

ANTROPOLOGIA E CINEMA: HISTÓRIA E TENDÊNCIAS

Orlando J. R. de Oliveira¹
Marília Flores Seixas de Oliveira²
Denise da Silva Santos³

Resumo: Contemporâneo à constituição da Antropologia como campo científico, o cinema logo cedo foi incorporado à metodologia do trabalho de campo antropológico, mediante o estabelecimento do filme etnográfico como um segmento do cinema documentário. Este trabalho discute o conceito de filme etnográfico e traça um panorama das principais tendências estilísticas - e respectivos representantes - ao longo da sua história, confrontadas com o desenvolvimento tecnológico dos mecanismos de captação e registro audiovisual.

Palavras-chave: Filme etnográfico, Antropologia Visual, Cinema Documentário.

Embora haja uma tendência a se considerar a antropologia visual (ou áudio-visual) como um campo de conhecimento recente, uma espécie de atividade resultante do intenso processo de democratização ou difusão da tecnologia, principalmente das técnicas digitais de captação e reprodução de som e imagem, isto não corresponde à veracidade da tradição disciplinar. Primeiro, porque a antropologia se desenvolveu, enquanto disciplina científica, simultaneamente ao desenvolvimento tecnológico de captação da imagem fixa e animada (fotografia e cinema) e do som (fonógrafo)⁴. Segundo, porque tais desenvolvimentos tecnológicos são imediatamente utilizados pela

¹ Professor do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (DFCH/UESB), Doutorando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA, mestre em Desenvolvimento Sustentável pela Universidade de Brasília (UnB). Email: ojro.furioso@gmail.com

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem (PPGCEL/UESB) e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais (PGCA/UESB), e professora adjunta de Cultura Brasileira, no DFCH, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Coordenadora do Grupo de Pesquisa *Cultura, Ambiente e Sociedade: Linguagem e Design Social* - CASLIDS/UESB-CNPq Doutora em Desenvolvimento Sustentável pela Universidade de Brasília. E-mail: marilia.flores.seixas@gmail.com

³ Cineasta, Graduada em Comunicação Social pela UESB, membro do Grupo de Pesquisa *Cultura, Ambiente e Sociedade: Linguagem e Design Social* - CASLIDS/UESB-CNPq, Bolsista da FAPESB (AT2-Projeto). E-mail: denisekinema@yahoo.com.br

⁴ À invenção da fotografia, na primeira metade do século XIX, seguem-se as invenções do Cronofotógrafo (1887), Kinetoscope (1891) e do Cinematógrafo (1895) para captação da imagem animada e a do Fonógrafo (1877), para a captação do som.



antropologia em seu esforço de aperfeiçoamento da atitude analítica no seu campo disciplinar. Mesmo que a nascente antropologia moderna não houvesse se preocupado em definir ou estabelecer um campo de conhecimento que incorporasse a dimensão áudio-visual, este aspecto encontrava-se incorporado às suas produções – o aparelho fotográfico foi um item essencial na definição da moderna monografia etnográfica de Bronislaw Malinowski.

O uso de mecanismos de captação da imagem e do som sempre desempenhou uma dupla função na antropologia: seja como instrumento de pesquisa, no momento da investigação, seja como meio de exposição/comunicação dos resultados. Em ambas as situações, o uso de meios cinematográficos pela nascente antropologia vai ser contemporâneo também da definição de um domínio particular na indústria do cinema, especialmente no campo da não-ficção, o chamado campo do cinema documentário ou filme etnográfico.

A dificuldade em estabelecer uma definição precisa do que é o filme etnográfico talvez resida no fato de que ele tem a sua origem na mesma conjuntura em que surge o cinema documentário como um gênero de filme distinto daquilo que logo se consagraria como o cinema de ficção. Evidentemente esta é uma discussão a posteriori, uma vez que por ocasião do nascimento do cinema e subsequentemente dos gêneros documentário e etnográfico os realizadores dessas obras inaugurais não tinham a percepção do que iria ocorrer com seus projetos individuais. Entretanto, há um aspecto que não pode ser descolado do surgimento do filme etnográfico: sua relação com a objetividade científica buscada pela disciplina antropológica, desde meados do século XIX. Há, desde então, uma relação complexa entre o desenvolvimento da metodologia da pesquisa antropológica e a utilização dos recém criados mecanismos de captação da imagem fotográfica e cinematográfica, assim como dos equipamentos de gravação de sons. Trata-se aqui da convergência e coincidência de interesses e objetivos entre a antropologia e o cinema pelo registro documental, “científico” de aspectos da vida de sociedades outras, “exóticas”, “primitivas”, que eram alcançadas pelo colonialismo ocidental.

Diferentes autores elegem distintos critérios e parâmetros para fundamentar suas concepções de filme etnográfico. Um aspecto comum a várias destes autores é a relação do filme etnográfico com a pesquisa antropológica ou etnográfica. Assim, para Menezes (2003: 89), “pensar-se um filme antropológico ou etnográfico implica pensar-se a pesquisa e a ética da verdade como critério básico de legitimação da fidelidade da

informação ali contida”. O caráter antropológico, e não o valor estético, é apontado por Ruby como o elemento chave na definição do filme etnográfico. Este resultaria de uma pesquisa etnográfica e teria sua realização comandada por alguém com autoridade para configurá-lo em conformidade com os resultados da pesquisa, abdicando dos modismos cinematográficos. Ruby (apud Loizos, 1995) elenca aspectos constitutivos do filme etnográfico “ideal”:

“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 ações do princípio ao fim.”

Segundo Asch (1996: 36), “É justamente a ausência de roteiro, representação e direção (como se desenvolveu na tradição do filme teatralizado) que caracteriza muitos dos filmes documentários e todos os filmes etnográficos”. Assim, defende “a colaboração entre um diretor etnograficamente treinado e um antropólogo” como a “melhor estratégia” para se “fazer filmes etnográficos ligados à pesquisa e tecnicamente adequados a produzir filmes instrutivos para outros” (1996: 37). Aqui Asch demarca dois domínios distintos do filme etnográfico: filmes de pesquisa, vinculados ao processo de construção do conhecimento antropológico e filmes educativos, destinados à difusão dos resultados da pesquisa antropológica para estudantes e comunidade em geral.

Para Ribeiro (2007: 7-8),

“O 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 utilizados”.

Ribeiro (2007: 7-8) também destaca alguns princípios fundamentais que aproximam os métodos do cinema aos da disciplina antropológica, notadamente aqueles aspectos consagrados pela moderna monografia etnográfica, dentre os quais:

- “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”;

- “utilização privilegiada da música e sonoridades locais na composição da banda sonora”.

Por outro lado, para de France (1976: 140), as duas funções primordiais do filme etnográfico seriam “... colocar em evidência os fatos que são impossíveis de estabelecer somente com a observação direta e descrever aqueles dificilmente restituídos pela linguagem”. Aqui de France assinala um aspecto importante do cinema enquanto ferramenta que permite ampliar o esforço de construção do conhecimento pela pesquisa antropológica através da descrição, objetivo principal já presente na filmagem “científica” de Reugnault da técnica cerâmica desenvolvida pela mulher wolof em 1895, por exemplo.

Já André Leroi-Gourham (1948: 42-50) aponta os tipos de filmes reconhecidos como etnológicos:

“O *filme de pesquisa*, que é apenas um meio de registro científico entre outros. O *filme documentário público* ou ‘filme de exotismo’, que é uma forma do filme de viagem, e aquilo que [chama] de *filme de ambiente*, rodado sem intenção científica, mas que adquire valor etnológico pela exportação, como uma intriga sentimental em ambiente chinês ou um bom filme de gangsteres nova-iorquinos tornam-se pinturas de costumes curiosos quando se muda de continente” [grifos nossos].

A discussão sobre o filme etnográfico implica, portanto, uma análise das relações entre a antropologia e a imagem, envolvendo uma história de paralelismos e convergências entre o desenvolvimento dos métodos da pesquisa antropológica e o surgimento da linguagem fotográfica e cinematográfica, a partir de meados do século XIX, no contexto histórico da grande partilha colonial que resultou incorporando aos impérios capitalistas ocidentais os últimos territórios ‘selvagens’ descobertos, logo transformados em novos mercados consumidores para os produtos da revolução industrial em curso. Ambos, antropologia e cinema, passariam a registrar com seus meios peculiares – o texto etnográfico e a imagem em movimento –, o choque cultural produzido pelo encontro de povos e costumes ex-óticos, literalmente fora da ótica rotineira da civilização, com propósitos em que convergiam interesse científico e espetacularização comercial. Pôs-se, então, a circular uma profusão de imagens e registros (fotografias, filmes, gravações, monografias e relatórios) que atestavam a existência de um outro que, a partir daí, irremediavelmente, nos serviria de espelho, colocando-nos face à grande questão constituinte da Antropologia: “como explicar a evidência cegante da enorme diversidade de modos de vida de todos estes povos e, sobretudo, a diferença entre nós, ‘civilizados’, e os ‘outros’?” (Velho e Viveiros de Castro, 1978).

A grande expedição ao Estreito de Torres em 1898, reunindo uma equipe multidisciplinar de pesquisadores comandados por Alfred Haddon, zoólogo da Universidade de Cambridge, talvez seja a demonstração mais completa da interlocução entre o desenvolvimento da linguagem fotográfica e cinematográfica e a configuração da metodologia clássica da pesquisa antropológica. Reunindo uma equipe multidisciplinar, a expedição visava à documentação da totalidade das culturas aborígenes localizadas entre a Austrália e a Nova Guiné, ocasião em que Haddon realizou filmes de danças nativas e foram produzidas imagens antropométricas dos habitantes, numa demonstração da utilização dos novos mecanismos de captação da imagem para fins científicos. Estas iniciativas de pesquisa no final do século XIX visavam à coleta de artefatos, documentos e outros materiais destinados à formação de acervos e coleções de importantes instituições universitárias, museológicas e culturais do mundo ocidental.

Desde o início, esta aderência do cinema à realidade, sua capacidade técnica de “reproduzir a vida como ela é”, além de delimitar um gênero cinematográfico (o documentário), coincidia com as pretensões de objetividade metodológica da antropologia, autenticando *cientificamente* as realidades sociais e culturais *diferentes* que encontrava e via rapidamente serem ameaçadas de extinguir-se com a própria chegada do pesquisador/viajante/explorador. O filme etnográfico, portanto, esteve sempre associado à grande variedade de métodos, estilos e técnicas que constituíram o que comumente se denominou de cinema documentário, por um lado, e ao próprio desenvolvimento das abordagens teóricas da disciplina antropológica, por outro.

Analisando a história do cinema documentário, suas origens e seu desenvolvimento, verificamos que, desde o próprio surgimento dos primeiros aparelhos técnicos – como a câmera *cronofotográfica* de Etienne-Jules Marey, o *kinetoscópio* de Thomas Edison e o *cinematógrafo* dos irmãos Auguste e Louis Lumière –, o seu foco sempre esteve voltado para as distintas maneiras de captação objetiva do “real”, seja a “filmagem antropológica” por Félix-Louis Regnault do modo peculiar com que uma nativa *wolof* confeccionava utensílios cerâmicos *durante* a Exposição Etnográfica da África Ocidental em Paris (1895), sejam gravações dos índios Sioux, em *reconstituições cenográficas* montadas em estúdios no subúrbio de Nova Iorque (1894), por Edison, ou as prosaicas cenas da saída de operárias ao final de mais uma jornada de trabalho nas fábricas Lumière, em Paris (1895).

Nestes três exemplos, já se encontram os procedimentos básicos característicos do gênero que se definiria mais tarde como cinema documentário e balizadores de sua

relação com o “real”. Nos casos dos irmãos Lumière e de Regnault, o registro (documentação) do real “ao vivo”⁵; no caso de Edison, a reconstituição (assumida) do real. Em certa medida, aí já estão postas as duas abordagens que provocarão as contribuições mais significativas e impactantes para o próprio desenvolvimento estilístico do filme etnográfico, posteriormente.

O registro do real “ao vivo” foi logo comercialmente explorado pelos irmãos Lumière ao dirigir suas câmeras para aspectos da vida cotidiana e dos costumes de povos “primitivos” dispersos pelos territórios coloniais europeus, principalmente na África, originando uma espécie de sub-gênero de atualidades (*exótica*) que alcançaria grande sucesso de público, na virada do século XIX e no começo do século XX. Tais filmes exemplificam o grande filão do exotismo explorado pelo cinema, que se firmava como inusitado ícone da modernidade, um misto de aparato tecnológico e atração de feira. Ainda nos anos iniciais do cinema, Edison se destacaria com uma espécie de protótipo do cinema documentário, filmes produzidos entre 1901 e 1903, em que explorava o exotismo e a morbidez de aspectos incomuns das culturas não ocidentais, misturando cenas reais com reconstituições.

Nos inícios da história do cinema, se estabeleceu um tipo específico de filme, misto de atualidades e filme de viagem, destinado ao registro *científico* (antropológico) ou documentação do mundo histórico, em oposição ao filme de ficção, este vinculado a estratégias narrativas emprestadas da literatura e do teatro, ou seja, comprometido com a linguagem artística. No entanto, e paradoxalmente, aquele que é considerado o filme inaugural desta tipologia canônica, o filme etnográfico *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty (1922), serve-se do mesmo trunfo do filme ficcional clássico, sua estrutura *narrativa*. Num outro extremo, assumindo proposições vanguardistas, ligadas ao espírito inovador do contexto revolucionário da União Soviética, Dziga Vertov desenvolveria um cinema experimental ávido pelo real, a que chamaria de Cinema Verdade, que exerceria grande influência sobre os rumos do filme etnográfico posteriormente. É este período do entre-guerras o primeiro dos momentos-chaves, do ponto de vista estilístico, que caracteriza a história do cinema documentário e da

⁵ Deve-se ressaltar o caráter diferencial contido na expressão “ao vivo”, nestes dois exemplos; enquanto os irmãos Lumière posicionaram seu equipamento frente à fábrica e simplesmente captaram, em tempo real, o movimento de saída de suas operárias, Regnault aproveitava-se de uma encenação realizada pelos etnógrafos-expositores em Paris, ao trazerem uma nativa wolof para demonstrar suas habilidades e técnicas cerâmicas, fora, portanto, do seu ambiente e contexto natural.

indústria cinematográfica em geral⁶. Neste momento, pontuam as figuras icônicas de Robert Flaherty e de Dziga Vertov.

Dziga Vertov representa a primeira formulação sistemática e auto-reflexiva do cinema documentário, produzida no contexto das transformações decorrentes da Revolução Russa, e que se configuraram nos escritos teóricos sobre o “cine-olho” e a teoria da montagem, em que a crítica ao cinema de entretenimento é um ponto fundamental. Vertov usa a expressão *Kinopravda* para se referir ao tipo de cinema que buscava a criação de uma verdadeira linguagem cinematográfica, oposta à cine-dramaturgia burguesa, que saísse às ruas para captar “a vida de improviso”, não no sentido de um cinema ‘realista’, mas produzir “uma nova visão da realidade, que só o cinema poderia proporcionar” (Da-Rin, 2004, 107). A oposição entre cinema de ficção e cinema de não ficção, marcante durante toda a década de 1920 na União Soviética, trazia implícita a discussão sobre a função social do cinema, o seu papel na construção do “homem novo”, representante na sociedade industrial socialista em curso. Vertov optou pelo cinema de atualidades, um cinema de “invenção”, misturando princípios do leninismo aos princípios do Construtivismo russo, de forma a “ajudar cada oprimido em particular e o proletariado em geral em sua ardente aspiração de ver claramente os fenômenos vivos que nos cercam”. Educar as massas; visto que a percepção humana é limitada, impõe-se a necessidade de libertar a câmera, submetida à imperfeição e à miopia do olho humano; estabelecer uma relação de complementaridade homem-máquina, pois esta possui aptidões que o ser humano não tem e possibilita levar, “pela poesia da máquina, do cidadão desajeitado ao homem elétrico perfeito”. Vertov propunha o cinema como revelador do mundo, num processo analítico, tornando visível o invisível, “a prática pedagógica e científica tinha o ‘cinema-olho’ como método e o ‘cinema-verdade’ como princípio estratégico” (Da-Rin, 2004: 114).

John Grierson é a principal figura por trás da institucionalização do movimento do cinema documentário nos anos 1930, a partir da Inglaterra. Foi ele quem primeiro usou o termo documentário para referir-se ao filme de não-ficção, a propósito de uma crítica à *Moana* (1926), realização de Flaherty sobre o cotidiano de uma família nativa da Polinésia. Na formulação de Grierson, o documentário é concebido como um cinema voltado para a educação das massas, influenciado pelo cinema épico norte-americano,

⁶ Este é também o momento de consolidação da indústria cinematográfica baseada nos grandes estúdios, momento de passagem do cinema mudo para o sonoro.

associando a propaganda do Império britânico à um tipo de cinema que promovesse a integração social.

O método narrativo esboçado por Grierson para o documentário inglês compreendia a ênfase nos materiais naturais, na montagem rítmica e nos temas relativos à sociedade moderna, além de uma forte crítica tanto ao romantismo de Roberto Flaherty, quanto à intensa dramatização do cinema soviético e ao esteticismo e experimentalismo de suas vanguardas. Para a escola inglesa do documentário a utilização do cinema como ferramenta de transformação da sociedade pelo viés educativo, portanto, vinculado ao Estado, era o cerne da questão. Assim, os elementos principais do documentário seriam a dramatização, a interpretação e a intervenção social. Grierson consagraria a voz *over* (“a voz de Deus”) do documentário tradicional, mesmo tendo se inspirado em três aspectos importantes do cinema soviético: a teoria da montagem dialética (Vertov, Kuleshov, Pudovkin e Eisenstein), o vínculo entre escolha do tema e finalidade social e o uso do cinema como veículo de propaganda. Segundo tais princípios, são realizados os filmes *Housing problems* (1935), *Drifters* (1928), *Industrial Britain* (1931), *Coal Face* (1935), dentre outros. Embora Grierson conhecesse o foco na descontinuidade que orientava o cinema verdade de Vertov, as regras de continuidade e montagem narrativa do cinema de Flaherty é que foram aproveitadas em sua proposta do cinema documentário inglês por serem mais apropriadas ao cinema educativo-propagandístico que ajudaria a consolidar. Durante bom tempo o modelo do documentário de Grierson tornar-se-ia hegemônico na tradição cinematográfica, influenciando assim, o filme etnográfico.

Com o desenvolvimento tecnológico dos anos 1930 surgiram o formato 16 mm no cinema e as máquinas fotográficas mais leves, possibilitando trabalhos pioneiros de utilização de novos recursos visuais na pesquisa antropológica, como os de Margaret Mead e Gregory Bateson, que praticaram uma antropologia de urgência em Bali, Indonésia, entre os anos 1936 e 1939, experimentando a integração da produção audiovisual e fotográfica à pesquisa antropológica. Aliando uma rigorosa observação participante do método tradicional do trabalho de campo antropológico à crença na objetividade do registro fotográfico e fílmico, Mead e Bateson deram continuidade aos estudos das *técnicas corporais* de Marcel Mauss, estudando as relações e os comportamentos moldados pelos padrões culturais manifestos pela comunicação não verbal, gestos e posturas corporais nas condutas cotidianas e rituais da sociedade balinense. A publicação dos resultados da pesquisa em 1942 tomou a forma de um livro

com 759 fotografias, denominado *Balinese Character: A Photographic Analysis*, inaugurando outra forma de registro etnográfico que significou um novo tipo de reflexão sobre a produção do conhecimento antropológico e incorporou definitivamente a fotografia como ferramenta de investigação cultural. Os registros fílmicos realizados pelo casal só foram editados mais tarde e apenas por Margaret Mead, sendo transformados em sete filmes, dos quais *Trance and Dance in Bali* (1952) tratando da dança tradicional balinesa é o mais conhecido. Nos anos 1980, a obra de Mead e Bateson passa a ser considerada como o grande referencial fundador do campo que então se denomina Antropologia Visual.

A partir dos anos 1950, o segundo momento-chave da história do cinema documentário e do filme etnográfico será marcado por dois aspectos intervenientes e concomitantes: a) o estabelecimento do “filme etnográfico como uma disciplina institucional com especialistas e critérios reconhecidos” (Ribeiro, 2007: 8), destacando-se a criação do Comité du Film Ethnographique em 1953, em Paris, a que se seguem os programas de formação; e b) a revolução tecnológica, já no final da Segunda Guerra⁷, com a invenção de câmeras leves e portáteis e a possibilidade de captação do som direto com a sincronização dos gravadores Nagra. É a partir dessa década que surgem os primeiros realizadores do filme etnográfico que buscam romper com o padrão do documentário estabelecido por Grierson: Jean Rouch (*Les Maîtres Fous*, 1955; *Moi, um noir*, 1958), John Marshall (*The Hunters*, 1958), Robert Gardner (*Dead Birds*, 1964) e Tim Asch (*The Feast*, 1969), para citar alguns.

A institucionalização do filme etnográfico, configurada nos programas de formação criados na França (Sorbone, Nanterre) e nos Estados Unidos (Harvard) irá propor uma aliança entre a formação técnica-cinematográfica e os princípios da ciência antropológica, resultando na formação de realizadores familiarizados com a pesquisa etnográfica. Enquanto o próprio Jean Rouch dirigiria o curso de Cinema e Ciências Humanas na Universidade de Nanterre, em 1969, nos Estados Unidos o filme etnográfico constitui-se como ferramenta educativa para muitos antropólogos, mediante os filmes de Robert Gardner, John Marshall e Tim Asch.

Paralelamente, o advento dos equipamentos leves e portáteis e do som direto provocará uma revolução estilística sem precedentes, colocando o depoimento e a entrevista no centro das discussões fílmicas. Tais inovações produziram uma enorme

⁷ As imagens tremidas/borradadas, produzidas pelos cinegrafistas que fizeram a cobertura do front da Segunda Guerra representariam o caráter testemunhal e de autenticidade do documentário jornalístico da época.

transformação estilística no cinema documentário, sob a forma de movimentos, “múltiplas tendências formais e estéticas (...) de apropriação e adaptação do instrumental emergente” (Da-Rin, 2007: 106).

Nos Estados Unidos, sob a denominação de *living câmara*, o movimento se construirá sobretudo a partir do jornalismo televisivo e sua ética de não-intervenção⁸ com a criação da *Drew Associates* (1960/1963), de que participam Robert Drew, Richard Leacock, Albert Maysles e Don Pennebaker, e cujo ícone é o filme *Primárias* (1960)⁹ difundindo a idéia do Cinema Direto; no Canadá haverá o *candid eye* dos realizadores anglófonos reunidos em torno do *National Film Board* e o *cinéma spontané/cinema vécu*, ligado aos realizadores francófonos. Na França, declarando-se influenciado pelo *Kinopravda* de Dziga Vertov, Jean Rouch pontificará como o principal representante do *cinéma-verité*, que se tornaria conhecido como Cinema Verdade. Apesar das diferenças evidentes nas suas concepções de cinema, tanto o Cinema Direto norte-americano quanto o Cinema Verdade europeu apresentavam certo sentimento revolucionário, política e esteticamente, buscando romper com o formato estabelecido pela tradição do documentário, associando-se, de certa forma, aos movimentos cinematográficos nacionais do pós-Guerra (*neo-realismo* italiano, *nouvelle vague* francesa, os vários *cinemas novos* do terceiro mundo e do leste europeu).

Para Monte-Mór (2004:107), “com Jean Rouch, o cinema etnográfico vai buscar purificar-se daquilo que é estranho ao diálogo entre o observador e o observado: uma linguagem que se constrói e se investiga ao mesmo tempo”. Henley (1999), contrapondo o filme etnográfico clássico ao *documentário*, formula o conceito de *documentação* e reconhece em Jean Rouch o autor que busca a articulação e a síntese entre esses dois conceitos. Em Jean Rouch a relação entre o fazer antropológico e a produção de imagens torna-se mais complexa. Engenheiro por formação, torna-se etnógrafo sob a orientação de Marcel Griaule, incluindo a câmara na sua proposta de pesquisa desde o começo, na perspectiva de um potente instrumento de comunicação com a realidade etnográfica: “não um Cinema Verdade, mas a verdade do cinema”.

A proposição de uma “antropologia compartilhada” talvez se constitua na maior contribuição de Jean Rouch para o desenvolvimento crítico do filme etnográfico, numa época de revisão e crítica do colonialismo e de emancipação das nações emergentes na África. Segundo Barbosa e Cunha (2006: 37),

⁸ A expressão “*fly in the wall*” sintetizava a ética de não-intervenção do cinema direto norte-americano, na sua pretensão de captar a vida como ela é, como seria se a câmara não estivesse lá.

⁹ Sobre a campanha eleitoral de John Kennedy.

“Rouch foi um incansável defensor da expressão da subjetividade no filme etnográfico e ainda do fazer fílmico como espaço privilegiado que possibilitava a associação da linguagem cinematográfica em sua plenitude com os métodos de construção do conhecimento da pesquisa antropológica. Sua questão era como construir reflexões antropológicas com e a partir do filme. Seu foco foi a utilização do filme como uma forma de contar e expressar coisas que não poderiam ser expressas de outra forma, principalmente o imaginário que povoa a vida dos indivíduos em seu contexto de vida. A câmera e seu operador-antropólogo tornavam-se nesse percurso agentes e sujeitos na realidade etnográfica.”

Tendo a subjetividade e a reflexibilidade como eixo da produção intelectual, como atestam seus filmes, para Jean Rouch “a realidade filmada era a realidade presente nas relações estabelecidas entre o antropólogo e os sujeitos com os quais filmava” (Barbosa e Cunha, 2006: 37).

Surgido nos Estados Unidos, ao final da década de 1960, o cinema observacional teve em Colin Young um dos seus principais teóricos. Quando coordenava um curso de cinema na Universidade da Califórnia, Young buscou associar aspectos do cinema direto norte-americano àqueles originários da etnografia clássica de Malinowski, recuperando a idéia de uma etnografia da vida cotidiana. David e Judith MacDougall foram os alunos de Colin Young que abraçaram essa perspectiva fílmica, em que a questão metodológica assume papel central, com destaque para a performance dos sujeitos em sua vida cotidiana, com a recusa da racionalização dos atores sobre suas ações. Para eles este seria o caminho para o uso do cinema como ferramenta para a construção do conhecimento antropológico. O cinema observacional pressupõe a “invisibilidade” do realizador no campo para que se mostrasse a vida acontecendo diante das câmeras.

O panorama do cinema documentário/etnográfico contemporâneo é caracterizado por uma multiplicidade de formas audiovisuais apoiadas numa enorme variedade de suportes e mídias eletrônicas e digitais, que, por um lado promoveram uma significativa democratização do formato cinematográfico, mas que, por outro, não implicaram uma verdadeira revolução estilística como a ocorrida com o advento dos equipamentos leves e sincrônicos que possibilitaram a emergência da reflexividade e da subjetividade do cinema direto e do cinema verdade, na década de 1960.

Referências Bibliográficas

ASCH, T. “Porque e como os filmes são feitos” In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, nº 3, pp. 85-98, 1996.

- BARBOSA, A. e CUNHA, E. T. da. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- DA-RIN, S. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- GONÇALVES, M. A. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- HENLEY, P. "Cinematografia e Pesquisa Etnográfica" In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 9(2): 29-50, 1999.
- _____. "Putting film to work: observational cinema as practical ethnography". In PINH, S. et all. (eds.). *Working Images*. 2004.
- LOIZOS, P. "A Inovação no Filme Etnográfico (1955-1985)", *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.1, pp. 555-564, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995 [1993].
- MacDOUGALL, D. "Significado e Ser" In BARBOSA, CUNHA e HIKIJI (orgs.). *Imagem-Conhecimento: Antropologia, Cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, pp. 61-70.
- _____. "Beyond observational cinema". *Transcultural Cinema*. Princeton University Press. pp. 125-139. 1998.
- MENEZES, P. "Representificação – As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 18, nº 51 fevereiro/2003.
- MONTE-MÓR, P. "Tendências do documentário etnográfico". In: TEIXEIRA, F. E. (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- NICHOLS, B. *Introdução ao Documentário*. 5 ed. Campinas: Papirus, 2005.
- NOVAES, S. C. "Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil". In BARBOSA, CUNHA e HIKIJI (orgs.). *Imagem-Conhecimento: Antropologia, Cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus, PP.
- RIBEIRO, J. da S. "Jean Rouch – Filme etnográfico e Antropologia Visual". *Doc On-line*, n. 3, Dezembro 2007. Disponível em www.doc.ubi.pt, pp. 6-54. Acessado em 24/03/2011.
- RUBY, J. "Is an ethnographic film a filmic ethnography?" *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, v. 2, nº 2, Fall 1975.
- TEIXEIRA, F. E. (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

VELHO, G. e VIVEIROS DE CASTRO, E. “O Conceito de Cultura e o estudo de Sociedades Complexas: uma perspectiva antropológica”. *Artefato*. Rio de Janeiro: Conselho Estadual de Cultura (1):4-9, jan. 1978.

YOUNG, C. “Observational Cinema”. HOCKINGS, P. (org.). *Principles of Visual Anthropology*. 3 ed. pp. 99-113.