (Flaherty in Romaguerra, 1980, p.145). 2) Subordinação da filmagem aos dados dessa experiência: os filmes obedecem a projectos, a uma ideia prévia "filmar a majestade inicial dos povos" em *Nannok* (1922), *Man of Aran* (1934). Nenhuma ideia é, no entanto, desenvolvida sem que seja ratificada pelos factos passados ou presentes, a grande maioria das ideias nascem do conhecimento directo da comunidade. 3) Importância da devolução das imagens às pessoas filmadas na condução da experiência de realização do filme. O filme desenvolve-se a partir do olhar do realizador, das análises partilhadas das imagens, das conversas com os habitantes, da sucessiva repetição das tomadas de vista. Para isso Flaherty instala, sempre que possível, laboratórios e equipamentos de projecção do original dos filmes, *rushes*, no local chegando ao limiar de um germe de "criação colectiva" (esquimós corrigem o filme depois do seu visionamento) o que postula o princípio determinante da descoberta de elementos a partir das próprias revelações operadas pela câmara: a câmara vê mais que o olho. Seus filmes como a metodologia teve admiradores e detractores. É de certa maneira irónico que Flaherty tenha sido atacado por fazer o que os antropólogos fazem com virtual impunidade "o objectivo final que o etnólogo não pode perder de vista é, em suma, compreender o ponto de vista do nativo, a sua relação com a vida, a sua visão do mundo" (Malinowski).

Flaherty foi, na opinião de J. Rouch, "um etnólogo sem o saber e sem o querer, dando talvez a maior lição de paciência e de tenacidade aos que se dedicam ao estudo dos outros homens. A sua pesquisa maníaca da autenticidade obrigava a contactos prévios prolongados precedendo uma observação minuciosa, uma tentativa de compreensão mútua que poucos etnógrafos profissionais se podem gabar" (1966, p.453), descobre as potencialidades da observação participante (para Heusch, também "câmara participante") que etnólogos e sociólogos uti-

lizarão mais tarde, a sua atitude com *Nanook* resume a deontologia da pesquisa etnográfica: além do rigor do trabalho de observação e de integração, da existência do projecto e do conhecimento minucioso dos meios técnicos, Flaherty não actua como mero caçador de imagens. Adoptado por Allakariallak (Nannok no filme) e sua família, observa-os minuciosamente, procura a sua colaboração estreita, trata-os como seres humanos, o que nem sempre aconteceu com os etnólogos cineastas.

Os contributos de Vertov para o filme etnográfico são muito diversificados. Em primeiro a cidade, o cinema, a mudança, a tecnologia, a liderança política tornam-se objecto do filme e do questionamento sociológico e antropológico. Em segundo lugar a prática cinematográfica inserida num processo social e político de mudança. Esta prática cinematográfica, cinema olhar (ciné-olho), assenta em três princípios fundamentais: 1) o cinema como processo de desvelar o real, a actualidade, a vida quotidiana, utilizando todas as técnicas de rotação, todas as potencialidades das imagens em movimento, todas as invenções e métodos susceptíveis de o fazer; 2) a superioridade da câmara em relação ao olhar humano; 3) uma nova concepção de montagem.

À percepção caótica do olhar humano e às limitações impostas pela imobilidade, contrapõe as possibilidades do olhar mecânico e móvel da câmara: A câmara, para Vertov, é um olho mecânico em perpétuo movimento, que liberta o homem da sua imobilidade, aproximando-se e afastando-se das coisas, penetrando nelas, deslocando-se, atravessando multidões, caindo e levantando-se ao ritmo dos movimentos. Esse olhar mecânico organiza a percepção: "se fotografarmos o que o homem viu, obter-se-á naturalmente uma grande confusão. Se montarmos habilmente tudo quanto se filmou, o resultado será um pouco mais claro. Se eliminarmos as escórias que perturbam, ainda será melhor. Obteremos deste modo uma memória organizada das impressões de um olhar vulgar [...] O olho mecânico procura às apalpadelas no caos dos acontecimentos visuais um caminho para o seu movimento ou para as suas hesitações e experimenta, alongando o tempo, desmembrando os movimentos ou absorvendo o tempo em si próprio, engolindo os anos, esquematizando assim os processos inacessíveis ao olhar humano" (Vertov em Granja, 1981, p.45). A observação da câmara, resultado das experiências e da confiança dos operadores, contribui assim

para desvendar o real e para educar ou organizar o olhar do espectador. Finalmente a montagem: para Vertov cada plano nada valia por si, isoladamente, como as palavras no texto ou na poesia, mas em função das conexões, da articulação com os outros planos “não é nada, em si, fora de qualquer contexto, mas, na relação estabelecida entre ele e os outros, torna-se expressivo do conjunto. Um pouco como um indivíduo isolado de todo o universo seria reduzido ao insignificante social e cultural e não se conceberia fora de determinações puramente biológicas, tornar-se-ia pelo contrário representativo, exprimiria à sua maneira, original, irreduzível, um ou vários conjuntos se a observação fosse susceptível de o ligar a eles. Enfim, a sua própria existência só se situaria necessariamente e ganharia sentido na relação constantemente estabelecida com este ambiente no qual só pode agir sendo a expressão agida. A construção de um filme poderia ser considerada como um empreendimento metafórico da produção do sentido pelo homem na dinâmica da sociedade que exprime e sobre a qual exerce a sua acção” (Piault, 2000).

A montagem no “cinema artístico” é, para Vertov, a colagem das cenas rodadas separadamente em função de um argumento mais ou menos elaborado pelo encenador. À montagem num filme sem actores e sem argumento, é atribuída uma significação diferente e uma importância acrescida. É a montagem que dará ao filme a sua estrutura e a sua significação, que fará emergir os temas do discurso fílmico. A montagem acontece desde a primeira observação até ao filme definitivo: no momento da observação, depois da observação, durante a rodagem, depois da rodagem, organização *grosso modo* daquilo que foi filmado em função dos índices de base e das tomadas de vista para a pesquisa das sequências, montagem definitiva, reorganização de todos os materiais na melhor sucessão salientando a ideia chave do filme. Vertov apresentaria assim as seis etapas da montagem (Sadoul, 1971):

- a) Montagem no momento da observação – observação do olho desarmado em qualquer sítio ou momento.
- b) Montagem depois da observação – organização mental do que se viu em função de determinados indícios característicos (específicos).
- c) Montagem durante a rodagem – orientação da câmara para o lugar inspeccionado (observado /analisado) na primeira fase e adaptação às condições modificadas.



d) Montagem depois da rodagem – organização geral (em grosso) do que se filmou em função dos índices de base.

e) A Olhada – busca de fragmentos de montagem, orientação instantânea das imagens de ligação precisa (necessárias). A regra de ouro que se recomenda é tríplice: Olhada, velocidade, precisão.

f) Montagem definitiva – reorganização de todo o material na melhor sucessão possível e cálculo cifrado de agrupamentos de montagem (intervalos).

O filme *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) constitui como que uma lição visual sobre a metodologia proposta por Vertov de utilização da câmara, do processo de montagem, da actividade e do saber fazer cinematográficos. Apresenta um duplo discurso, os olhares sobre uma cidade desde que amanhece até ao cair da tarde<sup>4</sup> – auto-encenação da cidade, "a representação do quotidiano", e a encenação do cineasta, os bastidores do cinema, "os gestos cinematográficos" (Guéronnet: 1987) desde a preparação da rodagem à montagem, da preparação minuciosa do projector à projecção do filme. O filme volta-se sobre si próprio. É realista e formalista. Apresenta-se como filme no filme, ecrã no ecrã, comunica com o público ao mesmo tempo que realiza uma desconstrução completa do cinema pelo cinema. Procura dizer a verdade – "cinema verdade- e dizer como a produz, indicando o modo de a captar. Poderíamos afirmar que o filme seduz e procura a identificação e a adesão do público ao mesmo tempo que se distancia, permitindo um olhar crítico, ou talvez mais do que isto um olhar capaz de compreender a própria produção do filme, a linguagem cinematográfica, através do visionamento dos próprios mecanismos de criação. O filme constitui um documento etnográfico do quotidiano da cidade e da criação cinematográfica.

Também ao nível da organização da prática cinematográfica (produção/reflexão/criação/ ambiente tecnológico/ processo social e político) Vertov se aproximou do cinema etnográfico (ou o cinema etnográfico de Vertov): em *O Homem da Câmara de Filmar*: a) uma equipa pequena, familiar dirigida por si próprio, autor supervisor da experiência, Elizaveta

---

<sup>4</sup> Neste sentido *The Man With a Movie Camera* (1929) parece aproximar-se do filme de Rutman, *Berlim, Sinfonia de uma metrópole* (1927), no entanto este filme só é visionado por Vertov dois anos depois de apresentado *The Man With a Movie Camera*, em 1931 ano em que Manoel de Oliveira realiza *Douro Faina Fluvial*.

Svilova, sua mulher, a montadora ou assistente de montagem, e o seu irmão, Mikhail Kaufman, o principal operador de câmara – responsável pela fotografia; b) uma filosofia ou teoria e prática do cinema que marcou profundamente a sua história criando espaço para reflexão aprofundada, debates acalorados e influenciando muitos cineastas (Jean Luc Godard, Chris Marker, etc.); c) um grupo de pesquisa, reflexão e intervenção artística – *kinoks* que formaliza os princípios (manifestos) dessa teoria e dessa prática, frequentemente denominada de forma sintética – “a vida no imprevisto”; d) um ambiente tecnológico<sup>5</sup> (tecnosfera) dos finais dos anos 20 do Século XX – Câmaras de corda, magazines pequenos, possibilidades de registo de cada tomada de apenas 1,5 minutos (Lumières 55s) ausência de som síncrono;<sup>6</sup> e) finalmente um contexto histórico e sociopolítico da revolução soviética.

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

Podemos acrescentar a estas inevitáveis referências outros nomes que iniciaram ou deram ânimo à dimensão etnográfica do cinema: Edward Curtis, Thomas Reis, Jean Vigo, Jean Epstein, Alberto Cavalcanti, John Grierson, Walther Ruttmann, Luis Bunuel e Joris Ivens. Em Portugal poderíamos referenciar Manoel de Oliveira, *Douro faina fluvial* (1931) que, na linha do filme das sinfonias urbanas de Cavalcanti, *Rien que les heures* (1926), Ruttmann, *Berlim, Sinfonia de Uma Metrópole* (1927) de Vertov, o *Homem e a Câmara de filmar* (1929), Jean Vigo, *A propos de Nice* (1930), abordam a cidade. Representando as cidades poder-se-á compreender o que se passa no mundo. Jean Rouch, 1917-2004, foi, no entanto, a figura incontornável e a referência primeira do cinema etnográfico não apenas pela quantidade de filmes realizados

<sup>5</sup> Win Wenders em 2003 retoma a tecnologia dos anos 20, câmara de manivela original no filme *The soul of a man* na reconstituição de “material de arquivo”.

<sup>6</sup> A primeira entrevista da história do cinema mundial com som síncrono foi realizada por Vertov – entrevista com Belik - a mulher que falava com Béton no filme *Três Cantos sobre Lenine* (1934).

mas pela qualidade das obras, a contínua inovação nos procedimentos de pesquisa, a criação de estruturas fundamentais para o desenvolvimento do género – criação do *Comité du Film Ethnographique*, do *Bilan du Film e Ethnographique*, organização da formação em França e sua extensão da formação e da sua influência aos mais diversos países da Europa, África, América Latina.

## **2. Jean Rouch em Portugal, com um aperto de mãos amigas**

*En une poignée de mains amies, fleuve qui, par dessous les ponts, ouvre la porte de la mer...* foi o filme que Rouch realizou no Porto com Manoel de Oliveira em 1996 “degustando um porto velho falava com o Manoel sobre as pontes do Douro e imediatamente nos pusemos de acordo – de todas as pontes a que foi construída por Gustave Eiffel, antes de construir a torre de Paris, era a grande obra de arte. Em menos de cinco minutos o projecto deste filme foi criado. Manoel escreveria um poema que filmaríamos com os nossos amigos”. O encontro e a ideia do filme punham em relação numa mesma obra os dois cineastas amigos, dois filmes *Douro Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira e *Beau Navire* (1990) de Jean Rouch, duas cidades, duas formas de filmar a “moderna poesia do ferro e do aço” (José Régio), as obras de arte de um mesmo engenheiro - Gustave Eiffel. Rouch sempre referia como Manoel de Oliveira filmara a Ponte D. Luís a partir do rio Douro em *Douro Faina Fluvial* (1931) e como ele próprio filmara a Torre Eiffel: o “terceiro filme em que consegui um plano-sequência” em que mostrava o que se passava “debaixo das saias da senhora Torre Eiffel. Por isso, deitei-me em cima de um carro e aproximei-me da Torre Eiffel ao lusco-fusco [...] o céu estava completamente azul e a iluminação fazia contraste com o céu tão azul enquanto ela ficava toda dourada. Por isso tinha uma jóia de ouro sobre um fundo azul. E eu via a minha Torre Eiffel debaixo [...] Por isso, tive a ideia de juntar um poema de que gosto muito, que é um poema de Baudelaire a uma crioula e que eu, cito de cor: *Quando andas, com a tua saia larga, varrendo o ar...* ” (Rouch, 1992).

Esta mesma metáfora ou associação tinha sido já referida em *O*

**Le beau navire**

Je veux te raconter, ô molle enchanteresse!  
 Les diverses beautés qui parent ta jeunesse;  
 Je veux te peindre ta beauté,  
 Où l'enfance s'allie à la maturité.  
 Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,  
 Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,  
 Chargé de toile, et va roulant  
 Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.  
 Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,  
 Ta tête se pavane avec d'étranges grâces;  
 D'un air placide et triomphant  
 Tu passes ton chemin, majestueuse enfant.  
 Je veux te raconter, ô molle enchanteresse!  
 Les diverses beautés qui parent ta jeunesse;  
 Je veux te peindre ta beauté,  
 Où l'enfance s'allie à la maturité.  
 Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,  
 Ta gorge triomphante est une belle armoire  
 Dont les panneaux bombés et clairs  
 Comme les boucliers accrochent des éclairs;  
 Boucliers provoquants, armés de pointes roses!  
 Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses,  
 De vins, de parfums, de liqueurs  
 Qui feraient délirer les cerveaux et les cœurs!  
 Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,  
 Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,  
 Chargé de toile, et va roulant  
 Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.  
 Tes nobles jambes, sous les volants qu'elles chassent,  
 Tourmentent les désirs obscurs et les agacent,  
 Comme deux sorcières qui font  
 Tourner un philtre noir dans un vase profond.  
 Tes bras, qui se joueraient des précoces hercules,  
 Sont des boas luisants les solides émules,  
 Faits pour serrer obstinément,  
 Comme pour l'imprimer dans ton cœur, ton amant.  
 Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,  
 Ta tête se pavane avec d'étrange grâces;  
 D'un air placide et triomphant  
 Tu passes ton chemin, majestueuse enfant.

**A bela nau**

Eu te quero contar, lânguida feiticeira,  
 Tudo o que te orna e te faz bela por inteira!  
 Quero pintar tua beleza,  
 Na qual a infância se conjuga à madureza.  
 Quando vais, sacudindo no ar a saia larga,  
 És como a bela nau que rumo às ondas larga,  
 Cheio de véus soltos ao vento,  
 Seguindo um ritmo doce e preguiçoso e lento.  
 Sobre a robusta espádua e o pescoço roliço,  
 Tua cabeça se ergue envolta em graça e viço;  
 A um tempo só triunfante e mansa,  
 Prosegues teu caminho, majestosa criança.  
 Eu te quero contar, lânguida feiticeira,  
 Tudo o que te orna e te faz bela por inteira!  
 Quero pintar tua beleza,  
 Na qual a infância se conjuga à madureza.  
 Teu colo que arfa sob o traje fluido e vários,  
 Teu colo vitorioso é como um belo armário,  
 Cujos claros gomos convexos  
 Como os broqueis capturam rútilos reflexos;  
 Provocantes broqueis de agudas pontas rosas!  
 Armários cheios de iguarias tão preciosas:  
 Vinhos, perfumes e licores  
 Que o coração e a mente inundam de torpores!  
 Quando vais, sacudindo no ar a saia larga,  
 És como a bela nau que rumo às ondas larga,  
 Cheia de véus soltos ao vento,  
 Seguindo um ritmo doce e preguiçoso e lento.  
 As nobres pernas, sob os folhos que se amassam,  
 Os maus desejos atormentam e espicaçam,  
 Quais duas bruxas que, ao acaso,  
 Um negro filtro vão mexendo em fundo vaso.  
 Teus barcos, que aos titãs enfrentam nas porfias,  
 São sólidos rivais das víboras sombrias,  
 Feitos para o fatal abraço  
 E para o amante eternizar em teu regaço.  
 Sobre a robusta espádua e o pescoço roliço,  
 Tua cabeça se ergue envolta em graça e viço;  
 A um tempo só triunfante e mansa,  
 Prosegues teu caminho, majestosa criança...

*Tambor* (1979) de Volker Schloendorff quando Oskar debaixo da Torre Eiffel olha para cima e uma pessoa lhe pergunta “o que você está a pensar?”. E ele responde, na barra de saia da minha avó<sup>7</sup>.

O encontro de Rouch com Manoel de Oliveira dá-se em 1955, mediado por Georges Sadoul, no contexto de uma reunião de cineastas realizada em Paris. Rouch tinha acabado de realizar *Les Maîtres Fous*. Este primeiro encontro não pareceu muito promissor mas acabou por colocar os dois cineastas num caminho de múltiplos encontros e de formas de reconhecimento mútuo.

Seria difícil conceber a presença de Jean Rouch em Portugal antes de Abril de 1974. O país mantinha as colónias e, desde 1960, uma guerra na Guiné-Bissau, em Angola e em Moçambique. Temas e ideias caros na obra de Rouch – África, migrações, a Antropologia partilhada eram interditos em Portugal. Os estudos de terreno na área das ciências humanas eram vigiados pelo regime – o geógrafo Orlando Ribeiro, o linguística Lindley Cintra, os musicólogos Lopes-Graça e Michel Giacometti. A Antropologia era quase exclusivamente ensinada no Instituto de Ciências Sociais e Política Ultramarina onde se formavam os administradores coloniais. Nestas circunstâncias, não obstante Rouch, até então, ter produzido quase uma centena de filmes, estes não eram conhecidos em Portugal e na Universidade entrava com mais facilidade a polícia que o cinema.

Logo após Abril de 1974 Rouch vem várias vezes a Portugal, sobretudo ao Porto, a convite do director do Instituto Franco-Portugais (Centro Cultural Francês do Porto) Jacques d’Arthuys, diplomata de carreira, conselheiro cultural em Valparaíso, conselheiro de comunicação do presidente Salvador Allende, então transferido para o Porto. Segundo Jean Rouch foi aí que iniciou com d’Arthuys as experiências em super-8. Desenvolveram conjuntamente a ideia de criar ateliers de super-8 com pequenas câmaras sonoras com som síncrono (Rouch, 1979). Jean Rouch havia encontrado no formato super 8 uma ferramenta ideal para iniciar um programa de ensino dedicado à Antropologia Visual na universidade em França. Estes ateliers viriam a ser realizados mais tarde entre 1978 e 1980 em Moçambique com o objectivo de formar em técnicas do cinema documentário os quadros e trabalhadores do Centro de Estudos de Comunicação da Universidade Eduardo Mondlane em

---

<sup>7</sup> Referência aos primeiros planos do filme *O Tambor* (1979).

Maputo. Esta formação foi realizada por um grupo de jovens cineastas - Philippe Constantini, Miguel Alencar, Nadine Wanono, Françoise Foucault coordenados por Jean Rouch e Jacques d'Arthuys, então nomeado conselheiro cultural em Maputo. Durante a sua estada em Moçambique, Jean Rouch fez o filme *Makwayela*, composto de planos-sequência. Este documento apresenta uma dança originária da África do Sul, onde vários trabalhadores moçambicanos trabalhavam nas minas de ouro. Este filme chamou a atenção de Jacques d'Arthuys e Jean Rouch para a necessidade de fornecer aos moçambicanos ferramentas para o registo visual e sonoro da sua história e da efervescência que reinou entre 1975-1980, durante os primeiros anos da independência.

Jean-Luc Godard e Anne Marie Mieville juntaram-se ao projecto durante a difusão dos filmes realizados pelos estudantes nas aldeias e interessaram-se pela forma como as imagens eram percebidas pelos camponeses. O projecto de Godard e de Mieville excedeu claramente o âmbito de formação em que os jovens realizadores estavam implicados. Eles negociavam com os líderes moçambicanos a proposta de uma televisão em Moçambique. Este projecto,<sup>8</sup> intitulado o "nascimento de uma nação", questionava os modos de comunicação numa televisão do Estado, previa uma colaboração entre a sua empresa de produção Sonimage e o governo de Moçambique e inspirava-se na experiências que Armand Mattelart junto de Salvador Allende. Este programa da televisão nunca se veio a realizar.

As experiências desenvolvidas no Porto e em Moçambique sob a influência de de Jacques d'Arthuys contribuíram definitivamente para o nascimento em 1981, dos Ateliers Varan - Association Varan Ateliers, membro do CILECT (Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision) e consultora da UNESCO. Embora fundada em Janeiro de 1981, a sua origem remonta a meados dos de 1970 em Portugal e em finais da mesma década em Moçambique. Deveu-se sobretudo à influência de Jacques d'Arthuys, ao encontro com Jean Rouch e

---

<sup>8</sup> Ver a propósito o filme *Kuxa Kanema - O Nascimento do Cinema* (2003) de Margarida Cardoso que documenta esta época da história do país e do nascimento do cinema em Moçambique. Particularmente interessante a diversidade de cinemas que são propostos e realizados baseados nas múltiplas influências (Jugoslava, Francesa, Brasileira, etc. . .) e a relação do cinema com a construção da nova nação ou mais ambicioso que isto de um Homem novo, de uma sociedade nova.

à proposta feita por ambos a vários cineastas para irem filmar o que se passava em Moçambique. Neste contexto proporá que os moçambicanos se filmem eles mesmos. Propondo-se formar os futuros cineastas através da iniciação à realização de filmes documentários. O desenvolvimento e a dispersão pelo mundo desta primeira experiência, reuniu algumas dezenas de profissionais (realizadores, montadores, operadores, engenheiros de som, etc.) que, mais tarde viriam a criar os Ateliers Varan transmitindo suas práticas profissionais em estágios e ateliers que organizam (Mariana Otero).

Philippe Constantini antes da estada em Moçambique, tinha vindo para Portugal em finais de 1974 decidido a ficar. Encontrara Jean Rouch<sup>9</sup> na Universidade de Nanterre em 1969 quando este dirigia o curso de “Cinéma et Sciences Humaines”. Constantini estudava no Departamento de Sociologia e Etnologia daquela Universidade. Em Portugal participou no filme *Máscaras* (1976) de Noémia Delgado como engenheiro de som e na Cinequipa trabalhou no filme – *Arcozelo: à procura dos restos das comunidades judaicas* (1977) de Fernando Matos Silva. Leu Jorge Dias e com apoio da Fundação Calouste Gulbenkian partiu em 1976 para Vilar de Perdizes onde realiza com Anna Glogowsky *Terra de Abril* (longa-metragem), INA, França, 1977; *Les cousins d’Amérique*, INA, França, 1984, *L’horloge du village*, INA, França, 1989. Estes filmes são rodados no interior norte de Portugal, Vilar de Perdizes, Montalegre, nos Estados Unidos, Massachusetts e nos arredores de Paris - Meudon, Hauts-de-Seine. Em *Terra de Abril* tem a intenção de filmar o Auto da Paixão, realizado ao vivo com pessoas da aldeia que interpretam as personagens da Paixão de Cristo, então realizado regularmente na altura da Páscoa, e as primeiras eleições para a primeira Assembleia da República realizadas em 25 de Abril de 1976 [PS – 34,89, o PSD – 24,35, o CDS - 15,98 e o PCP 14, 39]. O filme *Terra de Abril (Vilar de Perdizes)* (1977) aborda a vida quotidiana da aldeia em tempo de eleições que coincide com a preparação e representação do Auto da Paixão. O segundo filme da trilogia de Philippe Constantini, realizado em Portugal, é *Les cousins d’Amérique* (1984). O filme é rodado em Vilar de Perdizes onde um emigrante constrói uma imensa mansão, estilo americano, com

---

<sup>9</sup> Em 1985, Constantini colabora com Rouch, como operador de imagem, no filme *Folie ordinaire d’une fille de Cham*, sobre as relações entre habitantes da Martinica internados num hospital psiquiátrico em Paris, há mais de 50 anos.

uma enorme piscina interior e em Massachusetts onde é pequeno empreiteiro. A casa confina a megalomania. O seu proprietário afirma que quando vem de férias trabalha muito para fazer a casa que sua mulher ainda não conhece a não ser por fotografias. Em Massachusetts recriam a cultura local de Vilar de Perdizes - matança do porco, cultivo da vinha, a rede de sociabilidade. Praticam clandestinamente, num terreno vazio, certos actos proibidos como a matança do porco. Embora tenham trocado o mundo rural tradicional pelo mundo pós-industrial seus comportamentos adaptam-se a esta situação conciliando no seu quotidiano práticas pertencentes a um e outro dos mundos em presença. Esta conciliação é uma constante na emigração dos anos de 1960 e 70 para a Europa em que o nacional não medeia a ligação do local com o transnacional. A emigração como salto (Christian de Chalonge). Salto era a história da emigração clandestina de emigrantes indocumentados, mas também a separação e as rupturas brutais (sociais e culturais), a desobediência e a resistência ou mesmo a fuga. Alguns emigrantes apelidaram-se de “fugitivos” (Madeira), eram por vezes desertores, ou como tal considerados, que precisavam de amnistia para regressarem ao país. Doze anos depois Philippe Constantini realiza *L'horloge du village*, 1989. Neste filme o realizador filma um casal, originário de Vilar de Perdizes, no seu próprio país, França – região parisiense. A mulher é empregada doméstica em Meudon (comunidade na região administrativa de Île-de-France, no departamento de Hauts-de-Seine, na periferia sudoeste de Paris) e seu marido taxista (chauffeur de táxi). Constantini alojara-se, durante as estadas no terreno e a realização do filme, numa casa enorme e bem mobilada que este casal construía em Vilar de Perdizes que contrastava com o exíguo alojamento em Paris e mesmo com os apartamentos onde fazia limpezas. O realizador assume um posicionamento de maior proximidade, filma a partilha e a relação construída com o casal e a vinda destes a Portugal. Também o alemão Thomas Harlan, na década de 1970, com Jacques d'Arthuys realizou um filme, *Torre Bela* (1975) com o apoio da Agência Francesa de Imagens sobre o que ia acontecendo em Portugal, partindo de um caso aparentemente único em que exército colonial português parecia transformar-se no embrião de um exército popular. O filme aborda a ocupação da herdade Torre Bela.

Por cá havia alguns contactos dos exilados, jovens que recusavam



ir para a guerra, emigrantes, que assistiam em Paris aos seminários e filmes de Rouch ou liam obras de Antropologia antes de realizar seus filmes. Assim a sua influência rompeu as barreiras do regime e alguns realizadores associavam na sua obra cinematográfica a ideia de cinema com a de Antropologia (ou de Antropologia Visual) e de filme etnográfico como António Campos em *A Almadraba Atuneira* (1961), *Vilarinho das Furnas* (1971), *Falamos de Rio de Onor* (1974). Estes dois últimos realizados a partir das obras homónimas de um dos fundadores da Antropologia em Portugal – Jorge Dias.

António Reis exaltava nos seus filmes uma certa nobreza do real, da natureza e do humano com uma forte carga poética em *Jaime*, 1974 e *Trás-os-Montes*, 1976. Este último filme mereceu de Rouch um largo elogio. Numa carta dirigida ao Centro Português de Cinema em 1976 escreve: “Para mim, este filme é a revelação de uma nova linguagem cinematográfica. Nunca, tanto quanto sei, um realizador se havia empenhado, com tal obstinação, na expressão cinematográfica de uma região: quero dizer, a difícil comunhão entre homens, paisagens e estações. Só um poeta insensato poderia exhibir um objecto tão inquietante. Apesar da barreira de uma linguagem áspera como o granito das montanhas, aparecem, de repente, na curva de um caminho novo, os fantasmas de um mito sem dúvida essencial já que o reconhecemos antes mesmo de o conhecer”.

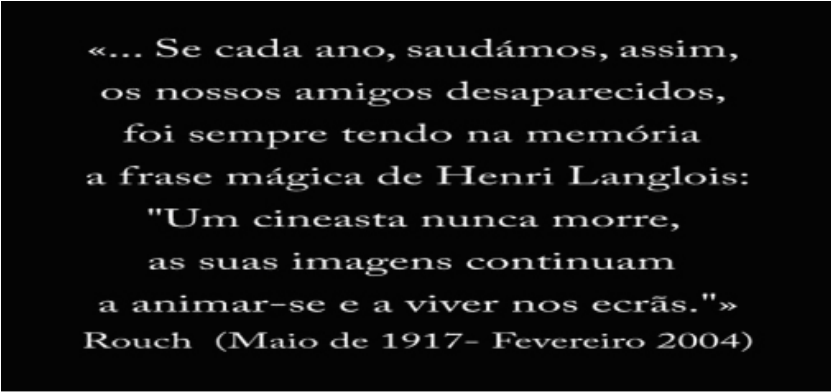
Ricardo Costa regista, com recursos escassos, os passos de uma revolução inesperada (*Cravos de Abril* - 1974/76) e corre o país, *escrevendo no real*, improvisando ao sabor dos eventos : mar, planície, montanha. E acerca de Rouch filma *Paroles*, conversas com Jean Rouch em *Le renard* e *Le corps étranger* com Jean Rouch e Germaine Dieterlen.

Nos *Cem anos do cinema* organizado pelo Instituto Franco-Portugais, e com alguma frequência nos múltiplos eventos que o Instituto organiza sobre o cinema Francês (1989, 1992, 1993, 1995), contactei pela primeira vez com Jean Rouch e com seus filmes. Em 1992 por ele convidado, participei na apresentação pública do Museu do Homem da tese de Doctorat D'Etat de Annie Comolli e no ano seguinte filmamos parte da conversa com Rouch que apresentamos em *Filme Etnográfico e Antropologia Visual* (2004) a segunda parte – encontro com Manoel de Oliveira foi filmada em 1995 aquando da presença de Rouch na *Mostra de Cinema Etnográfico Francês*, organizada pela Universidade Aberta

(CEMRI) e Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa (CEAS). Este período é marcado pela apresentação sistemática da obra de Rouch em Portugal tendo como acto fundador o *Seminário de Investigação em Antropologia Visual* orientado por Marc Piaux no Porto em Setembro de 1993.

Rouch participa ainda na comissão de honra (júri) de doutoramento *honoris causae* de Manoel de Oliveira na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (1985) com quem mantém relações de amizade e o identifica como sua “esperança de vida” (Oliveira completará em Dezembro de 2008 100 anos). Como na realização do filme *En une poignée de mains amies*, Rouch percorreu muitas vezes a cidade e as margens do Douro a pé, de automóvel, de helicóptero, voltando aos passos anteriores, inspirado pelo vento, pelo rio e pela amizade.

Em Fevereiro de 2004, quando realizávamos com Sérgio Bairon da PUCSP um workshop em *Antropologia Visual e Hipermedia* no Porto, com os parceiros que fizeram connosco o percurso dos encontros com Jean Rouch, recebemos a notícia de sua morte. Este filme ou, a montagem destas imagens e o hipermedia *Antropologia Visual e Hipermedia* (2007) foram a nossa homenagem ao mestre e ao amigo recordando uma das afirmações de Rouch:



«... Se cada ano, saudámos, assim,  
os nossos amigos desaparecidos,  
foi sempre tendo na memória  
a frase mágica de Henri Langlois:  
"Um cineasta nunca morre,  
as suas imagens continuam  
a animar-se e a viver nos ecrãs."»  
Rouch (Maio de 1917- Fevereiro 2004)



*Une poignée de mains amies* (1996)

## ENTREVISTA<sup>10</sup> COMENTADA COM JEAN ROUCH

### 1. De Vertov e Flaherty a Jean Rouch - Condições para a realização do cinema etnográfico

– Em 1923, Dziga Vertov dizia: “Sou o cinema-olho, sou o olho mecânico, sou a máquina que vos mostra o mundo como só ela o pode ver”. Setenta anos depois, esta afirmação pode definir o cinema etnográfico?

Não pode defini-lo mas, de algum modo, pode ser condição para sua realização. Se não fizermos o que afirma, não vale a pena fazer cinema. Para falar em linguagem matemática poderíamos dizer que é uma condição necessária mas não é uma condição suficiente. Para tentar captar os momentos de realidade é necessário: 1<sup>o</sup> estar sozinho; 2<sup>o</sup> conhecer suficientemente as pessoas com quem se trabalha e 3<sup>o</sup> [dominar a técnica] que a técnica não seja um obstáculo.

Quer dizer, fazer o que dizia Vertov: fazermos, nós próprios, uma técnica do corpo que permita deslocarmo-nos com uma câmara.<sup>11</sup> Com Claudine de France tivemos aulas de ginástica dadas pela mulher do mimo Marcel Marceau<sup>12</sup> que nos ensinou a fazer respiração ventral.

<sup>10</sup>Tentaremos manter o mais possível na entrevista as marcas da oralidade e acrescentar notas que nos permitam entender melhor a densidade da lição de Jean Rouch.

<sup>11</sup> Actualmente no Master recherche arts, lettres et langues; Mention cinema; Spécialité: cinémas, arts et cultures 2007/2008 existe ainda o ensino das “Techniques corporelles du tournage à la main” (Caroline Lardy, Nadine Michau, Anja Hess) - [www.u-paris10.fr/servlet/com.univ.utilis](http://www.u-paris10.fr/servlet/com.univ.utilis).

<sup>12</sup> Descendente de judeus mortos em Auschwitz, Marcel Marceau elevou a mímica a uma forma de arte suprema, o poeta do silêncio que foi, após a Segunda Guerra

Respirar, estar estável... Ter, num dado momento uma noção do espaço, que se tem nos músculos. Por exemplo, o que ela nos mandava fazer era pegar num copo, imagina que isto é um copo, pô-lo num outro lugar e sem ver voltar a pô-lo no antigo lugar. Ter esta noção instantânea de espaço e isso está nos músculos. Mesmo um pequeno olhar, a câmara vê-lo-á. Vê-lo-emos mais tarde.

Não ficar embaraçado com a técnica. Conhecê-la. É a lição de Vertov. Tive mestres como Vertov, que escreveram toda esta teoria e que a aplicavam. Mas, a câmara é isso. Foi ele o primeiro a fazer cinema sonoro em *Entusiasmo* (1929), a gravar o som real. Toda a gente disse: “É um escândalo, é uma porcaria, é muito barulho, só Charles Chaplin é que lhe enviou um telegrama a dizer: “Som industrial, som maravilhoso!” Por isso, foi alguém que pegava na verdade tal como era e com um mínimo de intermediários [mediação], tentava gravá-la em imagens e/ou sons. A segunda personagem essencial, para mim, foi Robert Flaherty. Robert Flaherty não escreveu nada como teoria. A única teoria que escreveu e que penso que terá sido suficiente, é como um livro inteiro... Dizia: “Penso que o cinema do futuro será feito pelos amadores”. Quer dizer, pessoas que gostam do que fazem. Creio que é um pouco a definição que posso aplicar a mim próprio. Flaherty desempenhou um papel muito importante para mim. O primeiro filme que vi na minha vida foi *Nanook of the North* (1922), quando tinha cinco anos. Por isso, entrei no cinema com Flaherty, mais tarde com Vertov, depois descobri a cinemateca francesa, e todo o resto... .

– Você participou nos seminários de Flaherty, na Califórnia.

Sim, a viúva de Flaherty convidou-me para apresentar na Califórnia *Moi, un noir* (1958) e outros filmes, e aí encontrei toda a equipa do cinema canadiano: Michel Brault, Claude Jutra, todas as pessoas com quem filmámos *Chronique d'un été*. Se quiser, o cinema é uma *máfia* internacional, a prova é que estou aqui. Pessoas que estão apaixonadas pelo que fazem, e sempre disponíveis a aprender. Quando filmei *Chronique d'un été*, um filme que fizemos com Edgar Morin, em 1960. O

---

Mundial, o artífice do renascimento da arte da pantomina. Durante muitos anos, com uma sensibilidade tocante, a figura frágil e bela do arlequim denunciou tenazmente o comodismo, o egoísmo, a covardia, a mesquinhez, a miséria e a prepotência da espécie humana, elevando a mímica a patamares nunca antes atingidos, e erguendo bem alto a chama eterna e libertadora da expressão artística.

cinema começava a ter som que podia ser síncrono, mas os aparelhos não eram isolados, faziam barulho. Não se sabia fazer isso muito bem. Eu tinha técnicos, excelentes técnicos, e um dia pedi-lhes para andarem na rua com uma câmara e eles disseram-me: “Não aprendemos isso”. Então chamei o Michel Brault. Michel Brault ensinou-nos a andar, a utilizar as objectivas intermutáveis as grandes angulares, etc. Estávamos assim prontos para filmar em qualquer espaço, sem luz, em menos de quinze segundos, e dizia: “A luz real é insubstituível”. Aprendemos com ele a subir num autocarro [filmando]. Seguimos um operário que se levantava de manhã, subia para um autocarro, nós subíamos com a câmara, descíamos com a câmara e ele treinava, todas as manhãs, isto assim parece fácil [mas não é]. Morava, ainda mora, à beira do rio Richelieu, perto de Montreal e todas as manhãs fazia uma milha, um quilómetro e cinco, andando para a frente e para trás e, na ida, tinha visto, dizia ele, uma pedra que era preciso evitar. Era a mesma coisa que nos tinha ensinado a viúva de Marcel Marceau. Isto é, poder sentar-se numa poltrona, sem olhar para ela. É isso a arte do mimo. Fazíamos também um pouco de teoria [reflexão] sobre mímica. Reflectíamos que as pessoas só têm o rosto para se exprimirem, por isso, devem deslocar-se de um modo contínuo, calmo. Sem isso, se andarmos assim, ao fim de cinco minutos, os espectadores estão cansados e já não podem seguir. Nós andávamos de modo completamente anormal, pondo a ponta do pé antes do calcanhar para não... O outro elemento é amortecer estes movimentos. Por isso pensamos: a câmara deve ser o rosto do mimo se for levada na mão.<sup>13</sup> Se fizermos uma ginástica de mímica para aprender estas coisas isto torna-se completamente natural.

## **2. Richard Leacock e Mario Ruspoli – Câmara viva (*living camera*) e cinema directo**

– É o que se pode chamar a câmara viva?

A câmara viva foi Leacock que nos ensinou isso, já tínhamos visto antes vários desses nomes em muitas salas do cinema verdade, em homenagem a Vertov, mas a mais bela fórmula era de um dos nossos

<sup>13</sup> Ver “Técnicas corporais de rotação à mão” de Claudine de France.

colegas que infelizmente já morreu - Mario Ruspoli<sup>14</sup>, um homem que gostava dos carros de corrida como Rossellini. Nos carros de corrida antigos a coisa mais importante era o que se chama a tomada de vistas directa, quer dizer a quarta, na qual o motor faz directamente marcha-atrás sem intermediários. É aí que tem o melhor rendimento. Segundo ele, o cinema que fazíamos tinha uma tomada directa sobre a realidade. É um jogo de palavras “automobilístico e cinematografista” em que comparamos a tomada de imagem à tomada directa. É um cinema que capta directamente a realidade. Foi ele que fez a mais bela [classificação, nomeação, associação] é por isso que se chamava a este cinema o cinema directo. Há alguns anos, quando vim pela primeira vez ao Porto foi para abrir [um atelier de tomada directa] com Jacques D’Arthuys. Não posso deixar de pensar nele com uma imensa tristeza. Morreu uma noite no Rio de Janeiro. Tínhamos aberto aqui os ateliers de tomada de vistas directa que exportámos para Maputo, Moçambique, que voltaram para França, os ateliers Varan que foram para a América do Sul e que, até ao fim da vida, Jacques D’Arthuys tentava abrir em todo o lado - o cinema directo. Era o que estava a fazer quando estava no Rio. Por isso, para nós isto é uma religião. Um dos meus colegas, Baratier fez um filme depois de *Chronique d’un été* (1961) que se chamava *Dragée au poivre* (1963). Nesse filme, *Dragée au poivre*, fala-se continuamente, eu tenho a minha câmara tu tens a tua câmara e o teu micro-gravata. É ao acontecer tudo isto que ele filma a brincadeira. Efectivamente, é verdade que é uma brincadeira, mas isso influenciou quase tudo o que fazemos hoje.

### **3. Equívocos do Cinema-Verdade – Realidade e ficção no cinema directo**

– Voltemos a Vertov. No manifesto de 1920 escreve: “O drama cinematográfico é o ópio do povo”. Será que traduzir o acontecimento na sua dimensão mais objectiva, mais verdadeira, é a função e o objecto do filme etnográfico?

Sim, podemos dizer, um a propósito de Dziga Vertov, que era de

---

<sup>14</sup> Mario Ruspoli filmou em 1958 *Les hommes de la baleine* (24 min) nos Açores.

uma época<sup>15</sup> muito especial. É verdade, mas não é uma razão para eliminar a ficção. Para mim a ficção é tão verdade como a realidade. A partir do momento em que aprendo as regras do jogo, que parecem absurdas, é [construo] praticamente a improvisação total. E aprendi isso em África. Trabalhando com analfabetos, sigo tradições orais. E nunca escrevi nenhum argumento senão para pedir dinheiro aos produtores. Em geral, os filmes que faço não têm nada a ver com o argumento que estava escrito. Para mim, o grande momento é a improvisação. E apercebemo-nos de repente – é por isso que é preciso moderar Vertov. A presença de uma câmara muda tudo. Fazemos em frente de uma câmara, mesmo se as pessoas não a vêem, o que normalmente não faríamos. Isto é uma das chaves da liberdade. Tem um exemplo: um dos primeiros filmes que fiz, fi-lo com uma pequena câmara *Bel-Howell* que era preciso dar-lhe corda de 25 em 25 segundos, no filme *Jaguar* [filmado em 1954]. Três dos meus amigos africanos tentavam atravessar à socapa [clandestinamente] uma fronteira, a fronteira do Togo e o futuro Gana, a *Gold Coast* [Costa do Ouro] na altura, sem documentos. Não encontrámos como. Não sabíamos o que fazer. Havia feitiços, havia tudo o que se quisesse. Já não sei quem se lembrou disso, se foi Damouré, se fui eu, porque improvisámos foi colectivo. “E se filmasses o polícia encarregado do controlo? Podíamos passar por trás”. E então filmámos o polícia e na imagem, vêem-se as pessoas que passam por trás. Atravessaram, de facto, ilegalmente a fronteira porque eu filmava um polícia que estava todo orgulhoso por estar a ser filmado. Aqui está um exemplo de como a ficção muda as coisas. Depois disto, como tinha visto a câmara, voltou-se. Tudo é possível com uma câmara.

---

<sup>15</sup> Em 1929, ano da apresentação pública do filme *O homem e a Câmara de Filmar* a situação política na URSS mudou substancialmente. Assim o filme foi produto da época heróica da revolução bolchevique, uma das últimas manifestações de agitação de efervescência criativa que se lhe seguira, antes de os entraves do realismo socialista virem reprimir a sétima arte. Sobre o pretexto da colectivização e da industrialização vai surgir uma verdadeira guerra civil contra o povo e neste novo contexto a vida humana perdeu o valor, o indivíduo encontrava-se agora indefeso perante o Estado. O voluntarismo e a mobilização popular da primeira fase da revolução chegara ao fim. A “vida no imprevisto” não tinha mais sentido e os objectivos do cinema definidos por Lenine também não.

## 4. Montagem do Filme Etnográfico - Regra das aproximações sucessivas

– E a montagem, no filme etnográfico? Não constitui uma reconstrução do real?

Claro, claro, a partir do momento em que, qualquer coisa, um ritual, ou uma tecnologia que dura um dia, dois dias, três semanas é reduzida a um, dez ou vinte minutos, esta espécie de contracção do tempo é absolutamente normal. E é aí que se torna complicado. Está aí talvez a parte mais importante que consiste em dar essa noção do tempo com um tempo abreviado (encurtado) - talvez meio, dois terços, três quartos. . . Isso é complicado e difícil de fazer. Por isso, o método que aplico, e vale o que vale, consiste, antes de mais, em que a montadora não deve assistir à filmagem [rodagem]. [Sabes por que são mulheres quem faz a montagem? Talvez porque são elas que dão à luz. É isso, são par-teiras, dão à luz. Dão à luz uma criança difícil de nascer que é um filme]. Por isso só vê o que está no ecrã. Ela não verá senão o que filmamos. Eu digo: “Mas havia alguém que olhava para mim, então porque é que não filmaste?” Por isso ela não tem de saber mais. Só vê o que está ali e naquele momento. Começa um trabalho em que conta a história que eu quero contar, simplesmente com as imagens que tenho e é aí que entramos numa operação que é extraordinária, numa colaboração a dois. Eu, compará-la-ia, facilmente a, enfim... ao que eu chamo um piano a quatro mãos. Tocamos todos a mesma história e aí a regra do jogo é curiosamente a mesma regra das *Ponts et Chaussées*. O que me ensinaram na Escola de *Ponts et Chaussées* foi a regra das aproximações sucessivas, uma regra da arquitectura de hoje. Não se pode fazer a montagem de um filme de uma só vez. Por isso, tenta-se, e, se não resulta, pouco a pouco, suprimindo uma imagem, encontrando uma astúcia, chega-se a contar uma história que se passa, digamos, num dia, em alguns segundos. Isso é extraordinário e, nesse momento, o que aparece é, com certeza, ser fiel ao que gravei mas, ao mesmo tempo, é qualquer coisa de completamente diferente, tornou-se um espectáculo, tornou-se qualquer coisa que se pode dar a ver a outros e esperamos que os outros possam compreender. Por vezes somos muito tentados a não fazer isso. Eu fiz muitos filmes em plano-sequência, isto é, planos em que se respeita a duração do tempo. Primeiro, é complicado



e raramente se consegue. Penso que os melhores filmes que pude fazer e nos quais aprendi tudo o digo agora foram os primeiros filmes em 16 milímetros que Braunberger<sup>16</sup> produziu, como *Maîtres Fous* (1955) e outros que ampliou para 35mm. Nessa época, em 1954, 55 não havia mesa de montagem de 16mm. Ainda se colavam as imagens raspando com uma grande navalha de barba, carregando com o polegar. A mesa de montagem, *moviola*, só existia em 35. Por isso Braunberger ampliou todos os filmes para 35 milímetros e pediu a uma montadora, Suzanne Baron, que tinha sido a montadora de Jacques Tati, em *Les Jours de Fête* (1949), para montar esse filme que parecia um filme sem pés nem cabeça [*Maîtres fous*], muito difícil de compreender. Eu tinha filmado em dois dias um ritual que era muito difícil de compreender, tinha imagens por vezes muito duras. O filme foi filmado em dois dias e montado em 3 meses. Primeiro, porque não era síncrono mas o som era real. Por isso, a primeira coisa a fazer era tirar do som o momento em que se ouvia o barulho da câmara, pegá-lo um pouco antes ou um pouco depois. Era preciso sincronizar, era o mesmo som mas não eram exactamente as mesmas coisas que lá estavam, que (eram) ditas. Segundo, porque se contava uma história louca e nessa história as pessoas falavam uma língua que ninguém compreendia. Por isso era preciso ter uma tradução tão fiel quanto possível [da fala] do que tinha sido filmado. Terceiro, era preciso fazer um filme. De repente apercebi-me que a montagem está quase à distância de uma imagem. A montadora Suzanne Baron, que fazia a montagem, deixava colada, como sempre, sobre a mesa, as imagens de um plano de montagem. Voltava no dia seguinte, revia algumas, acrescentava duas, suprimia uma e, a um dado momento, chega-se ao tempo perfeito. Eu aprendi isso curiosamente com o próprio Jacques Tati.

Quando fiz a montagem de *Maîtres Fous*, como era muito longo, Jacques Tati tinha-me vindo perguntar se podia utilizar a sua mulher da montagem e a minha mesa de montagem para um filme que estava a

---

<sup>16</sup> Pierre Braunberger realizador, actor e produtor, produziu alguns dos filmes de Jean Rouch *Les fils de l'eau* (1948), *Jaguar* (1953), *Les Maîtres fous* (1955), *Ma mère l'eau* (1955), *La Chasse au lion à l'arc* (1957), *Moi un Noir* (1958), *La pyramide humaine* (1959), *La punition* (1960), *La fleur de l'âge = Les adolescents : Les veuves de quinze ans* (1964), *Petit à petit* (1970) Dionysos (1984). No seu estúdio Lhomond descobriu novos talentos da "Nouvelle Vague" – Jean-Pierre Malville, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais.

fazer. Bom, eu concordei e ele vinha todas as noites e eu perguntei-lhe: “Mas, Senhor Tati, qual é o filme que está a terminar?” E ele diz: “*Les Vacances de Monsieur Hulot*” (*As férias do Senhor Hulot*). *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) estava nas salas há três meses. Ele com Suzanne Baron, tinham duas cópias, iam às salas, acrescentavam, na minha mesa montagem, duas ou três imagens, viam se as pessoas riam mais (ainda riam) e, pouco a pouco, três meses depois de ter saído o filme, afinou-o [apresentou outra versão final]. Aqui está o que é a montagem do cinema. E isso, eu aprendi com esse homem maravilhoso [Jacques Tati]. Ele dizia-me: “O mais difícil no cinema é o *gag*, o fazer rir. Diz ele: “É pena que não haja uma meia imagem, era uma meia imagem... Não chegámos a tempo (falhámos). Estava a um centésimo. Era a centésima parte anterior que era necessária, infelizmente não a temos.

Tive a sorte de trabalhar com pessoas como estas, que viam que eu fazia filmes completamente diferentes deles e que eram seduzidos (eram cativados) pelo facto de eu trabalhar com Suzanne Baron e com um produtor como Braunberger que tinha produzido Buñuel, Renoir, Godard, etc.. Por isso, evidentemente, eu estava muito orgulhoso, sim, estava orgulhoso, é verdade porque tive os melhores mestres que se podia ter.

## **5. A Ideia, a Improvisação, a Técnica – A bicicleta não faz um campeão**

– Em que é que a técnica influencia o filme etnográfico, sabendo que hoje os meios de expressão do visual estão, de uma certa forma, ao alcance de toda a gente?

Não. É completamente falso. Não é verdade, não é verdade... Primeiro, estão ao alcance de toda a gente como uma bicicleta mas nem toda a gente é o Fausto Coppi. Não exageremos! Há outra coisa, é necessário dizê-lo, é o olhar, [o ponto de vista]. Não sei se é porque sou engenheiro, mas nunca marco, nunca faço o meu enquadramento. Faço o meu enquadramento e ele muda sempre de lugar. Como sei andar com uma câmara, enquadro-te aqui, assim [faz gesto de enquadramento], e sei que a um dado momento, vais levantar-te... No mo-

mento em que vais levantar-te, tenho de esperar que num dado momento quando nos levantamos, olhamos um pouco para o ar. É aí que se vê. Por isso, a sequência... Levanto-me, volto a captar-te. É isso, é conhecer muito bem esta profissão. Comparo isto ao músico do verdadeiro jazz, ao músico que nunca tinha feito [estudado] solfejo. Pessoas como Louis Armstrong... Lembro-me de Duke Ellington, que é o campeão do improviso, que precisava de ter vários músicos e que, no momento certo, de repente, entrava na música. O cinema é isso. Num determinado momento com uma câmara entramos num filme e mais nada. Não paramos senão quando já não há película, no fim de um momento.

Antigamente quando tinha uma pequena câmara com 25 segundos de autonomia, no máximo, eu dizia que quando se faz a montagem é que se pensa. É verdade. Mas a partir do momento em que obtivemos câmaras que permitiam fazer planos de 10 minutos, isso acabou. Somos tentados pela ideia do plano-sequência. Fiz mais ou menos 150 filmes, até hoje só consegui verdadeiramente três planos-sequência. E, posso dizer, que dessas três vezes foi minuciosamente preparado. Vou dar os três exemplos. O primeiro plano de sequência [que fiz] era um ritual de possessão,<sup>17</sup> quando um dançarino vai ser possuído. Ora, o que eu queria fazer era vê-lo antes e que a possessão acontecesse pouco mais ou menos ao meio do filme ou antes 5 minutos de terminar. Aí é preciso observar bem. É preciso conhecer um pouco o acontecimento que se vai passar, ver quando as pessoas começam a entrar em transe. Estás a ver, é como se falasses com um bêbado. Sabes que ele vai cair em cima da mesa. Se queres filmar, é preciso começar a fazê-lo 5 minutos antes que ele tenha bebido de mais e caia. É complicado ver isso. Mas é isso que se pede. Filmei um plano de sequência deste modo, com um homem que está possuído em frente da câmara e que fazia este género de ritual. Fiz talvez dez experiências [tentativas, repetições]. Quando acontecia demasiado cedo ou demasiado tarde não funcionava. O segundo, é um filme de ficção que se chama *Gare du Nord* (1964) que fiz com uns colegas da *Nouvelle Vague*, como Godard, Rohmer, *Paris Vu par...* (1964) Aí filmei um plano-sequência de duas vezes dez minutos. A ligação era feita no elevador, porque só tínhamos dez minutos de autonomia. O primeiro plano, começámo-lo sete vezes

<sup>17</sup> Trata-se do filme *Tourou et Bitti - Les tambours d'avant* (1971).

e escolhemos a quinta. Ao fim de sete vezes as pessoas já não sabiam o que diziam, por isso acabou. E o plano no exterior começamo-lo quatro vezes e ficámos com o primeiro, porque era o melhor. É difícil de fazer. . . O terceiro filme em que consegui um plano-sequência é um filme de dois minutos sobre a Torre Eiffel. A ideia tinha partido de alguns realizadores para fazer um filme de dois minutos sobre a Torre Eiffel. Eu tive a ideia, muito indecente, de ir ver o que se passava debaixo das saias da senhora Torre Eiffel. Por isso, deitei-me em cima de um carro e aproximei-me da Torre Eiffel ao lusco-fusco. O sol já se tinha posto mas ainda não é totalmente noite. O céu estava completamente azul e a iluminação fazia com que a torre, [em contraste com] céu tão azul, ficasse toda dourada. Tinha assim uma jóia de ouro sobre um fundo azul. E eu via a minha Torre Eiffel debaixo. Por isso filmei assim e rodei, e aí está Torre Eiffel... Vamos embora já tenho a Torre Eiffel ao contrário, em 2 minutos. Havia, no entanto, uma dificuldade, recomecei, mas não consegui. A dificuldade é que havia um pequeno passeio e tinha havido um choque [passo em falso e abanão, movimento brusco de câmara]. Por isso, tive a ideia de colocar por cima das imagens um poema de que gosto muito. Um poema de Baudelaire a uma crioula que, cito de cor: Quando andas varrendo o ar com o a tua saia larga (assim esta resolvido o filme a Torre Eiffel.. *Le beau navire*, 19) Fazes-me pensar num navio que se faz ao largo, e vai andando seguindo um ritmo de serenos suaves e preguiçosos balanços. Eu coloquei “quando andas” no momento do choque [abanão. . .]. Assim a palavra tornava invisível o choque da câmara. Três planos-sequência em 50 anos de prática não é muito. O plano-sequência é muito difícil. Evidentemente o exemplo do filme *La Corde* (1948), de Hitchcock estava penosamente preparado. Era um truque de encenação, em cada plano, todos os movimentos de câmara estavam preparados. Isso é uma grande arte.

## **6. Como Fazer um Filme – Saber para onde se vai, formação técnica, ver filmes**

– Segundo o Senhor, qual deveria ser a formação de alguém que quer fazer filmes etnográficos?

Primeiro, aprender a fazer versos latinos.<sup>18</sup> O latim é uma coisa essencial que se abandonou. Foi um erro enorme, os grandes poetas franceses faziam versos latinos, Rimbaud, Baudelaire, que acabei de citar, faziam versos latinos. Porquê? Porque um verso latino constrói-se pelas últimas palavras, para obter a rima. Por isso, constrói-se ao contrário, o cinema é isso. A narrativa cinematográfica deve saber para onde se vai. Assim monta-se um filme ao contrário. Parte-se da última imagem e faz-se a montagem para sabermos para onde vamos. E é assim que eu faço a montagem e é também assim que faço a realização. Plano a plano. Eu filmo, sempre que possível, os meus filmes, nem sempre é possível, por ordem [sequência temporal]. Como tenho cenários naturais, não há cenários a construir, é fácil partir de uma história e saber como terminamos cada sequência e aí, de repente, há um momento extraordinário, quando se filma com pessoas que improvisam, eu próprio improviso e a um determinado momento, alguém tem a última palavra e ter a última palavra é contar uma boa história. Em francês dizemos “uma história sem pés nem cabeça”. A cabeça está à frente dos pés, é por isso que é muito importante sabermos para onde vamos. É isso que faz o *raccord*. Na dança é a mesma coisa. O importante é a paragem. Em música é a mesma coisa, é a pausa, por isso, a primeira coisa é aprender esta espécie de ritmo, de montar as coisas pelo fim.

A segunda coisa é aprender a manipular e, se possível, fazer uma formação técnica completa. Eventualmente, argumento, se não se for

---

<sup>18</sup> A ligação da poesia ao cinema foi também referida por outros realizadores. Eisenstein formulava a sua prática de montagem a partir do estudo dos “ideogramas” japoneses que com traços aludem simbolicamente às coisas representadas. Eisenstein assinalava que a justaposição do signo “olho” ao signo “água” resultava o conceito “pranto” (lágrimas). Aplicado ao cinema implicava toda uma dialéctica, porque a conjugação das duas imagens sucessivas poderia estabelecer uma relação causa efeito entre elas. Paralelamente esse achados, que traziam ao espectador determinadas percepções dos elementos narrativos, não poderá esquecer-se que a montagem é também por definição, uma forma, de dar ritmo ao relato como se tratasse de música, ou dos versos do poema. Frances Flaherty, para explicar a arte do seu marido, referia-se à poesia japonesa haikai: a forma como os velhos mestres do Haiku reúnem os três versos do seu poema seria semelhante à do cineasta que junta as tomadas de vista do seu filme. Num espírito idêntico, Tarkovski invoca a poesia haikai: “Os poetas japoneses sabiam exprimir a sua relação com a realidade. Não observavam apenas, mas sondavam com calma, sem vã agitação, o sentido eterno. Quanto mais precisa é a observação, mais única é e mais se aproxima da imagem”.

analfabeto [em técnicas narrativas], mas é cada vez mais difícil, como não se teve latim!... Aprender a carregar uma câmara, regulá-la. Aprender a manipular a imagem. Se quisermos utilizar iluminação, aprender a fazer iluminação, o que não é fácil... Depois aprender a manusear uma câmara, isto é aprender a enquadrar, a improvisar um enquadramento... Pessoalmente penso que o realizador deve ser o seu próprio operador de câmara. Um enquadramento improvisa-se ao longo de um movimento. Por exemplo [mímica da situação de filmagem], se eu te filmar aqui, há atrás uma janela, há outra de que mal me apercebo, por isso, tenho de avançar muito lentamente para ver as duas janelas que estão aí com a iluminação. Esse momento é o momento certo das coisas como decorrem... Devemos por isso ter os reflexos [capacidade] de modificar o enquadramento no decorrer de uma acção e isso não se pode fazer com um operador, não podemos dizer-lhe [dar-lhe instruções, indicações acerca do enquadramento que desejamos]. Se ele tiver o sentido da imagem, terá medo de o fazer.

O último elemento é correr todos os riscos e filmar mesmo se não houver luz, filmar com a objectiva totalmente aberta, a boa abertura de uma objectiva está um ponto acima da abertura total, por isso, é preciso conhecer essas máquinas e isso demora muito, e para isso é preciso ver os filmes dos outros, nos quais se descobrem esses elementos e tentar fazer como eles. O que era a "Nouvelle Vague"? Era um grupo de miúdos que era da Escola Buissonnière de Langlois que chegava à Rua de Ulm. Estávamos sentados na primeira fila, porquê? Porque na primeira fila podíamos esticar-nos. Se o filme fosse mau, adormecíamos e adormecíamos bem. Numa má cadeira é aborrecido para os outros [pelo incomodo para os outros]. Na primeira fila não há ninguém à nossa frente. Langlois tinha-nos [Godard, Truffaut e Rohmer, toda essa gente e não nos conhecíamos] dito: "Querem ser cineastas?", "Bom, para fazer cinema é preciso ter visto 300 filmes. Eu posso-os obrigar a ver 300 filmes num ano". E num ano, obrigou-nos a ver 300 filmes. No início, não sabíamos dizer para onde íamos, mas pouco a pouco compreendemos tudo. Esse é, penso eu, o método. Ter uma boa cinemateca, com todos os filmes. Os filmes fracassados, os que não valem nada, também. Ter uma boa manipulação da câmara, saber o que quer dizer, saber o que é um diafragma, saber a abertura, etc.. Aprender a montar, começando pelo fim. Obrigó as montadoras com quem trabalho a começar pelo fim.

Para fazer a montagem de um filme, vê-se por ordem, depois dizemos, vamos montar a partir da última bobine. Assim sabemos para onde vamos. [Quando, nas aulas de Francês, penso que se dão aqui aulas de Francês Bom, não sei quem dá as aulas de redacção em língua francesa? Para fazer ma redacção, no meu tempo, dizia-se: “ Escreves a introdução geral, o que escreves é muito mau. . . mas lança-te. Fazes a primeira parte, na primeira parte, há ideias que chegam e, de repente, na primeira parte dizes: “ Para onde vou quando isto acabar?” Como não tens tempo, tens duas horas para fazer uma coisa [redacção] completa, então, nesse momento escreves a conclusão. Quando escreves a conclusão, escreves a terceira parte, voltas à primeira que não é boa, acrescentas umas coisas e acabas com a introdução. Fazer uma redacção francesa é isso.] Bem, um filme é a mesma coisa. Isto é, desde o princípio do filme, deve saber-se para onde se vai.

## **7. Um Princípio Fundamental – Devolver às pessoas filmadas o filme que fizemos**

No filme etnográfico, para mim, a coisa mais importante é o *feedback*, isto é a devolução às pessoas que filmámos do filme que fizemos sobre elas. Tal não acontece a maior parte das vezes na Etnografia clássica, na Etnografia dos outros. . . Poucas pessoas filmadas por quem quer que seja viram os seus filmes. Nenhuma das pessoas observadas por Boas, Margaret Mead, Griaule, Leroi-Gourhan, Lévi-Strauss, puderam ter acesso aos livros que fizeram sobre eles. Eu trabalhei com os livros de Marcel Griaule<sup>19</sup> sobre os dogon: *Les Masques Dogons* (1938), *Dieu d'eau, entretien avec Ogotemméli* (1948). Com as imagens, tive a revelação/confirmação disto em 1954. Tinha feito em 1951 um filme sobre a caça ao hipopótamo<sup>20</sup> e tinha apresentado esse filme aos pescadores. Eles nunca tinham visto cinema na vida deles. Instalámos um pequeno gerador eléctrico, pusemos a máquina em movimento, colocamos um lençol numa casa e pusemo-nos todos à volta da máquina. Depois es-

<sup>19</sup> Renard Pâle. *Ethnologie des Dogon* (1965) é uma obra póstuma escrita e publicada com Germaine Dieterlen.

<sup>20</sup> Trata-se do filme *Les fils de l'eau* (1952) retomado mais tarde por Dominique Dubosc em *Jean Rouch - Premier film, 1947-1991* (1991).

perámos que anoitecesse. A noite chegou os presentes aperceberam-se do que estava lá, que não era a câmara. Olharam e reconheceram-se. Em menos de um minuto compreenderam a linguagem. Puseram-se entretanto a chorar, porque uma das pessoas que viam tinha já falecido. Tiveram uma reacção tal que (um drama tal, uma história tal) que não era necessário comentário ou mesmo o som do filme. Chegámos ao fim. Eu estava um pouco aborrecido com a situação criada. Depois as coisas acalmaram. Os participantes que tinham vindo ver o filme foram buscar à aldeia a viúva de um das pessoas falecidas. Pôs-se a chorar ao ver o seu marido quando ainda o víamos vivo. Depois fizemos outras projecções nessa noite e ao fim da sétima eles ouviram. Pela primeira vez essas pessoas que eu estudava, que conhecia, há muito tempo, criticaram-me. Disseram-me: “Não está bem!” Eu tinha-lhes enviado a minha tese, eles conheciam-me como engenheiro, construí uma estrada na terra deles, e eles pensavam que, depois da guerra, eu tinha enlouquecido, como os antigos combatentes. Tinha máquinas estranhas, tomava notas, mas afinal, não era má pessoa. Por isso, estava tudo bem e de repente, eles compreenderam e disseram-me: “Não está bem!”. Não se vêem hipopótamos suficientes. O que eles me pediam era para fazer como Cousteau - ir para debaixo da água. Bom, tinham razão. Segundo, disseram-me uma coisa que é muito importante para mim. Disseram-me: “Mas, tu puseste música, na caça?” Aí eu defendi-me. Disse: Sim, é uma música que dá coragem aos caçadores. Eles disseram-me: “Então mas tu não sabes que o hipopótamo debaixo de água ouve, e se ouve música vai-se embora. Dizendo de outro modo: a música de acompanhamento que eu tinha posto era como as do *western* americano, quando a 7<sup>a</sup>. de cavalaria carrega (ataca). Eu tinha posto uma música como essa, foi o cinema que me tinham ensinado. Mas não, por isso, o cinema é o único meio de comunicação que permite a pessoas de uma outra cultura compreender a forma como as vemos e compreender a Etnografia que antes disso não compreendíamos nada e foi a partir desse momento que Damouré<sup>21</sup> me disse: “Vamos fazer um filme de ficção. Entrámos num grupo de cinema e começamos a fazer toda a série. Há um caçador de leões que chegou e disse-me: “A caça ao hipopótamo, isso não é nada, venha à nossa terra é muito melhor! E fizemos durante 7 anos um filme sobre a caça aos leões - *La Chasse*

<sup>21</sup> Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia, Tallou Mouzourane



*au lion à l'arc* (1965). Por isso, de repente, o cinema criou um diálogo que eu nunca teria tido se escrevesse apenas os meus livros. Compreendes? É isso que é extraordinário. No domínio da informação de hoje, sobre a nossa própria sociedade, é muito importante. Infelizmente, creio que a nossa sociedade está pervertida pelo fluxo de informação e que quando se quer fazer um filme etnográfico sobre o nosso próprio grupo, a primeira pergunta que as pessoas fazem é: “Quando é que passa na televisão?” É esse o problema, o da difusão que virá - para que a avó possa ver, para que toda a gente possa participar. Isto é talvez a coisa mais difícil. Mas o futuro dirá, se há respostas. Em todo o caso, no âmbito de um inquérito em ciências humanas, aí sou categórico, é a maior descoberta que se pôde fazer nas ciências humanas. A um dado momento, quando eu ainda usava o termo Antropologia Visual, já não quero usar porque a Antropologia é a teoria do filme. A Antropologia será ou não visual? Penso que é verdade. A Etnografia será ou não visual? E é qualquer coisa de fabuloso ir para [estar com] os Dogon e projectar-lhes os filmes que Griaule fez nos anos 1930 [*Au Pays des Dogons* (1935), *Sous les Masques Noirs* (1938)]. É extraordinário! Há 5 anos projectámos um filme que é um pouco chauvinista e um pouco ridículo - *La Croisière Noire de Citroën*, (*O cruzeiro preto de Citroën*) filmado em 1924 e 25, e que mostra a chegada dos primeiros carros a Niamey.<sup>22</sup> As pessoas presentes reconheceram o avô. Foi uma loucura! De repente as pessoas estão em frente de alguma coisa, e como é que isso se pode contar de outra maneira?

A improvisação é indispensável mesmo em grandes filmes. Falamos de uma das pessoas, de um dos cineastas mais notáveis que foi Jean Vigo. Jean Vigo morreu mesmo no fim da [realização do filme] *Atalanta* (1933) e temos neste livro *Jean Vigo, Œuvre de Cinéma*<sup>23</sup> o argumento do filme que ele tinha escrito. Isto passou-se na realidade? Ele prevê

<sup>22</sup> O filme de Léon Poirier, descreve a uma expedição da Citroën de mais de 28 000 quilómetros, através de África, de Colomb-Bechar a Tananarive por Hoggar pelo Tchade, passando por Niamey (capital do Níger) em dez meses, de Outubro 1924 a Junho de 1925. O filme segundo Piaux, “introduzirá uma ruptura na ordem das representações simplesmente exotizantes, ruptura que não oferece à Etnografia senão um modo de utilização didáctica e objectivante do cinema formalmente marcado pela ideologia colonial” <http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a03.pdf>

<sup>23</sup> Trata-se da *Jean Vigo, Œuvre de Cinéma*, Edição Cinémathèque française/L’Herminier, 1985.

o fim do filme. “O dono do navio *Atalanta* encontra a mulher que tinha sido vista por Michel Simon. Eles chegam, beijam-se e o filme vai acabar. A criança: Aqui estão eles, o pai Jules e Juliette sobre o reboque, perto do navio. A criança gritando fecha-se na cabina. A patroa e o pai Jules chegam. Na cabina, Jean acaba de fazer a sua toilette, arruma rapidamente o compartimento. Jean afasta-se. Jean e Juliette, frente a frente, embaraçados, de repente ouvem o barulho de um motor em andamento. Sorriem, lançam-se nos braços um do outro, rolam pelo chão, abraçados, felizes. Entrelaçados, agarrados pelo avião, o navio *Atalanta* arranca pelo rio acima” Quando chegaram à montagem o plano do avião não estava filmado. O operador de câmara do filme, Boris Kaufman era irmão de Dziga Vertov, isto são tudo famílias. . . . Boris Kaufman contou-me o trágico desta história. O malogrado Jean Vigo estava a morrer no hospital e disse a Kaufman: “É preciso fazer a sequência do *Atalanta*”. Mas ele diz: “Já não sei onde está o navio *Atalanta*. Ele diz: Não faz mal, temos de arranjar outro navio. Partem de avião. Sobrevoam efectivamente um navio e no momento da filmagem o motor do avião pára e o avião aterra de urgência, quase os matando todos (por pouco não os matando todos). No filme, tal como está montado, há esta passagem extraordinária onde de repente a imagem capota e é a palavra fim. Isto, evidentemente, é a realidade, pois Kaufman me contou isto.

O cinema é uma escola muito singular, por exemplo, procuro uma outra imagem absolutamente fantástica. O assistente de Jean Vigo que era simultaneamente o argumentista do filme, tornou-se o operador de câmara de Paul-Émile Victor, quando partiu para o país de Flaherty [Eskimo d’Ammassalik] com Fred Matter para filmar *Les Quatre du Groenland*<sup>24</sup> (1934-1935). Todas estas coisas se ligam.

Estou aqui porque um homem formidável que é Manoel de Oliveira me pediu para vir. Está a começar um filme - *Vale Abraão* (1993). Vi o Manoel aqui no Porto quando lhe deram o seu doutoramento *Honoris Causa* [1989] pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Ele tinha-me pedido para fazer parte do júri porque sabia que eu era

<sup>24</sup> O Filme apresenta o início da investigação de Paul- Emile Victor, explorador e etnólogo francês, apaixonado pela descoberta dos Pólos que em 1934 monta a primeira expedição polar permanecendo, com a sua equipa – o antropólogo Robert Gessain, o geólogo Michel Perez e o cineasta Fred Matter, um ano na Groenlândia com os Eskimos d’Ammassalik.

engenheiro. Por isso, há entre nós uma cumplicidade extraordinária. Eu digo-lhe sempre uma coisa que é verdade e que repito, como no festival de Locarno, há 3 meses, em que voltei a vê-lo e lhe disse: “És, para mim, a minha esperança de vida, tens mais dez anos do que eu, continuas a fazer filmes. Isto quer dizer que eu poderei continuar a fazer filmes [mais dez anos]. O cinema que fazemos é essa relação estranha entre realizadores...”

## FILMOGRAFIA

### Como Realizador

2003, *Le rêve plus fort que la mort*; 2002, *La vache merveilleuse*; 1997, *Faire-part: Musée Henri Langlois*; 1996, *Moi fatigué debout, moi couché*; 1996, *Une poignée de mains amies* (Portugal) (co-realizado com Manoel de Oliveira); 1993, *Madame L'Eau*; 1990, *Liberté, égalité, fraternité, et puis après...*; 1990, *Cantate pour deux généraux*; 1989, *Boulevards d'Afrique*; 1988, *Enigma*; 1987, *Brise-glace*; 1986, *Folie ordinaire d'une fille de Cham*; 1986, *Dionysos*; 1983, *Portrait de Raymond Depardon*; 1982, *Yenendi Gengel*; 1981, *Les deux chasseurs*; 1981, *Les cérémonies soixantaines de Sigui*; 1981, *Le renard pâle* (co-realizado com Germaine Dieterlen); 1980, *Capt'ain Omori*; 1980, *Ciné-mafia* (ciné-rencontre de Joris Ivens, Henri Storck et Jean Rouch); 1978, *Simi Siddo Kuma*; 1977, *Ciné-portrait de Margaret Mead*; 1977, *Fête des Gandyi Bi à Simiri*; 1977, *Le griot Badye*; 1977, *Hommage à Marcel Mauss por Germaine Dieterlen*; 1977, *Hommage à Marcel Mauss por Paul Levy*; 1977, *Makwayela* (Moçambique, co-realizado com Jaques d'Arthuys); 1977, *La mosquée du Chah à Ispahan*; 1976, *Babatu, les trois conseils*; 1976, *Médecines et médecins*; 1976, *Rythmes de travail*; 1977, *Fara Tondi*; 1975, *Initiation*; 1975, *Souna Kouma*; 1974, *La 504 et les foudroyeurs* (filme publicitário); 1974, *Cocorico ! Monsieur Poulet*; 1974, *Pam Kuso Kar*; 1974, *Toboy Tobaye*; 1974, *Le Dama d'Ambara* (co-realizado com Germaine Dieterlen); 1973, *Sigui 73: L'auvent de la circoncision*; 1973, *Yenendi de Boukoki*; 1973, *Dongo Hori*; 1973, *L'enterrement du Hogon*; 1973, *Hommage à Marcel Mauss: Taro Okamoto*; 1973, *Sécheresse à Simiri*; 1973, *V.W.Voyou*

(filme publicitário) 1973, *Le foot-girafe ou l'alternative* (filme publicitário) 1973, *L'An 01* (co-realizado com Jacques Doillon, Gédé & Alain Resnais - Rouch a realizou as cenas do Niger) 1973, *Funérailles de femme à Bongo* 1972, *Horendi* 1972, *Sigui 72: les pagnes de lamé* 1972, *Tanda Singui* 1972, *Bongo, les funérailles du vieil Anaï* 1971, *Architectes Ayrou* 1971, *Rapports mères-enfants en Afrique* 1971, *Sigui 71: la dune d'Idyeli* 1970, *Petit à petit* 1970, *Taway Nya, la mère* 1970, *Porto Novo, la danse des reines* 1970, *Sigui 70: les clameurs d'Amani* 1970, *Yenendi de Yantala* 1970, *Yenendi de Simiri* 1969, *Sigui 69: la caverne de Bongo* 1969, *Yenendi de Karey Gorou* 1969, *Un lion nommé l'américain* 1968, *La révolution poétique: Mai 68* 1968, *Sigui 68: les danseurs de Tyogou* 1968, *Yenendi de Gangel* 1968, *Wanzerbe*; 1967, *Jaguar*; 1967, *Dauda Sorko*; 1967, *Sigui 67: l'enclume de Yougo*; 1967, *Yenendi de Simiri*; 1967, *Yenendi de Kongou*; 1967, *Yenendi de Boukoki*; 1967, *Yenendi de Goudel*; 1967, *Yenendi de Kirkissey*; 1967, *Royale goumbe*; 1967, *Yenendi de Gamkalle*; 1967, *Yenendi de Gourbi Beri*; 1967, *Tourou et Bitti*; 1967, *Faran Maka Fonda*; 1966, *Batteries Dogon* (ou Tambours de pierre); 1966, *Dongo Horendi*; 1966, *Dongo Yenendi, Gamkalle*; 1966, *Koli-Koli*; 1966, *Sigui 66: année zéro*; 1965, *Alpha noir*; 1965, *Fêtes de novembre à Bregbo* (co-realizado com Colette Piault); 1965, *La chasse au lion à l'arc*; 1965, *Hampi*; 1965, *Musique et danse des chasseurs Gow*; 1965, *La goumbe des jeunes noceurs*; 1964, *Gare du nord* (c.m para a série *Paris vu par ...*); 1964, *Les veuves de quinze ans* (c.m para a série *Les adolescentes*); 1964, *L'Afrique et la recherche scientifique*; 1963, *Le cocotier*; 1963, *Le palmier à l'huile*; 1963, *Sakpata*; 1963, *Rose et Landry*; 1962, *Abidjan, port de pêche*; 1962, *Le Mil*; 1962, *Les pêcheurs du Niger*; 1962, *Urbanisme africain*; 1962, *La punition*; 1962, *Fête de l'indépendance du Niger*; 1962, *Monsieur Albert prophète*; 1961, *Les ballets de Niger*; 1961, *Niger, jeune république* (co-realizado com Claude Jutra); 1960, *Chronique d'un été* (co-realizado com Edgar Morin); 1959, *La pyramide humaine*; 1958, *Moi, un noir*; 1957, *Moro Naba*; 1956, *Baby Ghana*; 1955, *Mammy Water*; 1954, *Les maîtres fous*; 1952, *Les fils de l'eau*; 1951, *Cimetière dans la falaise*; 1951, *Les gens du mil*; 1951, *Yenendi, les hommes qui font la pluie*; 1950, *Bataille sur le grand fleuve*; 1949, *La circoncision*; 1949, *Les magiciens de Wanzerbé*; 1948, *Hombori*; 1948, *Initiation à la danse des*

*possédés*; 1947, *Au pays des mages noirs*.

**Como ACTOR** *La momie à mi-mots* de Laury Granier 1998; *Chêne de vie* de Dylan Verrechia 1998; *Le fils de Gascogne* de Pascal Aubier 1995; *Brise-glace* de Jean Rouch & Raoul Ruiz 1987; *Chronique d'un été* de Jean Rouch 1961.

**JEAN ROUCH & VOZ - OFF** *Cinéma Vérité: Defining the Moment* de Peter Wintonick. 1999; *Verger: Mensageiro Entre Dois Mundos* de Lula Buarque de Holanda 1998; *Faire-part: Musée Henri Langlois* de Jean Rouch 1997; *Rouch in Reverse* de Manthia Diawara 1995; *Civilisation: L'homme et les images* 1967 (TV); *Cinéma de notre temps: La nouvelle vague par elle-même* de André S.Labarthe & Robert Valey 1964 (TV); *Monsieur Albert prophète* de Jean Rouch 1963 (narrador); *Jean Rouch* de Jean Brismée & André Delvaux 1962 (TV); *Les fils de l'eau* de Jean Rouch 1958 (narrador); *Les maîtres fous* de Jean Rouch 1955 (narrador), *Jean Rouch - Premier film, 1947-1991* de Dominique Dubosc (1991).

### Publicações – Livros e Artigos de Jean Rouch

"A Conversation with Jean Rouch,"with L. Taylor, em *Visual Anthropology Review*, no. 1, 1991.

"A propos des films ethnographiques,"em *Positif* (Paris), nos. 15/16, 1955.

"Ciné-transe: The Vision of Jean Rouch,"uma entrevista com D. Yarkir, em *Film Quarterly* (Berkeley), Spring 1978.

"Cocorico monsieur le Président,"uma entrevista com Sabouraud, em *Cahiers du Cinéma* (Paris), July-August 1987.

"Je suis mon premier spectateur,"uma entrevista com L. Marcorelles, em *Avant-Scène du Cinéma* (Paris), March 1972.

"Jean Rouch in Conversation,"uma entrevista com James Blue, em *Film Comment* (New York), Primavera de 1967.

"Jean Rouch, 54 ans sans trépied,"uma entrevista com J.P. Colleyn, em *Cinémaction* (Courbevoie), Maio de 1992.

"Jean Rouch: A Pastoral Perspective,"uma entrevista com H. Naficy, em *Quarterly Review of Film Studies* (Pleasantville, New York), no. 3, 1979.

"Le caméra comme lien social: cinéma direct et ciné-transe,"em *Cinémaction* (Courbevoie), Janeiro de 1989.

"Le Film ethnographique,"em *Ethnologie générale, Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, 1968.

"Migrations au Ghana (Gold Coast) - Enquête 1953–55,"em *Journal de la Société des Africanistes*, no. 26, 1956.

"Note sur les problèmes techniques soulevés par l'expérience Super 8"em *Cahiers du Cinéma* (Paris), Janeiro de 1979.

"Situation et tendances du cinéma en Afrique"em *Catalogue des Films Ethnographiques sur l'Afrique noire* (Unesco), 1967.

"Superserious-8: Chronicle of a Master,"uma entrevista com T. Treadway, em *Filmmakers Monthly* (Ward Hill, Massachusetts), Junho de 1981.

"The Camera and the Man,"em *Principles of Visual Anthropology*, editado por Paul Hockings, The Hague, 1975.

"The Politics of Visual Anthropology,"uma entrevista com D. Georgakas e outros, em *Cineaste* (New York), Verão de 1978.

“De “Jaguar” à “Petit à petit””, Jean-André Fieschi (entrevista) em Cahiers du cinéma, n°200-01, Abril-Maio de 1968.

“Entretien avec Jean Rouch”, Eric Rohmer et Louis Marcorelles (entrevista), Cahiers du cinéma, n°144, Junho de 1963.

“Entrevista com A. Rodrig”, em *Cinématographe* (Paris), Abril de 1985.

“Entrevista com Borjana Mateeva”, em *Kino* (Sófia), no. 3, 1998.

“Entrevista com Enrico Fulchignoni”, em *Positif* (Paris), Janeiro 1982.

“Entrevista com F. Maggi, e G. Maggi”, em *Cinémaction* (Courbevoie), no. 4, 1996.

“Entrevista com Gilles Marsolais”, em *24 Images* (Montreal), Novembro-Dezembro de 1989.

“Entrevista” em *Ecran* (Paris), Março de 1977.

“Entrevista”, em *Movie* (London), Abril de 1963.

“Filme Etnográfico e Antropologia Visual, Jean Rouch”, DVD, CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade aberta, 2004.

“Jean Rouch” Secção de *Framework* (Norwich, England), Outono de 1979.

### Publicações sobre Jean Rouch

*Hommage à Jean Rouch (1917-2004) - Parcours D'un Ethno-Cinéaste* (2004), Hors Champ.

*Hommage à Jean Rouch*, Cyril Béghin, Charlotte Garson et Yann Lardeau, Cahiers du cinéma, n°589, Abril de 2004.

*Jean Rouch, le renard pâle. Catalogue de la rétrospective de Turin*, Sergio Toffetti (dir.), Editions du Centre culturel français de Turin, 1992

*Jean Rouch, ou le ciné-plaisir*, collection *Cinémaction* n° 81- édition L'harmattan, 1996

*Jean Rouch, un griot gaulois*, collection *Cinémaction* n° 17- édition L'harmattan, 1982

*Jean Rouch. Catalogue de la rétrospective*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Editions du Jeu de Paume, 1992

STOLLER, Paul, *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago: University of Chicago Press, 1992

STOLLER, Paul, *Jaguar: A Story of Africans in America*, Chicago:

University of Chicago Press, 2000

### Sítios na WEB e publicações on-line

Biografia e filmografia de Jean Rouch – CFE - <http://www.comite-film-ethno.net/rouch/rouch.htm>

Blog do NAU - USP - [www.n-a-u.org/mural/2004/02/jean-rouch.html](http://www.n-a-u.org/mural/2004/02/jean-rouch.html)

Cadrage.net: 1ère revue en ligne universitaire française de cinéma -  
Hommage à Jean Rouch

*Maître du Désordre* 2004 - <http://www.cadrage.net/dossier/rouch.htm>.

Cineclub de Compostela - <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2007/04/entrevista-jean-rouch.pdf>

COSTA, Ricardo A outra Face do Espelho, Jean Rouch e o "outro"  
<http://www.geocities.com/rctexts/espelho.pdf>, 2000

MENEZES, Paulo, *Les Maîtres Fous*, De Jean Rouch Questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v22n63/a07v2263.pdf>, 2007

Jean Rouch Tribute - <http://www.der.org/jean-rouch>.

### Filmes sobre Rouch

*Cinéma Vérité: Defining the Moment* (1999), Peter Wintonick, The National Film Board of Canada

*Conversations With Jean Rouch* (2004), Ann Mcintosh em colaboração com Documentary Educational Resources, EUA

*Encontros: com Jean Rouch* (1995) José da Silva Ribeiro, Lisboa: Universidade Aberta

*Filme Etnográfico e Antropologia Visual – Jean Rouch* (2004) José da Silva Ribeiro, CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta

*Jean Rouch and his Camera in the Heart of Africa* (1986) Philo Bregstein e Dutch Television.

*Jean Rouch Premier film 1947-1991* (1991) Dominique Dubosc, KINOFILM.



*Jean Rouch Subvertendo Fronteiras* (2000) Ana Ferraz, Edgar Cunha e Paula Morgado, LISA, USP, Brasil.

*L'inventaire de Jean Rouch* (1993) Guillaume Casset et Julien Donada,

*Mosso Mosso : Jean Rouch comme si* (1998) Jean-André Fieschi

*Paroles - entretiens avec Jean Rouch, Germaine Dieterlen e Brice Ahounou* (2006) Ricardo Costa,

*Rouch in Reverse* (1995) Manthia Diawara, New York.

*Rouch on the future of Visual Anthropology* - [http://www.youtube.com/watch?v=ZFNGL\\_Wrsp8](http://www.youtube.com/watch?v=ZFNGL_Wrsp8).

*Rouch's Gang* (1993) Steef Meyknecht, Dirk Nijland and Joost Verhey, Holanda

*Screening Room: Jean Rouch* (1980), Robert Gardner com Boston Television e Center of Visual Arts de Harvard, EUA.

*Vingt petites tours 20 - Jean Rouch cinéaste vrai* (1989) Philippe Truffault et Michel Gondry.

### **Bibliografia Geral**

“Cinéma. Les ateliers Varan soufflent leurs vingt bougies. Ou comment le documentaire peut aider les pays à l'indépendance neuve ou sans images d'eux-mêmes” *l'humanité 20 Octobre 2001*

ALVES COSTA, Catarina, “Philippe Constantini entrevistado por Catarina Alves Costa” *Imagens do Mundo, mostra do cinema etnográfico francês*, Lisboa: CEAS / ISCTE, CEMRI / UA e Serviço Cultural da Embaixada de França, 1995

ARLAUD, Jean, *O Cinema É Como Uma Dança, Entrevista com Jean Arlaud, cineasta e antropólogo*, BIEV (Banco de Imagens e Efeitos Visuais - PPG Antropologia - UFRGS), 2004

BALIKCI, Asen, “Anthropologists and Ethnographic Filmmaking” in Jack R. Rollwagen (ed.), *Anthropological Filmmaking: 31-45*, Harwood Academic Publishers, 1992

BANKS, Marcus, *Visual Methods in Social Research*. London: Sage, 2001

BANKS, Marcus e MORPHY, Howard, *Rethinking Visual Anthropology*, Yale University Press, 1997

- BELTING, Hans, *Pour une Anthropologie des Images*, Paris: Gallimard, 2004
- BRIGARD, Emilie de, "Historique du Film Ethnographique" in *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*: 21-51, 1979
- CHIOZZI, Paolo, *Antropologia Visuale. Riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*, Florença: La Casa Usher, 1984
- CRAWFORD, Peter Ian e TURTON, David, *Film as ethnography*, Manchester: Manchester University Press, 1992
- DEVANNE, Laurent, "Jean Rouch, cinéaste" (entrevista), *Cahiers du Cinéma* n° 296, 1979
- FRANCE, Claudine de, *Cinéma et Anthropologie*, Paris: Editions De La Maison des Sciences De L'Homme, 1989 [*Cinema e Antropologia*, tradução Marcius Freire, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 1998]
- FRANCE, Claudine de, *Du Film Ethnographique à l'Anthropologie Filmique*, textes rassemblés et présentés par Claudine de France, Bruxelles, Paris, Bâle: Éditions des Archives Contemporaines, 1994 [*Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*, Tradução Marcius Freire, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 2000]
- GINSBURG, Faye, "Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a Antropologia Visual" in *Imagens em Foco, Novas Perspectivas em Antropologia*,: 31-54, 1999
- GRANJA, Vasco, *Dziga Vertov*, Lisboa: Livros Horizonte, 1981
- GRIMSHAW, Anna, *The Ethnographer's Eye, ways of seeing in modern anthropology*, Cambridge: University Press, 2001
- HARLAN, Thomas, *Torre Bela*, colaboração de Jacques D'Arthys, Lisboa: Público, 1977
- LATOUR, Bruno, *A Vida em Laboratório*, São Paulo, Relumé-Dumará, 1999.
- MACDOUGALL, David, *Transcultural cinema*, Princeton: Princeton University Press, 1998
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Los Argonautas del Pacífico Occidental*, Barcelona: Península, 1973
- MARSOLAIS, Gilles, *L' Aventure du Cinéma Direct*, Paris: Editions Seghers, 1974
- MEAD, Margaret, "L'Anthropologie Visuelle dans une Discipline Ver-

bale” in *Cahiers de l’Homme, pour une anthropologie visuelle*: 13-20, 1979

PARK, Robert Ezra, *Human Communities: the City and Human Ecology* Glencoe, Ill: The Free Press, 1952

PETRIC, Vlada, *Constructivism in Film, the Man with the Movie Camera, a cinematic analysis*, Cambridge University Press, 1993

PIAULT, Marc-Henri, *Filmer en Ethnologie*, Conferência apresentada na Universidade Aberta, Lisboa, 1993

PIAULT, Marc-Henri, *Seminário de Antropologia Visual* (audio) Universidade Aberta, Lisboa, 1993

PIAULT, Marc-Henri, *Anthropologie et Cinéma*, Paris: Nathan Cinéma, 2000

PLATINGA, Carl R., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997

RABINOW, Paul, *Making PCR: A Story of Biotechnology*, The University of Chicago Press, 1996

RABINOW, Paul, *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary*, Princeton University Press, 2007

RIBEIRO, José, “Cem Anos de Imagens do Mundo, panorama do cinema etnográfico francês”, *Imagens do Mundo, mostra do cinema etnográfico francês*, Lisboa: CEAS / ISCTE, CEMRI / UA e Serviço Cultural da Embaixada de França, 1995

RIBEIRO, José da Silva, “*Maîtres Fous*, um desafio de Rouch aos antropólogos” in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Vol 40, 195-202, 2000

RIBEIRO, José da Silva, *Antropologia Visual, da minúcia do olhar ao olhar distanciado* Porto: Edições Afrontamento, 2004

RIBEIRO, José da Silva, *Jean Rouch: Filme Etnográfico e Antropologia Visual*, Filme – DVD. CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta, 2005

RIBEIRO, José da Silva, “Notas para um debate em Antropologia visual”, 2007, [http://www4.mackenzie.com.br/fileadmin/Editora/Revista\\_Arte\\_Historia\\_Cultura/Revista\\_20Mack.\\_20Arte\\_20jose\\_20da\\_20silva\\_20ribeiro\\_2006.pdf](http://www4.mackenzie.com.br/fileadmin/Editora/Revista_Arte_Historia_Cultura/Revista_20Mack._20Arte_20jose_20da_20silva_20ribeiro_2006.pdf).

RIBEIRO, José da Silva, *Antropologia Visual e Hipermedia* (Livro + DVD) Porto: Edições Afrontamento, 2007

ROLLWAGEN, Jack R. (ed.), *Anthropological Filmmaking*, Harwood Academic Publishers, 1992

RONY, Fatimah Tobing, *The Third Eye. Race, cinema, and ethnographic spectacle*, Durham, London: Duke University Press, 1996

ROUCH, Jean, "Le Film Ethnographique" in *Ethnologie Générale*, Paris: Gallimard, 1968

ROUCH, Jean, "La Caméra et les Hommes" in *Cahiers de l'Homme, pour une anthropologie visuelle*:53-71, 1979

ROUCH, Jean, "Du Cinéma Ethnographique à la 'Caméra de Contact'" in Alexis Martinet (coordonné par) *Le Cinéma et la Science*, 182-195, Paris: CNRS Éditions, 1994

ROUCH, Jean, "Le Commentaire Improvisé à L'image", entretien avec Jean Rouch, propos recueillis par Jane Guéronnet et Philippe Lourdou in Claudine de France (textes rassemblés et présentés par), *Du Film Ethnographique à l'Anthropologie Filmique*: 159-166, Bruxelles, Paris, Bâle: Éditions des Archives, Contemporaines, 1994

ROUCH, Jean, "Os Pais Fundadores. Dos "antepassados totémicos" aos investigadores de amanhã" in *Imagens do Mundo, mostra do cinema etnográfico Francês*: 11-18, UA/ISCTE, 1995

ROUCH, Jean, *Les Hommes et les Dieux du Fleuve, 1941-1983*, Paris: Artcom, 1997.

RUBY, Jay, Visual Anthropology. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, David Levinson and Melvin Ember, editors. New York: Henry Holt and Company, vol. 4:1345-1351, 1996

RUBY, Jay, "Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión crítica", 2007, <http://www.antropologiavisual.cl/ruby.htm>

SADOUL, George, *Dziga Vertov*, Paris: Editions Champ Livre, 1971

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

WANONO, Nadine, *Fragmentos da história de Moçambique em Super 8 mm* consultado em Dezembro de 2007

<http://www.xiconhoca.com/indices/MocambiqueCultural.htm>.

WEINBERGER, Eliot, "The Camera People" in Lucien Taylor (ed.) *Visualizing Theory, selected essays from V.A.R., 1990-1994*: 3-26, New York and London: Routledge, 1994

# Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário

Marcus Freire

*Universidade Estadual de Campinas*

marcius@unicamp.br

(Artigo desenvolvido a partir de comunicação apresentada no 13<sup>o</sup>. Visible Evidence – Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário, realizado na Cinemateca Brasileira (São Paulo-SP), em Agosto de 2006.)

**Resumo:** Em 1954, Jean Rouch, que à época estudava o sistema de migração na África do Oeste, convida três amigos nigerenses – Lam, Illo e Damouré – para empreenderem uma excursão até a Costa do Ouro (Gold Coast, hoje Gana), a exemplo do que faziam milhares de jovens durante os meses de seca. Rouch filmou essa experiência, misturando documentário com ficção, e introduziu um elemento completamente novo nas relações do cineasta com os sujeitos observados do documentário etnográfico. Com efeito, se até então esses sujeitos se submetiam ao olhar da câmera e eram instados a mostrar-lhe aspectos de sua realidade da maneira a mais natural possível, em *Jaguar*, filme resultante da experiência mencionada, Rouch mostra sujeitos que são construídos ao longo do registro fílmico e que agem sobre uma realidade ela própria também construída. Com isso, procurava a “verdade provocada”, expressão por ele utilizada para definir o procedimento através do qual a liberdade que dava aos personagens para criar ou se criarem poderia levar à verdade do filme. O objetivo deste artigo é fazer uma breve reflexão sobre esse procedimento e os seus desdobramentos no documentário contemporâneo.

Palavras-chave: Documentário, Jean Rouch, filme etnográfico.

**Resumen:** En 1954, Jean Rouch, que en esa época estudiaba el sistema de la migración en África occidental, invita a tres amigos nigerenses - Lam, Illo y Damouré - a realizar una excursión a la Costa del Oro (Gold Coast, hoy Ghana), para revivir lo que hacían miles de jóvenes durante los meses de la sequía. Rouch filmó esta experiencia, mezclando ficción y documental e introdujo un elemento completamente nuevo en las relaciones del cineasta con los sujetos de la observación del documental etnográfico. En efecto, si hasta entonces los sujetos se sometían a la mirada de la cámara y eran animados a mostrar los diversos aspectos de su realidad de la manera más natural posible,

en Jaguar -la película resultante de la experiencia mencionada- Rouch muestra sujetos que se construyen como personajes a lo largo del registro fílmico y que actúan sobre una realidad, que a su vez resulta también construída. Con eso, procuraba la "verdad provocada", expresión que utilizaba para definir el procedimiento por el que la libertad que daba a los personajes para crear o recrearse ellos mismos, podría conducir a la verdad de la película. El objetivo de este artículo es hacer una breve reflexión sobre este procedimiento y su evolución en el documental contemporáneo.

Palabras clave: Documental, Jean Rouch, película etnográfica.

**Abstract:** In 1954, Jean Rouch, who at the time was studying the migration system in West Africa, invited three Nigerian friends - Lam, Illo and Damouré - to undertake an excursion up to the Gold Coast (presently Ghana) the same way as thousand of young men did during the drought months. Rouch filmed that experience, mixing documentary with fiction, thereby introducing a whole new element in the relation movie maker/observed citizens. In fact, until then these subjects were under the gaze of the camera and urged to show aspects of their reality in the most natural possible way. In contrast, in Jaguar, the film resulting from the afore mentioned experience, Rouch shows subjects who constructed themselves through the filmic record and act upon a likewise constructed reality. In this way, he sought an "induced-truth", an expression he used to define the procedure through which the freedom he gave to the characters to create or to create themselves could lead to the truth of the film. The aim of this article is to reflect on this procedure and its unfolding in the field of contemporary documentary.

Keywords: Documentary, Jean Rouch, ethnographic film.

**Résumé:** En 1954, Jean Rouch, au temps où il étudiait les phénomènes de migration en Afrique de l'Ouest, invita trois amis nigériens - Lam, Illo et Damouré - à entreprendre un voyage jusqu'à la Côte de l'Or (ou Gold Coast, aujourd'hui République du Ghana), à l'exemple des milliers de jeunes africains qui s'expatriaient chaque année pendant les mois de la saison sèche. Rouch a filmé cette expérience, en mélangeant documentaire et fiction, et a introduit un élément entièrement nouveau dans les relations entre le cinéaste et les sujets observés du documentaire ethnographique. En effet, si jusqu'alors, les sujets se soumettant au regard de la caméra étaient incités à montrer des aspects de leur réalité de la manière plus naturelle possible, dans Jaguar, film résultant de l'expérience mentionnée, Rouch montre des sujets qui se construisent tout au long de l'enregistrement fílmique et agissent sur une réalité également construite. Ainsi, il a mis en oeuvre une "'vérité provoquée'", expression qu'il a utilisé pour définir le procédé grâce auquel il a donné la liberté aux personna-

ges de créer ou de se créer eux-mêmes, liberté qui pourrait conduire à la vérité du film. Cet article a pour objectif de proposer une brève réflexion sur cette méthode et son utilisation dans le documentaire contemporain.

Mots-clés: Documentaire, Jean Rouch, film ethnographique.

**B**ill Nichols, em seu livro *Ideology and the Image*, começa o capítulo intitulado “Documentary, criticism, and the ethnographic film”, afirmando que “a questão central colocada pelo filme documentário é: ‘What to do with people?’”. Em seguida, partindo da premissa de que “o filme documentário nos informa sobre situações ou eventos históricos e freqüentemente representa pessoas que estão envolvidas nessas situações e eventos”, Nichols faz as seguintes perguntas: “Como essas pessoas devem ser representadas? Que investimentos em nível de desejo vão ser trazidos à tona e que posições vão ser demarcadas para o espectador? Até que ponto nosso reconhecimento de uma realidade pró-fílmica, externa, mas descrita pelo filme, pode ser contrabalançado por nosso conhecimento de que essa realidade permanece um construto, uma aproximação e re-apresentação, à qual não temos verdadeiramente direto e livre acesso? O que pode proporcionar o documentário em termos de entendimento sobre como as pessoas se organizam em coletividades, como estabelecem sentido e valores, como conduzem e compreendem as interações sociais em curso? (Nichols, 1981, p. 237).

O filme etnográfico, ou o documentário *tout court*, criou, ao longo de sua história, muitas estratégias para responder a essas perguntas. Evidentemente, não se trata aqui de passar em revista essas estratégias, mas, conforme anunciado no título deste artigo, tratar daquela que tem em Jean Rouch o seu iniciador e defensor. Antes, porém, de ir ao ponto que nos interessa, parece-me importante situar rapidamente sua obra no contexto deste artigo.

Jean Rouch considerava que para registrar as coisas do mundo em imagens em movimento fazia-se necessário reatar com Muybridge e Marey, para quem o cinema era, antes de mais nada, um instrumento científico. Mas Rouch, que além de engenheiro e antropólogo, era um amante da pintura – que havia praticado na juventude – e da poesia, e vivera a efervescência parisiense dos anos 30 (notadamente o movi-

mento surrealista), acrescenta à divisa de Muybridge e Marey que “um bom filme etnográfico deve aliar o rigor científico à arte, no caso, a arte cinematográfica”. É importante não esquecer – para o tema que aqui nos interessa, e como mencionado acima –, que Rouch era também antropólogo e que fez sua tese de doutorado com Marcel Griaule, cronologicamente o primeiro antropólogo-cineasta francês, e foi um trabalho científico que o revelou ao mundo do cinema.

Podemos dividir a vasta obra de Jean Rouch em três categorias:<sup>1</sup>

a) os filmes de “registro etnográfico”, tais como: *Bataille sur le grand fleuve* (1951), *Les maîtres fous* (1954), *Sigui* (1967), *Le dama d’ambara* (1980); b) os filmes ditos “psicodramas ou de improvisação”: *Jaguar* (1954-1967), *Moi, un Noir* (1958), *La pyramide humaine* (1959), *Chronique d’un Été* (1960), *Petit à petit* (1970), *Madame l’eau* (1993); e c) os filmes de “ficção”, ficção aqui entre aspas: *La punition* (1962), *Gare du nord* (1965), *Les veuves de quinze ans* (1964), *Les adolescents*, *Le foot-girafe* ou *L’alternative*, filme publicitário para a Peugeot (1973), *Cocorico, monsieur poulet* (1974), *Babatu, les trois conseils* (1976), *Dyonisos* (1984).

Para cada uma dessas categorias, encontramos aspectos intrínsecos ao “estilo” Rouch: longos planos sequências, sua presença na banda sonora, e a improvisação. Para ele, trabalhando com pessoas que são “campeãs” da tradição oral, é impossível escrever roteiros, é impossível escrever diálogos. Então, diz ele, “sou obrigado a me submeter a essa improvisação que é a arte do *logos*, a arte da palavra e a arte do gesto. É necessário deslanchar uma série de ações, para ver, de repente, emergir a verdade da ação inquietante de um personagem que se tornou inquieto”.

Essa estratégia de *mise en scène* pode ser resumida nessa declaração a respeito de *Jaguar*: “Com Damouré, Illo e Lam, inventamos situações, criamos enigmas para nós mesmos, nos colocamos charadas, adivinhações; nesse momento penetramos no desconhecido e a câmera é obrigada a nos acompanhar. Trata-se de uma receita bastante simples, uma vez que eu mesmo estou com a câmera. Em grande parte dos casos, na maior parte das sequências que começo a rodar,

<sup>1</sup> A obra de Jean Rouch é usualmente analisada a partir dessas categorias. Para maiores referências sobre as categorias e os filmes nelas incluídos, ver “Jean Rouch ou le ciné-plaisir” in René Prédal, *CinémAction*, n.81, Set.-Dez. de 1996.



nunca sei o que vai acontecer no fim, logo não me entedio. Sou forçado a improvisar, para o bem ou para o mal (Fulchignoni, 1981).

Tal estratégia, no entanto, não nasceu junto com o primeiro filme de Jean Rouch. Ao contrário. Ela é o resultado de suas primeiras experiências com o registro etnocinematográfico de aspectos de algumas sociedades africanas. Foi a partir dessas experiências que sua forma de interagir com as pessoas observadas e seu estilo fílmico, seus procedimentos de *mise en scène*, começaram a se construir. Esse processo pode ser mais bem compreendido com esta sua revelação: “Em 1951, voltei ao Níger para fazer um segundo filme sobre a caça ao hipopótamo, pois estava realmente envergonhado com o primeiro. O filme em questão, *Au pays des mages noirs*, foi meu primeiro filme. Ele foi rodado em preto-e-branco e era mudo. As filmagens duraram nove meses (1946-1947), o tempo de descida do rio Níger numa piroga. As *Actualités Françaises* o compraram e reduziram a dez seus trinta minutos. Na falta de som real, foram acrescentados uma música imbecil e um comentário lido por um comentarista do *Tour de France* com sua voz característica. O título foi dado por eles. Comercialmente, o filme funcionou muito bem (Rouch, 1988).

Rouch continua: “Após esse filme minha reação foi dizer ‘não, não é possível!’. Essa música é nula, o tom do comentário é insuportável. Trata-se realmente de um filme exótico, um filme que não deve ser feito. Eu não o projetei na África, pois teria vergonha. Hoje eu não concordo com nada neste filme, a narração, a música e assim por diante. Antes eu tinha filmado em preto-e-branco, mas não sou um fotógrafo muito bom, assim mudei para o Kodachrome. Filmar/enquadrar em cores é muito mais fácil! Três anos depois voltei à ilha dos pescadores Sorko, mostrei-lhes o novo filme colorido (*Bataille sur le grand fleuve*, 1951-1952) e, pela primeira vez, eles entenderam o que eu estava fazendo com aquela máquina estranha que estava sempre em minhas mãos. Eles viram sua própria imagem no filme, descobriram a linguagem fílmica, reviram o filme várias vezes, e de repente começaram a fazer críticas, me dizendo o que tinha de errado com ele. Esse foi o começo da *anthropologie partagée*, a antropologia partilhada: de repente partilhamos um relacionamento. Dei a eles minha tese de doutorado, e os livros que tinha escrito sobre sua cultura, mas eles não tinham o que fazer com eles. Mas se você tem a possibilidade de voltar às pessoas

filmadas com uma tela, um projetor e um gerador, seu passaporte para elas está garantido (Rouch, 1988).

Com esse procedimento, ou seja, fazer com que as pessoas filmadas participassem da *mise en scène*, Rouch vai ao encontro de Flaherty que, junto com Vertov, são seus dois ancestrais totêmicos, os dois pilares sobre os quais está ancorada a sua obra cinematográfica. Esse procedimento foi iniciado com Robert Flaherty e seu *Nanook of the North*, realizado em 1922.

Essa guinada, essa demarcação de sua postura em relação a toda uma tradição do documentário, notadamente do documentário antropológico que vigorava até então, e até mesmo, como vimos, em relação ao seu primeiro filme, irá estabelecer novos patamares para o registro das coisas do mundo através das imagens em movimento.

Voltando então às três modalidades ou estratégias anteriormente mencionadas (filmes de registro etnográfico, filmes de improvisação, filmes de “ficção”), vamos nos ater àquela que chamamos de filmes ditos “psicodramas ou de improvisação”. É nessa modalidade que o “outro” deixa de ser apenas objeto do registro, mesmo que contribuindo para que este aconteça – como nos filmes de “registro etnográfico” – e passa a ser “inventado”, construído pelo cineasta e por ele próprio. Não é preciso dizer que, tanto num quanto noutro existe construção de uma realidade fílmica, uma realidade que não é propriamente aquela do mundo histórico. A diferença entre os dois está justamente na explicitação dessa invenção, na eleição dessa invenção como condição prévia para a existência mesma do filme.

*Jaguar*, filmado em 1954 e pós-sincronizado em 1967, conta a história de três nigerianos ou nigerenses, Lam, Illo e Damouré que, estimulados por Rouch (que nessa época estudava o sistema de imigração para a Costa do Ouro, hoje Gana), partem de seu vilarejo para se aventurar em Gana, então colônia inglesa. O filme traça as peripécias pelas quais passam os três – mas deveríamos dizer os quatro personagens, pois Rouch participa da aventura, filmando-a. Na época não existia som sincronizado, mas Rouch dá voz aos seus sujeitos mais de dez anos depois, da maneira mais inusitada: o filme é projetado e os seus reais personagens fazem “um esforço de memória” e reconstituem a aventura que haviam vivido quase dez anos antes.

Rouch faz comentários pontuais que, segundo alguns autores, in-

fluenciaram toda uma forma de relato da etnografia francesa. Trata-se, com efeito, de um relato construído em colaboração. Os quatro amigos viveram efetivamente a aventura dessa viagem entre o Níger e Gana, Rouch foi seu narrador imagético e os três nigerianos seus narradores verbais. Nesse filme, o vivido pelos três personagens é efetivamente mostrado e contado. Mas, para que essa experiência de vida acontecesse, foi necessária a “invenção” dos três personagens. Sim, pois Lam, Illo e Damouré pertenciam a uma determinada comunidade, lá exerciam suas atividades de pesca, pastoreio, comércio, e não pensavam em imigrar para a Costa do Ouro. Fizeram isso estimulados por Jean Rouch, que, como já dissemos, estudava esse processo de imigração entre os países da África do Oeste.

O “outro” é então, aqui, retirado do seu contexto sócio-cultural imediato e envolvido numa situação extra-ordinária, ou seja, uma situação desvinculada de sua vida quotidiana. Em outras palavras, contrariamente ao que acontece nos filmes etnográficos, que buscam registrar aspectos da cultura observada – aspectos esses que, desconsiderando a dose de pró-filmia, ou seja, o comportamento que resulta da presença da câmera, existente em qualquer documentário, aconteceriam independentemente da câmera –, no filme de improvisação, bem como no documentário-ficção, o objeto do registro não pré-existe à presença da câmera. É esta última que provoca, que instaura a situação a ser registrada.

Ao colocar os três personagens de *Jaguar* face às suas próprias imagens com um recuo de dez anos, Rouch estimulou a construção de um discurso desses personagens sobre suas próprias imagens que revelou muito da cultura africana a que estes pertenciam e, também, da visão que tinham, tanto de sua própria cultura quanto daquela dos povos que iam encontrando ao longo de seu percurso entre o Níger e a Costa do Ouro.

Diferentemente de *Jaguar*, em que o comentário dos personagens está ancorado na realidade concreta mostrada pelas imagens, em *Moi, un Noir* o comentário remete ao mundo interior dos personagens, aos seus sonhos, ambições, desejos, à sua mentalidade. Desse processo, desse encontro entre o mundo vivido mostrado pelas imagens e o mundo interior dito pelo comentário, aflora a realidade sócio-cultural imposta pelo colonialismo.

Não obstante essas diferenças, em ambos os casos os comentários foram feitos a partir do contato dos personagens com a realidade por eles mesmos criada e vivida nas imagens; em ambos os casos estamos diante de personagens que inventam sua própria história, o que tem como resultado um filme em que a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas prevalece em detrimento da *mise en scène* do cineasta.

Nesse procedimento, muito mais importante do que conclusões a que o filme poderia chegar ou a “verdade” que poderia ser encontrada nessas conclusões, temos no processo de realização seu verdadeiro objetivo. Como que afirmando a posição de Chris Marker, para quem, no cinema verdade, “talvez a verdade não seja o objetivo, talvez ela seja o caminho” (Marker apud Michaud, 1982, p. 112).

Rouch havia se dado conta de que o problema principal nesse tipo de filme é a sinceridade dos personagens quando diante da câmera. Todos nós sabemos que, nessas situações, quer dizer, situações de entrevista, a tendência dominante é o entrevistado dizer o que o entrevistador quer ouvir, ou então, em tempos de televisão, o que ele quer que o espectador pense sobre ele. Por isso Rouch dizia que filmava a ficção engendrada por seus personagens como se filmasse a realidade, sem dirigi-la como faz o entrevistador e como ele próprio vai fazer mais tarde em *Chronique d'un été*. Como ele dizia: eu apenas filmava e deixava os personagens elaborarem sua própria verdade.

*Chronique d'un été* foi a resultante das experiências de *Jaguar e Moi, un Noir*, tornada possível em razão do aparecimento das câmeras Éclair e do gravador Nagra, que permitiram a gravação do som sincronizado com as imagens. A história é conhecida: com o advento do som direto nasciam o “cinéma vérité” (cinema-verdade), na França, e o “direct cinema” (cinema-direto), nos Estados Unidos.

Mas, e os desdobramentos dessas experiências em tempos de câmeras miniaturizadas e de baixo custo? Como os documentaristas do século XXI estão respondendo à pergunta que abriu este artigo: “O que fazer com as pessoas?”. Que novas estratégias estão sendo criadas com as possibilidades oferecidas pelos modernos equipamentos à disposição dos cineastas?

Evidentemente não vamos responder a essa pergunta no espaço deste texto, mas vamos citar rapidamente uma tendência que vai ao encontro daquela categoria a que chamamos de “filme de improvisação”,

criada por Jean Rouch há mais de meio século e da qual *Jaguar, Moi, un Noir* e *Chronique d'un été* são os exemplos mais representativos.

É fato que o barateamento e a consequente facilidade de acesso aos instrumentos de registro e edição em imagem e som a que temos assistido nos últimos anos, aliados à proliferação de canais de televisão por assinatura, têm provocado experimentações de toda sorte no universo do documentário. Da disponibilização de câmeras aos sujeitos tradicionalmente observados para que realizem seus próprios registros, como em *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento, à distribuição de câmeras em determinados ambientes para a observação dos sujeitos como nos *reality shows*, passando por gravações em celulares e câmeras fotográficas digitais, o filme de não-ficção se perde e se encontra na sociedade do espetáculo.

Está se tornando cada vez mais comum a realização de documentários cujo objetivo se situa muito mais na mobilização do aparato que vai lhe dar forma, na estratégia de organização do mundo histórico a ser registrado e no apelo a outros suportes de imagem e som, como a internet, durante sua realização, do que propriamente em dar a conhecer, em levar o espectador a ter contato e penetrar mais profundamente na realidade do “outro”.

Um bom exemplo desse perfil de documentário, pelo menos no que diz respeito às duas primeiras características, é o filme *A pessoa é para o que nasce* (2005), de Roberto Berliner. Esse filme tenta retratar o dia-a-dia de três irmãs cegas que ganham a vida cantando e tocando ganzá nas ruas de Campina Grande, na Paraíba. Até um determinado momento, o filme efetivamente nos mostra esse cotidiano, de uma maneira que não vem ao caso aqui – pois haveria muito a dizer sobre a estratégia de *mise en scène* do diretor em relação aos ângulos, enquadramentos e outros recursos técnicos utilizados para pintar o mundo das três personagens. Mas o que nos interessa nesse momento é dizer algumas palavras sobre o aspecto “cinema-verdade” que o filme adquire na sua segunda parte, aquela em que uma legenda anuncia “dois anos depois”.

A partir daqui o objeto de registro já não é o cotidiano dos personagens. Esse cotidiano é fabricado para a câmera, com a participação do próprio diretor e de membros de sua equipe nas imagens e sons. As três irmãs vão participar do festival de percussão da Bahia. Antes elas

já tinham sido alçadas, pela mídia de sua Campina Grande natal, à condição de estrelas de cinema. Agora estão vivendo seus dias de glória, seus dias de estrelas da MPB. O filme passa então a retratar o contato dos personagens com uma realidade que não conheciam. Câmeras são colocadas no quarto do hotel para revelar a sua estranheza diante de um mundo com o qual não estavam habituadas. Cenas cômicas abundam no filme, como quando uma das irmãs não consegue utilizar o telefone, invertendo a posição do aparelho, e precisa ser ajudada para utilizá-lo corretamente. A produção leva as irmãs para passear pelas ruas de Salvador e, carregadas no colo até a escadaria de uma igreja, cantam e tocam seu ganzá para a câmera.

De Salvador elas vão para São Paulo, e o espanto diante da cidade grande vira o tema do filme. A câmera invade o quarto do hotel sem cerimônia, escuta as conversas sobre problemas de família, grava o sono das três irmãs. Essa câmara não registra uma improvisação, como em *Jaguar*, que revela ao espectador a cultura dos personagens e sua relação com a cultura do Outro, tampouco penetra o mundo interior, os desejos e frustrações dos imigrantes de *Moi, un Noir*. Em *A pessoa é para o que nasce* os personagens são apenas peças de situações criadas para a câmera, situações essas que não tem outro objetivo que não elas próprias. As três irmãs se dão em espetáculo para a câmera, nada mais que isso. Personagens simples diante de situações que não dominam, que não entendem, que nem mesmo enxergam, já que são cegas.

Estamos bem longe de Jean Rouch! Não se trata aqui, como nos seus filmes, de filmar a ficção engendrada por seus personagens como se filmasse o mundo histórico, mas de filmar a ficção criada pelo diretor como se fosse, efetivamente, um filme de ficção. Essa é a grande diferença. Não há, como dizia Chris Marker, uma “verdade no caminho”, não há, como diz Jean Rouch, a “verdade do filme”. Nesse filme, há apenas um exercício explícito de *voyeurismo*, *voyeurismo* esse que culmina com a cena em que as três irmãs tiram a roupa e entram no mar, numa das últimas sequências do filme que resume o seu espírito e objetivo: o espetáculo. E, como dizia Guy Debord, “o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (Debord, 1997, p. 17).

### **Referências bibliográficas**

DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

FULCHIGNONI, Enrico, "Rouch le magicien. Entretien avec Jean Rouch" in Pascal-Emanuel Gallet (ed.). *Jean Rouch, une retrospective*, Paris: Ministère des Affaires Etrangères – Animation Audio-visuelle, 1981

MICHAUD, Samuel, "Rouch et le cinéma-vérité: un détour par le direct, in *Cinémaction – Jean Rouch, un griot gaulois*. N. 17, pp. 111-118, 1982

NICHOLS, Bill, *Ideology and the Image*, Bloomington: Indiana University Press, 1981

ROUCH, Jean, "Our totemic ancestors and crazed masters" in Paul Hockings, & Yasuhiro Omori (eds.), *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. Osaka: National Museum of Ethnology, pp. 225-238, 1988

# Jean Rouch e o Surrealismo

Daniela Dumaresq

*Universidade de Fortaleza*

danidumar@yahoo.com.br

**Resumo:** Jean Rouch explorou o acaso, assim como os sonhos e a imaginação de seus atores para construir seus filmes. Características que ajudam a identificá-lo como um dos herdeiros do Surrealismo. Este artigo analisa como os filmes dialogam com as idéias do movimento que agitou a França dos anos 20. Para tanto, apresenta o discurso construído pelos analistas da obra de Rouch sobre as relações entre essa e o Surrealismo. Em seguida, analisa os filmes *La Punition*, de 1960 e *Gare du Nord*, de 1965. Esse artigo parte da idéia de que Rouch não se guia pelas mais famosas imagens surrealistas, empenhadas em desnaturalizar o cotidiano. Antes, ele criará outro tipo de imagem surrealista.

Palavras-chaves: Surrealismo, Jean Rouch, *Gare du Nord*, *La Punition*, Cultura de massa.

**Resumen:** Jean Rouch exploró la casualidad, así como los sueños y la imaginación de sus actores para construir sus películas. Estas características permiten identificarlo como uno de los herederos del Surrealismo. Este artículo analiza cómo sus películas dialogan con las ideas del movimiento que agitó la Francia de los años 20. Por tanto, presenta el discurso construído por los analistas de Rouch sobre las relaciones entre su obra y el Surrealismo. A continuación, se analizan las películas *La Punition*, de 1960 y *Gare du Nord*, de 1965. Este artículo parte de la idea de que Rouch no se guía por las imágenes más famosas de los surrealistas, empeñadas en desnaturalizar lo cotidiano. Antes bien, creará otro tipo de imagen surrealistas.

Palabras clave: Surrealismo, Jean Rouch, *Gare du Nord*, *La Punition*, Cultura de masas.

**Abstract:** Jean Rouch explored the fortuitous, as well as dreams and the imagination of his actors in creating his films. These features identify him as one of the heirs of Surrealism. This article analyzes how his films tackle the ideas of the movement that agitated France in the 1920s. Thus, it presents the discourse constructed by Rouche's analysts on the relations between his work and Surrealism. It then proceeds to analyse the films *La Punition*, 1960, and *Gare du Nord*, 1965. This article proposes that Rouch is not guided by the



most famous surrealist images denaturalizing daily life. On the contrary, he will create another kind of surrealist images.

Keywords: Surrealism, Jean Rouch, *Gare du Nord*, *La Punition*, Mass culture.

**Résumé:** Jean Rouch a exploré l'occasionnel et le hasard, ainsi que les rêves et l'imagination de ses acteurs pour construire ses films, caractéristiques qui pourraient permettre de l'identifier comme un des héritiers du Surréalisme. Cet article analyse comment les films dialoguent avec les idées du mouvement qui a agité la France dans les années 1920. Ainsi, il présente le discours construit par ceux qui ont analysé l'IJuvre de Rouch du point de vue des relations entre son travail et le surréalisme. Ensuite, il analyse les films *La Punition* (1960) et *Gare du Nord* (1965). Cet article part de l'idée que Rouch n'est pas guidé par les images surréalistes les plus célèbres, images avec lesquelles a été entrepris de détourner les codes de la vie quotidienne. Au contraire, il va créer un autre type d'images surréalistes.

Mots-clés: Surréalisme, Jean Rouch, *Gare du Nord*, *La Punition*, culture de masse.

## As idéias surrealistas: uma introdução

À época do lançamento de *Os Mestres Loucos*, o crítico francês Claude Beylie ressaltou aspectos desse filme identificados com Antonin Artaud e Luis Buñuel. Não se falava ainda em influência do Surrealismo nos filmes de Jean Rouch, nem as ligações evocadas pelo crítico indicavam especificamente essa direção, apesar dos dois nomes citados terem relação com o movimento. As ligações entre os filmes de Rouch e o Surrealismo viriam poucos anos depois. *La Pyramide Humaine* (1960) traz no título uma homenagem a Paul Éluard, autor do poema *Les dessous d'une vie ou La pyramide humaine* (1926). *La Punition* (1962) traz citações de vários escritores entre eles André Breton. A idéia de um *amour fou* está na base tanto de *La Punition*, quanto de *Gare du Nord* (1965). Para o crítico Claude Ollier, esse último filme, um esquete de *Paris vu par...*, seria um experimento da escrita automática defendida pelos surrealistas.

O Surrealismo teve seus dias de maior ebulição no período entre as duas grandes guerras. No manifesto de 1924, André Breton nos fala da junção de coisas dispare, da criação de imagens desconcertantes, da reinvenção dos objetos do cotidiano, da escrita automática, da dissolução das fronteiras entre sonho ou alucinação e realidade, da abertura ao acaso, do descontentamento com o presente, do desejo de liberdade. Esse seria um brevíário dos ideais dos surrealistas.

Marcel Raymond, em seu livro *De Baudelaire ao Surrealismo*, resume os principais anseios de Breton como a busca por abrir caminhos para ondas de sonho, desejos de maravilhoso e de poesia integral, gritos de ódio contra o estabelecido, aspirações a uma liberdade total do espírito.<sup>1</sup> Esse programa combina uma poética e uma política. Acrescenta-se a ele, um processo de feitura: a escrita automática, uma técnica capaz de exprimir em forma de texto (escrito ou de outra natureza) o funcionamento do pensamento. A escrita automática funcionária como um ditado do pensamento e permitiria a expressão das idéias libertas dos ditames da razão, da hipocrisia e da moral. Dessa forma, o texto surgiria mais livre, mais próximo da imaginação que da realidade. A combinação desse processo de escritura com o programa surrealista fez do movimento um lugar propício para a criação de imagens desconcertantes.

A idéia da criação de imagens desconcertantes estará associada ao cinema surrealista. Peñuela Cañiza, em artigo dedicado a esse tipo de cinema, descreve-o como um cinema subjetivo, aberto ao onírico, ao universo dos sonhos. “Os autênticos cineastas do surrealismo [...] procuraram, obstinadamente, os fantasmas da liberdade e os obscuros objetos do desejo”.<sup>2</sup> Podemos considerar como filme-manifesto *O Cão Andaluz* (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí. O filme abandona a lógica do relato linear, aderindo ao fluxo desconexo dos sonhos e diluindo a continuidade espaço-temporal. Ele é pródigo na construção de imagens desconcertantes, no rompimento com qualquer expectativa sugerida e nos saltos no tempo e no espaço. *O Cão Andaluz* nos leva, nós espectadores, a lugares sempre inesperados. Somos confrontados com

<sup>1</sup> Cf. Marcel Raymond, *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo, Edusp: 1997, p. 245.

<sup>2</sup> Eduardo Peñuela Cañiza, Surrealismo in Fernando Mascarelo(Org), *História do Cinema Mundial*, São Paulo: Papyrus, 2006, p. 151.

um formigueiro surgindo do centro da mão de um homem e com animais mortos sobre o piano. Todo o filme é uma desconcertante seqüência de imagens que trazem do cotidiano seus elementos para romper com a aparência de familiaridade.

O tipo de imagem desse filme de Buñuel se fixou no imaginário do público cinéfilo como exemplo típico das imagens do cinema surrealista. Mas não será nessa linha, a aproximação possível entre o Surrealismo e os filmes de Jean Rouch. Os filmes de Rouch primam, de modo geral, pelo realismo da imagem. O tratamento dado aos momentos de sonho ou de interferência do imaginário não difere do tratamento dado às imagens do restante do filme. É o caso da luta de boxe sonhada pelo protagonista de *Eu, um negro* (1958). Não há nada na imagem que a diferencie do restante do filme. Nenhuma luz especial, *ralenti*, dissolução de imagem ou movimento de câmera diferencia essa seqüência das demais. Nesse caso a seqüência narrativa informa ao espectador o caráter de sonho da cena que sacra Robinson campeão mundial de boxe: a menção aos desejos de glória, o contraste entre o seu cotidiano de trabalhador autônomo no cais do porto e a glória de campeão do mundo, a exibição de uma autêntica luta. Noutras, nem isso. E apenas podemos supor a ruptura entre o cotidiano e o universo de sonhos e desejos. Esse parece ser o caso de *Gare du Nord* de que falaremos adiante.

## Jean Rouch, o Surrealismo e o discurso da crítica

Rouch gosta de contar como descobriu os surrealistas: por acaso. Ele cria uma bela imagem para este evento: na primavera de 1934, o adolescente que acabara de concluir o ensino médio foi atraído por uma vitrine de livraria iluminada pelo sol e, ali expostas, revistas *Minotaure*.<sup>3</sup> Nelas, ele encontrou a reprodução de um quadro de Giorgio de Chirico e fotos feitas por Marcel Griaule dos Dogons, mesmo Griaule que mais

<sup>3</sup> Cf. Jean Rouch, *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*. in C. W. Thompson (Org.), *L'autre et le sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris: L'Harmattan, 1995, p. 410.

tarde ele procuraria no Museu do Homem e seria seu orientador de doutorado; mesmos Dogons (povo africano) aos quais Rouch dedicaria uma série de filmes. “A partir desta iluminação de sol se pondo, eu segui o caminho iniciático ao longo de toda a minha adolescência. Descobrimo a pintura de Chirico, depois aquela de Salvador Dalí, depois o próprio Dalí. [...] Meu primo André Gain, pintor-fotógrafo e poeta, levava-me às vezes à noite para descobrir os ‘monstros sagrados’”.<sup>4</sup> Simpatizante confesso do surrealismo, ele publicou um poema na revista *Les Réverbères*, em 1939<sup>5</sup>. Por acaso, como gosta de dizer, ou aproveitando os ventos de uma cidade que era a capital cultural da Europa, Rouch freqüentou as festas de Jazz, os debates em torno do Surrealismo, os cineclubes onde se via e se falava de cinema.

O amigo de faculdade Jean Sauvy conta sobre o espírito que tomava conta de Paris na época. Ele e Rouch ouviam a música americana, freqüentavam uma sala de cinema onde projetavam filmes de vanguarda e visitaram a Exposição Surrealista Internacional.<sup>6</sup> Entre 1938-1939, os dois fizeram o curso preparatório militar. A guerra se aproximava contrastando com o desejo dos jovens de aproveitar a vida e expandir os conhecimentos. Na mesma época, Rouch começou a freqüentar as sessões de cinema organizadas por Henri Langlois nas noites de sexta-feira. Estas sessões estão na origem da atual Cinematheca Francesa. Mas Rouch era então um jovem que não pensava em fazer cinema.

Mais tarde, já como engenheiro no Níger, Rouch descobriria os rituais de possessão. Em entrevista a Esnault, ele rememora o período de trabalhos no Níger. Segundo suas declarações, seus compatriotas estavam dispostos a colaborar com os alemães e, para o trabalho de engenharia, faltavam condições materiais. Diante da escassez de gasolina e cimento, ele lidava com homens que carregavam areia na cabeça, numa época de trabalhos forçados. “Eu estava muito mais interessado nestes homens que no trabalho propriamente dito. [...] E assim eu fui levado a observar alguns eventos e a escrever os primeiros textos

<sup>4</sup>Jean Rouch, *L'autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*, op. cit., p. 411.

<sup>5</sup> Cf. Michel Fauré, *Les Réverbères* in *Histoire du Surréalisme sous l'Occupation*, Paris: La table ronde, 1982, p. 36.

<sup>6</sup>Cf. Jean Sauvy, *Jean Rouch tel que je l'ai connu*, Paris: L'Harmattan, 2006, p. 10-11.

que envie à Sociedade dos Africanistas do Museu do Homem”.<sup>7</sup> Um desses homens com quem Rouch lidava se tornaria fundamental para seu trabalho. O pescador Damouré Zika acompanharia toda a vida profissional do futuro cineasta e etnólogo, assumindo diferentes funções: tradutor, guia, assistente de filmagem, ator e diretor ao lado de Rouch<sup>8</sup>. Um dia, o então engenheiro recebeu um bilhete informado que Dongo – o espírito do trovão – havia matado dez operários, ao que Damouré teria respondido tratar-se de um assunto para a sua avó resolver. A senhora conduziu os ritos que teriam acalmado Dongo e despertado o interesse de Rouch pelo filme etnográfico. Nos anos 90, ao participar de um encontro sobre surrealismo, cinema e etnologia, ele reflete sobre suas experiências de juventude e relaciona o rito de possessão – os corpos metamorfoseados pelo transe – ao Teatro da Crueldade de Artaud: “Estas técnicas do corpo se metamorfoseando conheceram uma muito gentil avó songhay e um furiosíssimo Dongo, espírito do trovão... A experiência do teatro da crueldade era como um modelo reduzido e profano da misteriosa máquina de metamorfosear”.<sup>9</sup>

A influência do Surrealismo aparece nos filmes, por vezes, em citações diretas: um poema de Paul Éluard nomeia *La Pyramide Humaine*, de 1959. Noutras, aparece como o gosto pelo acaso, pelo banal, pelo improvisado. Nas críticas publicadas à época do lançamento dos filmes é possível encontrar algumas referências. Claude Beylie evoca Artaud e Luis Buñuel de *Terra sem Pão*<sup>10</sup> para falar do vigor artístico e da importância sociológica de *Os Mestres Loucos*.<sup>11</sup> Esta associação entre o trabalho de Rouch e Artaud seria retomada anos depois por Réda Bensmaïa. Para ele um filme como *Os Mestres Loucos* teria uma dívida com outro “mestre louco”, Artaud, quando este defende um teatro capaz

<sup>7</sup>Rouch em entrevista a Philippe Esnault, Jean Rouch ou Les Aventures d’un nègre blanc. *La Revue du Cinéma – Image et Son*, n. 249, avril, 1971, p. 58.

<sup>8</sup> Os dois e Lam Ibrahim Dia fundariam a produtora Dalarou (Damouré-Lam-Rouch). Os dois africanos colaboram em importantes filmes de Rouch, entre eles: *Os Mestres Loucos*, *Eu, um Negro*, *La Chasse au Lion à l’Arc*; *Jaguar* e *Petit à Petit*.

<sup>9</sup>Jean Rouch, *L’autre et le sacré: jeu sacré, jeu politique*, op. cit., p. 408.

<sup>10</sup> *Las Hurdes – Terre sans pain*, Luis Buñuel, 1932. O filme aborda os problemas de uma região pobre da Espanha, onde um regime alimentar inadequado, o baixo índice de higiene e os casamentos endêmicos provocam anomalias físicas.

<sup>11</sup> Cf. Claude Beylie, *Traité de bave. Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 79, p. 59, jan. 1958.

de fazer a Europa reviver de maneira brutal, implacável e sangrenta sua própria presunção.<sup>12</sup>

Rouch recorria a improvisações e às experiências de vida dos atores com quem trabalhava. Dessa forma, abria-se para o acaso, para os arroubos da imaginação, para o abandono da lógica do relato linear. Assim ele fez seus filmes mais conhecidos: *Jaguar*, *Eu, um Negro*, *Crônica de um Verão*. Nesses filmes as histórias surgem das conversas entre o diretor e os atores. Tal método resulta em filmes marcados pela dissolução das fronteiras classificatórias, sejam elas artísticas ou científicas. René Prédal<sup>13</sup> encontra na mistura de teatro, poesia, ficção e etnografia um acento lúdico que seria fruto do interesse de Rouch pelo Surrealismo. Para ele, o cineasta emprega em seus filmes uma metodologia herdada dos poetas daquele movimento (numa referência à escrita automática) e tem o gosto pela provocação, seja ela estética, científica, social ou religiosa. Os elementos que ligariam o trabalho de Rouch àquele dos surrealistas aparecem nos textos críticos como pujança artística (especificamente em Beylie), misturas improváveis, figurações fantásticas, e ainda no uso da improvisação como método, do acaso e do encontro como temática.

A associação entre o trabalho de Rouch e o movimento surrealista torna-se mais presente na crítica após o lançamento de *La Punition*. Por um lado, Rouch inclui no filme citações de Breton ao lado de Arthur Rimbaud e Marquês de Sade.<sup>14</sup> Mas, sobretudo, reclama a influência do Surrealismo em longa entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma*.<sup>15</sup> Nessa entrevista, ele busca responder aos críticos que receberam mal a experiência por ele realizada. E também declara seu contentamento em saber do apreço de Breton pelo filme, pois teria encontrado nele o tom de *Nadja*. *La Punition* foi praticamente inteiro improvisado diante da câmera. Apenas uma idéia inicial regeu o filme. Uma adolescente

<sup>12</sup> Réda Bensmaïa, Un cinéma de la cruauté in *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 64-67, 1996.

<sup>13</sup> Cf. René Prédal, La place du surréalisme. *CinémAction*. Paris, n. 81, p. 56-58, 1996.

<sup>14</sup> Diz Breton sobre os dois autores: “Sade é surrealista no sadismo. [...] Rimbaud é surrealista em seu modo de vida e em outras coisas”. Cf. André Breton, Manifesto do Surrealismo, op. cit., p. 41.

<sup>15</sup> Cf. Louis Marcorelles, Eric Rohmer, Entretien avec Jean Rouch. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 144, p. 1-22, jun. 1963.

é dispensada do colégio e resolve passear por Paris. Depois de alguns encontros ao acaso e tomada pelo tédio ela tenta voltar para casa, enquanto sofre a abordagem de vários homens. Rouch recheou o filme com referências literárias. No entanto, elas não foram o suficiente para convencer alguns. Para *Positif*, esse filme é a prova de que seu realizador não tem nada a dizer,<sup>16</sup> numa alusão à temática “pouco séria” dos jovens entediados. Também Roberto Rossellini critica *La Punition*. Para ele, o filme é enfadonho, preguiçoso e lamentável.<sup>17</sup> Diante das críticas que já circulavam verbalmente, antes mesmo da publicação pelas revistas, o próprio diretor defende seu filme aproximando a temática e a metodologia do Surrealismo. E a partir das declarações do diretor, os improvisos que estão na base de seus filmes seriam associados mais facilmente ao movimento do pré-guerra.

O Surrealismo será evocado com mais força pela crítica apenas mais tarde, por ocasião do lançamento, em outubro de 1965, de *Gare du Nord*. O filme pode ser visto como uma espécie de autocrítica. Rouch teria cedido aos argumentos mais rigorosos contra *La Punition* e buscado “corrigir os erros” no novo filme. Aqui, ele retoma o tema do acaso, do encontro, do amor à primeira vista, mas trabalha sobre um diálogo pré-elaborado. Segundo o diretor, essa decisão foi tomada ao refletir sobre *La Punition*: sete horas e meia de balbúcio filmado corresponderam a uma meia hora de coisas essenciais. Rouch, no entanto, garante que a improvisação da *mise-en-scène* foi mantida.<sup>18</sup> Com o lançamento de *Gare du Nord* a influência do Surrealismo na obra Rouch é reconhecido. Para Jean-André Fieschi, esse filme, além de privilegiar o tema do encontro, dispõe da construção de um espaço-tempo que se assemelha a algumas obras surrealistas.<sup>19</sup> Para Claude Ollier, a filmagem em plano-seqüência ressalta a importância do acaso para a história; um *acaso objetivo* como o de Breton.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Robert Grelier, *La Punition. Positif*, Paris, n. 66, p. 144, jan. 1965.

<sup>17</sup> Rossellini em entrevista a Fereydoun Hoveyda, Eric Rohmer, *Nouvel entretien avec Roberto Rossellini. Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 145, p. 4, jul. 1963.

<sup>18</sup> Cf. Jean Rouch, *Gare du Nord, Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 171, p. 11, out. 1965.

<sup>19</sup> Cf. Jean-André Fieschi, *Paris vu par... Film à sketches. Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 168, p. 73, jul. 1965.

<sup>20</sup> Cf. Claude Ollier, *Cinéma-surréalité. Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 172, 50-52, nov. 1965.

Para Ollier,<sup>21</sup> a câmera de Rouch seguindo Odile foi prenunciada por aquela que segue Damouré em *Jaguar*, Nadine em *La Punition* e que acompanha as aventuras dos adolescentes de *La Pyramide Humaine*. Referindo-se ao trabalho improvisado do diretor diante da cena, fala em descoberta “automática”. Assim, ele constrói o argumento que levará ao Surrealismo, destacando o acaso e o plano-seqüência como parte das influências do pensamento de Breton no filme. Chega a se perguntar por que outros diretores identificados com o Surrealismo, entre eles Buñuel, não exploraram mais o uso do plano-seqüência. Assim, ao mesmo tempo em que identifica a experiência de Rouch com o Surrealismo admite a existência de outros diálogos com o movimento para além do plano-seqüência como analogia da escrita automática; mas também para além das imagens desconcertantes criadas por Buñuel.

O gosto pelo acaso e pelo espontâneo seria adotado por Rouch como forma em algumas de seus filmes (*Gare du Nord* entre eles) e, sobretudo, como método de trabalho. E quando reconstrói em discurso sua própria vida, não o faz diferentemente. Nos textos em que fala de si, Rouch gosta de ressaltar o papel do acaso. A luz da primavera o levou ao Museu do Homem e ao Surrealismo. Os passeios noturnos ao lado do primo o aproximaram do meio artístico. A guerra lhe fez descobrir a África. Esse gosto do acaso revelado ao falar de sua vida é reencontrado em seus filmes. Por vezes nas narrativas que jogam com o destino das personagens na quais decisões racionais e acontecimentos aleatórios parecem ter a mesma importância. Em outras pelo seu método de construir essas narrativas, somando a um conhecimento prévio das temáticas, o improvisado e os imprevistos da hora da filmagem.

### ***La Punition e Gare du Nord***

Para analisar a influência do Surrealismo nos filmes de Rouch, nos deteremos em dois de seus filmes: *Gare du Nord* e *La Punition*. Eles destoam em meio a produção do cineasta e etnólogo francês, em maior parte dedicada às imagens da África e dos povos africanos. No entanto, Rouch traz para esses filmes realizados em Paris boa parte da reflexão que motivavam seus outros filmes do período. A abertura para o acaso,

<sup>21</sup> Cf. Claude Ollier, *Cinéma-surréalité*, op. cit., p. 50-52.



o aproveitamento dos imprevistos de filmagem, o gosto pelo banal, a busca por compreender uma cultura, a construção de uma imagem realista. *Gare du Nord*, realizado pouco tempo depois de *La Punition*, pode ser visto como uma atualização deste. Ambos tratam de temas semelhantes e trazem no elenco a mesma atriz. No entanto, enquanto *La Punition* traz em si a crença na liberdade, *Gare du Nord* mostra uma profunda desconfiança com relação ao futuro de um mundo tomado pela terceira cultura, conceito elaborado por Edgar Morin na mesma época<sup>22</sup>.

A protagonista de *Gare du Nord*, Odile, poderia ser vista como um retorno às telas de outra personagem criada por Rouch e igualmente interpretada por Nadine Ballot. Trata-se da jovem de *La Punition*. Fugindo do tédio e sonhando com um louco amor, ela se entrega a encontros fortuitos pelas ruas de Paris. Alguns problemas postos pelo filme mais antigo são retomados em *Gare du Nord*: a temática do encontro, o desejo de fuga, o acaso interferindo no curso da protagonista. Mas a Nadine de *La Punition* não é a mesma Odile de *Gare du Nord*. A personagem de *La Punition* parecia buscar um lugar onde a vida e a poesia se encontrassem. Odile parece esperar por um golpe de sorte e não por um sopro de liberdade. Uma não se importa com dinheiro, a outra deseja consumir os objetos e as maneiras de viver oferecidas pelas revistas femininas. Ambas citam o desejo de encontrar um louco amor. Para Nadine, basta apenas que ele chegue por acaso e ajude-a em sua fuga pelo mundo. Já Odile sonha com uma vida como a dos novos deuses, os olímpicos descritos Morin.<sup>23</sup>

*Gare du Nord* é filmado em plano-sequência. Apenas dois cortes são visíveis: o que nos leva a Odile e outro que nos faz abandoná-la. Um terceiro corte é disfarçado no escuro do elevador, tornando-se imperceptível para o espectador. O filme conta a história de um casal que inicia uma briga por causa da vista da janela do apartamento em que vivem em um bairro popular de Paris. Uma construção ameaça tampar a visão da parte mais glamorosa da cidade e com a qual sonha Odile. O marido, Jean-Pierr, parece não se importar com isso o que leva os dois a uma discussão sobre valores, desejos, sonhos e, por fim, à separação. Odile deixa para trás o marido e embarca no elevador. Já

<sup>22</sup> Cf. Edgar Morin, *Cultura de Massa no Século XX: o espírito do tempo I - neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

<sup>23</sup> Cf. Edgar Morin, *Cultura de Massa no Século XX*, op. cit.

na rua, quase é atropelada por um homem. Rico e em busca de uma razão para viver, ele convida a moça para seguir com ele por onde ela quiser. Mas ela recusa-se e o homem se joga nos trilhos do trem.

Odile sonha com uma vida de luxo e aventuras, mas recusa-se a fugir com esse homem de espírito livre. Para Nadine, em *La Punition*, o desejo de fuga não surge da vontade de ir a algum lugar específico. O filme fala mais do descontentamento com o presente e a eterna busca pela liberdade. A fuga desejada pela personagem de *Gare du Nord* é rumo a uma vida de sonhos. Ela parece desejar abandonar uma vida percebida como repetitiva e entediante. Os lugares que Odile frequenta em seus devaneios são aqueles que parecem revestido pelo *glamour* olímpico. Ela não gosta de seu trabalho nem recebe o bastante para suprir seus desejos de consumo. Seu marido, igualmente, não pode lhe oferecer passeios de carro nem viagens de férias. Mais do que um desejo imanente de liberdade, Odile parece sentir-se frustrada por não poder integrar-se à sociedade de consumo.

Outra é a natureza de Nadine. Entre o tédio e o devaneio que a fizeram ser suspensa do colégio, ela passeia pelas ruas de Paris. A cena inicial do filme mostra Nadine chegando ao liceu. A câmera não a acompanha e, assim, deixa à imaginação do público a cena povoada por sons de passos e suspiros. Após entrar atrasada em sala e permanecer alheia às explicações da professoras, ela retorna à rua. Já livre, parece buscar algo que sacuda seus nervos: um louco amor, uma viagem a não importa que lugar ou mesmo um livro nos sebos às margens do Sena. Longe da lógica ensinada nas escolas, ela entrega-se aos tortuosos caminhos da cidade. *La Punition* parece ecoar um trecho de *L'amour fou*, no qual Breton fala sobre o espírito do Surrealismo: "Ainda hoje, espero de minha disponibilidade, desta sede de errar *ao encontro* de tudo, da qual me asseguro que ela me mantenha em misteriosa comunicação com os outros seres disponíveis, como se nós tivéssemos sido de repente chamados a nos reunirmos".<sup>24</sup> Errando pelas ruas de Paris, Nadine nada mais espera que encontrar alguém tão disponível quanto ela. Este também parece ser o espírito que rege o homem que cruza o caminho de Odile.

Também a produção de *La Punition* teve inspiração surrealista. Rouch tentou aplicar ao cinema o método da escrita automática, o *automatismo*

<sup>24</sup> André Breton, *L'Amour Fou*. Paris: Gallimard, 1937. (grifos do autor)

*psíquico* ou *ditado do pensamento*, como descreveu Breton.<sup>25</sup> Por dois dias a equipe seguiu os atores propondo diálogos e encontros ao sabor do acaso e deixando que a imaginação ditasse as cenas assim como as escolhas de ângulos de câmera. Para Breton, o diálogo é uma das melhores formas de linguagem para o Surrealismo:<sup>26</sup> as respostas desconexas, os solilóquios e tudo o que se esconde pelos mecanismos da sociabilidade. E Rouch proporá à Nadine três encontros baseados na improvisação das falas. É bem verdade que Rouch juntará, aos diálogos, citações poéticas. Entre os autores citados: Breton, Rimbaud e Sade. Em *La Punition*, o Surrealismo se faz presente na personagem, na narrativa, nas poesias citadas, na tentativa de exercitar a escrita automática. Pouco restará da sede de liberdade de Nadine para Odile. No entanto, também em *Gare du Nord* o Surrealismo deixará sua marca, quando o filme se abrir para a irrupção da irrealidade.

Uma das características do trabalho dos surrealistas seria criar imagens que desafiarão o bom senso.<sup>27</sup> Mas a primeira metade de *Gare du Nord*, centrada na cena de briga do casal, em nada desafia o bom senso. Trata-se, antes, de uma cena cotidiana e perfeitamente integrada à realidade social da França de seu tempo. Talvez encontremos essas imagens desafiadoras na segunda parte do filme, quando cruzar o caminho de Odile a personagem de seus sonhos. Ele mora no rico bairro de Auteuil, jamais trabalhou e a convida a acompanhá-lo até o aeroporto, para pegarem um avião a não importa que lugar. Este homem parece oferecer-lhe a oportunidade de realizar todos os seus desejos. Ele repete quase palavra por palavra as falas ditas por Odile durante a discussão com o marido. Assim, ele aparece como a materialização dos sonhos de Odile, como se fosse uma personagem surgida de sua imaginação. A câmera que se aproxima da moça, quando sentada à mesa de café e mergulhada em sonhos, oferece uma pista. O plano fechado no rosto de Odile será repetido por toda esta segunda parte. Sempre fechado em um, no outro ou mesmo enquadrando o casal. Ao acompanhá-los muito de perto, a câmera nos obriga a nos concentrarmos em seus rostos e não nos dá a oportunidade de nos perdermos

<sup>25</sup> Cf. André Breton, Manifesto do Surrealismo in *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001. p. 40.

<sup>26</sup> Cf. André Breton, Manifesto do Surrealismo, op. cit., p. 50-51.

<sup>27</sup> Cf. Marcel Raymond, *De Baudelaire ao Surrealismo*, op. cit., p. 248.

na materialidade da cidade, do bairro que dá nome ao filme. Neste momento, *Gare du Nord* abandona o tom cotidiano da cena de briga de casal para mergulhar em um mundo mais próximo dos sonhos. Esta junção de dois mundos estranhos um ao outro parece satisfazer à idéia de “imagem surrealista” descrita por Breton aquela que “apresenta o mais alto grau de arbitrariedade”.<sup>28</sup>

O encontro entre Odile e o homem de Auteuil parece fornecer elementos da imagem surrealista. Como explicar o encontro improvável? Que noção de verossimilhança guiaria a cena? A descida do elevador conduziria Odile a um lugar onde tudo é possível e a faria mergulhar em um mundo onde suas personagens ganham vida. O tom amigável da conversa contrasta com o conteúdo das frases ditas. A absurdidade da cena surge da combinação de conversa banal com a reprodução, quase palavra por palavra, das frases ditas por Odile em sua briga com o marido. Mas agora as palavras estão na boca de outra pessoa e a moça não as reconhece.

Esses seres desconhecidos, que aparecem de repente e de repente somem e dizem coisas sem sentido aparente parecem personagens de sonhos. Assim, não seria possível analisar a segunda metade do filme partindo dos mesmos parâmetros de seu início. As duas partes de *Gare du Nord* parecem unir, no escuro do elevador, o tempo da vigília e o tempo do sono. Encontro ao gosto do Surrealismo com suas imagens improváveis. O alto grau de arbitrariedade, próprio ao tempo do sono, justificaria a junção destas personagens socialmente discordantes. Seria este homem fruto das alucinações de Odile ou a vida ria-se dela ainda uma vez? Personagem de alma livre que parece apenas procurar outras almas, disponíveis como ele, para errarem juntos pelo mundo. Odile que renega a vida medíocre ao lado do marido não pode dizer “sim” ao homem de Auteuil. O *raccord* perfeito no escuro do elevador esconderia uma quebra profunda na narrativa e nos conceitos trabalhados no filme. A sociedade de consumo, tratada com realismo na cena inicial é substituída por um mundo onírico de personagens fantásticas surgidas não se sabe da onde. Nesse mundo o espectador apenas adivinha acontecimentos, entrevê cenários e deixa-se guiar pela câmera.

As duas metades de *Gare du Nord* mergulham o filme em uma das características caras a Breton: a mistura de realidade e irrealdade, de

<sup>28</sup> André Breton, Manifesto do Surrealismo, op. cit., p. 54-55. (grifo do autor)

razão e desrazão, de reflexão e de impulso.<sup>29</sup> Não sabemos se Odile, pelas ruas de Paris, sonha, lembra-se ou vive. Seria seu “não” final uma negativa ao impulso, ao acaso ou aos sonhos? O filme de Rouch parece nos dizer que no mundo de Odile, povoado pelo imaginário difundido pelas revistas femininas, já não há espaço para os fantasmas da liberdade ou para os obscuros objetos de desejo. Os sonhos de Odile não se reconhecem no homem de Auteuil, cujos anseios parecem ecoar outros tempos. Seres separados não apenas pelos extremos de Paris, mas também pelo tempo em que vivem, temporalidade simbólica traduzida pelos desejos manifestos de cada personagem: uma ligada ao mundo de consumo, outra ainda querendo acreditar na liberdade do espírito.

Para Benjamin, os surrealistas, partidários do comunismo, apresentam um pessimismo integral. Tal pessimismo traduz-se em desconfiança. Desconfia-se do destino da liberdade, do destino da humanidade européia, de qualquer forma de entendimento mútuo, seja ele entre as classes, entre os povos ou entre os indivíduos.<sup>30</sup> O filme de Rouch parece ser a materialização desse pessimismo, não se acredita nem na liberdade nem no entendimento mútuo. Pior ainda, não se acredita mais no imaginário. No Surrealismo, a imaginação torna as coisas reais, mas fala-se aqui na liberdade do imaginar e na realidade dos sonhos. Nesse lugar comandado pela mente, torna-se possível o encontro entre o homem de Auteuil e Odile. Mas os seres e lugares imaginados não atravessam a porta invisível quando se faz o caminho de volta para o cotidiano. Do lado de lá, eles vivem e morrem. Odile, no entanto, nem mesmo em sua mente pode dizer sim a seus sonhos. Ela parece nos dizer que já não há mais lugar para deixar fluir livre a imaginação em busca da poesia e do maravilhoso.

Em *Gare du Nord*, Odile já não pode mais desfrutar da liberdade de sua mente, ela que já não buscava a liberdade de suas ações. A vida imaginária apenas pode ser devaneio. É como em um devaneio que Odile mergulha nas ruas de Paris e encontra o homem de Auteuil.

<sup>29</sup> André Breton, Segundo manifesto do Surrealismo in *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., p. 169.

<sup>30</sup> Cf. Walter Benjamin, O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia in *Obras Escolhidas I (magia e técnica, arte e política)*, São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 34.

Entre surpresa e assustada ela nega essa vida que se oferece a ela. Nesse filme, a desconfiança surrealista transfigura-se na dupla morte. O homem de Auteuil nega a vida e Odile diz “não” à porta que se abriu para seus sonhos.

O sonho com uma vida como a dos olímpianos parece, então, constituir amarras para a vida de Odile, vida vivida ou imaginada. Assim, o filme de Rouch parece nos dizer que quando o espírito perde espaço para os sonhos de consumo, chega ao fim o tempo de sonhar com a liberdade. O último vestígio desse tempo sonhado se entrega aos trilhos de trem. O homem de Auteuil ainda tinha a esperança de viver um louco amor, uma vida de mistérios, mas vê seu sonho dissipar-se quando Odile lhe diz “não”. Em *Gare du Nord*, os sonhos são tolhidos e a imaginação pouco se rebela. Assim como se imagina pouco, pouco se realiza. Não se representa o gangster, não se tenta ser artista, não há espaço para a realização dos sonhos pregados pela cultura de massa. Também não há mais espaço para o homem de espírito livre em busca de seus pares, o homem surrealista. Percebemos então, que o alto grau de arbitrariedade desse encontro não se deve apenas a esse trânsito improvável entre os dois bairros de Paris. Mas, como Jean-Pierre, o marido, permanecia ligado à cidade em demolição, também o homem de Auteuil não está adequado ao espírito do tempo. E Odile que largou o marido e se negou a fugir com o homem de Auteuil é, então, abandonada pela câmera.

## **Ainda uma palavra**

Para encontrar relações entre o Surrealismo e os filmes de Rouch é preciso primeiro esquecer as imagens de *Um Cão Andaluz*. Rouch buscou construir imagens realistas e pouco ou nada em seus filmes criam diferenças entre os momentos de sonhos e de vida cotidiana. Por toda sua obra encontramos o gosto pelo acaso e pelo improvisado que pode ser visto como uma herança da idéia de escrita automática ou do espírito surrealista errando em busca de poesia. No entanto, mais que desnaturalizar o cotidiano, Rouch buscou naturalizar o sonho. Em *Gare du Nord* não podemos mais que desconfiar da irrealidade do homem de Auteuil. Podemos apenas afirmar o alto grau de pessimismo do filme diante de

uma sociedade em que avançam os desejos de consumo e os sonhos de *glamour*, diante de um mundo onde já não podemos mais errar.

# 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

# Estratégias fílmicas do documentário antropológico: três estudos de caso

José Francisco Serafim

*Universidade Federal da Bahia*

serafimjf@terra.com.br

**Resumo:** O presente trabalho propõe uma reflexão sobre algumas estratégias de mise en scène utilizadas na realização do filme antropológico. O cinema documentário será abordado, tanto do ponto de vista histórico quanto teórico-metodológico, através de três experiências em antropologia fílmica, sendo a primeira realizada junto ao grupo indígena Wasusu (família lingüística Nambiquara, Mato Grosso-Brasil), a segunda com o grupo afro-descendente Malê Debalê (Salvador, Bahia-Brasil) e a última em colaboração com alguns representantes Inuíte vivendo em Nuuk-Groenlândia. Através destes três exemplos fílmicos serão analisadas as variadas técnicas de filmagem e as estratégias fílmicas adaptadas às diferentes temáticas e sujeitos observados instrumentalmente, ou seja, com a câmera, ao longo de uma pesquisa utilizando-se o aporte metodológico da antropologia fílmica.

Palavras-chave: antropologia fílmica, documentário, inserção, descrição etnocinematográfica.

**Resumen:** El presente trabajo propone una reflexión sobre las diversas estrategias de puesta en escena empleadas en la realización del documental antropológico. El cine documental se abordará, tanto desde el punto de vista histórico como desde sus aspectos teórico-metodológicos, a través de tres experiencias de antropología fílmica. La primera es la realizada junto a un grupo indígena Wasusu (de la familia lingüística Nambiquara, Mato Grosso). La segunda junto al grupo de ascendencia africana Malê Debalê (Salvador, Bahía), y la última en colaboración con algunos representantes de los Inuite que viven en Nuuk, Groenlandia. A través de estos tres ejemplos fílmicos serán analizadas las diferentes técnicas de filmación y las estrategias fílmicas, adaptadas a las diversas temáticas y sujetos observados instrumentalmente: es decir, con una cámara, a lo largo de una investigación y utilizando la metodología de la antropología fílmica.

Palabras clave: Antropología fílmica, documental, inserción, descripción etnocinematográfica.

**Abstract:** The present article discusses the different strategies of mise-en-scène used in anthropological documentary film. Documentary film will be exa-




mined from a historical and theoretical-methodological point of view, through three experiences in filmic anthropology. The first one portrays the aboriginal group Wasusu (linguistic family Nambiquara, Mato Grosso); the second presents the group Malê Debalê (Salvador, Bahia), of African descent, and the last one with some Inuit representatives living in Nuuk, Greenland. Through these three film samples the various filming techniques filming will be analyzed, as well as the filmic strategies adapted to the different themes and citizens observed instrumentally through the camera, using the methodology of filmic anthropology.

Keywords: Filmic anthropology, documentary, insertion, ethnocinematographic description.

**Résumé:** Ce travail propose une réflexion sur les différentes stratégies de mise-en-scène utilisées dans la réalisation du film documentaire anthropologique. Le cinéma documentaire sera abordé autant du point de vue historique que du point de vue théorique-méthodologique, à travers trois expériences d'anthropologie filmique : la première réalisée auprès du groupe indigène Wasusu (famille linguistique Nambiquara, Mato Grosso), la seconde avec le groupe d'ascendance africaine Malê Debalê (Salvador, Bahia) et la dernière en collaboration avec quelques représentantes Inuit vivant à Nuuk, Groenland. À travers ces trois exemples filmiques seront analysées les diverses techniques de prise de vues et les stratégies fílmiques adaptées aux différentes thématiques et sujets observés instrumentalement - c'est-à-dire avec la caméra -, au cours d'une recherche utilisant la méthodologie de l'anthropologie fílmique.

Mots-clés: Anthropologie filmique, documentaire, insertion, description ethnocinématographique.

## Introdução

 Presente trabalho busca refletir sobre algumas características de *mise en scène* utilizadas na realização do filme documentário antropológico e apresenta alguns resultados de três pesquisas realizadas inicialmente junto ao grupo indígena Wasusu, a segunda com o grupo afro-descendente Malê Debalê (Salvador, BA), e a terceira junto aos Inuíte de Nuuk (Groelândia).

Observamos que, desde os primórdios da antropologia, certos pes-

quisadores se serviram de instrumentos de registro imagéticos em seus trabalhos de campo. Tal é o caso de Bronislaw Malinowski, que pode ser considerado um pioneiro na utilização da fotografia. Com efeito, o pai do funcionalismo fez uso constante da câmara fotográfica nas investigações que redundaram em suas principais obras, a tal ponto que a publicação de seu primeiro trabalho, *Os nativos de Mailu* (1915-1988), já contava com 34 fotos; *Os Argonautas do pacífico ocidental* (1922), vai contar com 75; *A vida Sexual dos selvagens* (1929), com 92 e *Os jardins de coral e suas mágicas* (1935) com 116 fotos).<sup>1</sup> Em “Os argonautas...”, trabalho realizado junto aos Trobriandeses que o projetou como aquele para quem a antropologia era o trabalho de campo por excelência, fotografou os seus sujeitos e os seus adornos, registrou-os desenvolvendo atividades econômicas, artísticas e da cultura material. Essas imagens foram organizadas e “montadas” no interior do texto, o que lhes deu uma função das mais importantes no conjunto da obra.

No que concerne o cinema, podemos citar as seqüências de filmes realizados por Alfred C. Haddon no Estreito de Torres, em 1898. Essa seqüências fazem parte do trabalho empreendido por Haddon e sua equipe durante os sete meses em que permaneceram na região. O traço distintivo desse trabalho está na utilização dos mais modernos instrumentos de captação sonora e visual da época: a gravação sonora em cilindro de cera, o registro fotográfico e o recém inventado (1895) cinematógrafo para a apreensão de imagens em movimento. No entanto, estes documentos visuais não ocupavam a parte mais importante na coleta de dados, no tratamento destes e na divulgação dos resultados alcançados no processo investigativo. Foi somente nos anos 1930 que Gregory Bateson e Margaret Mead utilizaram de forma aprofundada e sistematizada as câmeras fotográfica e cinematográfica com o objetivo de compreender a dinâmica social e os diferentes traços culturais dos grupos sociais com os quais trabalharam. Em *Balinese Character, a Photographic Analysis* (1942), uma grande quantidade de fotografias é dedicada, dentre outras coisas, aos aprendizados da infância em Bali.

<sup>1</sup> Sobre as relações de Malinowski com a fotografia, ver o revelador artigo de Etienne Samain, “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia, publicado na revista “Horizontes Antropológicos, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995, disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a04.pdf>

Bateson e Mead realizaram igualmente alguns filmes dos quais podemos citar *Karba's First Years* e *Learning to Dance in Bali* (1936-1939). Neste sentido, Marcius Freire observa a importância desta experiência sublinhando que: "... o fato de os autores de *Balinese Character* terem voltado do campo com mais de 25.000 negativos fotográficos e quase 7.000 metros de filme cinematográfico e que este material tenha assumido o papel que assumiu na publicação de seus resultados, confere a essa experiência seu caráter inusitado. Pela primeira vez, a coleta de dados de uma investigação antropológica de fôlego foi quase toda ela realizada em imagens, ...". (2003, p. 52).

Nesta mesma época, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss realizou sua pesquisa de campo junto a alguns grupos indígenas do interior do Brasil utilizando também os instrumentos de registro visual (fotografia e filme). Em uma de suas primeiras obras, *La vie sociale et familiale des Indes Nambikwara* (1948), o autor insere um anexo fotográfico mostrando diferentes momentos e situações da vida indígena no Brasil. Em 1994 o autor publicou uma obra fotográfica – *Saudades do Brasil* – sobre o período em que viveu no Brasil.

Nos anos 1970, a pesquisadora Claudine de France, da *Formation de Recherches Cinématographiques* (FRC) da Universidade Paris X – Nanterre, estabeleceu as bases de uma nova disciplina, a antropologia fílmica, cujo objeto é assim por ela definido: "o homem tal como ele é apreendido pelo filme, na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente" (France, 2000, p. 17). Alguns anos depois, Annie Comolli, igualmente pesquisadora da FRC, realizou um estudo aprofundado sobre os diferentes aprendizados humanos através da imagem em movimento (1995, 2000). Nesse estudo, parte integrante da antropologia fílmica, são apresentadas as possíveis formas de interação entre a *mise en scène* do cineasta e as diversas maneiras através das quais os processos de aprendizagem se manifestam ao observador.

Nosso trabalho e reflexão se apoiam sobre esse conjunto teórico e metodológico: a antropologia fílmica.

O pesquisador desejoso de utilizar este instrumental em suas pesquisas deve, antes de tudo, refletir sobre as possibilidades técnicas de que dispõe e, igualmente, sobre a questão ética que está sempre presente na relação que se estabelece entre os sujeitos que serão estu-

dados e a estratégia fílmica que vai dar forma e trazer conclusões a esse estudo. Neste sentido, sabemos que nem tudo pode ser descrito através da imagem, por exemplo, é mais difícil apreender e devolver ao espectador os sentimentos e os estados mentais das pessoas filmadas. Estas questões se expressam mais adequadamente através da oralidade e/ou são sugeridas pelas imagens. Assim, serão privilegiadas, nos exemplos a seguir, atividades humanas que pertencem ao domínio do sensível visual, consequentemente, podem ser facilmente apreendidas pelos instrumentos de registro cinematográfico e videográfico.

## **I – Questão de método: inserção e registro**

Dentre as diversas fases em que é dividido qualquer processo de investigação em antropologia fílmica, uma das mais importantes diz respeito ao processo de aproximação do cineasta às pessoas filmadas. Essa fase, à qual Claudine de France chama de “inserção”, “consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas - com ou sem câmera - e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa. Isto significa que a originalidade e o êxito da fase de inserção devem-se principalmente à qualidade moral e psicológica dos vínculos que venham a se estabelecer entre cineasta e pessoas filmadas (France, 1998, p. 316).

Dessa forma, optamos, em nossos três estudos, por dar aos instrumentos de registro audiovisual um papel ativo nesse processo de inserção. Quer dizer, após ter obtido o acordo do grupo com o qual desejávamos trabalhar, a câmera esteve presente desde o início da pesquisa. Exploramos, assim, as diferentes atividades que a nós se apresentavam - muitas vezes sem que as conhecêssemos previamente - utilizando uma câmera videográfica digital. Esse método de trabalho, definido como “método exploratório” por Claudine de France, consiste na “supressão da observação direta como etapa preliminar indispensável para a pesquisa; ou, o que dá no mesmo, a instauração do registro fílmico precedendo qualquer observação aprofundada” (France, 1998, p. 343).

Iniciadas as filmagens, uma das mais características facetas do registro fílmico deve sempre estar presente no espírito do antropólogo-

cineasta. Tal faceta concerne a capacidade que tem esse registro de, ao apreender um determinado processo, apreender igualmente outros elementos, digamos, secundários; o que pode levar a uma saturação da imagem. Ou seja, esta última tem este poder de, ao mesmo tempo em que apreende um determinado processo, desvenda outros simultaneamente, podendo estes se apresentar tanto no campo visual quanto sonoro. Segundo Claudine de France, essa saturação “não é outra coisa senão a expressão particular de uma lei cenográfica geral, que qualificaremos de *lei da saturação da imagem*, segundo a qual mostrar uma coisa é mostrar outra simultaneamente” (France, 1998, p. 43).

Práticas espetaculares, como alguns rituais, por exemplo, em que estão presentes um grande número de agentes e um grande número de atividades simultâneas, são reveladoras desse poder das imagens em movimento. Jean Rouch observa que “Quando um ritual comporta um grande número de ações simultâneas, certo número de gestos pode parecer sem interesse, enquanto que outros parecem mais importantes; ora, na análise, percebe-se que dentre esses gestos, é o mais inaparente, o mais discreto, que é o mais importante”(Rouch, 1968, p. 463).

Um outro importante aspecto da etnocinematografia diz respeito aos instrumentos de registro do som e das imagens utilizados. Atualmente, com o progresso tecnológico atingido pelas câmeras videográficas, é possível coletar uma grande quantidade de material sem a necessidade de trocas de bobinas de material sensível, pois o suporte magnético autoriza um número extremamente elevado de horas de gravação de boa qualidade e sem interrupção. Permitem, ainda, que o pesquisador possa estar sozinho no campo, uma vez que não exigem a presença de outros especialistas para que suas potencialidades sejam exploradas plenamente. Para tanto, é necessário apenas que o antropólogo-cineasta tenha sido formado às técnicas de gravação da imagem e do som.

No que concerne à estratégia de apreensão fílmica das atividades estudadas, os princípios da antropologia fílmica nos ensinam que uma das mais conseqüentes opções de *mise en scène* consiste em adotar como fio condutor do registro a dominante<sup>2</sup> dessas atividades. Ou seja,

---

<sup>2</sup> A noção de “dominante” é assim definida por Claudine de France: “Ainda que, tanto na imagem quanto na observação direta, as atividades humanas se desenvolvam sempre simultaneamente no nível do corpo, da matéria e do rito, este triplo desenvol-

a *mise en scène* do cineasta decorre da *auto-mise en scène* das pessoas filmadas, pois que esta toma forma, é construída para levar a bom termo a tarefa que o agente do processo se deu como objetivo; que essa tarefa se caracterize como uma técnica ritual, corporal ou material. Quando esta regra é obedecida, temos mais chances de ter um produto final praticamente pré-editado que segue, preferencialmente, a cronologia do processo observado. Esses atributos imprimem no artefato fílmico a marca da inteligibilidade. Dito de outra forma, ao tomar contato com os sons e imagens assim gerados, o espectador é capaz de seguir sem dificuldades – e compreender sem sacrifícios – os meandros da técnica observada.

É importante observar, também, que, para que isto ocorra, é fundamental que outros princípios tenham sido igualmente obedecidos. Dentre estes, podemos apontar aqueles que dizem respeito mais especificamente à antropologia fílmica e aqueles, de caráter mais geral, que concernem à cinematografia documental *tout court*. Dentre os primeiros sublinhamos aquele que determina que, nos três tipos de técnicas acima referidas (rituais, corporais e materiais), a ação do agente se aplica a um objeto. Do ponto de vista do antropólogo-cineasta, “a noção de objeto (que torna-se paciente no caso de um ser humano) concerne tanto as matérias primas ou brutas de um processo de trabalho qualquer quanto o produto ou o resultado da ação desse agente a cada momento.(...) Seguir atentivamente o destino desse objeto da ação que ele – o agente – procura transformar, deslocar, perseguir ou solicitar seria, para o cineasta, ir ao encontro da chave do processo observado e, ao mesmo tempo, do principal fio condutor de sua descrição”. (France, 1998, pp. 36-37).

Isso significa que, para restituir tão fielmente quanto possível cada uma dessas maneiras de os seres humanos se relacionarem uns com os outros e com o mundo que o envolve, estratégias de *mise en scène* específicas devem ser desenvolvidas, uma vez que, em cada uma de-

---

vimento se efetua, na maioria dos casos, em proveito de um desses três aspectos. Não somente um desses aspectos domina os outros, mas também, se estabelecem entre eles relações de subordinação hierarquizadas em que cada um, excetuado o aspecto dominante, é ao mesmo tempo fim de um e meio de outro. O aspecto dominante do processo é afinal aquele que exprime sua finalidade principal, e cujo programa comanda a *auto-mise en scène* do conjunto”. (1998, p.55).

las o agente da ação estabelece relações diferentes, particulares com o objeto protagonista da ação. É por essa razão que Claudine de France propôs em *Cinema e antropologia*, em seus capítulos I, II e III (France, 1998, pp.59, 93 e 135), procedimentos metodológicos próprios que procuram acomodar a *mise en scène* do cineasta à *auto-mise en scène* das pessoas filmadas, pois que estas, como vimos, são diferentes para cada técnica observada.

Dentre os princípios gerais relativos à cinematografia documental, lembramos aqueles mais básicos que consistem na variação da distância focal, dos ângulos e dos enquadramentos ao longo das filmagens. Também, a preocupação com a duração dos planos deve ser constante, pois dela vai depender a inteligibilidade do documento final naquilo que diz respeito ao desenrolar do processo. Já que nem sempre – na maior parte dos casos – o tempo fílmico coincide com o tempo real deste último, é importante que a construção temporal dos planos se faça sobre certas bases para que o ritmo impresso pelo cineasta restitua o ritmo das pessoas filmadas.

Assim, com a rápida exposição que fizemos acima de certos traços da antropologia fílmica, esperamos ter dado ao leitor alguns pontos de orientação para que possa nos acompanhar na descrição dos três processos por nós documentados.

Abordaremos agora esses três estudos de caso em que a antropologia fílmica foi explorada em três contextos sócio-culturais diferenciados. O primeiro diz respeito à realização de uma pesquisa junto ao grupo indígena Wasusu, onde buscamos observar e filmar os diferentes processos relativos à vida cotidiana e aos aprendizados da criança neste grupo indígena; o segundo aborda os bastidores de um grande espetáculo, o carnaval de Salvador, através de um dos seus protagonistas, o bloco carnavalesco Malê Debalê; e o terceiro diz respeito a uma pesquisa de curta duração realizada em Nuuk, capital da Groenlândia, onde tentamos apreender alguns aspectos da cultura Inuíte.

## II – Pesquisa fílmica em um grupo indígena: os Wasusu

Em 1996, permanecemos durante oito meses em uma aldeia Wasusu, grupo indígena pertencente à família lingüística Nambiquara e que habita uma reserva situada no oeste do Estado do Mato Grosso. Nosso interesse consistia em apreender, através das imagens em movimento, os diferentes aprendizados tradicionais. Filmamos, desta forma, tudo o que se apresentava a nós - desde que tivesse obtido o acordo do grupo - e que fosse suscetível de nos revelar como se dava a transmissão de conhecimentos no seio da comunidade. Ao longo da pesquisa, pudemos observar que a maioria (ou melhor, a totalidade) dos aprendizados seguia uma via informal, difusa, fugaz e freqüentemente submersa no fluxo das outras atividades. Para a filmagem de aprendizados, Annie Comolli propõe um procedimento padrão: “Quando ele deseja apresentar uma aprendizagem, o cineasta é obrigado de mostrar no filme e de sublinhar (através do ângulo de vista, do enquadramento, da duração da apresentação, etc.) a forma de relação unindo o aprendiz ao iniciador, do mesmo modo que os diversos tipos de aquisição e transmissão utilizados, independentemente da tarefa ensinada. Ele deve igualmente, caso não mostre, ao menos indicar ou evocar o conteúdo da aprendizagem.” (Comolli, 1995, p. 199).

É preciso observar que durante a nossa pesquisa não tivemos a oportunidade de visionar, *in loco*, nossos documentos fílmicos devido a alguns problemas técnicos (por exemplo, a falta de um gerador no local). Tentamos, apesar dessa dificuldade, aplicar o método dos esboços formulado por Claudine de France,<sup>3</sup> mas nos faltava uma de suas fases, ou seja, ver repetidas vezes as imagens coletadas antes de realizar a próxima gravação. Por conseguinte, filmamos sem conhecer o resultado dos registros realizados anteriormente. Contudo, essa limitação nos levou ao encontro de um dos métodos de pesquisa propostos por Claudine de France e ao qual já nos referimos: a exploração das atividades através do registro fílmico. Assistindo e analisando as ima-

<sup>3</sup> Para Claudine de France a “continuidade e repetição dos registros, associadas a seu exame repetido, formam juntas o que denominamos ‘método dos esboços’.” (1998, p. 352).



gens posteriormente, pudemos compreender não somente as formas utilizadas pelos Wasusu nos processos de transmissão e aquisição dos saberes, mas também testemunhar a vida cotidiana na aldeia, na roça, na floresta. Seria falso e presunçoso de nossa parte acreditar que a vida Wasusu está presente na imagem em sua totalidade, mas assistimos a momentos, fragmentos, que nos permitem aproximarmo-nos de partes da cultura do grupo, sejam elas à dominante material, corporal ou ritual. Obtivemos, como resultado final desta pesquisa, a edição de sete filmes videográficos (*Bains ; Kayatisu, le maïs ; Musique de flûtes ; La pêche à la nivrée-Husinousu ; La pêche à la nivrée-Husinousu ; Le singe et le pécarí ; Walatisu, l'agouti ; La chicha de maïs*), dois filmes realizados em Super 8mm (*Flûtes sacrées e Les bains de Sandri*) e a escrita e edição do texto *Apprentissages de l'enfant et vie quotidienne chez les Wasusu (Mato Grosso, Brésil). Une étude d'anthropologie filmique* (2004).

A título de exemplo, apresentaremos a seguir nossa estratégia de *mise en scène* no registro de um processo de aprendizagem culinária de uma menina de seis anos, Nahira, iniciada por sua mãe, Ada, no preparo da mandioca. Esse aprendizado se desenrolou no interior da casa do capitão.

Primeiramente, com a ajuda de uma panorâmica, mostramos Tajiba e Nahira acompanhando Ada que portava um cesto cheio de mandioca. O grupo avança em direção da casa do capitão. A casa está vazia e o fogo apagado. Ada sai e vai buscar um pouco de lenha na casa de sua irmã, Ana. Logo em seguida, Nahira apanha um dos troncos como sua mãe havia feito alguns minutos antes (aprendizagem por exercício imitativo). Depois se dirige para a casa levando o tronco de forma diferente daquela utilizada por sua mãe. A menina coloca o tronco sobre a cabeça e começa a caminhar saltitando. Tal comportamento revela o caráter lúdico de que são investidos quase todos os processos de aprendizagem das crianças Wasusu.

Uma vez no interior da casa, Nahira coloca a lenha no fogo enquanto sua mãe, ao lado, a observa (vigilância visual). Com um sinal da mão, ela mostra à menina o cesto cheio de mandioca e Nahira começa então a esvaziá-lo, retirando as raízes uma por uma. Em seguida a mãe ajuda sua filha a arrumar o monte de mandioca. Nahira senta-se ao lado da mãe e coloca as raízes diretamente no fogo. Quando pega uma

raiz menor que as outras ela pára, não sabendo mais como proceder. Hesitando, levanta os olhos em direção à mãe que, sem nada dizer, aponta o dedo em direção do fogo para que Nahira deposite a raiz ao lado das outras. É o que a menina faz. As raízes são dispostas uma ao lado da outra, em camadas. Nas imagens, a hesitação e a indicação gestual desvelam a situação de aprendizagem.

Sentada no chão e adotando a postura e os gestos das outras mulheres, Nahira sopra as chamas para ativar o fogo.

Uma seqüência ulterior do mesmo filme mostra Ada retirando as raízes do fogo e virando-as para que sejam uniformemente cozidas. Enquanto as mandiocas cozinham, mãe e filha se deitam sobre um colchão ao lado do fogão. Nahira coloca suas pernas entre as de sua mãe numa postura muito comum entre um adulto e uma criança. Pouco tempo depois, Ada retira as raízes do fogo com as mãos nuas. Nahira a imita, mas, logo percebendo que as mandiocas estão muito quentes, faz um gesto com a mão enquanto diz que está muito quente. A fim de verificar se as raízes já estão cozidas, Ada apalpa uma a uma com as mãos e depois as recoloca nas chamas. Após ter observado sua mãe, Nahira efetua as mesmas operações. Assim, a menina apalpa uma raiz, primeiramente com os dedos, depois, fechando-os, dá pequenos socos e, finalmente, desfere piparotes com o polegar e o indicador na raiz antes de recolocá-la no fogo.

Enquanto as mandiocas cozinham (pausa nas atividades dos agentes), Nahira brinca lá fora com sua prima Nadir que carrega seu irmãozinho de cinco meses escanchado em seus quadris. A seqüência seguinte mostra Nahira brincando com Sandri. A menina segura o bebê por um braço e tenta fazer com que ele fique em pé para andar. Tal seqüência revela uma dupla aprendizagem: a da menina que exercita uma técnica de maternagem, e a do bebê, que é convidado a ficar em pé e andar (técnica que ele ainda não possui).

Depois da pausa, o filme apresenta o interior da casa: as mandiocas estão ainda no fogo. Ada e Nahira estão sentadas no chão, a segunda come um pedaço de mandioca cozida acompanhada de restos de carne de um cervo caçado dois dias antes. Ada apalpa uma raiz e Nahira a imita. Como o fogo está muito forte, Ada enfia as mandiocas na areia quente e depois, com a ajuda de um bastão de madeira, recobre-as com cinzas. Nahira, comendo um pedaço de mandioca, olha a mãe efetuar

essas operações e, em seguida, retira uma das raízes das cinzas e lhe dá alguns golpes com os dedos. Com a ajuda de um bastão, tenta retirar as raízes enfiadas na areia enquanto sua mãe come mandioca.

A seqüência seguinte mostra a mãe e a filha deitadas consumindo mandioca. É fácil perceber, durante toda essa seqüência, que elas agem em total cumplicidade. Finalmente, Nahira coloca um outro pedaço de carne no fogo a fim de amolecê-lo, enquanto sua mãe, com a ajuda de um bastão, retira as mandiocas enterradas na areia. Voltando-se para mim, Ada me oferece espontaneamente um pedaço de mandioca, o que traduz minha boa inserção no seio desse grupo doméstico. As regras de boa educação utilizadas pelos Wasusu dizem que durante uma refeição a pessoa deve oferecer a uma outra (parente ou amigo) uma parte de sua alimentação. Ada, que nos considera um amigo, respeita essa regra.

A sessão de aprendizagem se desenrolou no interior da casa tradicional do Capitão Yawé, que possui apenas uma porta como abertura. O fogão, lugar privilegiado das atividades, se localiza em frente a essa abertura. Tivemos então de ocupar postos de observação situados no eixo da abertura ou próximos à porta de tal maneira que pudéssemos nos beneficiar da luz do dia. Mas, nesse caso, não podíamos nos servir do ângulo de vista oposto, já que, se assim fizéssemos, estaríamos orientando a câmera em direção à porta e correndo os riscos inerentes à contraluz. Dispondo apenas de um pequeno recuo, tivemos de utilizar enquadramentos em planos médios que possibilitassem o sublinhamento da situação de aprendizagem. Por exemplo, delimitamos de maneira coincidente a menina que observava sua mãe realizando uma das operações que compunham a tarefa, antes de realizá-la ela mesmo. Em seguida, nos servimos de planos médios, enquadrando alternadamente tanto a menina, ou seja, a aprendiz, quanto sua mãe, ou seja, a mestre.

O filme coloca em evidência a aprendizagem de uma técnica de cozimento da mandioca na qual a aprendiz é iniciada por sua mãe. Tivemos, aqui, uma situação de filmagem quase ideal, já que, diferentemente dos outros filmes que realizamos junto aos Wasusu, esse é um

dos raros nos quais o meio eficiente e o meio marginal<sup>4</sup> não são saturados por agentes estranhos ao processo.<sup>5</sup>

### III – Filmar o espetáculo: o Malê Debalê

O grupo afro-descendente Malê Debalê foi criado em 1979 por habitantes do bairro de Itapuã (Salvador, BA)<sup>6</sup>. O nome escolhido para o grupo, “Malê”, é uma homenagem, aos negros islamizados trazidos como escravos da África para o Brasil.<sup>7</sup> Quanto a “Debalê”, esta foi uma palavra inventada pelos membros do grupo. Podemos evidenciar já na formação do nome do grupo, Malê (palavra de origem africana) e Debalê (palavra inventada), as formas de sincretismo que ocorrerão nas configurações da espetacularidade do grupo, ou seja, busca-se uma identidade nas raízes africanas, mas estas serão revisitadas pelas influências da cultura brasileira. Será então esta matriz identitária, a afro-descendência e a localização no bairro de Itapuã, que congregará os membros do grupo. Estes são, na sua maior parte, oriundos de locais desfavorecidos do bairro de Itapuã e estão inseridos no mercado de trabalho como pescadores, lavadeiras, quituteiras, empregados domésticos, entre outros, ou encontram-se desempregados.

Finda a fase de inserção, na qual obtivemos a autorização do grupo para dar início à pesquisa, começamos o trabalho de campo. Filmamos com uma câmera videográfica digital os principais acontecimentos do grupo (ou melhor, aqueles que fomos autorizados a presenciar) durante o período de dois anos: ensaios de algumas alas, reunião da diretoria,

<sup>4</sup> Segundo Claudine de France, “o meio eficiente inclui todos os elementos do ambiente direta ou indiretamente necessários ao exercício da atividade do agente do processo observado. Logo, ele se estende tanto ao dispositivo externo estritamente definido (instrumento material, objeto), quanto à parte do ambiente que serve de suporte ao agente e ao dispositivo (suporte terrestre, aéreo, aquático, etc.). Ao meio eficiente se opõe diretamente o meio marginal, que concerne exclusivamente a parte ou a os elementos do ambiente cuja presença não é necessária ao exercício imediato da atividade do agente do processo observado nem à inteligibilidade da ação filmada” (1998, p. 410).

<sup>5</sup> Esses agentes só intervieram nos momentos de pausa.

<sup>6</sup> Cf. Lucia Lobato, *Malê Debalê: Um Espetáculo de Resistência Negra na Cultura Baiana Contemporânea* (2001).

<sup>7</sup> Cf. Nei Lopes, *Bantos, Malês e Identidade Negra* (1988).

distribuição de alimentos para a comunidade carente da região, distribuição de fantasias, festas, shows, desfile do carnaval etc.

Percebemos rapidamente a grande dificuldade que tínhamos em mostrar as diferentes alas do bloco de uma forma aprofundada, e, no final desta primeira fase estávamos bastante descontentes com o resultado obtido. Iniciamos então uma segunda fase, centralizando as filmagens nas atividades de duas alas do grupo. Pudemos assim explorar visualmente diferentes questões que nos pareceram importantes enfatizar: os diversos aprendizados envolvidos num ensaio de cada uma das alas, a forma como se desenvolviam estes aprendizados, a relação entre gesto e oralidade (palavra), a relação espacial entre os diversos agentes envolvidos no ensaio, a relação e imbricação existentes entre profano e sagrado etc.

Privilegiamos, durante as filmagens, as atividades corporais, materiais e rituais passíveis de serem apreendidas pela imagem em movimento sem necessariamente a complementação do comentário oral. O som ambiente e as vozes dos agentes estão presentes na imagem, mas só esporadicamente nos servimos do depoimento ou da entrevista.

Uma das questões que nortearam este trabalho foi encontrar a estratégia suscetível de dar conta, através da imagem em movimento, da diversidade de atividades desta ala bem como da grande quantidade de agentes envolvidos na preparação da festa. É importante observar que, no momento do carnaval, o Malê é composto por 3 000 indivíduos divididos em 13 alas, sendo que, durante os ensaios da ala de Givanildo (a ala escolhida como fio condutor da pesquisa), participam aproximadamente 40 pessoas. Tentamos, assim, filmar esta ala sublinhando os mesmos agentes a fim de que pudéssemos ter alguns elementos comparativos no que concerne às etapas dos aprendizados e que, assim, o espectador pudesse identificá-los ao longo dos diferentes registros. Durante a realização da pesquisa conseguimos captar um total de 35 horas de material bruto que foram decupados e editados, formando um conjunto de três filmes que tentam mostrar as diferentes facetas dos bastidores do carnaval vivenciadas pelo grupo Malê Debalê.

Durante os 18 meses de duração da pesquisa de campo filmamos também os dois desfiles de carnaval, de 2002 e 2003. Pudemos, assim, diversificar as tomadas, opções e estratégias de *mise en scène* em cada um dos desfiles. Por exemplo, no caso do primeiro desfile, era

igualmente a primeira vez que participávamos do carnaval de Salvador, razão pela qual nos sentíamos bastante inseguros, filmando com uma câmera videográfica digital mini DV sem conhecer os meandros do processo. Já durante o desfile de 2003, estávamos mais familiarizados com a festa e pudemos, por exemplo, antecipar algumas tomadas, pois conhecíamos as fases, o desenrolar e os desdobramentos das atividades no espaço. Durante o carnaval de 2003, pudemos também acompanhar a ala desde a preparação das fantasias em Sussuarana, a vinda de ônibus até o centro e a espera na concentração até o momento do desfile. Ou seja, foi buscando varias estratégias de *mise en scène* que conseguimos apreender etapas fundamentais dos preparativos da festa neste grupo e mostrar a imbricação entre o profano e o sagrado.

Um outro momento importante da pesquisa foi o retorno das imagens (*feedback*) à comunidade. Nessa ocasião, os membros da ala que se tornou nosso fio condutor teceram comentários esclarecedores sobre as atividades filmadas. Logo após o desfile de 2003, por exemplo, retornamos a Sussuarana a fim de mostrar o material bruto do desfile recém terminado. O grupo ficou bastante satisfeito com o trabalho realizado e, para mostrar seu contentamento, realizou uma roda onde todos dançaram. Estas sessões também foram filmadas e nos foram úteis para analisar a reação dos participantes na percepção e recepção que estes têm de sua própria imagem, ou seja, nessa relação com a alteridade.

Como exemplo dos procedimentos utilizados nesta pesquisa, descreveremos a parte final do filme editado *Male Debalê*, realizado em 2003. O extrato em questão tem oito minutos de duração e mostra, inicialmente, o último ensaio da ala de Givanildo filmado dois dias antes do desfile de carnaval, e uma outra parte gravada no primeiro dia do desfile de carnaval do bloco quando pudemos filmar os preparativos dos participantes para o desfile (fantasia, adereços, maquiagem etc.), a viagem de ônibus até o centro da cidade e, finalmente, o desfile dessa noite.

Na primeira seqüência deste extrato vemos alguns participantes da ala efetuar o último ensaio antes do desfile do carnaval. O local escolhido foi a casa de Givanildo. Este inicia o ensaio acompanhado de músicas já gravadas. Em seguida divide o grupo em diferentes turmas e realiza os ensaios separadamente: os rapazes, as moças, os aprendizes e, enfim, todos juntos. Percebemos que a palavra não exerce qualquer influência no momento do ensaio; os participantes observam

o mestre da ala e tentam imitar sua gestualidade. Esta primeira parte é composta de dois planos-sequências que visam dar uma idéia das formas de aprendizado presentes neste grupo, ou seja, sublinhar que estas funcionam com base na observação e na imitação. Duas dificuldades nortearam esta filmagem: a primeira concerne a pouca luminosidade no local. Apesar da boa sensibilidade da fita digital, tivemos muitas dificuldades, ou melhor, nos vimos na impossibilidade de diversificar a ocupação de vários postos de observação, pois, caso o fizéssemos (e em alguns momentos optamos por esta variação) a imagem ficaria muito escura. A única fonte de luminosidade era uma lâmpada de 100 watts, instalada ao lado esquerdo do local das filmagens. Desta forma, a fim de ter uma imagem de qualidade razoável tivemos que restringir as tomadas nos colocando à proximidade deste foco de luz. Uma outra dificuldade era a exigüidade do espaço utilizado para o ensaio, que nos impossibilitava de nos locomovermos sem atrapalhar o trabalho dos participantes. Assim, a única alternativa de *mise en scène* mais evidente que nos restou foi a variação dos ângulos e dos enquadramentos. Lançamos mão, por exemplo, em alguns momentos, de planos em *plongée* e *contra-plongée*, com o objetivo de diversificar a construção das seqüências.

A segunda parte deste extrato mostra, inicialmente, o grupo se deslocando até o ônibus que os levou ao centro da cidade a fim de participar do desfile. Os planos dentro do ônibus foram realizados utilizando-se o recurso *night shot*. Decidimos filmar e editar esta seqüência, apesar da pouquíssima luminosidade ambiente, em virtude, sobretudo, de seu aspecto sincrético. Givanildo, o mestre de ala, quando todos já estão dentro do ônibus, agradece inicialmente às mães de família que confiam nele e começa uma oração onde observamos elementos do sincretismo religioso. Uma vez mais as dificuldades se assemelham às observadas anteriormente, sendo que, aqui, a luminosidade era ainda mais fraca e o espaço muito mais reduzido. Tivemos que realizar toda esta filmagem de um único ponto de vista, variando somente a rotação da câmera em seu próprio eixo (movimento panorâmico).

A seqüência seguinte mostra o grupo no centro da cidade, já na concentração, se preparando para o desfile. São planos mais curtos que têm por objetivo dar uma idéia do ambiente da concentração, sem a preocupação de descrever as atividades de forma aprofundada. Ve-

mos, por exemplo, grupos de turistas que também participam do desfile do Malê. Num certo momento, Givanildo, bastante embevecido, se dirige para a câmera e fala de sua satisfação em ver a beleza de sua ala “que tem muito mais brilho que as outras”. Após este momento o grupo se prepara para o desfile, que acontece no circuito do Campo Grande (centro da cidade de Salvador). Vemos, inicialmente, o grupo de baianas que abre o desfile da ala de Givanildo, atrás delas chegam os outros participantes do bloco, Givanildo, mestre da ala, encabeçando o grupo. A imagem mostra o grande prazer, evidente para eles, em estar lá naquele momento. Trata-se aqui de uma apresentação com forte dose de profilmia,<sup>8</sup> pois uma das características e objetivo de um desfile público é o de ser realizado para ser visto e apreciado. A presença da câmera, de alguma maneira, antecipava e exacerbava esse momento de auto-mostração.

Finalizamos esta passagem com um plano enquadrando o carro da rainha e, através da utilização de um zoom ótico, o aproximamos dos outros membros da ala. Utilizamos, nestas seqüências, alguns recursos de montagem com o objetivo de mostrar as modificações espaço-temporais do processo observado. Por exemplo, entre as seqüências acontecendo em momentos diferentes, como o ensaio e a ida até o ônibus, utilizamos o *fade*; já nos planos pertencentes a uma mesma unidade temporal nos servimos do efeito de fusão. Buscamos enfatizar através das imagens em movimento as situações que podem ser mais facilmente compreendidas visualmente, mas em alguns momentos a palavra se faz presente. Vemos, por exemplo, na passagem acima descrita, estes dois momentos em que a oralidade cumpriu funções opostas. O primeiro acontece quando da oração dentro do ônibus. Aqui é possível perceber a liderança exercida por Givanildo, a relação que este estabelece com os pais dos participantes e o sincretismo manifesto nas orações. Observamos, igualmente, que essa manifestação acontece-

---

<sup>8</sup> Profilmia: “Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis. Noção cunhada por Etienne Souriau (1953) mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente os elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise en scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera” (France, 1998, p. 412).



ria independentemente da presença da câmera. Já no segundo caso, quando Givanildo fala diretamente para a câmera, a palavra assume uma característica marcadamente profílmica.

Por fim, gostaríamos de sublinhar mais algumas importantes características metodológicas envolvidas neste trabalho. Em primeiro lugar a própria duração da pesquisa, ou seja, quase dois anos, durante os quais freqüentamos com bastante assiduidade as atividades do Malê Debalê, e o caráter exploratório das gravações subjacente a essa assiduidade, pois fomos descobrindo os pormenores das atividades ao mesmo tempo em que os estávamos filmando. As opções mais adequadas de *mise en scène* nos foram aparecendo ao longo da pesquisa fílmica de par com as mudanças nos nossos objetivos - num primeiro momento bem mais abrangentes -, que foram se reduzindo até percebermos que poderíamos, através de uma das alas, dar uma idéia do carnaval vivido pelo grupo como um todo. Ou seja, tomamos uma ala como fio condutor de nossa mostração. Claro que, neste caso, é preciso contextualizar a ala dentro do conjunto. Para tanto, filmamos também diferentes atividades envolvendo o grupo na sua totalidade. Finalmente, é importante ressaltar que modificações estão ocorrendo neste grupo com uma grande velocidade e, certamente, algumas de suas atividades não serão mais as mesmas que pudemos apreender ao longo da pesquisa. Assim, o filme, tentando mostrar de uma forma aprofundada alguns aspectos do bloco, vem a ser, também, um testemunho de um dado momento do carnaval soteropolitano e passa a ser um instrumento de análise não somente para pesquisadores interessados na relação entre cinema e espetáculo, mas também para os próprios membros do Malê, que terão na totalidade destes documentos alguns elementos do carnaval vivido pelo grupo nestes dois últimos anos. Na fase final desta pesquisa pudemos realizar a edição de três documentos videográficos: *Ensaio I (Malê Debalê)* e *Ensaio II (Malê Debalê)* e *Malê Debalê*.

#### **IV - Filmar a cultura: os Inuíte de Nuuk, Groenlândia**

Em fevereiro de 2004 permanecemos aproximadamente 20 dias em Nuuk, capital da Groenlândia, onde se realizou um evento internacio-

nal *Window to the World Exchange Program (WWEP)* envolvendo não somente as comunidades locais, mas igualmente participantes de outros 15 países. Durante esse período aconteceram trocas constantes entre os membros de cada país participante. Nossa função consistia em apreender de forma sistemática toda a dinâmica e o desenrolar do evento através das imagens em movimento. Ou seja, gravávamos com uma câmera digital a maior parte das atividades e nos interessamos, sobretudo, aquelas voltadas para a cultura local, aquela do povo Inuíte. Assim pudemos apreender, sem observação prévia, duas atividades que estão ainda hoje vinculadas à cultura tradicional daquele povo: a primeira diz respeito à “dança de máscara”, uma das únicas “coreografias” ainda presentes na cultura Inuíte. Isso nos levou a ter na imagem uma das últimas coreógrafas e professora de “Mask danse” de Nuuk, Else Danielsen. Nesta seqüência, Else ensina os princípios básicos da Mask danse a uma jovem dançarina finlandesa. Acompanhamos, inicialmente, a preparação do corpo, ou seja, a maquiagem, pois é preciso que o rosto esteja completamente maquiado para que a dança possa ser realizada. Nestas tomadas iniciais observamos, através de planos que mostram as duas agentes na imagem, que a aprendiz não tem o domínio da técnica e está constantemente observando a iniciadora; as duas estão sentadas no solo, em face de um espelho. Logo após esta primeira fase inicia-se a dança propriamente dita. Else realiza primeiramente a coreografia sendo observada pela aprendiz. Vários planos enfatizam esta situação de aprendizado. Posteriormente, a aprendiz tenta imitar os movimentos coreográficos da iniciadora, sendo constantemente corrigida oralmente por esta. Observamos aqui um dado importante e praticamente ausente nos dois casos anteriores: a importância da oralidade no momento da aprendizagem. Os comentários, críticas, correções e demonstrações de satisfação por parte da iniciadora são realizados oralmente em inglês (língua comum às duas agentes). Trata-se, aqui, da apresentação de um processo de aprendizagem que tem um caráter diferente daqueles que vimos anteriormente (Wasusu e Malê Debalê). No caso agora em análise, esse processo não está imbricado na vida social e cultural do grupo que o realiza, tendo muito mais um caráter didático sistematizado que se assemelha a um aprendizado formal. Como Else Danielsen nos informou, a Mask Danse, apesar de ainda estar presente na cultura do povo Inuíte, não tem despertado mais um

grande interesse na população, e ela mesma tem poucos alunos que buscam o aprendizado dessa atividade coreográfica e ritual.

Um outro processo filmado concerne ao tratamento dispensado à foca, uma das principais fontes de alimentação tradicional desse grupo social. Duas mulheres Inuíte tratam a foca cortando-a ao meio, retirando a pele e cortando alguns pedaços de carne crua que serão degustados por alguns dos presentes. As mulheres utilizam para esta operação o instrumento tradicional *ulu*. Apesar da foca ainda ser um animal presente na culinária Inuíte, seu consumo tem diminuído em decorrência da concorrência com os produtos alimentares ocidentais que chegam à Groenlândia diariamente da Dinamarca. Para algumas crianças e adolescentes Inuíte presentes durante a filmagem desta preparação culinária, esta era a primeira vez que presenciavam tal operação. Alguns planos do filme exemplificam esta “situação de aprendizado” através do olhar e do interesse que estes jovens parecem ter pela atividade; estamos em presença de uma situação de aprendizado que ocorre somente através do controle visual.

No processo de registro de aspectos da cultura Inuíte, encontramos em face de uma outra problemática (grupo social, língua, cultura etc.) que necessitou estratégias adequadas para alcançarmos nossos objetivos. A inserção, neste caso, acontecia ao mesmo tempo em que filmávamos as atividades. Nesse sentido, optamos por fazer com que o tempo da gravação correspondesse ao tempo total da atividade, e esta era realizada uma única vez. O resultado, ou seja, o produto final, traduz, antes de tudo, uma postura de “exploração da realidade” tal como definida por Claudine de France no método já exposto acima, através do qual descobrimos a atividade ao mesmo tempo em que a filmamos. Este trabalho de documentação audiovisual foi um dos produtos do evento utilizado para mostrar e divulgar as diferentes atividades que aconteceram em Nuuk neste período. Desta forma, o filme pode ser visto por todos os participantes estrangeiros ou locais (Inuíte) que poderão, assim, ter uma idéia da riqueza das trocas que ocorreram entre os diferentes países presentes e, sobretudo, estando vinculado ao contexto de uma cultura em constante modificação, mas que preserva ainda aspectos identitários importantes como exemplifica o grupo Inuíte. Foi editado um filme sobre esta experiência: *Kalaanilat – Terra das pessoas*.

## Conclusão

À guisa de conclusão, gostaria de deixar em evidência esta extraordinária capacidade que têm as imagens em movimento de poderem restituir com fidelidade os processos observados e, ao mesmo tempo, poderem ser mostradas e compreendidas, tanto pelas pessoas filmadas quanto pelos espectadores. Para tanto, é necessário que certos princípios metodológicos tenham sido respeitados quando das filmagens. Alguns destes princípios foram expostos ao longo do presente texto, pois que aplicados aos três processos dos quais prestamos contas. Ao fazê-lo, procuramos mostrar o potencial cognitivo da antropologia fílmica desenvolvida por Claudine de France e sua equipe de cinema documentário da Universidade Paris X - Nanterre, e, também, colocar em prática aquela noção tão cara a Jean Rouch de “antropologia partilhada”. Com efeito, foi ele quem, seguindo os passos de Flaherty, sistematizou o envolvimento das pessoas observadas no processo de realização do documentário antropológico. Os três casos acima estudados são devedores desses marcos conceituais.

### Referências bibliográficas

- BATESON Gregory e MEAD, Margaret, *Balinese Character, a Photographic Analysis*, New York: The New York Academy of Sciences, 1942
- COMOLLI, Annie, *Cinématographie des Apprentissages. Fondements et Stratégies*, Paris : Editions Arguments, 1995
- \_\_\_\_\_ “A pesquisa fílmica das aprendizagens”, in Claudine de France (ed.), *Do filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 2000
- FRANCE, Claudine de, *Cinema e Antropologia*, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 1998
- \_\_\_\_\_ “Antropologia fílmica – Uma gênese difícil, mas promissora”, in Claudine de France (Ed.), *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 2000
- FREIRE, Marcius, “A descrição visual em antropologia: o exemplo

de 'Balinese Character"', in *Devires. Revista de Cinema e Humanidades*, vol. 1, n. 1, nov. 2003

LEVI-STRAUSS, Claude, *Saudade do Brasil*, Paris: Plon, 1994

\_\_\_\_\_"La vie sociale et familiale des Indiens Nambikwara", In : *Journal de la Société des Américanistes*, 37, Paris, 1948, pp. 1-132

LOBATO, Lucia F, *Malê Debalê: Um Espetáculo de Resistência Negra na Cultura Baiana Contemporânea*, tese de doutorado em Artes Cênicas, Salvador: Universidade Federal da Bahia-UFBA, 2001

LOPES, Nei, *Bantos, Malês e Identidade Negra*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988

ROUCH, Jean, "Le film ethnographique", in Jean Poirier (ed.), *Ethnologie Générale*, Paris: Gallimard, 1968

SAMAIN, Etienne, "'Ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia", in: *Horizontes Antropológicos*, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995

SERAFIM, José Francisco, *Apprentissages de l'Enfant et Vie Quotidienne chez les Wasusu (Mato Grosso, Brésil). Une Etude d'Anthropologie Filmique*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2002

### **Filmografia**

BATESON Gregory e MEAD, Margaret  
*Karba's First Years* (1936-1939)  
*Learning to Dance in Bali* (1936-1939)

SERAFIM, José Francisco  
- *Kalaanilat – Terre des personnes* (Nuuk, Groenland), video, 20 min., 2004

- *Malê Debalê*, vídeo, 50 min., 2003
- *Ensaio II (Malê Debalê)*, video, 65 min., 2003
- *Ensaio I (Malê Debalê)*, video, 77 min., 2002
- *Bains*, video, 10 min., 2000
- *Flûtes sacrées*, Super 8 mm, 19 min., 2000
- *Les bains de Sandri*, Super 8 mm, 17 min., 2000
- *Kayatisu, le maïs*, video, 40 min., 2000

- *Musique de flûtes*, video, 40 min., 2000
- *La pêche à la nivrée-Husinousu*, video, 29 min. 2000
- *Le singe et le pécarí*, video, 43 min., 2000
- *Walatisu, l'agouti*, video, 21 min., 2000
- *La chicha de maïs*, video, 25 min., 2000

# Fotoetnografia: a importância da fotografia para o resgate etnográfico

Paulo César Boni, Bruna Maria Moreschi

*Universidade Estadual de Londrina*

pcbboni@sercomtel.com.br, brunamaria@gmail.com

(Este trabalho apresenta resultados parciais do projeto de pesquisa De Lewis Hine a Sebastião Salgado: o uso e as repercussões do fotodocumentarismo de denúncia social como instrumento de transformação na sociedade, desenvolvido na Universidade Estadual de Londrina.)

**Resumo:** Este trabalho versa sobre o uso da fotografia para o resgate etnográfico. Recupera historicamente a importância crescente da imagem nos estudos antropológicos. Elenca fotógrafos e antropólogos, inclusive brasileiros que utilizaram fotografias para o resgate antropológico de povos e grupos sociais. Baseado na bibliografia disponível e nos trabalhos inéditos citados no corpo deste trabalho, conclui que, ao longo do tempo, a fotografia tem sido gradativamente incorporada como fonte de pesquisa nos estudos etnográficos.

Palavras-Chave: Fotografia, fotoetnografia, antropologia visual, etnografia.

**Resumen:** Este artículo trata sobre el uso de la fotografía para el rescate etnográfico. Recupera históricamente la importancia creciente de la imagen en los estudios antropológicos. Se aporta un elenco de fotógrafos y antropólogos incluyendo a brasileños que utilizan la fotografía para el rescate antropológico de pueblos y grupos sociales. Basándose en la bibliografía disponible y en los trabajos inéditos citados en el cuerpo de este trabajo, se concluye que, a lo largo del tiempo, la fotografía ha sido progresivamente incorporada como fuente de investigación para los estudios etnográficos.

Palabras-clave: Fotografía, fotoetnografía, antropología visual, etnografía.

**Abstract:** This paper describes the use of photography in an ethnographical approach. It traces historically the growing importance of image in anthropological studies. It lists photographers and anthropologists, including Brazilians who employ photography to retrieve people and social groups. Based on available bibliography and on newly-published texts cited in the body of this work, it concludes that, throughout time, photography is increasingly being incorporated as a source for ethnographical research.

Keywords: Photography, photoethnography, visual anthropology, ethnography.

**Résumé:** Ce travail discute l'emploi de la photographie dans le regard ethnographique. Il retrace historiquement l'importance que prend progressivement l'image au sein des études anthropologiques. Il propose également une liste de photographes et d'anthropologues, y compris des brésiliens, qui utilisent la photographie pour porter un regard sur les peuples et les groupes sociaux. S'appuyant sur la bibliographie disponible ainsi que sur des textes inédits, il conclut que, à la longue, la photographie a été progressivement incorporée comme moyen de recherche dans les études ethnographiques.

**Mots-clés:** Photographie, photoethnographie, anthropologie visuelle, ethnographie.

## Introdução

**A** Fotografia é uma forma de obter registros que servem como fonte documental. Este artigo ressalta o uso e a importância da fotografia como instrumento de resgate de grupos da sociedade.

Primeiro, apresenta o conceito de fotoetnografia e a ligação desta vertente fotográfica com a Antropologia; vantagens e formas de executar um trabalho que utilize a imagem para representar o grupo em estudo e tenha caráter de documentação histórica e científica.

Num segundo momento, resume a história da fotoetnografia, seu surgimento, personagens relevantes e exemplos de trabalhos fotográficos que partiram do pressuposto etnográfico. Relata o desenvolvimento da fotografia etnográfica, particularmente no Brasil, e destaca casos que evidenciam sua importância como mecanismo de resgate etnográfico.

Por fim, reforça a ideia de que a utilização da imagem é contributiva para o registro histórico das culturas e da sociedade.

## Fotoetnografia

A Etnografia estuda os grupos da sociedade, suas características antropológicas, sociais e culturais. Quando a fotografia é utilizada como instrumento principal na realização de um trabalho etnográfico, esta se



torna uma fotoetnografia. A fotografia etnográfica pode estar inserida em trabalhos científicos, exposições ou diversos tipos de publicação. Pode ser caracterizada como objeto de estudo, pesquisa ou como mera ilustração. Esse tipo de trabalho contribui para que haja um resgate de informações relacionadas aos diferentes tipos de etnias. Além disso, compila dados de conhecimento, que podem servir como fonte de comparação anacrônica, posto que a cultura e os costumes das etnias estão sujeitos a transformações.

Os parâmetros adotados na realização de um trabalho fotoetnográfico seguem a linha da Antropologia Visual. As pesquisas de campo e os critérios de análise e interpretação permitem que o pesquisador consiga traçar um perfil etnológico do grupo estudado. O objetivo de adotar e seguir esses critérios corresponde à conquista de credibilidade da ciência e seriedade no resultado final apresentado ao público. Por isso, deve-se levar em conta a importância do conhecimento pessoal do fotógrafo a respeito de antropologia ou, no sentido inverso, do pesquisador sobre as técnicas fotográficas. Do contrário, em ambos os casos podem haver distorções no objetivo da pesquisa e coleta de materiais. “A fotografia é um processo de abstração, embora seja em si um processo vital para a análise. Assim, quando fotografamos, devemos nos considerar empenhados num trabalho de sutilezas” (Collier Junior, 1973, p. 44-45).

Fotógrafo norte-americano experiente no trabalho de documentação fotoetnográfica, Collier Junior (1973) destaca outra classificação da fotografia na Antropologia como parte do trabalho de amostragem. Neste sentido, é utilizada para comparar artefatos materiais, na identificação literal por meio da foto-entrevista ou no controle de amostras repetitivas. De acordo com o autor, um dos objetivos da amostragem é somar na produção e análise do material de documentação etnográfica, que nem sempre servirá para publicação. Neste caso não se trata de um trabalho fotoetnográfico e sim da fotografia atrelada à antropologia visual, que também favorece a fotografia como instrumento científico. “A imagem, hoje, não pode mais estar separada do saber científico. A Antropologia não dispensa os recursos visuais – e não são recursos apenas como um suporte de pesquisa, mas imagens que agem como um meio de comunicação e expressão do comportamento cultural. A Antropologia Visual não almeja, dentro dos novos padrões de pesquisa, apenas esclarecer o saber científico, mas humanisticamente compreender melhor

o que o outro tem a dizer para outros que querem ver, ouvir e sentir.” (Andrade, 2002, p.110-111).

O trabalho fotoetnográfico, no que se refere à produção, deve contar com um profissional que garanta qualidade no registro imagético. A preocupação com a captação da imagem é um importante pré-requisito para quem irá gerar o material fotográfico, seja este realizado por um profissional da fotografia, por um etnólogo ou pesquisador que siga os preceitos antropológicos. Todos devem ter como ponto de partida o estudo da comunidade a ser retratada. Se o trabalho for realizado individualmente, algumas preocupações são básicas: o fotógrafo deve munir-se de conhecimento etnográfico e antropológico da comunidade em questão e os etnólogos e pesquisadores devem buscar conhecimento técnico sobre fotografia para irem a campo. Segundo Achutti “(...) esse domínio técnico aliado ao olhar treinado do antropólogo pode levar à construção de um trabalho fotoetnográfico que venha a ser relevante, não só como mais uma das técnicas de pesquisa de campo, mas também como uma outra forma narrativa, que somada ao texto etnográfico, venha enriquecer e dar mais profundidade à difusão dos resultados obtidos.” (1997, p.64)

É importante ressaltar, também, os deveres dos etnólogos diante do uso de fotografias em seus estudos. Darbon destaca: “Observar-se-á evidentemente que sua captação da imagem no quadro de suas pesquisas não se limita aos documentos que ele mesmo produz por ocasião de sua presença no campo: pode também aplicar-se à análise das imagens produzidas por outros.” (1998, p.103). Neste caso, o fotógrafo tem suas imagens analisadas por um pesquisador. Uma vantagem do uso da fotografia pelo antropólogo, segundo Collier Junior (1973), é a possibilidade de análise das imagens para perceber detalhes de uma cena, que podem evitar a necessidade do pesquisador voltar a campo ou mesmo que ele perceba informações que não poderiam ter sido capturadas em forma de entrevista ou que não foram anotadas.

Em campo, o pesquisador deve ter algumas preocupações, lembra Achutti (1998), quando se trata dos pontos de aproximação entre a fotografia e a Antropologia: ele deve procurar um bom posicionamento dentro da comunidade estudada, pois o conhecimento que produzir depende dessa inserção. Conforme o autor, é necessário se voltar aos interesses artísticos como fonte de conhecimento e estar atento aos

detalhes empíricos da vida cotidiana, que não são imediatamente perceptíveis e devem ser buscados por trás das aparências.

A atenção para tais detalhes contribui para que o resultado imagético seja crível no momento em que for analisado, publicado ou apresentado, pois valorizará o estudo da etnia retratada, apresentado-a o mais próximo possível do real. Inclusive, é importante que, ao dar início ao trabalho fotoetnográfico, o pesquisador tenha em mente o formato em que irá apresentar seu resultado, a que finalidade se destinará e as possíveis formas de acesso.

A linguagem deve ser de fácil compreensão para que o receptor entenda e absorva as informações imagéticas e textuais. Independente da mídia utilizada para sua apresentação – exposição, revista, livro – as linguagens escrita e fotográfica devem ser utilizadas de forma independente e complementar. Independente, pois cada uma deve construir seu discurso utilizando recursos próprios, imagens ou palavras, sem que uma seja subordinada à outra. Complementar, porque as duas formas de apresentação oferecem margem para interpretações subjetivas errôneas, o que pode ser minimizado quando ambas as linguagens são utilizadas em conjunto.

Achutti (2004) destaca a importância de apontar a finalidade do material fotoetnográfico. Para ele, inclusive, o pesquisador deve ter claro um planejamento de como executar tais fotografias. “Se desde o princípio do trabalho de campo, o pesquisador-fotógrafo não tiver em mente a paginação final (ou montagem da exposição fotográfica, conforme o caso), o resultado de seu trabalho sofrerá desta falta de planificação, pois uma narrativa visual que pretenda utilizar a fotografia deve ser fruto de um longo processo de construção, a construção de uma descrição visual. As fotografias no resultado final devem formar um todo. Por esta razão, uma obra que utilize a fotografia deverá ser construída com método, da mesma maneira que um filme, um texto ou uma dissertação. Fotografias obtidas de maneira aleatória e desorganizada tornar-se-ão, no melhor dos casos, uma fonte de informação que terminará por encontrar talvez um dia seu lugar em alguma fototeca, mas que não poderão vir a ser uma obra completa, uma narrativa fotoetnográfica.” (Achutti, 2004, p.3-4).

Uma das vantagens do material fotoetnográfico é que ele expõe ao receptor a etnia em seu momento atual, bem como suas aculturações

e transformações. Por exemplo, ao presenciar a exposição fotoetnográfica sobre os índios Xavantes, da fotógrafa Rosa Gauditano, não se vê indígenas totalmente nus.<sup>1</sup> No imaginário social, no entanto, ainda persiste a idéia de que os índios vivem nus. Esse imaginário se deve à educação escolar, à televisão e aos registros fotográficos mais antigos, que construíram o significado de como eram e como são algumas comunidades indígenas. Nas fotografias da comunidade retratada por Rosa Gauditano se vê índios com *shorts* e índias com sutiãs.

## Os caminhos da fotoetnografia

A fotografia foi um dos inventos da modernidade que revolucionou a forma do homem se representar e se relacionar. Desde seu nascimento, em 1826, associou-se às ciências antropológicas e trouxe para a humanidade uma possibilidade de registrar o passado e resgatar a história. Andrade (2002, p.31-32) lembra que “(...) a fotografia mudou o comportamento do mundo! Assim como a antropologia, a fotografia tem um observador participante que escava detalhes e fareja com seu olhar o alvo e o objeto de suas lentes e de sua interpretação”.

Achutti (1997) destaca que a fotografia surgiu num momento bastante propício, pois nesse período os teóricos estavam preocupados em estudar a evolução humana, do ponto de vista das variedades culturais e etnológicas. Kossoy (2001, p.55) destaca a importância da fotografia para o estudo de diversas áreas do conhecimento. “(...) as imagens que contenham um reconhecido valor documentário são importantes para os estudos específicos nas áreas da arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social e demais ramos do saber, pois representam um meio de conhecimento da cena passada e, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural. Trata-se da fotografia enquanto *instrumento* de pesquisa, prestando-se à descoberta, análise e interpretação da vida histórica.”

Os primeiros indícios da fotoetnografia surgiram por volta de 1870, com o trabalho de John K. Hillers que, contratado pelo Departamento

---

<sup>1</sup> Exposição *Raízes do Povo Xavante: tradição e rituais*, de Rosa Gauditano. Galeria da Caixa Econômica Federal, em Curitiba – Paraná, de 26 de março a 29 de abril de 2007.

de Etnologia Americana, registrou várias tribos indígenas dos Estados Unidos. A antropóloga Alice Fletcher também foi uma das precursoras. Ela registrou, em 1880, a serviço do Museu Peabody, os índios Omahas e os Sioux, em Dakota. Em 1886, Franz Boas iniciou um trabalho de campo que levou 40 anos para ser finalizado, com o grupo Kwakiutl, na costa noroeste dos Estados Unidos. Edward S. Curtis é outro nome relevante no registro e recuperação da cultura dos indígenas. Ele iniciou seu trabalho em 1900 e acreditava na fotoetnografia como importante fonte de preservação histórica (Gamboa, 2006). “A morte de cada homem ou mulher significa a morte de uma tradição, de algum conhecimento sobre rituais sagrados detido por ninguém mais (...). A informação que está contida (em minhas fotos) (...) deve ser adquirida de uma vez por todas, ou a oportunidade estará perdida para sempre (...)”(Carvalho, 2007).

O trabalho do antropólogo Bronislaw Malinowski se destacou pela publicação de *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922). Este trabalho é baseado no levantamento de dados etnográficos de um extenso trabalho de campo. Samain (1998, p.34) lembra que para Malinowski – que utilizava o equipamento fotográfico em suas pesquisas desde 1914 – a fotografia representava muito mais que uma mera ilustração. “(...) existe, na utilização que Malinowski faz de suas fotografias, algo que ultrapassa – e de longe – a simples ilustração. Nesse vaivém entre as fotografias e as legendas remissivas ao seu próprio texto, o qual, por sua vez, reintroduz e reconduz o leitor na própria prancha visual que lhe corresponde, fica patente que, para Malinowski, o verbal e o pictórico (desenhos, esquemas e fotografias) são cúmplices necessários para a elaboração de uma antropologia descritiva aprofundada. Tal osmose é capital para ele. O texto não basta por si só. A fotografia, também não. Acoplados, inter-relacionados constantemente, então sim, ambos proporcionarão o sentido e a significação.”

Em 1937, a *Resettlement Administration*, então parte da política pós-depressão dos Estados Unidos, passou para o Departamento de Agricultura, criando o *Farm Security Administration*. O FSA foi responsável por um projeto de pesquisa ilustrada sobre as áreas rurais que influenciou o fotodocumentarismo e, certamente, a prática da antropologia visual até os dias atuais. Coordenado por Roy Stryker, inicialmente o projeto contava com os fotógrafos Carl Mydans, Walker Evans,

Ben Shan (Benjamin Zwi Shahn) e Dorothea Lange. Outros fotógrafos agregaram-se depois, como John Collier Junior. Este projeto fotodocumental contribuiu de forma decisiva para a etnografia norte-americana.

Na história da Antropologia Visual, um trabalho de referência é o executado pelos antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson, que resultou na obra *Balinese Character* (1942). Realizado pela dupla durante dois anos, entre 1936 e 1938, em Bali e Nova Guiné, o trabalho tinha como objetivo recolher o máximo de informações culturais e antropológicas dos grupos em estudo. Segundo Achutti (1997, p.25), eles “não foram os primeiros a levar a câmera para campo, mas talvez tenham sido os primeiros a utilizar os recursos visuais como principal ferramenta no trabalho de levantamento de dados etnográficos.”

Andrade (2002) valoriza o trabalho de Mead e Bateson. Destaca que o livro por eles produzido consiste em uma autêntica revolução metodológica nas técnicas de coleta de dados e consolida a fotografia como excelente ferramenta na investigação cultural. “Mesmo com o interesse na elaboração das pesquisas, Mead e Bateson cuidavam desse povo como indivíduos a partir de uma observação participativa. Uma pesquisa que vem de uma compreensão e aprendizado, resultado dessa observação e empatia. Antropologia aplicada não é apenas um meio de ver e registrar é um modo de participar e perceber o outro.” (Andrade, 2002, p.71).

Mundialmente reconhecido, Pierre Édouard Léopold Verger, nascido em Paris no ano de 1902, teve seu primeiro contato com a fotografia em 1932. A partir de então, viajou durante 15 anos pelo mundo em busca de civilizações em extinção e publicou diversos trabalhos em periódicos internacionais. Segundo Andrade (2002), Verger destacou-se na produção de trabalhos fotoetnográficos a partir de 1946, mesmo ano que chegou ao Brasil. O fotógrafo acumulou, entre 1932 e 1962, mais de sessenta e três mil fotografias, boa parte delas realizadas durante seus trabalhos de campo. “O olhar curioso de Verger sobre a humanidade e o amor pelo desconhecido o tornaram um pesquisador em etnografia, sendo considerado doutor pela Academia da Universidade de Sorbone (1966) sem nem ao menos ter uma formação acadêmica” (Andrade, 2002, p.83). Em 1973, tornou-se professor na Universidade Federal da Bahia, em Salvador, onde respondia pelo Museu Afro-brasileiro, ao

mesmo tempo em que atuou como professor visitante na Universidade de Ifé, na Nigéria.

Collier Junior (1973) cita outros nomes com relevante participação na fotoetnografia: Edward T. Hall, que desenvolveu conceitos de comunicação não-verbal em 1959 e estudou fotografias para estabelecer aspectos do significado do uso do espaço em 1966; Ray L. Birdwhistell, que usou a fotografia para sistematizar gestos e posturas padronizados da cultura; Paul Byers, que como fotógrafo profissional, utilizou-se da antropologia para destacar três níveis do processo de compreensão da fotografia: fotógrafo, sujeito e investigador.

Oswald Werner, que também atuou como fotógrafo profissional, apoiou-se na antropologia e escreveu sobre a prática e o potencial da fotografia etnográfica em sua tese de doutorado pela Northwestern University. “O campo da fotografia etnográfica é ainda um dos mais especializados e experimentais. (...) No conjunto da antropologia, porém, a fotografia permanece como um método mais extraordinário que usual.” (Collier Junior, 1973, p.89).

## **A fotoetnografia no Brasil**

O trabalho fotoetnográfico levou décadas, após suas primeiras manifestações nos Estados Unidos, para consolidar-se no Brasil. Na década de 30, chegaram ao país etnógrafos que iniciaram os primeiros trabalhos fotoetnográficos e contribuíram para registrar a memória de etnias brasileiras.

Na tese de doutorado *La fotografía documental contemporánea en Brasil*, apresentada à Universidade de Barcelona em 2003, Etelvina Teresa Borges Vaz dos Reis classificou alguns fotógrafos brasileiros e estrangeiros que atuaram – ou atuam – no país, conforme o tipo de trabalho por eles realizado. No que a autora classifica “documentarismo socioetnológico” encontram-se nomes como Pierre Verger, W. Jesco Von Puttkamer, Claudia Andujar, Milton Guran e Rosa Gauditano que, por seu trabalho, fazem parte da história da fotoetnografia no Brasil. Além deles, segundo a autora, Claude Lévi-Strauss e Roger Bastide contribuíram imensamente para o trabalho fotoetnográfico em terras brasileiras.

Ela classifica Emídio Luisi como documentarista socioartístico, mas ele também possui um relevante trabalho voltado à etnofotografia

## Os precursores

Em 1935 chegou ao Brasil o etnólogo francês Claude Lévi-Strauss. Veio para ocupar a cadeira de sociologia da seção de ciências sociais da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, na recém criada Universidade de São Paulo. Peixoto (1998) conta a história desse pesquisador que, entre os anos de 1935 e 1936, visitou as tribos indígenas dos Kadiveus, na fronteira com o Paraguai, e dos Bororos, no Mato Grosso. A autora afirma que essa viagem rendeu a ele sua primeira exposição em Paris e contribuiu para sua inserção no meio etnológico da França. “Não apenas a carreira, mas também a obra de Lévi-Strauss é devedora da experiência brasileira. A primeira fase de sua produção apóia-se em matéria-prima obtida no Brasil, sobretudo o artigo sobre os Bororos e a tese sobre os Nambikwara, publicada em 1948, *La Vie Familiale et Sociale des Indiens Nambikwara*. Seus trabalhos posteriores, ainda que reúnam informações etnográficas de várias regiões americanas, foram também beneficiados pela etnografia brasileira, que funciona como uma espécie de ponto de partida a partir do qual a obra se projeta.” (Peixoto, 1998, p.96).

No período em que esteve no Brasil, entre 1935 e 1938, Lévi-Strauss utilizou da fotografia como importante método para registro de suas pesquisas. No total, reuniu cerca de três mil imagens. Sessenta e quatro delas foram publicadas em 1955 no livro *Tristes Trópicos*. Em 1994, publicou outro livro: *Saudades do Brasil*. “Eu vivia nas minhas expedições uma experiência totalmente nova. Era um tema que me encantava, sobre o qual era preciso guardar os vestígios. A foto então impôs-se como uma evidência. De maneira geral, no plano etnográfico, a fotografia constitui uma reserva de documentos, permite conservar coisas que não se poderá mais rever.” (Lévi-Strauss in Garrigues, 2000 *apud* Achutti, 2004, p.2)

Em 1938, foi a vez de Roger Bastide chegar ao Brasil, para ocupar a cátedra de sociologia deixada por Lévi-Strauss. Bastide residiu no país até 1984 e deixou vários trabalhos realizados na área de etno-



logia, em especial voltados para as culturas afro-brasileiras. Em praticamente todos, utilizou amplamente a fotografia. Em suas publicações encontram-se livros como *O candomblé na Bahia: rito nagô* (1958) e *As Religiões Africanas no Brasil* (1960), clássicos da análise sociológica das expressões brasileiras de religiosidade popular.

A convite de Roger Bastide, Pierre Verger chegou em 1946 e se consagrou como um dos grandes nomes da fotoetnografia brasileira. Francês de origem, começou a trabalhar com fotografia na década de 30. Apaixonado pela cultura africana, realizou um trabalho na África Ocidental entre 1935 a 1936. A cultura africana, aliás, foi a pauta de seus principais estudos. No Brasil, seu trabalho se estendeu à cultura afro-brasileira, a qual se dedicou até o fim da vida, em 1996. Em 1988, foi criada a Fundação Pierre Verger, em Salvador, na antiga casa onde o pesquisador vivia. Algumas de suas publicações são: *Dieux D'Afrique, Note sur le culte des orisha e vodoun à Bahia de Tous les Saints au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves, Orixás, Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns, Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos e Ewé, o uso de plantas na sociedade ioruba*.

O primeiro brasileiro a trabalhar com fotoetnografia chamava-se Wolfgang Jesco Von Puttkamer. Nascido em 1919, em Niterói, no Rio de Janeiro, graduou-se em ciências naturais, jornalismo e engenharia pela Universidade de Breslau, na Alemanha. Foi preso pela *Gestapo* quando terminava seu doutorado em química, durante os anos da II Guerra Mundial (1939 a 1945). Puttkamer tornou-se um fugitivo e contou com a ajuda norte-americana para se integrar ao programa de repatriamento de brasileiros. Chegou a ser correspondente de guerra para jornais norte-americanos e brasileiros (Universidade católica de Goiás, 2007).

Quando retornou ao Brasil, foi convidado a exercer a função de assessor para assuntos de imigração e colonização em Goiás. Em 1948, começou seu trabalho de fotoetnografia ao visitar as aldeias do Alto Xingu. Teve também um trabalho extensivo em Brasília entre os anos de 1958 e 1961, onde atuou como repórter fotográfico para jornais como *O Popular, Última Hora e DC Brasília*. Neste mesmo período, acompanhou o então presidente Juscelino Kubitschek até a Ilha de Bananal, onde havia cerca de quinze aldeias indígenas. "A partir de los años 60, se dedicó a documentar al indígena brasileño. En 1971 conoció al pro-

fesor Altair Sales Barbosa, em un trabajo en el área de los indígenas *Wasusu*, y a partir de entonces se integró a la plantilla de profesores de la Universidad Católica de Goiás (Reis, 2003, p.448).

Puttkamer contribuiu para a fotoetnografia com a publicação do livro *Cunhatãs e Curumins – O menino indígena brasileiro* (1986), resultado de mais de 30 anos de trabalho, período em que acumulou materiais considerados preciosidades da antropologia brasileira. Suas fotografias formam um grande acervo de filmes de 16mm, negativos em preto e branco, cor, cromos e diapositivos, além de inúmeras gravações em áudio, doados por ele ao Centro Cultural Jesco Puttkamer, que integra o Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás. A *National Geographic* e a *BBC de Londres*, entre outras, publicaram parte de seu material. Em 1990 seu trabalho foi transformado em filme. *Amerindia* foi produzido pela Verbo Filmes e dirigido por Conrado Berning (Reis, 2003). Segundo o site do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Jesco Puttkamer dedicou-se por 40 anos a estudar, fotografar, filmar, gravar e registrar em seus diários os costumes indígenas. Exerceu esse trabalho até 1994, ano de seu falecimento.<sup>2</sup>

## Alguns contemporâneos

### Claudia Andujar

Um dos nomes mais produtivos e contemporâneos da fotografia etnográfica no Brasil é o de Claudia Andujar. Nascida na Suíça, filha de pai judeu, sua primeira nacionalidade é romena. Ainda criança mudou-se para a Hungria. No início da década de 40 fugiu para os Estados Unidos, depois que a Alemanha invadiu a Hungria, durante a Segunda Guerra Mundial. Nos EUA estudou no *Hunter College* de Nova Iorque. Chegou ao Brasil em 1955 e naturalizou-se brasileira. Abandonou a pintura abstrata e começou a registrar os povos da América do Sul. Entre 1956 e 1958, dentre outras etnias, fotografou os índios Karajá, na Ilha do Bananal. Fotógrafa *freelancer*, trabalhou para revistas nacionais

<sup>2</sup> SALA 2: Vida de Jesco. Site da Universidade Católica de Goiás. <<http://www.ucg.br/Institutos/igpa/jesco/sala2.htm>> Acesso em: 23 mar. 2007.

e internacionais, de 1958 a 1971, como *Realidade, Cláudia, Setenta, Life, Look, IBM, Fortune, Horizon USA*. Um de seus primeiros materiais de relevância etnográfica foi o dossiê *Amazônia*, com os primeiros registros dos Yanomâmis de Roraima. Transformado em fotorreportagem histórica, foi publicada pela revista *Realidade*, em 1968.

Hoje, seus trabalhos são reconhecidos como importantes registros etnográficos e figuram em coleções de museus e fundações nacionais e internacionais, como o Museu de Arte Moderna (MAM/SP), Coleção Pirelli/Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pinacoteca do Estado de São Paulo, MoMa de Nova Iorque, Amsterdam Art Museum, da Holanda, e Fundação Cartier de Arte Contemporânea.

Na trajetória como fotógrafa etnográfica, Cláudia Andujar ganhou, em 1972, uma bolsa de estudos pela Fundação Guggenheim, que durou até 1974. Nesse período, estudou e retratou os índios Yanomâmis. Em 1978, coordenou a campanha pela demarcação das terras indígenas, tornando-se co-fundadora da Comissão para a Criação do Parque Yanomâmi (CCPY). Até hoje a fotógrafa atua na CCPY, na qual dirige projetos de educação. Trabalhou com os Yanomâmis por quase 30 anos, até o ano 2000.

Em 2005 publicou *A vulnerabilidade do ser*, com imagens produzidas entre 1958 e 2003. A fotógrafa diz não pertencer ao ramo da antropologia visual, mas não nega seu envolvimento com esse tipo de trabalho. “Meu trabalho fotográfico é mais ligado a uma relação humana e me sinto mais sintonizada com arte do que com ciência”, afirma.<sup>3</sup>

## **Milton Guran**

Milton Guran, brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, é fotógrafo, antropólogo e jornalista. Começou a fotografar em 1974. É mestre em comunicação social pela Universidade de Brasília (UnB), onde atuou como professor. Tornou-se doutor em antropologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, na França. Foi sócio fundador da agência *Ágil Fotójornalismo*, pela qual teve suas fotografias etnográficas, em especial as de indígenas, publicadas nas principais revistas e jornais brasileiros. “En 1983 fue seleccionado para el V Documento de Arte

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida a Bruna Maria Moreschi, por e-mail, em 24 de abril de 2007.

Contemporânea del Centro Oeste (I Foto Centro Oeste), con exposición en la Galería Oswaldo Goeldi, promovido por la Funarte. Entre 1986 e 1989 fue responsable del Sector de Antropología Visual del Museo del Indio, en Río de Janeiro. Socio de la librería Dazibao, en Río de Janeiro, responsable del área de ediciones” (Reis, 2003, p.344-345).

Em 1999 publicou *Agudás: os brasileiros do Benin*, em que conta a história dos escravos africanos que, ao serem libertados, retornaram a seu continente. Guran atua como professor adjunto do Instituto de Humanidades Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, onde coordena a graduação em ciências sociais e um curso de especialização voltado para o uso da fotografia como instrumento de pesquisa nas ciências sociais. É pesquisador do Centro de Estudos Afro-asiáticos, da mesma instituição (Reis, 2003; Photos..., 2005).

## **Rosa Gauditano**

A paulista Rosa Gauditano trabalha como repórter fotográfica desde 1975. Estudou fotografia na Fundação Armando Álvares Penteado, em 1978. Um ano antes começou a fotografar profissionalmente para jornais e revistas. Entrou no curso de jornalismo na Faculdade Cásper Libero, em 1980, mas não o concluiu. Trabalhou para o jornal *Folha de S.Paulo*, em 1984, e para a revista *Veja* entre 1985 e 1986. Em 1985 fundou a agência *Fotograma Fotojornalismo e Documentação* e atua na área de fotojornalismo e fotografia editorial. Entre os anos de 1980 e 1981 foi professora convidada de fotojornalismo na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Conquistou o XI Prêmio Abril de Fotojornalismo em 1986 (Reis, 2003; Coleção..., 2007b).

A contribuição de Rosa Gauditano para a fotoetnografia intensificou-se nos fins da década de 80, quando passou a conviver com – e a registrar – tribos indígenas de diversas partes do Brasil, entre elas os Guaranis, Xavantes e Yanomâmis. Este longo trabalho resultou em diversas exposições: *Cores e Festas*, na Galeria da Aliança Francesa (São Paulo), em 1991; *Povos Indígenas*, realizada em 1992 no Núcleo de Cultura Indígena (São Paulo); *Imagens do Cotidiano Indígena*, na Galeria da Aliança Francesa, em 1993; *Contatos e Confrontos: o índio e o branco*, no Museu da Imagem e do Som (São Paulo), em 1995; *Nossa Tribo*, na Casa de Fotografia Fuji (São Paulo), em 1997; *Índios*

os *Primeiros Habitantes*, no Conjunto Cultural da Caixa Econômica (São Paulo), em 1998. No mesmo ano, expôs *Chunhantãs: mulheres indígenas*, no Serviço Social do Comércio – SESC, de Itaquera, e *Amazônicas*, no Itaú Cultural (São Paulo). Em 2003, expôs *Raízes do Povo Xavante*, no Conjunto Cultural da Caixa Econômica; e em 2006, expôs, no mesmo espaço, *Guaranis M' Byá na Cidade de São Paulo*.

A exposição *Nossa Tribo* tornou-se itinerante: passou pelo Houston Museum of Natural Science (Houston, USA, 1999), Cineteca de Monterrey (México, 2000), Festival Internacional Cervantino (Guanajuato, México, 2000) e Museu de Artes de Querétaro (México, 2000). Suas imagens participaram do leilão de fotografias no Houston Center for Photography, em 1999.<sup>4</sup>

Rosa Gauditano possui trabalhos no acervo do Museu de Arte de São Paulo, Museu de Fotografia de Curitiba, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, na Cineteca de Monterrey, no México, e nas coleções particulares de Claris Olivier e Margie, ambas de Houston, nos Estados Unidos.

Em 2004, fundou a ONG *Nossa Tribo*, que trabalha com comunidades indígenas. Publicou livros etnográficos: *Índios: os primeiros habitantes*, de 1998, que reúne registros de oito povos indígenas do Brasil; *Gente de Saltillo*, sobre pessoas da cidade de Saltillo, no México; *Raízes do Povo Xavante*, em 2003, sobre os rituais da cultura dos índios Xavantes, do Mato Grosso; *Festas de Fé*, com registros das 40 festas mais populares do Brasil, e *Guaranis M'Byá na Cidade de São Paulo*, publicado em 2006, com registros das três aldeias Guaranis da cidade de São Paulo. “Na *Nossa Tribo*, fiz a direção executiva dos vídeos *Darini – Iniciação Espiritual das Crianças Xavante*, que foi selecionado para a 29ª Mostra BR Internacional de Cinema de São Paulo, em 2005, e recebi o primeiro Prêmio do VIII Festival Internacional de Cine e Vídeo de Los Pueblos Indígenas em Oaxaca, no México, em 2006. Acabamos de finalizar o vídeo *Nutrição Infantil do Povo Xavante*, resultado do Projeto com o mesmo nome patrocinado pela Unesco/Criança Esperança/ TV Globo.”<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Entrevista concedida a Bruna Maria Moreschi, por e-mail, em 23 de Abril de 2007.

<sup>5</sup> Entrevista concedida a Bruna Maria Moreschi, por e-mail, em 23 de Abril de 2007.

A fotógrafa destaca que um dos aspectos mais importantes em seus trabalhos de fotografia etnográfica é a “participação ativa dos índios, que emitem suas opiniões e até fazem suas próprias documentações”. Ela cita a realização de dois vídeos, “em que os Xavantes gravaram e editaram todo o trabalho” e do livro dos *Guaranis M’Byá na Cidade de São Paulo*, em que “90 jovens participaram do trabalho depois de terem oficinas de fotografia digital, desenho e texto”.

### **Emídio Luisi**

Nascido em Sacco, na Itália, chegou ao Brasil aos sete anos de idade, em 1955. Formou-se em matemática pela Faculdade Oswaldo Cruz, de São Paulo, em 1974. Começou a fotografar em meados da década de 70. Atuou como repórter fotográfico no jornal *Diário do Grande ABC*, em 1978, e na revista *Veja São Paulo*, em 1985. Foi co-fundador da agência *Fotograma Imagens*, que dirige até hoje. É colaborador de jornais e revistas. Suas fotografias são de fotojornalismo, de palco (teatro e dança), ensaios pessoais e, principalmente, fotoetnografia. Desde os anos 80, realizou diversas exposições no país e no exterior. Venceu o XI Prêmio Abril de Fotojornalismo e o Prêmio Aberje. Participa da coleção de fotógrafos brasileiros do Instituto Cultural Itaú e tem fotografias no acervo da Coleção MASP-Pirelli.

Em 1982, participou como assistente do curso de etnofotografia promovido pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo e pelo Instituto Italiano de Cultura, ministrado pelo arquiteto e fotógrafo italiano Sandro Spini. A partir de então, somou diversas contribuições à fotografia etnográfica brasileira. O curso, que durou um ano, resultou na publicação do livro *Trabalho etnofotográfico de uma pesquisa urbana*, que documenta o tradicional bairro do Bixiga, em São Paulo, e numa exposição, primeiramente apresentada aos moradores do bairro e depois aberta à visitação pública no Museu da Imagem e do Som.

Emídio Luisi nunca mais abandonou a fotografia etnográfica. Depois de 15 anos de pesquisa – e registros fotográficos – sobre a imigração italiana ao Brasil, especialmente na cidade de São Paulo, e um retorno à Itália, em 1988, publicou *Ue’Paesá: 120 anos de migração italiana no*

*Brasil*. Para este livro, produziu cerca de 10 mil imagens. A primeira edição foi publicada em 1997; a segunda em 2000.<sup>6</sup>

Outro relevante trabalho de etnografia foi a curadoria do projeto Caixa Memória, que contou com a participação de 45 fotógrafos e foi realizado em quatro etapas. A primeira publicação resultante desse projeto foi o livro *Índios: os primeiros habitantes*, de Rosa Gauditano; a segunda foi *Praça da Sé*; a terceira foi *Praças e Parques no centro e comércio* e a quarta e última publicação foi o livro *O Novo Velho Centro*.

Ainda no campo da fotografia etnográfica, atuou como curador do projeto *Caixa Populi*, com apoio cultural da Caixa Econômica Federal, que resultou na publicação de quatro livros sobre as diversas etnias que povoam a cidade de São Paulo.

Emidio Luisi denomina seu trabalho de etnofotografia, termo que aprendeu com Spini, e não fotoetnografia. A diferença, segundo ele, é que esta denominação corresponde à valorização da imagem etnográfica como uma ferramenta que possui linguagem própria, que utiliza dados da linguagem fotográfica para sustentar a leitura antropológica. O fotógrafo caracteriza seu trabalho como uma busca de identidade, um ato de resgatar nas origens etnográficas uma maneira de “viajar” e descobrir sua própria história e, por extensão e consequência, a história de um povo. Algo como: “(...) a fotografia é um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor [...] é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho.” (Kossoy, 1999, p.33 *apud* Andrade, 2002, p.42.)

O trabalho desses e de outros profissionais contribuiu para a construção histórica da fotoetnografia no Brasil. As diversas formas como eles utilizaram a fotografia, atrelada à etnografia, reforçam a importância do uso da imagem fotoetnográfica como fonte de registro histórico e resgate etnológico para a ciência.

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida a Bruna Maria Moreschi, por e-mail, em 25 de Abril de 2007.

## **A importância da fotoetnografia para a narrativa antropológica**

A produção de fotografias etnográficas contribui para a reconstituição da história cultural de grupos sociais e para uma melhor compreensão dos processos de transformação na sociedade. Em razão de seu caráter cultural, a fotografia, seja extraída de arquivos ou fruto de trabalhos de campo, pode e deve ser utilizada como fonte de conexão entre os dados da tradição oral e a memória dos grupos estudados, premissa defendida por Novaes (1998).

A história das culturas passou a desfrutar de novas dimensões e interpretações com o uso de imagens. Isso contribuiu para a compreensão mais aprofundada do universo simbólico. Na expressão de sistemas e atitudes, por meio dos quais grupos sociais se definem, constroem-se identidades e apreendem-se mentalidades. “Não é mais aceitável a idéia de se relegar a imagem a segundo plano nas análises dos fenômenos sociais e culturais” (Novaes, 1998, p.116). Ainda, de acordo com a autora: “Se um dos objetivos mais caros da Antropologia sempre foi o de contribuir para uma melhor comunicação intercultural, o uso de imagens, muito mais do que de palavras, contribui para essa meta, ao permitir captar e transmitir o que é imediatamente transmissível no plano lingüístico. Certos fenômenos, embora implícitos na lógica da cultura, só podem explicitar no plano das formas sensíveis o seu significado mais profundo.” (Novaes, 1998, p.116).

A subjetividade da imagem, muitas vezes criticada por teóricos, torna a fotografia mais flexível do que o texto, pela especificidade de sua linguagem. Novaes (1998) defende que a fotografia, por sua estrutura narrativa e caráter polissêmico, constitui um elemento essencial para que se possa analisar como os significados são construídos, incutidos e veiculados pelos meios sociais.

A recepção da imagem pelo espectador depende de uma negociação de sentido que transgride a própria imagem e que se realiza no contexto cultural – e com os textos culturais – com o qual ele convive. A imagem, assim, aponta para esses textos e pode, inclusive, ser lida com o mesmo peso de um texto. Segundo Kossoy (2001, p.32), “as fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tenta sistematizar suas informa-



ções, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por conseqüência, da realidade que os originou”.

## **Considerações Finais**

A realização desta pesquisa permitiu perceber, de modo genérico, como a fotoetnografia pode ser utilizada pela ciência por meio da Antropologia Visual. A conceituação desse tipo de trabalho apresenta uma das diversas formas de utilização da fotografia, no caso na etnografia. Seja como material de resgate, suporte de análise, documento ou como objeto de estudos, Andrade (2002, p.49) diz que: “Olhamos para fotografias para resgatar o passado no presente. Tiramos fotografias para nos apropriarmos do objeto que desaparecerá. Existe uma magia quando imortalizamos as pessoas e o tempo nas fotos. Para as tribos urbanas, fotografias são provas de sua existência, de sua identidade e história.”

A proposta contributiva deste artigo foi traçar a trajetória da fotoetnografia no Brasil. Tenta organizar historicamente o caminho deste segmento fotográfico, esclarecer dúvidas e ressaltar a importância da fotografia como instrumento de resgate documental. Fica expresso que ainda há lacunas na apresentação e diferenciação da fotografia etnográfica e o uso da imagem pela ciência e antropologia, tornando assim necessária a continuação de estudos e trabalhos voltados para o reforço desta idéia.

### **Referências bibliográficas:**

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson, *Fotoetnografia: um Estudo de Antropologia Visual sobre o Cotidiano, Lixo e Trabalho*, Porto Alegre: Palmarinca, 1997

\_\_\_\_\_, *Fotos e Palavras, do Campo aos Livros* in Portal da Fotoetnografia do Grupo de Pesquisa Fotografia e Fotoetnografia: Arte e Antropologia. 2004, Disponível em: [http://www6.ufrgs.br/fotoetnografia/textos/texto\\_achutti.pdf](http://www6.ufrgs.br/fotoetnografia/textos/texto_achutti.pdf) , Acesso em: 19 Março 2007

ANDRADE, Rosane de, *Fotografia e Antropologia: Olhares Fora-Dentro*, São Paulo: Estação Liberdade, 2002

REIS, Etelvina Teresa Borges Vaz dos, *La Fotografía Documental Contemporánea en Brasil*. 2003. Tese (Doutorado Ciências Humanas e Sociais) – Universidade de Barcelona. Disponível em: [http://www.tdx.cesca.es/TDX-0314103-093436/index\\_cs.html](http://www.tdx.cesca.es/TDX-0314103-093436/index_cs.html), Acesso em: 6 Abril 2006

CARVALHO, Jana, Edward Curtis Ancient culture's keeper, *The North American Indian*, v.1. Disponível em: [http://janacarvalho.blogspot.com/2005\\_08\\_01\\_janacarvalho\\_archive.html](http://janacarvalho.blogspot.com/2005_08_01_janacarvalho_archive.html), Acesso em: 27 Fevereiro 2007

COLEÇÃO Pirelli Masp de Fotografia: Emidio Luisi, Disponível em: <http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/105>, Acesso em: 25 Março 2007a

COLEÇÃO Pirelli Masp de Fotografia: Rosa Gauditano, Disponível em: <http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/40>, Acesso em: 25 Março 2007b

COLLIER JUNIOR, John, *Antropologia Visual: a Fotografia como Método de Pesquisa*, (Tradução de Iara Ferraz e Solange Martins Couceiro), São Paulo: EPU/Edusp, 1973

DARBON, Sébastien, "O Etnólogo e suas Imagens" in Etienne Samain (Org.), *O Fotográfico*, São Paulo: Hucitec, pp.101-111, 1998

EDITORA COSAC NAIFY. *Claudia Andujar: a Vulnerabilidade do Ser*, Disponível em: [http://www.cosacnaify.com.br/loja/detalhes.asp?codigo\\_produto=583&language=pt&showPromo=1](http://www.cosacnaify.com.br/loja/detalhes.asp?codigo_produto=583&language=pt&showPromo=1), Acesso em: 23 Março 2007

FOTOGRAMA IMAGENS. *Emidio Luisi*, Disponível em: <http://www.fotogramaimagens.com.br/quemsomos/curriculo.htm>, Acesso em: 26 Março 2007

GAMBOA, José C., "La fotografía y la antropología: una historia de convergências" in *Revista Latina de Comunicación Social*, La Laguna, n. 55, Abr./Jun. 2003, Disponível em: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20035522gamboa.htm>, Acesso em: 28 Setembro 2006

KOSSOY, Boris, *Fotografia & História*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001

NOVAES, Sylvia Caiuby, "O uso da imagem na antropologia" in Etienne Samain, *O Fotográfico*, São Paulo: Hucitec, pp.113-119, 1998

PEIXOTO, Fernanda, "Levi-Strauss no Brasil: a formação do etnó-

logo”, *Scientific Electronic Library Online*, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v4n1/2427.pdf>, Acesso em: 19 Março 2007

PHOTOS: O PORTAL DA FOTOGRAFIA. *Fotografia como instrumento de pesquisa é tema da palestra no Museu do Estado*, 2005. Disponível em: [http://photos.uol.com.br/materia.asp?id\\_materia=3201](http://photos.uol.com.br/materia.asp?id_materia=3201), Acesso em: 26 Março 2007

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS. *Sala 2: Vida de Jesco*. Disponível em: <http://www.ucg.br/Institutos/igpa/jesco/sala2.htm>, Acesso em: 23 Março 2007

SOUSA, Jorge Pedro, *Uma História Crítica do Fotójornalismo Ocidental*, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000

UOL DIVERSÃO E ARTE. *27ª Bienal Internacional de São Paulo*, Claudia Andujar. Disponível em: [http://diversao.uol.com.br/27bienal/artistas/claudia\\_andujar.jhtm](http://diversao.uol.com.br/27bienal/artistas/claudia_andujar.jhtm), Acesso em: 23 Março 2007



## **ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES**

- Análisis y crítica de películas | Analysis and film review | Analyse et critique de films

# A criatividade que gera criatividade

Mariana Liz

## **Era Preciso Fazer as Coisas**

Realização: Margarida Cardoso

Produção: Filmes do Tejo II

Portugal, 52', 2007

"o espírito humano esclarece o cinema que esclarece o espírito humano..."

Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário*

*Era Preciso Fazer as Coisas*, de Margarida Cardoso, é um documentário de que vale a pena falar, sobretudo na sua condição de filme documentário. Pretendendo dar-nos um retrato do que foi a preparação da encenação da peça "O Tio Vânia", de Chekhov, por Nuno Carinhas, este filme, premiado na última edição do festival doclisboa (Grande prémio Tobis para melhor filme português de longa-metragem e Prémio Midas para melhor filme português presente no festival), vai muito para além da lógica de making-of e, quase sem grandes pretensões e aparatos, inova.

Misturando várias fontes (entrevistas com os actores, com o encenador, leituras de textos da peça, filmagens directas dos ensaios), Margarida Cardoso cria um filme sobre teatro em que a primazia é dada ao fílmico, ao cinematográfico. Longe da lógica jornalística ou de reportagem de outros filmes presentes no festival, *Era Preciso Fazer as Coisas* tem preocupações estéticas fortes, fazendo com que o seu interesse esteja muito para além do tema – basta pensar que nós espectadores nunca chegamos a ver a peça, a encenação final. Aquilo a que na realidade assistimos são aos actores e encenador (e depois espectadores, pelos olhos da realizadora) encerrados num limbo criativo que os oprime e liberta ao mesmo tempo. Entramos nessa "bolha" que é o espaço físico do Teatro Carlos Alberto do Porto (onde decorreram os ensaios), mas

que são depois o espaço e o tempo virtuais do filme, e experimentamos, sentados na sala, a angústia dos actores que se preparam. Vivemos, naquelas imagens, a magia da construção de um objecto artístico (produto cultural, diríamos hoje?) dentro de um mundo muito próprio que é esse da criatividade, da criação. E assim assistimos a um filme a que chamamos documentário, mas que ultrapassa em muito essa designação. É que o filme de que aqui falamos... é um documentário, sobre o quê?

“Actores e encenador procuram o caminho para a construção de qualquer coisa em comum.”, lemos na sinopse oficial do filme. “Não estaremos todos à procura de sentido?”, aparece mais adiante. Todos sim. Todos, não só actores e encenador. Todos, realizadora deste documentário incluída e, por acréscimo, aqueles que assistem ao filme. Todos aqui estão em processo de construção de um sentido próprio, que vai sendo comum, mas que, sobretudo, é progressivo. Decorre agora. Em todos os “agoras”, em todos os tempos deste filme: o tempo presente que foi o dos ensaios, o da realização do filme, o do visionamento em sala.

De facto, se é verdade que o tempo e o espaço do filme são os da preparação, do ensaio, é preciso fazer notar que a linha condutora do filme não é a narração dessa preparação de uma peça, que as entrevistas não são montadas por ordem temporal mas inter cortadas, que a cronologia deste processo criativo não foi respeitado. Há ensaios, reuniões, provas – e há o antes do espectáculo, o muito antes e o imediatamente antes, tudo junto. Mas o que une o filme e lhe dá fôlego é esta construção “em tempo real” de um filme que vai ganhando forma, que vai adicionando elementos à força da sua estrutura. Um filme que, partindo do espírito humano, esclarece o cinema, que por sua vez vai, ao mesmo tempo, esclarecendo o espírito humano. É que de facto, temos a sensação que a realizadora é também ela aspirada, transportada para este não-lugar a que chamamos processo criativo, e que é o cinema (o documentário, as suas técnicas e pressupostos), e não o teatro, que a vão fazendo avançar.

Margarida Cardoso lança-se na construção de um filme que quer falar da criação teatral, mas é como se essa mesma realidade de que quis ser testemunha lhe devolvesse pistas para a construção de um filme. Neste sentido, a realizadora parece fazer suas as palavras de Edgar

Morin e pretender "compreender a sociedade com a ajuda do cinema, e ao mesmo tempo, compreender o cinema com a ajuda da sociedade". Não é uma qualquer sociedade que a realizadora procura compreender; e não é um cinema generalizado que usa. É uma sociedade das artes, da criatividade, da criação. É um "espectáculo mágico de metamorfoses"(definição que Morin usa para o cinema, mas também conceito comum de teatro) que aqui se faz cinema. São os espíritos (dos actores, das personagens, dos cenários, da cidade do Porto que respira por detrás daqueles muros) que, deixando a sua origem teatral, se vêm fazer imagem, perante nós, neste filme. Um filme que, enclausurado no seu género que é o da nao-ficção, é capaz de ultrapassar as ortodoxas fronteiras do conceito de documentário para se deixar resvalar cada vez mais para o "poético", de uma forma muito menos óbvia que aquela apenas considerada no seu tema (a encenação para teatro - e que outra coisa pode ser mais poética?).

E é aqui que o cinema se faz "dupla consciência". A realizadora que observa uma realidade. A realidade que lhe devolve o seu filme. E como este ciclo não termina aqui, o seu filme não fala só sobre a realidade, mas fala também de si próprio. E temos nesta metáfora da criação artística uma consciência bem acordada que é aquela do artista enquanto cria. Eu filmo os angustiados criadores na sua bolha sem tempo e sem espaço. Eu recebo dessa situação generalizada de angústia a autorização para entrar nessa mesma bolha. E crio... e recrio, e devolvo, e recebo. A condição de quem filma e de quem é filmado é a mesma: ambos criam. A relação com o real é nova para a realizadora. A relação com a fantasia é nova para o espectador. Porque neste filme há dois mundos imaginários: o de uma primeira criação (a teatral), o de uma segunda que dela nasce (a cinematográfica). E o documentário, perante tais premissas, cresce, expande-se, permite-se novos géneros e novos temas. A Antropologia, no documentário, não remete só para o conhecimento do homem, mas também para o entendimento do próprio documentário. Talvez valha a pena também dizer que era preciso fazer um filme (tão bonito) como este.



## *Pasolini y la antropología urbana - Un documental de los años setenta*

Stefano Odorico

Título original: ***Io e... la forma della città*** (*Yo y... la forma de la ciudad*)

Director: Paolo Brunatto / Pier Paolo Pasolini

Producción: RAI, Radio e televisione italiana

Italia, 20', 1974

16 mm., color

En el año 1974, la televisión italiana (RAI) pidió a Pier Paolo Pasolini participar activamente, con una película documental, en una transmisión televisiva. El resultado fue un tipo de película reflexiva y poética dividida en dos partes, claro ejemplo de estudio sobre la antropología urbana mediante el lenguaje cinematográfico de no-ficción; “Yo y... la forma de la ciudad”, este es el nombre de la película que fue filmada en 16 mm., sonido en presa directa, con duración de aproximadamente 20 min. Y en color. Dividido netamente en dos partes.

En la primera parte del film, se puede ver el director en compañía de su actor mas conocido: Ninetto Davoli,<sup>1</sup> ambos miran la ciudad industrial de Orte (Italia, al Norte de Roma) desde un campo cercano.

Pasolini esta detrás de una cámara de cine y es, exactamente con esta cámara de cine, que observa el aglomerado urbano nacido en la colina en frente de ellos y enseña e intenta explicar a su actor como y porqué la ciudad había tomado naturalmente una forma propia y como algunos elementos surgidos en un segundo tiempo (los encuadra con la cámara, zoom), palacios, barrios populares y la periferia industrial que rompen el equilibrio estético del conjunto.

La segunda parte del documental esta filmada enteramente en Sabaudia (pueblo al oeste de Roma, cerca del mar), Pasolini está solo,

---

<sup>1</sup>*Il vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1966), *Edipo Re* (1968), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969), *Ostia* (1970), *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle mille e una notte* (1974)...



camina a través de la ciudad caracterizada por una arquitectura fuertemente fascista que, por su sólido carácter, parece casi encantadora. Todo se concluye en una playa ventosa, donde el director ataca verbalmente la sociedad capitalista sobre todo poniendo la atención en la función negativa de la televisión como medio de masas. En esta parte Pasolini cambia su posición respecto la cámara de cine, él ya no está detrás de ella como antes sino que esta delante, el punto de vista cambia y también la interpelación con el espectador. En la primera parte el espectador es el actor Ninetto Davoli, en la segunda parte todo está caracterizado por una interpelación directa con el público real a través del objetivo de la cámara y es muy interesante como el tema tratado cambia y cambia también la violencia verbal de las palabras del director dirigidas a la sociedad.

El film funciona como una excusa para denunciar la crisis de la sociedad italiana que puede trasladarse también a la especulación edilicia y a la pérdida de identidad del desarrollo urbano:

*"[. . .] Mientras por Orte se puede hablar solamente de un ligero daño, de un defecto, en lo que se refiere a la situación italiana, de las formas de las ciudades de la nación Italia, la situación es, sin duda, desastrosa e irremediable".<sup>2</sup>*

Pasolini manipula el contenido tranquilizador de una transmisión televisiva, en una específica y fuerte denuncia de la especulación inmobiliaria que identifica, de una manera generalizada, los barbarismos de la modernidad y del "desarrollo sin progreso". El ser humano está desfigu-

<sup>2</sup> "Io e . . . La forma della città", Paolo Brunatto/Pier Paolo Pasolini, Italia, 1974

rado por la sociedad moderna, sociedad moderna que, especialmente en lo que se refiere al desarrollo arquitectónico no toma en consideración el contexto sociocultural donde trabaja, creando así formas de desorientación, frustración y violencia.

*“Yo creo en el progreso, no creo en el desarrollo y, mas en concreto, en este desarrollo.”*

Pasolini parece aludir, en el documental, a una transformación antropológica y social causada por la modernidad, concepto frecuentemente repetido por el poeta que apunta a la colectividad como víctima de un desarrollo sin frenos, comandado por los medios de comunicación. Transformación caracterizada por un aplanamiento generalizado y una homologación social, parangonada, en la segunda parte del cortometraje analizado, a la dictadura fascista promotora de un estilo arquitectónico frío como el de la ciudad de Sabaudia.

Pasolini utiliza el cine, especialmente en esta película-ensayo, para describir la esencia real de la población italiana (y no solamente ésta), mostrando los cambios histórico-culturales en acción en la sociedad moderna menospreciando los valores y el patrimonio de tradiciones y prácticas culturales ya casi perdidas, en el nombre de la modernidad, del consumismo y de la homologación.



*Al final dice: Ahora, en cambio, tiene éxito el contrario (como reflejo después del régimen fascista). El régimen es un régimen democrático, pero esa aculturación, la homologación que el fascismo no acertó en absoluto a obtener; el poder de hoy, que es el poder de la sociedad de consumo de masas, en cambio, ha podido conseguir un éxito perfecto*

*[...] el verdadero fascismo es exactamente este poder de la civilización de consumo que está destruyendo Italia, y esto ha sucedido tan rápidamente que nosotros no nos damos cuenta, ha sucedido en estos cinco, seis, siete, diez años pasados... ha sido una especie de pesadilla en la cual hemos visto a Italia destruirse alrededor de nosotros, a desaparecer. Ahora, despertando, quizás, de esta pesadilla, y mirando a nosotros alrededor, notamos que no hay nada más que hacer".<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> "Io e... La forma della città", Paolo Brunatto/Pier Paolo Pasolini, Italia, 1974

# Santiago F For Fake

Aurélio Michiles

## **Santiago**

Director: João Moreira Salles

Brasil, 79', 2007

"documentário é diálogo"

Joris Ivens

*Santiago*, de João Moreira Salles. Eis um curioso filme documentário. Ele nos empurra para questões profundas da vida tendo como interlocutor ou mestre de cerimônias uma personalidade singular. Neste sentido, a questão tão comentada, aquela de que, hoje, os documentários não trazem respostas e sim perguntas, indagações... aqui e neste caso, ele assume a ambiguidade com extrema radicalidade narrativa.

Creio que os docs sempre tiveram esse papel provocador: nem perguntas e nem respostas. Mesmo quando estão a serviço de um objetivo político e ideológico.

Nos anos sessenta tivemos, aqui no Brasil, os documentários que ficaram conhecidos como "Caravana Farkas", <sup>1</sup> esses filmes tornaram pública a realidade do Brasil profundo, desconhecido daquela época - o sertão nordestino. Cito também um outro caso, o filme *Um Homem com uma Câmera* (Dziga Vertov, 1969) aí, por exemplo, o diretor a serviço da revolução soviética, faz enquadramentos inusitados (sobretudo para a época) e nos lança pedagogicamente numa viagem a querer repensar os padrões e ao mesmo tempo maravilhar-se com as novas possibilidades... O próprio título do filme nos faz pensar assim, o realizador empunha o seu instrumento de trabalho. A montagem vertiginosa dialoga com a narrativa não-linear.

---

<sup>1</sup>"Caravana Farkas" é a denominação dada a uma série de filmes documentários produzidos no Nordeste entre 1968 e 1970 por um grupo de cineastas, liderados pelo fotógrafo, diretor, empresário e produtor Thomaz Farkas.

O filme-documentário *Santiago*, de João Moreira Salles tem um "quê"disto, ao desnudar os bastidores da produção, ele nos revela a intimidade das suas memórias sentimentais. Como se estivesse nos empurrando numa jangada para o meio do oceano-memória. Numa espécie de tour através da ambientação arquitetônica, doméstica, familiar e sentimental que formam seu imaginário. E aqui ele nos surpreende sob a arguta memória de um antigo empregado doméstico da sua família, o mordomo Santiago.

E aí ele desconstrói o documentário (autor e personagem). Num sentimento secreto querendo apropriar-se dele (João) e do personagem (Santiago). Os dois num só. Neste sentido, não podemos esquecer a importância da montagem "escoreliana", tampouco da trilha, esta como personagem coadjuvante reflete-se nas idiosincrasias do protagonista.

Diante do homem, o mordomo e o seu legado secreto, ficamos assistindo àquele embate entre o "Joãozinho e Santiago". O patrão e o empregado.

A cena do despertar do João, indo à sala, como encantado, deparando-se com um pianista-mordomo vestido de fraque... e recebendo uma reposta pedagógica; entre tantas que deve ter tido deste mestre das ilusões. Não podemos esquecer que a cena das mãos, aliás filmada por sugestão do personagem, talvez seja uma das mais belas sequências do filme. É aqui que nos cabe perguntar, quem é o "patrão" e o "empregado"?

A voz em falsete do verdadeiro João se contrapõe e impõem-se com a voz de barítono do falso João, mesmo assim, verdadeiro, porque é a voz do irmão (Fernando Moreira Salles), porquê também testemunha e cúmplice ocular desta memória sentimental *F for Fake*.<sup>2</sup>

A vida neste documentário segue como tantas outras, um curso que tem esplendor e decadência, mas não aquela decadência financeira, e sim a própria vida se esvaindo, sem prantos, mas com a perplexidade bergmaniana. Enquanto que a fotografia em preto e branco, de Walter Carvalho, nos conduz magistralmente a esse templo-memória: "a casa dos Moreira Salles" e o "apartamento de Santiago". Os planos quase que congelados de determinados ambientes da residência dos "Moreira Salles", como estivesse guardada num álbum de fotografias, mesmo assim, não nos iludamos, não existe aí qualquer intenção nostálgica.

---

<sup>2</sup>Verdades e Mentiras (*F for Fake*), dir. Orson Welles, EUA, 1974, 86 min.

Surge como uma centelha, um estalo, sempre para marcar um momento de auto-referências.

Quando assisti a *Santiago*, no cinema, junto com tantos outros espectadores, durante a sessão a sala permaneceu em silêncio, como num ritual entre iniciados, obsequiosamente ninguém deu um pio, ninguém riu ou cochichou comentários.

*Santiago*, de João Moreira Salles, é um excelente programa. Mesmo quando o diretor afirma explicitamente ter recebido a influência (neste documentário) do filme “Viagem à Tóquio” do diretor japonês Ozu, num instante em que confessa ter assistido a este filme no desejo de utilizá-lo como linguagem conceitual neste documentário e para exemplificar escolheu uma sequência do filme do mestre Japonês em que se estabelece o seguinte diálogo:

- A vida não é uma decepção?"

- Sim, ela é".

O diretor João Moreira Salles, aqui estaria se referindo ao seu personagem, o mordomo Santiago, ou a si mesmo? Nesta ambígua cena em questão, tenhamos a clareza de considerar que ele vira a página da história dos documentários brasileiros, transpassa as fronteiras. Consequentemente, acreditamos que o filme-documentário “Santiago” encontra-se muito mais para os efeitos ardilosos de um “F for Fake” (Orson Welles, 1974) do que para o filme de Ozu.

Torna-se interessante notar que a montagem funciona como um instrumento infalível cuja manipulação revela um diretor lidando com a encenação no set de filmagem como um ilusionista fotográfico. Tudo porque, como a própria armadilha que a nossa memória nos arma quando tentamos contar um fato e a ele acrescentamos uma nova interpretação, sem querer descaracterizá-lo, segue a tradição daquela máxima popular: “quem conta um conto, aumenta um ponto.”

Verdade ou Mentira: João Moreira Salles desconhecia Santiago como este conhecia o Joãozinho? Aí está o enigma que levou 13 anos para ser digerido, o tempo transcorrido entre as filmagens e esta versão definitiva.

Nestes tempos de celebridades e abelhudamente possessivo da vida alheia, o filme-documentário “Santiago” caiu nas graças do público, afinal ele, com apenas nove cópias, já foi assistido por mais de 25 mil

espectadores. Nada mal para um filme documentário sobre um personagem desconhecido do grande público.



# Rear Window, Janela Indiscreta

Tito Cardoso e Cunha

## **Rear Window/(*Janela indiscreta*)**

Realização: Alfred Hitchcock

USA, 112', 1954

Muitas vezes este filme foi já identificado como uma representação reflexiva do dispositivo cinematográfico e o seu espectador.

De facto, o que nele vemos é uma representação do espectador na figura de Jeff, o repórter fotográfico imobilizado numa cadeira de rodas e fascinado pelo que lhe é dado ver através do enquadramento como écran da sua janela.

O que ele vê são imagens em movimento, como no cinema antes do que ele (e nós com ele enquanto duplo espectador) vai construindo como significações através das tramas narrativas com que as liga.

Um bom exemplo disso é o sub-plot com o drama de Miss Lonelyheart que Jeff, e nós com ele, unidos no mesmo ponto de vista, contempla e interpreta como se de um pequeno filme mudo se tratasse. A actriz desempenha o seu papel, tal como num *silent movie*, em termos puramente gestuais. O filme da sua vida só deixará de ser mudo quando da morte for salva pela música do pianista.

Mas outros enredos se desenvolvem neste narrativamente mais complexo do que à primeira vista, a nossa, poderia parecer.

David Bordwell faz notar que há no filme dois grandes enredos<sup>1</sup>: o que gira em torno da relação sentimental entre Jeff e Lisa, e o romance policial em torno da mulher desaparecida. Se Stanley Cavell deu a um

---

<sup>1</sup> Outros, mais breves, se entrelaçam na grande narrativa global do filme: Miss Lonelyheart, Miss Torso, o pianista, a escultora, os donos do cão e até os intermitentemente visíveis noivos da janela da esquerda. De notar, aliás, como aí se constrói, com tão poucos meios, e só no enquadramento de uma pequena janela, toda a história de um casamento. Há ainda o casamento da enfermeira, que se não vê mas de que ela fala, e que parece ser o único verdadeiramente feliz e sem dramas.

dos seus livros o subtítulo “the Hollywood comedy of remariage,” a este hitchcockiano filme poder-se-ia chamar “the Hollywood drama of first marriage.”

É, com efeito, o casamento e os seus dramas - com as suas diferentes fases, do antes e do depois, passando pelo durante - que está no centro de todas estas múltiplas narrativas.

Repare-se no enredo Jeff-Lisa. Ela vive cega (literalmente, porque nada vê do que ele lhe quer mostrar) pela ideia do casamento, ele obcecado pela experiência da aventura. Por isso ele começa por nada ver do que a ele se lhe impõe como material de elaboração imaginária e narrativa. O que ele vê e interpreta, numa compulsão hermenêutica obsessional (e também *voyeurista*), própria de todo o amante de cinema, é, aos olhos de Lisa, vertida nas suas obsessões casamenteiras, literalmente in-significante.

Só que a sua estratégia persuasiva para levar Jeff ao altar, se assim se pode dizer, está manifestamente a revelar-se completamente ineficaz. É então que ele muda de tática. Se pela domesticidade o não convence, há que tentar pela aventura. É aí que ela decide entrar nos sonhos dele e lhe diz: “*tell me everything you saw and what you think it means.*”

Da intriga principal, o desaparecimento da esposa Thorstein, fez D. Bordwell a ilustração da sua teoria cognitiva da narrativa para salientar sobretudo a actividade cognitiva do espectador, representado no filme por um Jeff (embora nem sempre coincidente com ele) que vai construindo o seu próprio enredo a partir de imagens em movimento que se lhe deparam em cada um dos pequenos écrans que são as janelas dos outros.

Quanto a Lisa, percebe-se como a sua estratégia casamenteira encontra na aventura (urbana, neste caso) a mediação perfeita para aprisionar o coração aventureiro de Jeff enquanto espera pacientemente por melhores dias. Podemos confiar na sua persistência, e também na sua inteligência, já que os encantos personificados na belíssima Grace Kelly não pareciam, até aí, ser suficientemente persuasivos.

O que é certo é que, no fim da estória, Jeff está ainda mais imobilizado (domesticado?) sob o olhar atento e conjugalmente protector de Lisa.

## **LEITURAS**

- Lecturas | Readings | Comptes Rendus

# O documentário segundo Kracauer

Manuela Penafria

Originalmente publicado em 1960. Siegfried Kracauer, *Theory of Film, the Redemption of Physical Reality*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997. ISBN 0691037043.

No livro *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality* (1960), Siegfried Kracauer (1889-1966) expõe a sua Teoria Realista para o cinema. Nesta nossa leitura iremos atender, em especial, ao que o autor nos diz sobre o documentário.

Kracauer atribui à falência das ideologias a responsabilidade por um vazio na sociedade moderna; vazio esse que a ciência não pode preencher ou compensar porque busca leis gerais. A ciência encontra-se afastada do concreto, apenas nos coloca em relação com as coisas de modo abstracto. E as ideologias impedem que o Homem estabeleça uma relação próxima com o mundo físico, impedem ver as coisas na sua corporalidade - daí que Kracauer rejeite fortemente os filmes experimentais dada a afinidade destes com as imagens mentais. Perante este cenário, o autor encontra na fotografia e no cinema (enquanto extensão da fotografia) a possibilidade de um contacto com a existência física (realidade material e natureza), a possibilidade de o Homem estabelecer uma relação verdadeira e própria com o mundo. Ou seja, é um meio onde pode predominar o conteúdo e onde se pode destacar mais a expressão do mundo que a do homem. O cinema possui grande afinidade com alguns aspectos da natureza: o não encenado, o fortuito, o infinito, o indeterminado, o fluir da vida ... São estes aspectos que Kracauer entende serem negados ao Homem quer pela ciência, quer pelas ideologias e que o cinema é capaz de fornecer. Kracauer, ao contrário de Bazin (autor bem conhecido da Teoria Realista) não defende nenhuma técnica como mais realista, o importante é o seu uso. No entanto, embora não manifeste preferência por determinadas técnicas, opõe-se claramente ao do cinema soviético dos anos 20 que vê

na montagem a especificidade do meio. Os filmes de Eisenstein são várias vezes mencionados e criticados por sobrestimarem o poder da imagem no que concerne à transmissão de conceitos, de ideias. Em *10 Dias que Abalaram o Mundo* (1928), a sequência de ícones religiosos é entendida por Kracauer como uma mistura desnorteada de imagens e não um ataque à religião. (pp. 204 a 209).

O bom uso das técnicas cinematográficas alimenta a esperança do Homem viver como Homem no mundo real e a possibilidade de encontrar a paz pela partilha da experiência do mundo em que vive. No penúltimo parágrafo do seu livro, Kracauer destaca o filme *Aparajito* (1959), de Sayajit Ray, o segundo filme da “trilogia Apu” - *Pather Panchali* (1955); *Aparajito* (1956); *Apu Sansar* (1959), filmes de estilo neo-realista que acompanham a vida de Apu, um menino indiano e sua família - e refere a carta de uma leitora ao *New York Times*, onde se lê: “o que me parece [e a Kracauer também] admirável sobre ‘Arapajito’ é que vemos esta história acontecer numa terra distante, com aqueles rostos de beleza exótica e ainda assim sentir que o mesmo está a acontecer todos os dias, algures em Manhattan ou Brooklyn, ou no Bronx.” É este fundo comum, esta experiência partilhada e partilhável que concretizará a vivência de todos os Homens em harmonia.

As técnicas cinematográficas constituem uma das propriedades do cinema. Kracauer descreve as propriedades do cinema enquanto meio. As qualidades fotográficas do cinema dizem respeito às *propriedades básicas* do meio, estas são apenas e somente fotográficas e constituem a especificidade do meio, devem, por isso, ser preservadas e exaltadas. São estas propriedades (essencialmente visuais) que permitem ao cinema, como a mais nenhum outro meio, registar as coisas na sua materialidade. As outras propriedades, a que chama de *propriedades técnicas*, como os ângulos, a montagem, distorções, . . . devem colocar-se ao serviço das primeiras, devem colocar-se ao serviço dessa ligação física ao mundo que é própria do cinema. Neste sentido, o filme de “história encontrada”<sup>1</sup> (filme cujo enredo brota da vida do dia-a-dia) é,

<sup>1</sup> No original “found story”. *Theory of Film*, publicado em 1960, foi originalmente escrito em inglês. A fim de traduzirmos para português a expressão “found story”, entendemos por bem consultar uma edição alemã. Solicitámos ajuda e verificámos que a primeira edição em língua alemã data de 1964 e que na versão consultada, de 1993, traduzida por Friedrich Walter e Ruth Zellschan e revista pelo autor (ed. Die Deutsche

para o autor, o gênero cinematográfico por excelência, o que trilha o caminho traçado pelas características intrínsecas ao meio cinema. “O termo ‘história encontrada’ cobre todas as histórias encontradas na realidade física. Quando se observa com tempo a superfície de um rio ou lago, detectamos certos padrões na água que foram produzidos por uma brisa ou por um redemoinhar. As histórias encontradas pertencem à natureza destes padrões. Sendo encontradas e não conjecturadas, essas histórias são animadas por intenções documentais. São, também, conformes à satisfação da exigência de contar uma história (...).” (p.245).

A “história encontrada” diz respeito a um tipo de filme específico, o neo-realismo italiano. Trata-se de um conjunto de filmes que destacam as afinidades do cinema com o mundo material, deixando respirar o fluxo próprio da realidade. O neo-realismo italiano constitui-se, assim, no filme cinematográfico, no cinema por excelência. Nos filmes cinematográficos cabe ao realizador a tarefa de registrar a realidade através das *propriedades básicas* e de revelar essa mesma realidade (dando a conhecer o mundo na sua corporalidade), fazendo um uso judicioso e equilibrado das *propriedades técnicas*. Assim, Kracauer pretende que o realizador seja, ao mesmo tempo, realista e formalista - registrar a realidade física fazendo uso das técnicas cinematográficas. Ao realizador, desde que bem intencionado, tudo lhe é permitido. Kracauer reconhece que o realizador pode e deve manifestar a sua opinião sobre a realidade. Com Kracauer (ao contrário do radicalismo de Bazin que advogava o uso

---

Bibliothek), a expressão em inglês passou a “die gefundene story”. Ou seja, o termo *story* manteve-se; saliente-se que essa edição foi revista por Kracauer. Assim, entendemos que o equivalente português será “história encontrada”. Por *história* pretendemos sublinhar que o que está em causa é o *enredo* de um filme. Em substituição de *história*, poderíamos ter utilizado *argumento*. No entanto, parece-nos que este último não se adequa ao discurso de Kracauer que nunca fez questão de utilizar termos, digamos, mais especificamente cinematográficos. Por outro lado, *argumento* pode remeter para um trabalho feito entre quatro paredes e o que se pretende é que o realizador se confronte com o mundo físico. Uma outra alternativa ao termo *história*, seria *estória*. Consultámos dicionários de edição portuguesa e brasileira e verificámos que *estória* tanto pode ser apenas a grafia antiga de *história*, como remeter para “conto popular ou narrativa tradicional” (v. Cândido de Figueiredo, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Vol. II, Ed. Bertrand, 1996 e Antenor Nascentes, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Tomo 2, Academia Brasileira de Letras, Ed. Imprensa Nacional, 1964).

do plano-sequência e profundidade de campo) o realizador não deve abster-se de usar seja que recurso cinematográfico for. E mesmo que a via da experimentação das formas seja a sua principal motivação, isso não o impede de avançar para uma via mais realista. O autor lembra que “as experiências *avant-gard* da linguagem cinemática, a montagem ritmada e a representação de processos quase-inconscientes, beneficiam em muito o filme em geral.” (p.192). O autor lembra realizadores que começaram nesse lado e terminaram no outro. Alberto Cavalcanti e Joris Ivens, são os exemplos. Como sabemos, depois de ter realizado *A Ponte* (1928) e *Chuva* (1929), Ivens deslocou-se a Borinage e aí tudo mudou. Esses dois primeiros filmes, no essencial, dois exercícios formais, não tiveram seguimento na sua filmografia que enveredou pelo documentário de intervenção social e política. A confirmar o que Kracauer prevê, diz Ivens: “(. . .) pode considerar-se *A Ponte* como um mero estudo do movimento mas, quando o estava a filmar foi muito mais do que isso. Ao filmar *A Ponte* aprendi a olhar e tomei consciência de que só uma observação criativa e prolongada me permitiria abarcar a complexidade e a riqueza da realidade que tinha à minha frente.”<sup>2</sup> Ivens faz o percurso inverso ao usualmente considerado uma boa evolução. A “boa evolução” será um afastamento da capacidade fotográfica do meio cinema para uma outra via (supostamente mais iluminada) em que a imagem se interroga a ela própria. Para o dizermos com Bill Nichols, Ivens vai de um “primeiro impulso modernista a um estilo realista”.<sup>3</sup>

Se, como já referimos, o filme experimental não é de todo o seu filme de eleição, o mesmo se passa com o documentário. Kracauer dedica-lhe algumas páginas dentro de um capítulo intitulado: “O filme de factos” (‘the film of facts’). Os três géneros do “filme de factos”: actualidades [“newsreel”], documentário - e seus sub-géneros como *travelogue*, filme científico, filmes educacionais [“instructional”] - e o filme sobre arte, juntamente com o filme experimental, fazem parte de um dos dois

<sup>2</sup> Joris Ivens in AAVV *Olhar de Ulisses*, Ed. Porto 2001-Capital Europeia da Cultura, Vol. I *O homem e a câmara*, 2001, p.71.

<sup>3</sup> Em “The documentary and the turn from Modernism” in Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, 1999, pp.142-159, Nichols discute (em paralelo com o trabalho de Kazimir Malevich) os traços de ruptura e permanência dessa passagem de Ivens tendo em conta os seus primeiros filmes *Chuva* e *A Ponte* mas, também, *Heien* (1929), *We Are Building* (1930) entre outros.

“tipos de filmes mais gerais”, o filme sem história. Este e o seu óbvio parceiro, o filme com história – que inclui o filme teatral, a adaptação e o filme de “história encontrada” - são discutidos no capítulo “Composição” [modo como os elementos do cinema (actor, diálogos, sons. . . ) podem, ou aliás, devem interligar-se].

As actualidades, o filme sobre arte e o documentário são então os filmes “de factos”. Os primeiros são alvo de uma discussão periférica, pois apresentam um uso apropriado, mas não ideal das *propriedades básicas* do meio. Esses filmes são um extremo de realismo e necessitam de equilibrar a sua abordagem com algum formalismo. São filmes que não possuem qualquer tensão entre o realizador e a realidade a registar e revelar. O segundo é um filme que, muito oportunamente, Kracauer nota estar em franco crescimento. De entre esse grupo de filmes, aprecia os que tratam a obra de arte como um objecto físico, e os que, tal como *Le Mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot, enveredam pela génese de uma obra de arte.

Quanto aos documentários, Kracauer começa por declará-los “verdadeiros para com o meio” (realçando a presença de não-actores e a sua preferência por “material não manipulado” o que não impede o uso, caso necessário, da re-construção e de mapas e diagramas). Mas, ao inspeccioná-los, verifica que “(. . .) os documentários não exploram inteiramente o mundo visível e diferem fortemente perante a realidade física.” (p.201). Kracauer lembra Paul Rotha (colaborador de John Grierson), para quem o documentário: “depende do interesse do indivíduo pelo mundo que o rodeia (. . .) se existem seres humanos eles são secundários ao tema principal. As suas paixões privadas e as suas petulâncias são de pouco interesse.” (p.194). A partir da posição de Paul Rotha, Kracauer conclui que o documentário possui um alcance limitado, por deixar de lado “modos especiais de realidade”. Kracauer não coloca a hipótese de o documentário poder incluir as “paixões privadas”. Embora Kracauer reconheça no documentário o potencial necessário para seguir a via realista por si proposta acusa-o de possuir uma demasiada facilidade em se afastar dessa mesma via. O autor discute filmes que assumem a designação de documentário, procurando neles o estado de tensão entre a “imaginação do artista” e a realidade. Os documentários são então divididos entre os que se “preocupam com a realidade material” e os “indiferentes à realidade material”. Entre os



que se preocupam com a realidade material encontra-se dois tipos: 1) os que abdicam do refinamento estético a favor de uma simplicidade fotográfica; 2) os que resultam e manifestam a sensibilidade poética dos seus realizadores. Os primeiros enveredam pela simplicidade fotográfica, quando se encontram perante pessoas em situações de grande fragilidade. É o caso de *Misère au Borinage* (1934), de Joris Ivens e *Housing Problems* (1935), de Arthur Elton e Edgar Anstey. Mas, estes mesmos filmes caem na mera exposição, ou seja, caem num excesso de realismo. Já os segundos, avançam para um excesso de formalismo indo parar à categoria dos que manifestam indiferença pela “realidade material”. *Berlin, Sinfonia de uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, é apresentado como o expoente máximo dos filmes indiferentes à “realidade material”. Trata-se de um filme que, com as suas analogias e ritmo, distrai a “audiência da substância das suas imagens para as características formais” (p. 207). *Berlin, Sinfonia de uma Capital* mascara-se de documentário, e em vez de efectivamente explorar o mundo visível, envereda pelo exercício formal. Também indiferentes à “realidade material” são os filmes da série *The March of Time* (1935-51) que se preocupam apenas com a “realidade mental”, transmitindo “proposições de natureza intelectual e ideológica”. Por serem de propaganda, estes documentários impedem o espectador de entrar em contacto com a realidade física.

A escola griersoniana é colocada sob os auspícios da “realidade mental” cujos filmes confiam mais na palavra que na componente visual, “enquanto o narrador fala, algo tem de ser colocado no ecrã. Contudo, nada do que é visível corresponde efectivamente às suas palavras” (p.210). Da escola griersoniana, embora não-cinemáticos, salvam-se os filmes *Song of Ceylon* e *Night Mail*. Sobre *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright, incluído nos que se preocupam com a “realidade material”, Kracauer aceita um “interlúdio” de uma montagem de inspiração soviética, onde “o argumento intelectual prevalece sobre a observação visual” e onde estão incluídas passagens de “camera-reality”. Para o autor, este filme é bem sucedido, pois funciona como um compêndio do impacto da civilização ocidental sobre costumes locais (pp.204-205). A respeito de *Night Mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright, diz tratar-se de um filme poético, em certo sentido um *road movie*, que acompanha o percurso nocturno do comboio dos correios que liga Londres a

Glasgow. Afirma Kracauer: “A poesia de NIGHT MAIL, que no final chega a emancipar-se do visual para assumir uma certa independência nos versos de Auden, é ainda a poesia do comboio dos correios real e da noite que o envolve.” (p.203). Julgamos que Kracauer se refere à seguinte parte final: um *travelling* em silêncio mostra-nos num terreno montanhoso. O plano imediatamente a seguir, outro *travelling*, começa por mostrar o fumo do comboio que avança a alta velocidade, como se abrisse caminho pelas montanhas. Uma *voice-over* masculina, acompanhada por uma música ritmada, entoia: “Cá vai o Correio Nocturno, a atravessar a fronteira, levando consigo cheques e cartas, cartas para os ricos, cartas para os pobres, para a loja da esquina e para a vizinha do lado [plano muda para plano geral das colinas e um rasto de fumo branco], trepa a colina a ritmo seguro, é sempre a subir, mas nunca se atrasa.” Na banda-imagem, dois homens no interior do comboio, põem carvão na fornalha. A música acompanha e realça esses gestos. Seguem-se vários planos aproximados de várias partes do comboio e das paisagens que vai deixando para trás. A *voice-over*, suportada por música, continua: “Atravessa prados, valados e rios, deixando atrás de si um traço de fumo branco, puxa que puxa, resfolga a locomotiva, comendo os quilómetros ao passar, as aves voltam-se quando ele se aproxima, saindo das árvores, . . .” Um plano geral, com câmara fixa, de fábricas e duas grandes chaminés a deitar fumo, termina o ritmo frenético atingido pela conjugação de *voice-over*, música e planos de curta duração. No plano das fábricas e chaminés vemos surgir da esquerda para a direita, uma linha de fumo de um comboio que passa a uma velocidade estonteante. O fumo deixado pelo comboio sobe misturando-se com o fumo das chaminés, associa-se à intensa laboração fabril. O comboio é, em simultâneo, o suporte e parte da grandeza industrial britânica.

*Night Mail* é um filme incontornável, um clássico, da escola griersoniana, produzido pelo GPO-General Post Office. É um filme que se destaca pela visão poética que introduz na actividade do Correio Especial. Trata-se de um comboio especializado na distribuição de correio pela “inglaterra industrial”, que não transporta passageiros. Sem parar a sua marcha e através de um engenhoso processo mecânico de redes e postes, o Correio Especial recolhe e entrega sacos de couro com as cartas previamente separadas por distritos. Os sacos pendurados em

postes são apanhados pelo comboio que lhes estende uma rede e os faz soltar, pelo impacto do seu andamento. Ao longo de todo o filme, o tom pedagógico da *voice-over* é intercalado com as conversas informais dos funcionários dos Correios. Logo após todo o procedimento de recolha e entrega do correio em andamento ser explicado, ouvimos um dos funcionários queixar-se do peso dos sacos, outro funcionário avança a hipótese de estarem lá dentro “as pipas do nosso amigo Fred”.

A preferência de Kracauer por *Night Mail* denota uma recusa pelo extremo realismo e pelo extremo formalismo, e permite-lhe avançar no esclarecimento da qualidade de um filme cinematográfico, a saber, um filme equilibrado. Notamos alguma aversão ou relutância em considerar o documentário um filme cinematográfico. No documentário, o estado de tensão entre a “imaginação do artista” e a “realidade material”, ingrediente fundamental do filme cinematográfico, é escassa. Mais uma pitada desse estado de tensão e o documentário assumiria as honras de filme cinematográfico. Julgamos que a diversidade de temas e, em especial, a diversidade de abordagens à “realidade material” que caracteriza o documentário, impedem-lhe essa honra. Em alternativa, podemos dizer que a diversidade de filmes sob uma mesma designação, a de documentário, colocam-no fora de uma visão essencialista lançada sobre o cinema (como é o caso de Kracauer). Mas, a principal falha apontada ao documentário é a sua construção por episódios. Por episódio o autor entende “um conjunto de eventos que possuem distintividade” num conjunto maior como seja a vida. (p. 251); estas unidades com relativa autonomia podem ser interligadas “a fim de atingir um elevado grau de coesão” e aqui encontramos o termo “ligeira narrativa”, que Kracauer foi buscar a Paul Rotha, para se referir ao filme *Nanook, o Esquimó*. Os filmes de Flaherty são elogiados, embora não lhe mereçam uma adesão entusiasmada. Flaherty é elogiado por defender que “a história deve surgir da vida das pessoas”, mas Kracauer coloca-lhe algumas reservas porque se situa abaixo do filme cinematográfico. Neste, os episódios interligam-se para contar uma história, o que, segundo o autor, evita que um filme seja superficial. Os filmes com história são os filmes, efetivamente, cinematográficos, o bom cinema, aquilo que o cinema deve ser. Nos filmes do Neo-realismo italiano, em especial, *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, *A Terra Treme* (1948), de Luchino Visconti, *Ladrão de Bicicletas* (1949) e *Umberto D* (1952), ambos de Vittorio De Sica, Kra-

cauer encontra todas as virtudes do filme cinematográfico. “Estas narrativas servem para dramatizar as condições sociais em geral.” (p.99, nosso sublinhado). São filmes de “história encontrada”, histórias que brotam directamente de um local e cultura particulares e onde as personagens são portadoras da dimensão humana, sem a descrição geral, objectiva e distanciada, própria de filmes menores. Por definição (lembramos que Kracauer segue Paul Rotha), o documentário encontra-se confinado ao “nosso ambiente”, falta-lhe “o valor da história humana”, falta-lhe a dramatização vinda do particular. “A suspensão da história, não só beneficia o documentário como também o coloca em desvantagem.” (p.212). Ou seja, o seu ponto forte é a sua aposta no fluir da vida, mas não é capaz de aceder à história, no seu melhor (excluídos os filmes preocupados pela “realidade mental”, bem entendido) fica-se pela sucessão de episódios.

Assim, os filmes de Flaherty não chegam a ser o embrião dos filmes cinematográficos, encontram-se algures entre embrião e filme cinematográfico. No documentário, Kracauer encontra a tendência para a dramatização que só é conseguida pelo neo-realismo. Por tal, no capítulo intitulado “A história encontrada e o episódio” surge a interessante expressão “semi-documentário” que, a bem dizer, vai buscar o melhor do documentário e acrescenta-lhe o melhor da ficção, tudo sob o olhar atento do realizador consciente da sua obrigação em deixar respirar a “realidade material”. No filme cinematográfico, o argumento deve ser suficientemente estável tal como na ficção mas, há que retirar-lhe um pouco de solidez a fim do filme não se distanciar, nem encarcerar a palpitação da realidade.

Kracauer distancia-se do documentário indo ao encontro de filmes onde avalia a capacidade do realizador tornar cinematográfica uma história encontrada. O filme cinematográfico, o bom cinema, expõe a capacidade do realizador ser, em simultâneo, realista e formalista; a sua capacidade em encontrar um equilíbrio entre o filme de episódios e a total dramatização (leia-se ficção).

Para compreendermos melhor o pensamento de Kracauer iremos proceder a um pequeno exercício de aplicação do pensamento de Kracauer. *Salesman* (1969), de Albert e David Maysles, filme do movimento “cinema directo” não é mencionado por Kracauer, distancia-se em cerca de nove anos, do conjunto de documentários que o autor tinha ao dispor para reflexão. Os filmes dos movimentos de cinema realista opunham-

se à escola griersoniana, afastando-se de qualquer virtuosismo, de um discurso social e politicamente engajado para enveredarem por um “estar lá”. Captar a emoção humana de forma espontânea no momento em que ela ocorre foi a grande novidade. Sacrifica-se a forma pelo conteúdo a favor de um realismo assente no virtuosismo da tecnologia, aqui a realidade em vez de imposta (como no caso da escola griersoniana), é apresentada. Se tivermos em conta que os movimentos de cinema realista preferiam registar situações únicas vividas pelas pessoas, o mesmo é dizer, captar o imediato, o espontâneo, aquilo que está a acontecer “aqui e agora”, percebemos que estes filmes fariam parte da lista dos filmes excluídos por Kracauer, pelo seu excesso de realismo, por lhes faltar a observação demorada da realidade que o autor encontrou em *Nanook, o Esquimó*, de Robert Flaherty. Mais, um visionamento ainda que apressado de *Salesman*, facilmente detecta a sua construção por episódios, uma narrativa algo precária e hesitante. Os “episódios” são um sintoma (e Kracauer admite-o), de uma preocupação com a “realidade material”. A questão a colocar é se este filme consegue articular os seus episódios de modo coerente, sólido e coeso. De qualquer modo, Kracauer não iria perdoar a ousadia presente nesse filme. Num momento, se não inédito, pelo menos surpreendente nos filmes de cinema realista, *Salesman* mostra-nos Paul Brennan, um dos 4 vendedores porta-a-porta, que maior dificuldade tem em conseguir fazer vendas - em conseguir convencer as pessoas a comprar uma Bíblia -, no interior de um comboio em andamento, imerso nos seus próprios pensamentos. Neste preciso momento, tem início uma montagem que intercala entre Paul no comboio e os seus colegas de trabalho numa reunião da empresa. Nessa reunião, os seus colegas vangloriam-se das vendas que já fizeram e dos seus objectivos de vendas. Enquanto vemos Paul e ouvimos o som do comboio, ouvimos também em *voice-over*: “Se um tipo não tem sucesso, ele é o único culpado.” Uma outra *voice-over* diz: “O que todos têm de fazer é deixar-se de álibis e desculpas e aceitar a responsabilidade do sucesso ou do falhanço”. O plano muda para um dos colegas de Paul que, em reunião, se levanta e diz: “Da minha parte, irei triplicar a minha produção no ano de 67, acreditem!” sendo entusiasticamente aplaudido pelos presentes. O plano muda para Paul e para o som do andamento do comboio. Esta montagem continua durante mais algum tempo (o tempo de uma viagem),

seguindo este mesmo padrão de alternância, até uma voz anunciar a próxima estação, Chicago. Esta incursão pela intimidade de Paul será aquilo a que à semelhança de *Song of Ceylon*, podemos chamar de um “interlúdio”, que explora a “realidade mental” sobrepondo essa exploração à observação visual. Não sabemos se este “interlúdio” é ou não aceitável. Não sabemos se esse “interlúdio” obriga a colocar de lado um filme que aposta, essencialmente, em observar e acompanhar os vendedores de Bíblias. Ou seja, nada nos garante se *Salesman* seria tão apreciado por Kracauer como *Song of Ceylon*. Em grande parte, a sensibilidade de Kracauer para apreciar um filme perturba este nosso exercício, o seu pensamento não nos fornece um instrumento de avaliação suficientemente indiscutível e explícito. E aqui lembramos Bazin cujo pensamento nos fornece imediatamente um instrumento de avaliação dos filmes quanto ao seu realismo (pelo uso ou não da profundidade de campo e do plano-sequência). O que, em definitivo, temos como certo é o afastamento de Kracauer do documentário uma vez que o entende como um filme demasiado ligado a um extremo de realismo ou subordinado a ideologias a transmitir. Ainda que o documentário em si não entusiasme grandemente o autor, eventualmente porque a sua diversidade temática e formal eram no seu tempo menos abundantes que hoje em dia é de salientar e de saudar a preferência e defesa de Kracauer por filmes que interligam a observação intensa da realidade com a dramatização construída pelo realizador. E esta interligação que Kracauer advoga tem sido cada vez mais adoptada pelos documentários.

Para finalizar e tendo em conta que num outro artigo intitulado “O documentário segundo Bazin, Uma leitura de *O que é o Cinema?*, de André Bazin”<sup>4</sup> considerámos que Bazin terá formulado uma proposta não apenas realista, mas ético-realista para o cinema, no caso uma proposta assente numa ética normativa de carácter deontológico. Podemos também aqui considerar essa hipótese para o pensamento de Kracauer já que o mesmo se dirige ao realizador sendo bastante incisivo e mesmo contundente no modo como o mesmo deve actuar. Assim, avançamos com a hipótese de em Kracauer a proposta realista ser ético-realista, mas ao contrário de Bazin, aqui assenta-se numa ética normativa de cariz teleológico. Ou seja, tendo em conta que as Éticas teleológicas são consequencialistas (determinada acção implica uma determinada

<sup>4</sup> www.doc.ubi.pt, *DOC On-line*, nº 1, Dezembro de 2006, pp. 202-210.

consequência) e tendo em conta que Kracauer defende que um realizador deve actuar no sentido de atingir um bem supremo que será o entendimento entre os povos não se afigura de todo inoportuna esta nossa leitura do seu pensamento. Ainda assim, esta associação é aqui colocada podendo e devendo ser objecto de reflexão em outro momento de investigação.





## DISSERTAÇÕES E TESES

- Tesis | Theses | Thèses

# El Cine Documental de NO-DO (1943-1981)

Álvaro Matud Juristo

Doctorado. Departamento de Historia de la Comunicación Social.  
Facultad de Ciencias de la Información.  
Universidad Complutense de Madrid.

**Resumen:** Este trabajo es el resultado de varios años de investigación sobre un aspecto poco conocido de la producción cinematográfica de NO-DO. La entidad oficial, creada a finales de 1942, ha pasado a la historia por su actividad informativa realizada a través de los Noticiarios y las Revistas cinematográficas. En los últimos años, son ya bastantes los investigadores que han encontrado, en el Archivo Histórico de NO-DO, un material muy rico para sus trabajos. Sin embargo, hasta ahora se ha prestado poca atención a la producción documental que se esconde bajo el “DO” de las siglas de la entidad: “NOTiciarios y DOcumentales”.

Esa ‘cara oculta de la luna’ de NO-DO esconde la producción documental más importante en la España del pasado siglo. Durante casi cuarenta años NO-DO gozó de una posición privilegiada en el panorama de la producción documental oficial y realizó tareas de control de la producción privada. Además, desde el principio de su actividad mantuvo una faceta de formar cineastas noveles, llegando a colaborar como sede de prácticas con los diversos organismos de docencia cinematográfica. Por estas razones, este trabajo ofrece una descripción exhaustiva del medio que los produce: la sección de documentales de NO-DO. Se explica quiénes realizaban los documentales, con qué medios y cómo se desarrollaba el proceso de producción.

Si la importancia de la producción documental de NO-DO es evidente para la historia del cine español, tampoco escapa a nadie la trascendencia del material documental clasificado en su archivo para el mejor conocimiento de la Historia de España. Pero esos documentales no sólo tienen un valor como fuentes primarias para la investigación histórica. También tienen un gran valor en sí mismos, como objeto de la

investigación de la Historia de la Comunicación Social. Ésta, precisamente, es la perspectiva desde la que se acomete la presente investigación.

El estudio de la producción documental de NO-DO aporta un conocimiento, en primer lugar, sobre la política cultural del régimen franquista. En el trabajo, se describe el nacimiento de la cinematografía oficial del franquismo durante los años de guerra civil. Son años en los que se ponen las bases de la primera organización administrativa y se van fraguando los presupuestos ideológicos que marcarán la política de fomento. Tras el final de la guerra, se explica la evolución de la organización administrativa cinematográfica y de la política legislativa que se desarrolló a lo largo de cuarenta años, para poder comprender mejor los objetivos culturales y sociales del franquismo.

Además de aportar un mejor conocimiento de la política cultural del franquismo, este estudio contribuye a la descripción de la actividad propagandística del régimen, concretamente, la realizada a través de la producción cinematográfica. En el trabajo se explica la evolución de la organización del aparato propagandístico y se avanzan unas hipótesis sobre sus implicaciones. En este contexto, se explica la función persuasiva que tenían los documentales de NO-DO y se propone un criterio de interpretación de los mismos.

La investigación sobre lo que las autoridades pretendían transmitir a través de la cinematografía oficial, se completa con el análisis de la producción realmente realizada. Como se explica en el trabajo, una de las conclusiones más útiles para futuras investigaciones, es la propuesta de un listado completo de los documentales realizados. Por un lado, es el fruto de la aplicación de unos criterios coherentes, para distinguir el documental de otras realizaciones cinematográficas. Por otro, es el resultado de un prolijo trabajo de recopilación de datos procedentes de fuentes muy variadas: catálogos, índices cinematográficos, revistas de la época, etc. Las dificultades de esta tarea ya fueron señaladas por el profesor Rafael R. Tranche quien, refiriéndose precisamente a los documentales durante el franquismo, afirmaba: “hay importantes lagunas historiográficas (...), incluso los datos oficiales muestran omisiones y errores que hacen muy difícil la simple cuantificación de la producción”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Rafael R. Tranche, “El cortometraje durante el franquismo”, en VV.AA., *Historia del cortometraje español*, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, p. 80.

La parte más importante de esta investigación, por lo que a las fuentes se refiere, es el análisis del contenido de los documentales, fruto del visionado de toda la producción de ese periodo –más de seiscientos documentales- conservada en el Archivo Histórico NO-DO. Este trabajo nutre una base de datos de categorías formales y de contenido, que constituye el primer intento de realizar un código que permita “la lectura de los mecanismos internos de las imágenes con el objetivo de determinar los estereotipos visuales y los significados y símbolos que existen detrás del soporte visual”<sup>2</sup>. La base de datos se describe más detalladamente en el epígrafe dedicado a la metodología.

Al realizar este análisis se ha tenido en cuenta la advertencia de Sorlin de que “las películas también son ‘imágenes globales’. Combinan sus materiales con el fin de retratar (aunque sea de un modo un tanto aproximativo) situaciones, acciones, individuos o grupos”<sup>3</sup>. Por tanto se ha analizado cómo intentan los documentales de NO-DO representar la realidad, es decir, qué ‘visión global’ ofrecen a los espectadores. Para llegar a conclusiones en ese sentido resulta imprescindible realizar previamente un estudio del uso del lenguaje cinematográfico en esos documentales. Como señala Ferro, “sería ilusorio creer que la práctica de este lenguaje sea, aunque inconscientemente, inocente. (...) La utilización y la práctica de modos de escritura específicos se convierten de este modo en armas de combate, vinculadas, todo hay que decirlo, a la sociedad que las produce y la sociedad que las recibe”<sup>4</sup>.

El punto de partida de esta investigación es la propuesta de definición de “documental” en el contexto de las producciones desarrolladas por NO-DO a lo largo de su historia.

Este estudio presenta algunos límites necesarios. Aunque la sistemática aconsejaba enmarcar la producción de documentales de NO-DO en un contexto amplio, no se pretende ofrecer una historia del cine documental español. Las necesarias referencias a la evolución político-

---

<sup>2</sup> María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez, “La historia filmada: los noticieros cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica”, en *Film-Historia*, Vol.IX, nº 1 (1999), pp. 17-33.

<sup>3</sup> Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1996, p. 22.

<sup>4</sup> Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Ariel Historia, Barcelona, 1995, p. 24.

administrativa de la cinematografía oficial sólo son un marco imprescindible para el objeto de este estudio.

Por otra parte, las fuentes conocidas no permiten abordar completamente la cuestión de la recepción de estos documentales por el público. Como dice Sorlin, “la recepción es el punto débil de los estudios cinematográficos. ¿Cómo reaccionan los espectadores? Aparte de algunas encuestas Gallup (que raramente son fidedignas, dado que las preguntas se formulan con excesiva simplicidad) no podemos responder a la cuestión”<sup>5</sup>. En este trabajo la escasez y falta de fiabilidad de estadísticas y la ausencia de estudios de audiencias, se ha tratado de compensar con otras fuentes indirectas, como las cifras de recaudación obtenidas por la exhibición de los documentales durante varias épocas. También se ha publicado una investigación sobre la audiencia del NO-DO –pero referida sólo al Noticiero- basada en fuentes orales<sup>6</sup>. El resultado es un conocimiento parcial, pero ilustrativo, de la difusión que disfrutó esta producción de NO-DO. En cualquier caso, siguiendo a Sorlin, “Queremos hablar de imágenes: basta con determinar con qué frecuencia se les ofrece tal o cual representación a los espectadores”<sup>7</sup>.

El presente estudio se enmarca en el ámbito de la Historia de la Comunicación Social. En el amplio marco de esta disciplina, se ha optado por seguir la propuesta metodológica inicial que realizan los profesores Montero y Paz en su obra, “La imagen pública de la monarquía”<sup>8</sup>. En ella, “sin negar validez a la metodología que considera los medios de comunicación como meras fuentes de información para el trabajo del historiador”, optan por “el estudio de la comunicación misma en su perspectiva diacrónica y en ámbitos espaciales, temáticos y cronológicos bien precisos”.

La primera parte del trabajo, que ocupa los cuatro primeros capítulos, corresponde al análisis del contexto de la producción de documentales de NO-DO. No se intenta ofrecer un contexto histórico completo de

<sup>5</sup> Pierre Sorlin, op. cit., p.19.

<sup>6</sup> María Antonia Paz, “The Spanish Remember: movie attendance during the Franco dictatorship, 1939-1975”, en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, N°4, 2003, pp. 357-374.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Julio Montero, María Antonia Paz y José J. Sánchez Aranda, *La imagen pública de la monarquía: Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica*, Ariel Comunicación, Madrid 2001, pp.16-17.

los primeros años del franquismo. Se ofrece solamente una descripción del contexto de la cinematografía oficial. Abarca los aspectos organizativos y legislativos de la política cinematográfica franquista. Para ello se emplean fuentes documentales primarias y bibliografía. El resultado es una descripción estructurada según un orden temático y cronológico.

Además, esta contextualización incluye un análisis cuantitativo y cualitativo de la producción documental de la época. Para realizarlo se ha contado, principalmente, con fuentes documentales primarias y algunas fuentes audiovisuales. El resultado es una descripción de la producción documental en España (cuantía, ritmo de producción, empresas productoras, etc.) y una aproximación a los temas que se desarrollaron, a su calidad técnica y artística, etc.

Todavía en el ámbito del análisis del contexto, se ha realizado también “un examen exhaustivo del organismo productor de los ejemplos de información cinematográfica que se han considerado como bases de la investigación”<sup>9</sup>, incluyendo todos los aspectos que se señalan: tipo de empresa; estructura económica; mecanismos de producción y distribución; marco jurídico en el que desarrollan su producción; estilo y criterios de selección de los temas. El resultado es una presentación detallada de la Sección de Documentales de NO-DO, realizada desde documentales primarias y bibliografía.

Al fondo de documentales se ha aplicado la técnica del análisis de contenidos. El primer resultado del análisis de contenido ha sido eminentemente descriptivo. Tras seleccionar las categorías utilizadas en el análisis, se elaboró una ficha de vaciado que se reproduce en uno de los Apéndices. Los resultados de vaciado permitieron crear una base de datos de más de 600 entradas.

El análisis de los resultados obtenidos mediante el tratamiento de los datos es de naturaleza cuantitativa... Al tratarse de una producción tan grande y dilatada en el tiempo, el análisis se ha dividido en tres etapas cronológicas. La primera (1943-1953) se caracteriza por subordinación de los documentales a la puesta en marcha del Noticiero NO-DO. La segunda (1953-1968) es la etapa de madurez y de la asimilación del color. La tercera (1968-1981) está marcada por la producción de documentales turísticos y una progresiva decadencia de la Entidad.

Este análisis cuantitativo supone un punto de partida para realizar

---

<sup>9</sup> María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez, op. cit., pp. 17-33.

un análisis cualitativo de los documentales. El análisis cualitativo se ha aplicado a los aspectos más importantes que presentan los documentales como objeto de estudio. El resultado es un estudio de los documentales de NO-DO desde el punto de vista técnico, temático, narrativo e histórico.

El visionado y análisis de los más de seiscientos documentales ha llevado lógicamente varios años. Se puede afirmar que, en esta investigación, por primera vez se han visionado **todos los documentales producidos por NO-DO en su historia**. En esta tarea ha sido imprescindible la eficaz colaboración de los responsables de la Filmoteca Española y del Centro de Documentación de RTVE.

Este visionado exhaustivo ha permitido ofrecer, también por primera vez, **una propuesta de catalogación de la producción de documentales de NO-DO**. Se ha partido de las distintas catalogaciones ya existentes. Aunque son de gran utilidad, presentan algunas lagunas y no ofrecen un criterio de clasificación claro entre documentales, reportajes y noticias cinematográficas.

Gracias al fundamental trabajo de los profesores Tranche y Sánchez-Biosca es sabido que la documentación administrativa del organismo NO-DO ha desaparecido. Sin embargo, en el curso de esta investigación se ha encontrado una parte de esa documentación en el Archivo General de la Administración: las cuentas de la entidad, la documentación laboral, la correspondencia con la Dirección General de Turismo, etc. Los resultados del análisis de esta documentación están presentes a lo largo de todo el texto.

También se han revisado las revistas cinematográficas de la época. Son más de doce títulos, en los que se hizo un vaciado de todos los artículos publicados sobre el cine documental y NO-DO. El resultado ha sido una selección de más de cien artículos sobre los documentales de NO-DO y aspectos del cine documental español relacionados con la investigación.

La tesis también ofrece algunas novedades sobre el papel de la productora oficial italiana *Luce* en la puesta en marcha de NO-DO, durante los últimos meses del régimen de Mussolini. Son el resultado de una investigación realizada en la sede del *Archivio Luce* y en el *Archivio Centrale dello Stato*, ambos en Roma.

Año: 2007.

Director: Julio Montero Díaz.



# “O Homem da Câmara de Filmar” como obra futurista e o posicionamento ético de Dziga Vertov

Sandra Fernandes Nunes

Mestrado em Cultura e Comunicação na variante de Documentário.  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

**Resumo:** Nesta dissertação de mestrado analiso, por um lado, a temática, a *mise-en-scène* e a montagem do documentário “O Homem da Câmara de Filmar” (1929) de Dziga Vertov . Através desta análise defendo este documentário, na sua forma e no seu conteúdo, como uma obra futurista.

Por outro lado, questiono os princípios éticos que estiveram por detrás da criação deste documentário. A câmara oculta de Dziga Vertov, a técnica do improvisado, o “Kino-Pravda” e a falta de consentimento informado das suas personagens.

Palavras-chave: Dziga Vertov, “Cinema-Verdade”, “Cinema-Olho”, Movimento Futurista, Ética e Consentimento informado das personagens.

Ano: 2007.

Orientador: José Alexandre Cardoso Marques.

# Imagem e política: estudo sobre o cine-jornal brasileiro (1939-1942)

Daniela Domingues Leão Rêgo

Dissertação de Mestrado.

Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Universidade Estadual de Campinas.

**Resumo:** O objetivo desta dissertação é fazer uma análise das características imagéticas e sonoras que marcaram o *Cine Jornal Brasileiro*, realizado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, entre 1939 e 1942. Desta forma, pretende-se focar, dentro da multiplicidade de temas que o objeto fílmico contém, um assunto que pareceu predominante nos filmes em questão: a militarização do corpo. Este tema deverá agregar outros assuntos presentes e interligá-los. Na verdade, a proposta de uma temática única torna a idéia de uma unidade nacional, propagada pelo Estado Novo, mais coerente. Por isso, o tema do corpo sugere a idéia de nação posta em prática por este último e também agrega ideologias que estavam em voga naquele contexto histórico. Nesse sentido, deve-se atribuir a influência estética, mesmo que indireta, de filmes, não necessariamente do mesmo tipo, produzidos por outras nações de cunho autoritário. Estas nações esperavam de certa forma, sua regeneração ou sua “correção”, através da ordem e da disciplina. Para tanto, os princípios disciplinares que compunham a instituição militar eram os mais eficientes. Ou seja, a força, a disciplina, a higiene e a audácia, que estavam embutidas no pensamento militar, deveriam servir de exemplo para a “correção” de uma sociedade “doente”. Por isso, um Estado ordeiro só poderia se constituir pela disciplina militarizada da sociedade. E é neste âmbito que o corpo em “atividade física” representou, no campo imagético, a união entre o Estado e a sociedade.

Palavras-chave: Cine-jornal, documentário, militarização, propaganda e imprensa, Estado Novo.

Ano: 2007.

Orientador: Marcius Freire.

# Exploration filmique de *Sanayeh*, un quartier de Beyrouth

Pascale Feghali

Thèse de doctorat.

Université de Paris X - Nanterre.

**Resumé:** La thèse a pour objet la découverte, par la réalisation et l'analyse de films documentaires, du quartier des arts et métiers *Sanayeh*, à Beyrouth. Il s'agit d'un vieux quartier de Beyrouth sur lequel se sont greffés, depuis les années 1970, de nouveaux immeubles bourgeois. Bien que situé au centre de Beyrouth, le quartier de *Sanayeh* conserve un aspect traditionnel. Les habitants de cette partie du quartier sont en majorité de religion musulmane sunnite. L'enquête a été menée dans le cadre de la méthode exploratoire, c'est-à-dire en appréhendant et découvrant le quartier à travers la caméra; elle a donné lieu à dix-sept films documentaires. Elle tente de mettre en valeur la vie sociale du quartier, aussi bien dans le quotidien qu'au moment des fêtes, religieuses ou non. Les activités profanes privilégiées montrent les différentes occupations des habitants, des commerçants et des artisans. Les espaces auxquels l'enquête filmique sur *Sanayeh* s'est attachée dépassent le périmètre même du quartier. L'existence d'un jardin public confère au quartier de *Sanayeh* une importante ouverture sur la ville. Toutefois les réseaux familiaux présentent une base importante sur laquelle se greffent les relations avec l'extérieur. Le quartier étant à majorité musulmane sunnite, les deux grandes fêtes du calendrier religieux sont *'id Al-fitr* et *'id Al-Adha*. Les rituels favorisent l'établissement d'une communication entre les groupes qui le fréquentent. La transmission des pratiques est assurée par les réseaux familiaux ainsi que par les représentants religieux. Les films dévoilent une manière d'exister à Beyrouth, avec des spécificités identitaires, religieuses, sociales.

Mots-clés: anthropologie filmique, documentaire, méthode exploratoire, Beyrouth, *Sanayeh*.

Année: 2007.

Directeur d'Étude: Claudine de France.

# Sobre heróis, narradores e realismo: análise de filmes de Jean Rouch

Daniela Dumaresq

Tese de doutorado.

Programa de pós-graduação em Sociologia.

Universidade de São Paulo - USP.

**Resumo:** Esta pesquisa aborda, principalmente, três questões: a noção de realismo cinematográfico, as formas de olhar para o real e de dizer dele, e a dissolução do conceito de herói. Para tanto, serão analisados quatro filmes de Jean Rouch realizados na passagem dos anos sessenta: *Os Mestres Loucos* (1956), *Eu, um Negro* (1959), *Gare du Nord* (1965) e *Jaguar* (1967). Nesse período, o cinema vive um momento de conflito. Jovens realizadores questionam as tradições cinematográficas: a estética, as escolhas narrativas, assim como os conceitos. O objetivo geral desta tese é entender esse momento peculiar da história do cinema. E, especificamente, entender o papel de filmes de Jean Rouch no interior desse conflito cinematográfico. Sem nunca ter conquistado o grande público, seus filmes alimentaram o debate que mobilizou a crítica e o público cinéfilo, especialmente os relacionados à *Nouvelle Vague*, ao Cinema-verdade e ao Cinema direto. A escolha desse cineasta justifica-se pelo papel que seus filmes desempenharam no seio desses movimentos, permanecendo, no entanto, um dos diretores menos estudados do período. A entrada para a análise é necessariamente transdisciplinar. O ponto de partida vem da idéia de Pierre Francastel de que as imagens expressam conceitos e pensamentos que apenas existem nelas, e apenas ascenderemos a elas recorrendo à análise das obras. Assim, para operar a análise de filmes, uma bibliografia foi elaborada, combinando teorias da sociologia e do cinema. A tese divide-se em três partes. As duas primeiras são dedicadas à análise dos filmes. A última procura alinhar os debates e delimitar a participação de Rouch e seus filmes no seio do conflito cinematográfico.

Palavras-chave: Jean Rouch, documentário, cinema-verdade.

Ano: 2007.

Orientador: Paulo Menezes.

# Entreatos políticos

Carlos André Migliorini

Dissertação de Mestrado.  
Programa de Pós-Graduação em Educação.  
Univesidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

**Resumo:** Esta dissertação de mestrado versa, de maneira experimental, sobre a memória da dominação ocidental e suas persistências manifestadas em dois artifícios sócio-políticoculturais, duas ideologias dominantes e intercambiáveis: o Catolicismo - da Alta Idade Média, e o Capitalismo, suas dispersões e ressonâncias através do tempo-espaço histórico. Subproduto da pulsante atmosfera eleitoral democrática que dominou o Brasil em 2002, por ocasião das eleições presidenciais daquele ano, o filme *Entreatos - Lula a 30 dias do Poder*, de João Moreira Salles, e seu contexto são tomados como o fio de Ariadne de uma narrativa que busca entender a realidade presente através de uma "rede de imagens" comum aos cidadãos que tiveram e têm tido suas almas educadas pelas escolas da Religião e da Política: as economias da eterna indústria do poder.

Palavras-chave: Memória , Propaganda , Consumo , Industria cultural, Religião, documentário.

Ano: 2007.

Orientador: Milton José de Almeida.

# Habitants de chambres de bonnes à Paris. Étude filmique des usages de l'espace quotidien

Anja Hess

Thèse de Doctorat.  
Université Paris X - Nanterre.

**Résumé:** L'étude filmique présente quelques cas d'habitants de chambres de bonne à Paris en l'an 2000. L'auteur s'est attaché à filmer le quotidien de différents habitants révélant ainsi la difficulté d'occuper un espace aussi réduit. Le texte de la thèse retrace dans une première partie l'histoire de la chambre de bonne dans le contexte architectural. L'auteur tente des comparaisons avec des espaces exigus comparables à la chambre de bonne, pris dans les films de fiction ou des documentaires. Dans la seconde partie sont exposés les problèmes rencontrés par le chercheur au cours de son insertion auprès des personnes filmées. Sont également décrites les activités matérielles des habitants qui jouent un rôle important dans leur vie quotidienne. L'analyse des dix courts films réalisés ainsi que les entretiens menés auprès des habitants débouchent sur des esquisses de portraits.

Mots-clés: Anthropologie filmique, chambre de bonnes, insertion, portraits filmiques.

Année: 2007.

Directeur d'Étude: Claudine de France.

# Artisanat et tradition au Maroc: étude d'anthropologie filmique sur les dinandiers de la Médina de Fès

Baptiste Buob

Thèse de Doctorat.  
Université Paris X - Nanterre.

**Résumé:** Cette thèse traite des artisans dinandiers de l'ancienne ville de Fès spécialisés dans la confection d'objets en laiton, les swainiya. Partant des principes de l'anthropologie filmique, discipline qui place l'expérience cinématographique au cœur d'une démarche ethnologique, le travail est composé de deux parties complémentaires et autonomes : d'une part, quatre films ethnographiques décrivant autant de processus de fabrication d'objets (des plateaux à thé, des pièces coulées, un grand plateau circulaire et une enseigne) ; d'autre part, une partie écrite à visée monographique abordant l'histoire, la situation socioéconomique, les savoir-faire et les représentations qui entourent l'acte technique. Les films décrivant des processus de fabrication sont de caractère exploratoire, autrement dit, l'expérience filmique par laquelle a débuté l'expérience de terrain cherchaient à restituer au mieux le déroulement des activités techniques. La partie écrite commence par développer ces points de méthode puis invite à repenser les rapports entre tradition et artisanat au Maroc. La problématique est née de la distorsion des données historiques, des faits observés et des propos des artisans avec les représentations communément attribuées à l'"artisanat traditionnel" marocain : 1) l'artisanat traditionnel est généralement considéré comme un héritage ancestral alors que la dinanderie est une tradition construite par le protectorat français et prolongée par la politique patrimoniale du Maroc indépendant ; 2) l'artisanat est perçu comme une organisation économique à l'abri du mode de production capitaliste alors que la situation actuelle de la dinanderie est le produit direct de l'industrialisation, de la division du travail et de l'instauration de relations de production de type prolétarien ; 3) l'artisanat est censé



garantir l'entretien de savoir-faire manuels ancestraux alors que dans la dinanderie s'observe une tendance à la parcellisation du travail et à la simplification des savoir-faire ; 4) l'artisanat traditionnel est considéré comme le lieu de transmission d'un ensemble de valeurs égalitaristes, alors que dans la dinanderie le recours aux valeurs morales apparaissent comme étant une manière pour les artisans de se préserver d'un ensemble de rapports de domination/subordination.

Mots-clés: Anthropologie des techniques, technique matérielle, ethnographie filmique, artisanat urbain, métallurgie.

Année: 2007.

Directeur d'Étude: Claudine de France.

# É tudo verdade? A exploração no documentário e o documentário de exploração

Lúcio De Franciscis dos Reis Piedade

Tese de doutorado.  
Programa de Pós-graduação em Multimeios.  
Universidade Estadual de Campinas.

**Resumo:** Este trabalho parte da idéia de que desde os primeiros registros com imagens até o estabelecimento do filme como instrumento de pesquisa no campo da antropologia, uma busca pelo incomum, pelo exótico, se constituiu na base de apoio de uma grande parte do cinema documentário. Desse modo, alguns ingredientes geralmente considerados como atributos de um "gênero" cinematográfico conhecido como filmes *exploitation* também fazem parte de uma porção importante do cinema documentário. A pesquisa pretende mostrar que, na verdade, o bizarro e o exótico sempre estiveram presentes, desde o início, nos registros do "mundo histórico" com imagens em movimento. A diferença é que, apesar desses filmes que configuram a vertente principal ou mais relevante do cinema documentário serem objeto de estudos exaustivos, notadamente nas duas ultimas décadas, os aspectos que aqui ressaltamos vinham sendo deixados de lado até muito recentemente. Do mesmo modo, são colocados à margem e desprezados enquanto objetos de estudos seus congêneres menos afortunados: as produções categorizadas como *mondo* ou *exploitation* que apresentam em seu cerne as estruturas narrativas comuns ao documentário "sério", inclusive neles se encontrando os vários modos de representação atribuídos ao gênero. Isso vai confirmar que os filmes alinhados à vertente da "exploração" se apropriaram das mesmas bases formais do cinema documentário, só que evidenciando em sua linha narrativa a ênfase em aspectos espetaculares, elementos que sempre estiveram presentes nos documentários considerados mais importantes sob o ponto de vista acadêmico. Sendo assim, o objetivo principal deste trabalho é trazer à luz a exploração no documentário, partindo de suas origens nos filmes

exóticos e no nascente cinema *exploitation*, resgatando a sua história e tentando estabelecer as relações existentes entre o registro documental e seu apelo por cenas impactantes. Tal percurso nos conduziu até à sua posterior e definitiva assimilação pelo gênero que terminou desaguando no atual e até certo ponto desconcertante cortejo de produtos audiovisuais, todos devedores da forma de abordagem e da estética dos documentários de exploração. Esse quadro nos levou a confirmar que a espetacularização dos aspectos sobre os quais nos debruçamos no decorrer do trabalho - o exotismo o inusitado e o grotesco - se tornou uma das formas dominantes no documentário atual.

Palavras-chave: Documentário, história do cinema, exploração, *filmes mondo*, *exploitation*.

Ano: 2007.

Orientador: Marcius Freire.



## **ENTREVISTA**

- Entrevista | Interviews | Entretiens

# Entrevista a Manthia Diawara

João Rapazote

Manthia Diawara nasceu no Mali e é professor de estudos africanos e literatura comparada da New York University (NYU), onde também dirige o Institute of African-American Affairs. Para além de ter ensinado cinema e publicado inúmeros livros e artigos sobre cinema africano, também já realizou documentários como *Sembéne: The Making of African Cinema* (1994), *Rouch in Reverse* (1995), *In Search of Africa* (1997), *Bamako Sigi-Kan* (2002) e *Conakry Kas* (2003).

Lisboa, 1 de Setembro de 2007.

**João G. Rapazote:** Professor Manthia Diawara, sei que veio a Portugal pela primeira vez em 2003, quando esteve no Porto e em Lisboa. Quais foram as circunstâncias dessa sua visita a Portugal?

**Manthia Diawara:** A Universidade de Cornell [Cornell University, New York, Ithaca] tem por hábito organizar um programa de leituras de Teoria e Criticismo [School of Criticism and Theory], convidando todos os anos cerca de quatro professores dos EUA para ensinarem as mais recentes teorias de estudos humanísticos. Essas classes são dedicadas aos professores americanos mais novos, mas normalmente também convidam professores estrangeiros a assistir. Foi numa dessas classes que tive a sorte de ter a Manuela Ribeiro Sanches [professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e coordenadora do projecto de investigação 'Deslocalizar a Europa – Literatura, Antropologia e História numa perspectiva pós-Colonial'] como aluna nos Estados Unidos (EUA). Quando regressou a Portugal, a Manuela organizou uma conferência no Porto sobre Identidades ['Identidades Disciplinares e Diásporas. Literatura, Arte e Cinema na Pós-colonialidade', Dezembro de 2003], na qual exibiram os meus filmes. Na mesma altura fiz uma palestra na Universidade de Lisboa.

**JR:** Esse foi o seu primeiro contacto com a realidade académica e cultural portuguesa?

**MD:** A visita foi uma oportunidade para isso mesmo. E foi um encontro muito gratificante, pois quando cheguei a Portugal a Manuela ajudou-me a conhecer pessoas como o Jürgen Bock [director da Escola de Artes Visuais Maumaus, Lisboa] ou o João Fernandes [director do Museu Serralves, Porto]. A partir daí estabeleceram-se laços baseados em interesses comuns por aquilo que se passa em África, nos EUA e na Europa, mas também pela arte contemporânea, pela cultura visual, pela literacia visual, pelo pós-colonialismo e por todas essas novas constelações de saber que estão em desenvolvimento e questionam a nossa perspectiva do mundo.

**JR:** Em relação ao seu trabalho, foi pelos filmes ou pelos ensaios que percebeu haver maior curiosidade e conhecimento aqui em Portugal?

**MD:** As pessoas em geral não sabiam muito sobre o meu trabalho. Estavam a acabar de descobrir os meus filmes, nomeadamente *Rouch in Reverse* (1995), sobre o famoso antropólogo francês Jean Rouch. Por essa altura também tinha acabado de fazer mais dois filmes: *Bamako Sigi-Kan* (2002), um documentário sobre a capital do Mali, e *Conakry Kas* (2003), este sobre a capital da Guiné. Já estava, portanto, a trabalhar sobre o tema da cultura popular nas cidades africanas actuais, em que o assunto principal, embora continuasse a abranger a etnografia e a antropologia, era sobretudo a globalização. Mas, na verdade, os académicos portugueses também conheciam pelo menos os meus livros 'African Cinema: Politics and Culture' (1992) e 'In Search of Africa' (1998).

**JR:** Agora, que regressa a Portugal, qual é o contexto desta sua nova estadia?

**MD:** Desta vez estou cá para editar um filme chamado *Maison Tropicale*, baseado no projecto 'Maison Tropicale' que a Ângela Ferreira [Artista Plástica] e o Jürgen Bock [Comissário] realizaram para o pavilhão português da 52<sup>a</sup> Bienal de Veneza [de 2007]. Este é um projecto em que aceitei participar como realizador do documentário porque os temas abordados estão em completa sintonia com o meu interesse pelas cidades africanas. Muito resumidamente, o projecto 'Maison Tropicale' é sobre um tipo de casas prefabricadas desenhadas pelo construtor francês Jean Prouvé, que foram colocadas em Niamey [capital do Níger] e em Brazzaville [capital da República do Congo], onde estiveram du-

rante 50 anos. Nos últimos meses estive com a artista e o comissário a filmar nessas cidades, viajando em busca dos traços, dos vestígios, daquilo que restou dessas casas em África. E agora, durante este mês de Agosto, tenho estado em Lisboa a fazer o trabalho de edição do filme.

**JR:** Tendo em conta os seus trabalhos anteriores, é bem provável que este filme sobre o projecto 'Maison Tropicale' seja mais do que um simples documentário sobre um artista e a sua obra. Já pode dar alguma pista sobre o que vamos ver?

**MD:** A minha intenção neste filme é poder dialogar com a artista, mas também com o projecto. Projecto que usa os objectos em causa como pretexto para chamar a atenção para outros temas e assuntos pertinentes, em particular para o facto das casas se terem tornado um "objecto fetiche". É que, neste momento, uma das casas está em exposição num dos últimos andares do Centro Pompidou [Centre Georges Pompidou, Paris] e outra acabou de ser exposta em Nova Iorque, junto à ponte de Queensboro; uma foi vendida por cerca de 3 milhões de dólares e outra por 5 milhões. . . E, no entanto, África foi espoliada destas casas! O meu interesse, tal como o da artista Ângela Ferreira, consiste, basicamente, na tentativa de fazer antropologia, de fazer uma história social destas casas: donde vieram? Para onde vão? Neste sentido, posso dizer que existe a preocupação de realizar um documentário sobre a Ângela Ferreira a fazer o seu projecto artístico sobre Jean Prouvé. Mas, mais do que isso, também existe a intenção de o filme iniciar um novo diálogo. Ou seja, assim como Ângela Ferreira usa a sua arte para desencadear um diálogo com a Casa Tropical de Jean Prouvé, também quero que o meu filme estabeleça uma nova conversação com a 'Maison Tropicale' de Ângela Ferreira e revele as questões subjacentes e colaterais ao projecto.

**JR:** Sendo estudioso de literatura, ensaísta e director do departamento de estudos *africana* da Universidade de Nova Iorque [New York University], como é que sentiu a necessidade de começar a fazer documentários?

**MD:** Bem, antes de ser professor de literatura comparada e cinema na NYU fui aluno de Jean Rouch, o famoso realizador de documentários etnográficos. Depois, durante vários anos fui professor de cinema na Universidade da Califórnia [University of California, Santa Barbara]. Mais tarde ensinei literatura e cinema na Universidade da Pensilvânia



[University of Pennsylvania, Philadelphia] e, finalmente, integrei-me na NYU com a responsabilidade de leccionar as mesmas disciplinas. Assim, no meu percurso comecei por dar aulas sobre cinema africano, sobre cinema afro-americano e cinema francês, mas mesmo quando dava aulas sobre literatura e romance africanos sempre utilizei a antropologia como instrumento de análise destas temáticas. Para responder mais directamente à pergunta formulada, posso referir que comecei a realizar documentários para reagir a uma certa frustração. Havia um certo número de questões que me interessavam e não via serem tratadas pelo cinema, pois muitos dos filmes africanos ou eram demasiado antropológicos ou muito abstractos e não lidavam com alguns dos assuntos contemporâneos mais importantes da África de hoje. Foi então que cheguei à conclusão e disse a mim próprio: “Se quiser trabalhar estes assuntos, vou ter de fazer os meus próprios filmes”. Esta é a principal razão por que faço documentários. Existe, no entanto, outra, que é a existência da câmara digital, um instrumento de pesquisa fundamental para qualquer pessoa nos dias de hoje – os artistas devem usar a câmara digital, pois ela é o novo pincel, a nova caneta; os investigadores quando estão a fazer “trabalho-de-campo” devem usar a câmara digital. Não tenho dúvida de que a acessibilidade desta nova tecnologia contribuiu muito para que me tornasse documentarista.

**JR:** Considera, então, que existe continuidade entre a sua obra ensaística e a sua obra documental (por isso o documentário e não a ficção)?

**MD:** Precisamente! E essa continuidade é mesmo literal. Em 1998 escrevi um livro para a Universidade de Harvard [Harvard University, Massachusetts, Cambridge], chamado ‘In Search of Africa’, que é uma espécie de diário onde exponho algumas teorias e as confronto com a minha experiência pessoal e o quotidiano da viagem por África que tinha acabado de fazer, tentando lidar com os problemas desse meu “retorno a casa” e com assuntos de identidade e da globalização. Digamos que é uma “narrativa da diáspora”, onde reflecto sobre as questões que se levantam quando se regressa à terra natal depois de a ter deixado por longos anos. A relação literal está no facto de, na sequência desse livro, ter feito um pequeno documentário com o mesmo nome para a ‘Arte’ [canal de televisão cultural franco-alemão]. O mais interessante deste processo, contudo, foi durante a sua pesquisa ter deparado com

algo que se tornou extremamente importante para os meus filmes. Já se sabe, quando se é acadêmico tem de se escrever de forma objectiva: pôr notas de rodapé; não utilizar a primeira pessoa do singular na narrativa; fazer muita pesquisa; enfim, utilizar todo um paradigma de objectividade. . . Mas de repente reparei que, pela primeira vez, na narrativa do ensaio 'In Search of Africa', estava a empregar a primeira pessoa do singular para me expressar pessoalmente. Isso foi muito importante e libertador para mim porque, sendo eu professor a tempo inteiro numa grande universidade dos EUA, estava naquele momento a utilizar a voz da primeira pessoa, estava a ser emocional, estava a fazer aquilo que não é de todo suposto os académicos fazerem. Porém, foi ainda nesse processo de escrever um livro que serviu de plataforma para realizar um filme que me consegui libertar da minha disciplina de base – que é o estudo da literatura, do conto e do romance. Foi com ele que comecei a escrever sobre a música em África, sobre Salif Keita, Ali Farka Touré, Toumani Diabaté e outros músicos africanos contemporâneos a reflectirem sobre a vida quotidiana na África de hoje. Tudo isto foi uma grande libertação porque sempre gostei imenso de música, mas não sabia que também podia escrever sobre música ou a cultura popular em África. Mais, foi neste livro que primeiro escrevi sobre arte e crítica de arte, algo que nunca tinha experimentado e não era de facto a minha suposta especialidade. Estes três elementos – escrever na primeira pessoa do singular, escrever sobre música e abordar a crítica de arte – sugeriram, assim, em simultâneo e ajudaram a complementar a minha visão da literatura e isso repercutiu-se nos meus filmes subsequentes: se virem *Conakry*, concordarão que é um filme sobre política cultural, sobre os músicos, sobre os intelectuais e sobre os artistas; e se virem *Bamako*, admitirão que se trata da mesma coisa. Posso, portanto, afirmar que foi a literatura que me permitiu tornar cineasta, o que por sua vez me deu liberdade para falar de assuntos que são melhor abordados com uma câmara. É que se formos a um concerto e pusermos uma câmara a filmar, então somos capazes de ver a cena completa mesmo à vossa frente, o que é algo mais e um pouco diferente do que escrever sobre esse mesmo concerto. Neste sentido, para mim, a escrita e o cinema complementaram-se um ao outro.

**JR:** Isso quer dizer que o uso de uma nova linguagem, a do cinema, foi essencial na abordagem a essas novas temáticas?

**MD:** É exactamente isso que queria referir quando disse que a câmara é hoje o que o pincel, a caneta ou mesmo o gravador de voz foram outrora. A câmara, sendo um instrumento visual, também é oral, pois tem o som incorporado, pelo que nos nossos dias é fundamental aprender essa nova linguagem, adquirir essa literacia visual que já referi.

**JR:** Ao utilizar este médium visual também conseguiu chegar a novos públicos? Por exemplo, foi mais fácil mostrar o seu trabalho em África?

**MD:** Sim, definitivamente. É mais fácil alcançar as audiências africanas com um filme do que com um livro, porque a literacia em África é muito baixa. Em alguns países essa taxa não ultrapassa os 15% [caso do Níger e Burkina Faso], noutros é de 30% a 35% e são poucos os países africanos que atingem ou ultrapassam os 60%. Nestas condições, portanto, a linguagem cinematográfica também serve para educar as pessoas, é uma forma de falar com elas, pois se apresentarmos um documentário a uma audiência facilmente se consegue pôr as pessoas a discutir um assunto. E esta possibilidade é realmente muito importante. Posso dar o meu exemplo mais recente. Em Janeiro passado estive no Sudão, onde o grande tema da actualidade é o Darfur, região que sofre um processo de genocídio sob a complacência de um governo repressivo e ditatorial. Desloquei-me lá com a minha companheira e levávamos connosco o meu filme chamado *Who's Afraid of Ngugi Wa Thiongo?* (2006), um filme sobre esse escritor do Quénia que esteve exilado do seu país durante 22 anos [aproximadamente entre 1982 e 2004]. Quando Ngugi teve condições para regressar ao seu país perguntou-me se queria ir com ele para o Quénia – exactamente como quando o Jürgen, no contexto da 'Maison Tropicale', me perguntou: "Queres vir connosco a Niamey e a Brazzaville?". E eu, que sou um pouco louco, disse logo: "Oh sim, claro que vou". Fui então para o Quénia com o Ngugi, depois desses 22 anos de exílio motivados por uma tentativa de assassinato e um período de prisão decorrentes das suas posições políticas e dos seus escritos sobre a rebelião Mau Mau... Exílio que só acabou com a mudança de governo. Quando finalmente fomos para o Quénia levei a minha câmara e filmamos sem qualquer problema durante duas semanas. Só que na terceira semana eles regressaram e atacaram-no brutalmente, queimando-o com cigarros e violando a sua mulher... O documentário que fiz aborda tudo isto

e foi isso que mostrei no Sudão a cerca de 200 pessoas. No fim da projecção só diziam: “Oh, isto é como no nosso país!”. É que no Darfur há violência, há violações e existem artistas dissidentes que se opõem a um governo repressivo. A verdade é que as pessoas interessam-se pelo cinema e pelo documentário quando de alguma forma percebem que podem ver as suas vidas retratadas no ecrã e, quando assim é, um cineasta consegue chegar a um público africano mais numeroso. É com essa intenção e por essa razão que eu e outros cineastas africanos filmamos, pois queremos chegar próximo das audiências. Mas há aqui outro elemento, que me permite afirmar que isto não acontece só em África. Passa-se o mesmo no Ocidente, onde, por exemplo, para explicar África a Portugal ou à França, a Espanha ou aos EUA, que em geral possuem clichés muito arreigados acerca desse continente, o melhor a fazer é mostrar um documentário de uma hora. Esta é uma forma de também as audiências desses países aprenderem bastante. . . É por isso que a linguagem do cinema é tão importante.

**JR:** A existência desses clichés sobre África, que existem na Europa e no Ocidente, levanta a questão da cumplicidade da Antropologia com o projecto colonialista, quando esta ajudou a criar imagens essencialistas sobre as culturas africanas, inclusive através de filmes etnográficos. Pergunto-lhe se pensa ser possível filmar o Outro sem criar ou reproduzir estereótipos?

**MD:** Essa é uma questão realmente importante. Antes de mais, aquilo que acho interessante sobre a relação da Antropologia com África é o facto de. . . Bem, em certo sentido, os antropólogos foram os primeiros defensores das culturas africanas, foram os primeiros a constatar: “Esperam lá! Estas pessoas têm uma cultura”, o que os levou a investigar essas culturas. Em muitos casos quiseram mesmo reagir à rigidez da racionalidade ocidental e à criação da oposição binária entre o civilizado e o selvagem, entre o ocidental e o africano, o canibal, o “cru e o cozido” e até entre cristão e não-cristão. Mas nesse processo também eles acabaram por criar novos estereótipos. Uma segunda leitura dessa interessante relação tem a ver com o facto dos africanos terem descoberto a sua identidade através da Antropologia. Na verdade, muitos dos intelectuais africanos foram criados com a antropologia, na medida em que o processo de conhecimento próprio e das suas culturas se baseou nas leituras de Lucien Lévy-Bruhl, de Leo Frobenius ou de Mar-

cel Griaule. Por isso, em certo sentido, estes antropólogos inventaram uma África em que os africanos acabaram por se integrar e adoptar. Todavia, também existe uma abordagem de origem marxista a este fenómeno, uma espécie de desconstrução dessa oposição binária entre o ocidente e o Outro, o civilizado e o primitivo, entre a dita religião africana e a religião ocidental, pois o marxismo é todo ele iluminismo – ou se aceita a modernidade ou não. Os desenvolvimentos destas concepções trazem-nos aos dias de hoje e à questão aqui em causa: como é que se pode trabalhar hoje? Existe um Outro autêntico, que se possa opor ao “outro” dito essencialista ou estereotipado? Esta tem sido uma situação muito, muito difícil para todos nós, pois sempre que alguém “abre a boca” está a criar estereótipos. Em tempos escrevi um ensaio onde encorajava os novos investigadores africanos a adoptar todos os estereótipos, pensando eu que, sendo difícil fugir deles – eles acabam sempre por nos perseguir! –, então mais valia abraça-los, pois com este gesto seria possível libertarmo-nos dos clichés e criarmos outras coisas. Um outro registo para dizer o mesmo, que costumo utilizar frequentemente, é afirmar que “a cópia de uma cópia cria algo de original”, o que permite olhar a autenticidade de uma forma existencialista e não reificada. Portanto, para ser mais específico, o que tento fazer nos meus filmes é “dar voz” às pessoas que normalmente não a têm. Veja-se as grandes teorias que existem em relação à globalização em França, por exemplo no ‘Le Monde Diplomatique’ [jornal mensal, cuja versão em português tem o mesmo nome], onde é frequente dizerem: “Oh! Isto é o Ocidente a explorar os africanos”. . . Ou coisas desse género. Eles têm toda a autoridade, têm os seus diplomas e todo um sistema ordenado. São capazes de chegar a Lisboa e irem a um departamento de antropologia questionar alguém que tem essa autoridade para falar; ou também são capazes de o fazer com qualquer político africano que também tem essa autoridade. Mas nunca falam com africanos vulgares para saber o que pensam de determinado assunto. Por isso, o que tento fazer é pôr a câmara de filmar à frente desses africanos para deixá-los expressarem-se sobre os temas de que todos falamos. E mesmo se entendo não ser esta a voz africana “autêntica”, pelo menos desta forma procuro demonstrar como esta gente, apesar de não possuir títulos académicos, é capaz de formular uma opinião sobre os problemas que nos rodeiam. Não sei se o consigo efectivamente, mas pôr todas

estas diferentes vozes nos meus filmes dá-me a esperança de poder reconciliar as relações humanas, de poder realçar a nossa presença conjunta neste mundo e de poder consciencializar para os problemas que nos afectam a todos – talvez assim todos possamos começar a fazer alguma coisa. De qualquer maneira, não penso que exista esse Outro autêntico e irreduzível, no sentido radical em que Homi Babha ou Jacques Derrida o põem com a sua *différance*, com esse sucessivo diferimento que posiciona o Outro num lugar sempre inalcançável. Aliás, considero que entre os seres humanos existe uma relação poética, que é mais importante mas muitas vezes esquecida. É por isso que ponho essas pessoas a falar nos meus filmes.

**JR:** É interessante como o que acabou de dizer está reflectido no seu filme *Rouch in Reverse*, onde não só se invertem os tradicionais papéis de antropólogo e informante, como se dá voz à diáspora africana residente em Paris, que fala sobre os problemas da sua vida em França e assim demonstra a falsidade das imagens estereotipadas. Pergunto se o cinema etnográfico de Jean Rouch ou o tipo de cinema que o Manthia persegue são actualmente influentes em África?

**MD:** Não muito, na medida em que a maioria do cinema africano e a sua linguagem enquadram-se, de certa forma, na tradição cinematográfica francesa. Por razões óbvias, durante muito tempo o cinema africano foi financeiramente suportado pelo governo francês – que assim impunha operadores de câmara, operadores de som, editores e produtores franceses –, pelo que o filme africano “tradicional” é do tipo que se vê em Cannes e em outros festivais de cinema do género. O mais próximo do cinema etnográfico de Jean Rouch são os meus filmes, embora, ao mesmo tempo, eu próprio procure desconstruir Jean Rouch. Senão vejamos, quando me questiono porque estou tão próximo de Rouch, normalmente concludo que é por ser um cineasta que faz filmes imperfeitos. Na minha opinião, Jean Rouch é um cineasta que sempre fez filmes imperfeitos, que fez uma espécie de anti-cinema, pois, de certa forma, quase não sabia como se faziam filmes: ele ia para o local filmar, muitas vezes sem sequer ter som, e depois, já no seu escritório de Paris, baseado no seu conhecimento sobre as religiões africanas e na ideia de possessão, inventava uma voz-off que acabava por dar um sentido ao filme – filme esse que Rouch descobria à medida que o ia fazendo. Foi com este “método” que Jean Rouch foi capaz de criar e descobrir novas

formas de fazer cinema, e por isso a *Nouvelle Vague*, o *Candid Camera* e toda a ideia de *Cinéma Vérité* devem muito a Jean Rouch. Ora, como eu faço filmes devido à existência de câmaras digitais e como a minha forma de filmar e enfrentar o local de filmagem não é a de um “cineasta perfeito”, também comigo a verdade do cinema emerge no processo de fazer o filme. Mas, como dizia, a maioria dos cineastas africanos faz filmes pouco interessantes e, às vezes, muito lentos, filmes que podem parecer autênticos no sentido antropológico mas que na verdade possuem a linguagem dos filmes franceses. Nada que se pareça com os filmes de Jean Rouch, com quem os realizadores africanos têm um conflito latente e por causa do qual tive alguns problemas quando fiz *Rouch in Reverse*. Aliás, fui criticado pelos dois lados: pelos europeus, para quem Jean Rouch é uma “vaca sagrada” e não pode ser abordado da forma como o tratei; e pelos africanos, para quem fui demasiado brando com Rouch ao não realçar suficientemente o seu racismo e a sua mentalidade colonialista. . . Tive muitos problemas com esse filme e com as expectativas que esses dois grupos tinham sobre o filme que deveria ter feito: primeiro os europeus, pensando que Rouch é intocável; depois os africanos, pensando que Rouch é um colonialista, um paternalista que ao chegar ao continente pensou poder apoderar-se da imaginação e da imagem de África. A verdade é que, por um lado, tenho muita estima por Jean Rouch. Era uma pessoa muito simpática, fez filmes realmente importantes – não me importava nada de ter sido eu a fazer alguns deles! – e sobre o qual não escondo a minha admiração. Mas, por outro lado, também o critico por recusar aos africanos o direito à modernidade, por não querer que o progresso chegasse a África por pensar que isso iria destruir os africanos, por não aceitar que a África pudesse mudar – ele adorava essa África idílica! . . . É que eu sou um homem moderno e sempre vivi em grandes cidades. Antes de ir para os EUA vivi em Paris, em Bamako e em Dakar, pelo que não posso deixar de criticar Rouch quando ele parece querer dizer: “Volte lá para a sua aldeia!”. Esta crítica, porém, não satisfez nem os cineastas africanos, nem os antropólogos europeus. De qualquer forma, assim como penso que o meu cinema critica e, simultaneamente, presta homenagem a Rouch, também penso que nele se percebe o meu tributo ao cinema africano, ao mesmo tempo que envio uma mensagem aos seus realizadores a confirmar que eles absorveram uma série de estereótipos e, por isso,

precisam de fazer filmes mais modernos, com personagens que as pessoas possam imaginar gostar de ir “almoçar com elas”. Repare-se que, olhando para as personagens do cinema africano, é normal sentir pena delas mas nunca sentimos a vontade de ter uma conversa interessante com elas, e no entanto existem imensas pessoas em África com quem se pode ter um almoço muito interessante. Como é possível não poder ver esses africanos urbanos em filmes africanos? Com o meu cinema, por conseguinte, não só critico essas duas visões como também estou a aplicar a Antropologia, os Estudos Culturais [Cultural Studies], enfim, estou a utilizar a reflexividade.

**JR:** Em Portugal também só conhecemos esse cinema africano de influência francesa que tem estado a referir, o dito “Cinema de Autor”, que nas últimas décadas por cá foi estreando à medida que recebia prémios em Cannes ou noutros festivais prestigiados. Mas pergunto se esse cinema é feito exclusivamente para mostrar no estrangeiro, nomeadamente nesses festivais? Como é que esse cinema se insere no contexto africano?

**MD:** Essa é uma boa pergunta, porque o que está subentendido é absolutamente correcto e remete para algo sobre a África que todos negamos, mas é bastante óbvio. Começamos por dizer que nos dias de hoje não há africanos que não tenham experimentado algum tipo de vivência numa grande cidade – embora ainda haja quem pense que eles vivem na selva. Por isso, é normal que o africano médio conheça a linguagem cinematográfica como nós, eu ou vocês, conhecem. Eu, por exemplo, cresci em Bamako nos anos 1950 e 1960 a ver filmes de Charlie Chaplin, de Buster Keaton, de Eddie Constantine ou mesmo de Alfred Hitchcock, pelo que interiorizei essa gramática cinematográfica – e porque é uma linguagem moderna, fi-lo sem estar muito consciente disso. Acontece que os realizadores africanos quando fazem filmes tentam esquecer que existe esse espectador africano e, subsequentemente, recorrem a uma linguagem muito lenta, com personagens que vivem no mato e cujo assunto é o velho conflito entre a tradição e a chegada de um ou outro aspecto da modernidade, ou cujo tema é a exposição dessa tradição pela perspectiva supostamente complacente do realizador/espectador moderno.

**JR:** Como nos filmes de Robert Flaherty?

**MD:** Claro! Mas a realidade é que os actuais espectadores africanos



não querem saber, por exemplo, se o filho bastardo de uma família deve ser abandonado na selva ou se deve ser morto. Isso só interessa aos ocidentais, que assim pensam poder aprender algo sobre as tradições africanas – que afinal já não são essas! – e de certa forma põem os realizadores africanos na posição de terem de ser antropólogos. Existe, portanto, um divórcio entre estes filmes e o espectador africano médio, que por estar habituado aos filmes extremamente rápidos de série-B, aos filmes de *kung-fu*, aos filmes indianos e aos *blockbusters* americanos não têm paciência para esses filmes africanos – não os compreendem e não os querem ver. Mas isto é só uma parte, a primeira, do problema. Depois. . . suponha-se que esses espectadores quisessem ver esses filmes – porque nós também os vemos! –, ainda assim isso não seria possível, pois em África as salas de cinema estão praticamente todas fechadas. Como os filmes africanos não são distribuídos em África, é bem provável que os portugueses que vivem em Lisboa ou no Porto vejam mais cinema africano, como foi dito, do que os africanos residentes em Brazzaville ou em Bamako. Isto é algo que devemos ter sempre presente, que os filmes africanos são consumidos no Ocidente, pelo que não podemos negar, primeiro, que os filmes que fazemos não interessem aos africanos, e segundo, que as estruturas para os mostrar ao público africano não existem.

**JR:** Deixe-me acrescentar que em Portugal surgiu de facto em 2005 [em Almada] uma primeira Mostra de Cinema Africano, que desde então se tem repetido anualmente em Lisboa, e é com ela que temos podido ver mais qualquer coisa para além do já referido “cinema de autor”. Na programação deste ano de 2007, por exemplo, pude constatar a prevalência de autores de documentários do Mali, como Moussa Camera (*Tombouctou la Misterieuse*, 1969), Cheick Oumar Sissoko (*Guimba*, 2004) e Abderrahmane Sissoko (*Bamako*, 2006). A indústria de cinema do Mali destaca-se assim tanto ou apresenta alguma especificidade no contexto africano?

**MD:** É apenas uma coincidência, embora seja verdade que alguns dos melhores realizadores africanos são provenientes do Mali. Não, neste país não existe propriamente uma indústria cinematográfica, nem mesmo no Senegal ou no Burkina Faso. Mas se quisesse referir os três países com produções mais relevantes, começaria por nomear o Senegal, donde provem Sembène Ousmane, falecido recentemente [em

9-6-2007] e considerado o pai do cinema africano, bem como Djibril Diop Mambéty [1945-1998], conhecido por realizar filmes *avant-garde* e muito particularmente por ter feito *Touki Bouki* (1973) – se tiverem a oportunidade, não percam este filme. Do Senegal também nos chega uma nova geração, bem representada por Moussa Absa Sene ou Ben Diogaye Beye. A segunda referência seria em relação ao Mali, onde destacaria Souleymane Cissé, o deão dos cineastas malienses e campeão dos prémios de festivais, pois já ganhou o grande prémio de Cannes – com *Yeelen* (1987) – e vários prémios do Fespaco-Panafrican Film Festival de Ouagadougou [Burkina Faso]. Incontornáveis são ainda os realizadores Abderrahmane Sissako, um dos principais realizadores do Mali, e Oumar Sissoko, que é actualmente Ministro da Cultura – o que quer dizer que no Mali respeitam muito os cineastas. O terceiro país a mencionar seria, então, o Burkina Faso, onde existem imensos realizadores e muitos deles realmente importantes. Enfim, como originário do Mali só posso dizer que não temos dinheiro, somos um país pobre, mas fizemos alguns filmes realmente importantes. Concluiria, contudo, dizendo que o Senegal, o Mali e o Burkina Faso são as três áreas de produção cinematográfica mais significativa em África. . . Quer dizer, isto para não falar da África do Sul ou de Nollywood, na Nigéria.

**JR:** É verdade que na Mostra de Lisboa também estiveram presentes alguns realizadores Sul-africanos [Khalo Matabane, Dumisani Phakathi e Okette Geldenhuys]. No entanto, é curioso como no seu ensaio ‘Sub-Saharan Africa Film Production: Technological Paternalism’, escrito em 1987 e onde analisa a herança colonial na área do cinema, faz referência à importante produção cinematográfica de países como a Nigéria, precisamente, mas também o Gana e o Congo-Kinshasa [República Democrática do Congo]. Como reparei que agora já não os menciona, pergunto-me o que terá acontecido entretanto nesses países? Já se pode constatar alguma desmistificação e difusão da tecnologia do cinema em África, como então achava necessário?

**MD:** Acabei de completar uma estadia de dois anos no Gana, onde existe um realizador importante, chamado Kwaw Ansah, mas a actual produção cinematográfica é pouco relevante. O Gana parece não ter sabido aproveitar duas grandes vantagens em relação a outros países do continente. A primeira é a presença da mais antiga e, provavelmente, da única verdadeira escola de cinema em toda a África, a NAFTI [Nati-

onal Film and Television Institute], fundada nos anos 1970 [1978], cuja maioria dos estudantes, infelizmente, acaba por não se dedicar ao cinema e prefere trabalhar em publicidade. A segunda vantagem, que não existiu em mais nenhum lado, foi terem tido um sistema completo de produção em 35 milímetros, deixado pelos alemães nos anos 1960, mas que deixaram apodrecer. A televisão é, portanto, a única saída profissional, como bem demonstra o facto do realizador Kwaw Ansah ter fundado a televisão 'TV Africa'. Mas mesmo este percurso não tem dado grandes resultados. O que se passa no Congo [Kinshasa] também é interessante, pois os missionários tinham aí uma importante base de produção de filmes, por sinal bastante paternalistas, e que nunca deu a devida formação aos africanos. Recentemente os realizadores congolezes associaram-se aos realizadores francófonos e têm conseguido dinheiro em França para fazer os seus filmes, pelo que nos últimos cinco ou dez anos houve a capacidade de dois ou três realizadores, como Ngangura Mweze ou Balufu Bakupa-Kanyinda, fazerem alguns filmes significativos. Isto quer dizer que a produção local ainda está viva, mas, repito, eles existem por causa do sistema de produção francês e da ajuda francesa a África. Quanto à Nigéria, acho que é o país com o percurso mais curioso de todos. Quando eu escrevi esse ensaio, em 1987, havia um teatro ambulante chamado Teatro Yoruba [The Yoruba Theatre], que foi capaz de criar actores famosos, no seu género autênticas "estrelas". Como os nigerianos são muito pragmáticos, os seus cineastas limitavam-se a pegar numa câmara e, sem sequer mudarem de ângulo, filmavam a actuação desses actores, acabando por produzir os chamados 'Filmes do Teatro Yoruba', cujo sucesso era enorme nessa época. Esta tradição Yoruba ainda existe na Nigéria, embora como cinema étnico ou tribal, na medida em que as outras etnias do país não se interessam muito por esses filmes. Contudo, nos últimos anos surgiu um novo cinema na Nigéria, o cinema de Nollywood, que hoje é a produção mais importante em África e está a captar a atenção de todo o mundo: os festivais de Cannes, de Berlim, de Nova Iorque e de Toronto já convidaram realizadores de Nollywood; o jornal The New York Times já escreveu mais de sete artigos sobre Nollywood e estou certo de que o L'Monde e todos os jornais de referência do Ocidente estão a mostrar interesse pelo que se está a passar com Nollywood. E o que é Nollywood? É uma grande indústria de cinema local, tal como

Hollywood ou Bollywood, embora baseada nas tecnologias do vídeo e do digital, de custos muito baixos – 5.000 a 40.000 dólares, no máximo, por filme – e que é distribuída em Vídeo CD [Video Compact Disc], também muito barato e, por isso, nivelado ao poder de compra dos africanos. Usam o VCD porque é muito mais barato do que o DVD [Digital Versatile Disc] e porque os recebem em enormes quantidades de Hong-Kong [China] ou do Dubai [Emirados Árabes Unidos]. O sistema de marketing também é muito simples, pois as capas dos VCD's podem ser feitas com uma simples impressão da imagem do actor ou actriz principal enviada por e-mail, enquanto os cartazes que são colados nas ruas das cidades são reproduções simples das capas dos VCD's. Depois, para as pessoas começarem a comprar como loucas, basta passar o filme na televisão uma vez. . . Nollywood, assim como Hollywood e Bollywood, soube igualmente montar um *Star System*, sendo esta a primeira vez na história do cinema africano, normalmente baseado em actores amadores, que as “estrelas” são um factor importante no sucesso de toda uma indústria. Exactamente como nesses dois centros mundiais do cinema, os filmes também têm argumento e contam histórias com princípio, meio e fim, histórias que adoptam o realismo do quotidiano, as fantasias e os desejos dos africanos normais. Neste sentido, quase se pode dizer que os filmes de Nollywood são como os melodramas, em que as personagens predominantes, normalmente a viverem na cidade, lutam para conseguir mudar de vida. O exemplo tipificado que gosto de referir é o do filme que começa com um homem a chegar a casa e encontra a mulher na cama com outro, ele mata-os e tenta esconder os corpos no mato, mas houve alguém que viu tudo e telefona-lhe a exigir uma recompensa para se calar e não o denunciar à polícia. . . Bom, o resto da trama gira em volta dos sucessivos pagamentos e das tentativas do primeiro homem em livrar-se do chantagista. O importante, todavia, é que em África todos querem ver filmes assim. Assim ou como aquele outro do homem que chega à cidade e depois de se tornar milionário abandona a mulher, casando-se com outra mais jovem. O que vai acontecer? Toda a gente conhece este tipo de histórias. . . Ou ainda a história do criminoso que foge da aldeia para se esconder no anonimato da grande cidade. Portanto, nestes filmes expõem-se sempre as dicotomias, entre cidade e campo, é certo, mas maioritariamente dentro da própria cidade. Para encurtar este já longo comentário, digamos que

Nollywood se tornou uma das grandes indústrias da Nigéria, segundo alguns logo a seguir à do petróleo – a Nigéria é o principal produtor africano e o 12<sup>o</sup> a nível mundial – e à das telecomunicações, pois o seu mercado potencial inclui os mais de 130 milhões de habitantes deste país e, além disso, é uma indústria que está a começar a exportar para todos os outros países africanos, mas também para Nova Iorque, Paris, Londres e para onde quer que esteja a diáspora africana. Esta é a realidade actual, que não existia em 1987 quando escrevi esse ensaio.

**JR:** É, então, possível afirmar que os africanos estão finalmente a fazer filmes sobre africanos para serem vistos por africanos?

**MD:** Essa é a melhor definição de Nollywood. Os seus filmes têm histórias africanas no sentido em que retratam a vida quotidiana dos africanos. Além disso são feitos em África, são feitos por africanos e são consumidos pela população local. É um cinema “caseiro”, um produto local que de facto não depende dos festivais internacionais nem dos espectadores ocidentais. Na verdade, a sua qualidade é tão má, o som é tão mau, os argumentos são tão imbuídos da violência da vida diária nigeriana que o ocidente se mostra relutante em os mostrar, e quando o faz tem tendência a perspectivá-los, inserindo-os num contexto em que seja mais fácil para os ocidentais entendê-los.

**JR:** Para terminar esta entrevista voltemos ao seu trabalho. Já tem novos projectos em vista? Uma vez que o documentário sobre a ‘Maison Tropicale’ está quase finalizado.

**MD:** Como já referi, penso que o projecto ‘Maison Tropicale’ não só se insere nas preocupações subjacentes a todo o meu trabalho, como, de certa forma, ajudou a transcender a esfera dos meus conhecimentos. Antes tinha feito um documentário sobre o Mali e Bamako, a terra onde nasci; fiz outro sobre Conakry, onde vivi com os meus pais quando era jovem; também realizei um filme sobre Jean Rouch, de quem fui aluno; fiz ainda um sobre Sembène Ousmane, que é um herói de romance, e outro sobre Ngugi Wa Thiongo, um muito bom amigo e colega na NYU. Com o documentário *Maison Tropicale* é a primeira vez que estou fora destes domínios mais próximos, tentando relacionar a minha experiência com o mundo. Desde logo com África, mas também com Lisboa e o encontro com o Jürgen da Maumaus e com a artista Ângela Ferreira. É, portanto, a primeira vez que exponho as minhas ideias em conjunto com pessoas cujo percurso é completamente diferente, e apraz-me consta-

tar que é possível comunicar, que é possível aproximarmo-nos uns dos outros e sermos capazes de lutar pelas mesmas causas deste mundo. É por isso que o projecto da 'Maison Tropicale' está a ser tão importante para mim. É algo de novo no meu trabalho que, estou certo, vai continuar a produzir efeitos. O que vou fazer depois deste documentário? Provavelmente uma pausa e escrever um pouco.

**JR:** Muito obrigado e um resto de bom trabalho em Portugal.