

Aprender cinema, aprender antropologia

Peter Anton Zoettl

Partindo de experiências no ensino da prática e teoria da antropologia visual, o processo individual de aprendizagem de técnicas cinematográficas é contrastado ao desenvolvimento da antropologia visual como uma disciplina acadêmica. O experimentar do jovem antropólogo-cineasta com a linguagem fílmica revela-se como um processo relativamente independente de conhecimento teórico prévio, parece seguir de forma intuitiva os caminhos traçados pelos precursores de uma “ciência das imagens”.

PALAVRAS-CHAVE: antropologia visual, filme etnográfico, ensino, cinema indígena.

AS OBSERVAÇÕES A SEGUIR APRESENTADAS E DESENVOLVIDAS resultam de um seminário em “Antropologia Visual – Entre Teoria e Prática”, por mim recentemente administrado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA). Procuo relacionar, através delas, o processo de aprendizagem de “cinema” com o processo de aprendizagem da “antropologia”, ambos entendidos tanto como formas de pesquisa quanto como formas de representação de saberes. Sugiro, igualmente, uma relação estreita entre o desenvolvimento da linguagem do cineasta-antropólogo individual e o desenvolvimento das práticas da antropologia visual como uma disciplina e forma de expressão científica.

O seminário contou com o número reduzido de treze alunos, na sua maioria pós-graduandos em antropologia, mas também graduandos de outras áreas das ciências sociais e das belas-artes. Além dos alunos componentes da chamada sociedade nacional, participou um grupo de três alunos pataxós do extremo sul da Bahia, alguns dos primeiros estudantes que, através de bolsas de estudo, conseguiram continuar a sua formação, iniciada nas escolas indígenas das suas aldeias, em faculdades da UFBA, Salvador. Poucos participantes tinham alguma

experiência anterior em filmagens com vídeo, podendo ser considerados, portanto, e ignorando a “aculturação” televisiva de cada um, “novatos” em relação aos diversos conceitos da linguagem cinematográfica.

A introdução ao trabalho de câmera e montagem, e a discussão e análise dos projetos dos alunos (que produziram um total de três curtas-metragens acabadas) foram acompanhadas por uma reflexão crítica sobre vários textos de autores “clássicos” da teoria da antropologia visual (Mead, Bateson, Rouch) e da teoria do cinema (Bazin, Vertov, Pudovkin), assim como sobre textos de autores mais recentes que trabalharam a questão das imagens dentro da antropologia (Ruby, Piault). Além dessa base teórica, até então ignorada mesmo pelos alunos com formação em antropologia, tive a oportunidade de mostrar alguns filmes considerados – ou pelos seus autores, ou pela disciplina – “etnográficos”, tanto “clássicos” como produções mais recentes (Flaherty, Vertov, Ruohonen).

A primeira observação que pude fazer, logo depois do início das filmagens (que foram antecedidas por um período relativamente curto de pesquisa de campo), teve relação com uma notável independência do processo da aprendizagem prática relativamente à aprendizagem teórica: os diversos conceitos da antropologia visual, amplamente discutidos durante as aulas (por exemplo, mediante textos de Margaret Mead), inicialmente não tiveram nenhum efeito observável na própria práxis dos participantes do seminário. Muitas das afirmações de Mead que foram classificadas como “ultrapassadas” pela maioria dos alunos – sobretudo aqueles com formação em antropologia – acabaram sendo observadas pelos mesmos alunos, na sua práxis fílmica, de forma inconsciente e quase ao pé da letra.

O ato de filmar, desse modo, se apresentou mais como um ato de experimentar e experienciar, do que um pôr-em-prática de saberes teóricos ou uma metodologia preconcebida. Ao mesmo tempo era curioso como a reflexão dos estudantes, ao longo do seminário, reproduzia várias das sucessivas preocupações de alguns antropólogos visuais, desde os tempos do estabelecimento da disciplina de forma mais consistente, nos anos 70, iniciado com a publicação de Hockings (2003), até os dias de hoje, independentemente de um prévio conhecimento dessas preocupações. A práxis da antropologia visual se afirmou, assim, não só como a experiência pessoal de um pesquisador de campo munido de câmera ou uma obra antropológico-cinematográfica de um *auteur* num dado terreno social e cultural, mas também – e paralelamente – como um processo de reflexão sobre as diversas questões em volta do problema do uso de imagens nas ciências sociais.

FILMAR O REAL

O que mais causou estranhamento em meus alunos nos textos de Mead foi a “ingenuidade” dessa pioneira da antropologia visual em relação à suposta capacidade da câmera de poder captar a realidade tal como ela “é”, sempre que

fossem observadas, como salienta Mead, certas regras durante a filmagem, tal como, por exemplo, a utilização de um tripé. Enquanto o seu companheiro de campo Gregory Bateson, em um dos textos trabalhados, expressa a sua aversão pela “obrigação” de ter de manter a sua câmara constantemente montada num tripé, afirmando que “if you put the damn thing on a tripod, you don’t get any *relevance*” (Mead e Bateson 2002: 41, grifos meus), Mead entende ser justamente dessa maneira que o antropólogo-cineasta consegue gravar simplesmente “what happened” (Mead e Bateson 2002: 41). Estando conscientes da “crise de representação” pela qual a disciplina passou na década de 1980, a ideia de Mead de poder driblar os efeitos da presença do pesquisador no campo através de uma certa técnica de filmagem foi rejeitada em uníssono pelos alunos graduados em antropologia. Mead, num outro texto discutido, considerava que

“if tape recorder, camera, or video is set up and left in the same place, large batches of material can be collected without the intervention of the filmmaker or ethnographer and without the self-consciousness of those who are being observed. The camera or tape recorder that stays in one spot, that is not turned, wound, refocused, or visibly loaded, does not become part of the background scene, and what it records did happen” (Mead 2003: 9).

Mas a maioria dos participantes do seminário – antes de iniciar as filmagens – mostrava uma consciência bastante elaborada das possíveis alterações que a realidade por eles captada poderia sofrer pelo trabalho cinematográfico.

Porém, uma vez em campo, tudo mudou. Verificou-se em todos os grupos (constituídos por três a quatro alunos), inicialmente, um forte desejo de usar a câmara de vídeo como um meio para “caçar” a realidade “em si”, de forma imediata. Por exemplo, no primeiro dos três dias de filmagem, o *cameraman* de um grupo (as tarefas de câmara, som e realização foram alternadas ao longo do seminário) colocou o aparelho no tripé situado no meio da sala em que a ação se desenrolaria e limitou-se a fazer mudanças de plano através de panorâmicas ou pelo uso do *zoom*. Todos os grupos, mesmo quando trabalhavam com câmara de mão, privilegiaram inconscientemente um único ponto de vista, geralmente frente ao foco ou à linha da ação decorrente. Mesmo quando o que lhes interessava se passava tanto à frente como atrás do operador, muitas vezes preferiam girar pelo seu eixo, em vez de procurar um novo ponto de vista, como se estivessem, eles próprios, montados – juntamente com a sua ferramenta de captura – num tripé, fixado fixamente no terreno etnográfico.

O procedimento inicial dos participantes do seminário remete a um conceito que pode ser encontrado frequentemente nos primeiros trabalhos teóricos da, então ainda nova, antropologia visual, seguidora de um paradigma de realismo. Mead, por exemplo, afirma que

“any ethnologist with the intelligence to pass examinations based on the critical knowledge of the current sacred texts [...] can learn to make such records [...]. We do not demand that a field ethnologist write with the skill of a novelist or a poet [...]. It is equally inappropriate to demand that filmed behavior have the earmarks of a work of art” (2003: 5).

Dessa forma, ela propaga a ideia de que a realidade pode simplesmente ser filmada, e posteriormente – a não ser que o antropólogo-cineasta se desvie dos *standards* do “prosaic, controlled, systematic filming and videotaping” (Mead 2003: 10) – se encontre de forma praticamente inalterada no material fílmico bruto, pronta para ser levada do campo para a casa do cientista. O filme etnográfico, assim concebido, não vai muito além daquilo que se encontra gravado no celuloide ou na fita de vídeo, e figura – seguindo o paradigma realista – como cópia da realidade outrora observada pelo pesquisador. Obedecendo a essa lógica, o ponto de vista do cineasta geralmente coincide com o ponto de vista do antropólogo, ou seja, câmera à altura dos olhos e frente ao “ritual” filmado. O filme etnográfico não se apresenta, portanto, como uma representação, empregando uma linguagem genuína e adequada ao meio usado, mas como uma espécie de duplicação do olhar do pesquisador, congelado no material fílmico.

O fato de os participantes do seminário terem se subjugado, implicitamente, aos paradigmas do realismo expressos nos escritos de Mead e outros autores, tais como André Bazin (2005) – cujos argumentos, anteriormente às suas próprias filmagens, os alunos desaprovavam –, mostra a complexidade do gênero documental como forma de representação do “real”, principalmente no âmbito de uma disciplina acadêmica. Enquanto o filme de ficção se afasta por definição dos acontecimentos fatuais (mesmo pretendendo mostrar o mundo como ele “é”), o filme documental sente-se grudado às aparências, supostamente reais, que se expõem num certo dia de filmagem à objetiva da câmera. O que está por detrás da tentativa – tanto dos participantes do seminário como de Margaret Mead e outros autores – de dizer algo sobre o mundo simplesmente mostrando-o da forma como poderia ter sido visto por um observador alegadamente neutro é, em última análise, a identificação da imagem com o próprio objeto, ou, nas palavras de Bazin, a ideia de que

“the photographic image is the object itself, the object freed from the condition of time and space that govern it. No matter how fuzzy, distorted, or discolored, no matter how lacking in documentary value the image may be, it shares, by virtue of its becoming, the being of the model of which it is the reproduction; it *is* the model” (Bazin 2005: 14).

Uma consequência – coerente – dessa identificação entre “objeto” e “imagem”, essência e aparência, encontra-se no desejo do antropólogo-cineasta

de levar, com a ajuda da câmera, a totalidade do mundo observado à mesa de montagem. Embora tivesse sido colocado o limite absoluto de uma hora de material bruto filmado, a maioria dos participantes do seminário teve grandes dificuldades em respeitar essa condição e o limite estabelecido foi ultrapassado, de longe, por três dos quatro grupos formados. Essa dificuldade, entretanto, não decorria de um eventual “excesso” de acontecimentos inesperados durante as filmagens: muitas vezes foi a mesma ação que, mesmo em diferentes dias de filmagem, foi repetidamente captada, como se filmá-la duas vezes assegurasse uma representação “duplamente fiel” da realidade.

Da mesma forma, a obsessão de Mead (2003: 10) com planos de sequência de longa duração – suposta garantia de uma “observação instrumental” que “deve ser a base do trabalho científico” –, questionada por Bateson num dos artigos discutidos no decorrer do seminário (Mead e Bateson 2002: 44), foi subscrita inadvertidamente por todos os *cameramen*. Se no pensamento de Mead o plano de sequência surge como método para preservar o objeto de pesquisa de forma “inalterada” – com um mínimo de intervenção “artística” –, tanto a quantidade de material gasto pelos meus alunos como a duração de cada plano individual mostraram (além da referida identificação de “objeto” e “imagem”) a sua relutância em relação às possibilidades cinematográficas de trabalhar – e transformar – a realidade observada em termos de uma linguagem fílmica.

VASCULHAR O MUNDO

O primeiro material que os estudantes trouxeram do campo para a aula, para ser discutido no plenário, permitiu identificar, claramente, o modo de procedimento no terreno antropológico-visual: em vez de primeiro observarem os acontecimentos no campo de pesquisa para, então, elaborarem algum tipo de decupagem que pudesse ser filmada em seguida, na maioria das gravações o “ato de olhar” coincidiu com o “ato de filmar”. A câmera parecia vasculhar o mundo que se apresentava através do visor ao olho do *cameraman*, que coincidia com o olho da câmera. A ideia de Vertov de um “cineolho” foi, desse modo, posta em prática de forma literal, frustrando, assim, a pretensão de um olhar de câmera “muito mais perfeito do que o olho humano” (1981: 40). Enquanto Vertov (1981: 41) advertia os seus contemporâneos, em grande letreiro, “Não copiem com os olhos”, os principiantes do cinema etnográfico se submeteram naturalmente (e ainda sem conhecimento dos textos de Vertov) a uma práxis que parecia exemplificar o que ele criticara no cinema da sua época, e o que persistia na maioria das obras filmadas por, ou em colaboração com, antropólogos a partir dos anos 30: “Até agora, violentamos a câmera de filmar e obrigamo-la a copiar o trabalho do nosso olho. E quanto melhor se copiava tanto mais se considerava o valor da filmagem” (Vertov 1981: 41).

A exigência de Vertov de libertar a câmera de filmar e “fazê-la trabalhar na direção oposta, longe da imitação”, só muito mais tarde foi subscrita pelos alunos. No início, o olho da câmera parecia soprar sobre a realidade do campo, numa vã tentativa de lhe arrancar a sua essência antropológica. As ideias dos *kinoki* que, como comenta Rouch (2003: 83), somente foram redescobertas a partir dos anos 60, também na evolução do nosso seminário só conseguiram desabrochar depois de cada um dos participantes ter ultrapassado uma longa fase meadiana, na qual procuravam copiar (em vez de representar) a realidade, servindo-se de um aparelho utilizado como instrumento de captura. A câmera de vídeo, assim, viu-se obrigada a girar da esquerda para a direita, voltar para a esquerda, para logo depois tornar novamente à direita, numa panorâmica errante que procurava gravar uma cópia “fiel” de tudo o que acontecia à sua frente. Outras vezes ela parecia se transformar numa extensão dos olhos do pesquisador, espreitando de lá para cá, para cima e para baixo, filmando tanto o chão poirento do terreno como os aviões que eventualmente traçaram o seu percurso no céu azul do dia da filmagem. Tal procedimento, como observou MacDougall, parece ser comum entre “jovens cineastas”, que

“muitas vezes [...] não estão olhando para nada, mas esperando que, ao movimentar a câmera sobre a superfície de um tema, algo vai ser recolhido [...]. Essa é uma câmera que está caçando, procurando algo para ver, e que nunca encontra. Está constantemente insatisfeita, como se nada valesse a pena ver” (MacDougall 2009: 69).

Contudo, essas panorâmicas vacilantes sobre o terreno etnográfico mostram mais do que somente uma falta de conceituação, de raciocínio anterior à filmagem: nelas reflete-se o desejo, embora inarticulado, de filmar o mundo como um todo, a totalidade do terreno e dos acontecimentos, tanto no percorrer do tempo quanto nas suas dimensões espaciais. O sonho de Mead (2003: 9) com uma “câmera de 360°” encontrava-se muito mais próximo às primeiras tentativas dos novíços cineantropológicos do seminário do que a, tão distinta, aspiração de Vertov (1981: 40) de um *kinok* que “recolha e fixe as impressões não à maneira humana mas de um modo completamente diferente”. O movimento da câmera da esquerda para a direita e vice-versa, enquadrando e desenquadrando, sucessivamente, os protagonistas da ação – em termos de linguagem cinematográfica –, não parecia enunciar mais do que um “ainda estão lá!?” Na sua base metodológica, no entanto, ele expressa um conceito do cinema etnográfico que, durante muito tempo, dominou tanto o gênero em si como a reflexão teórica sobre a questão das imagens em movimento nas ciências sociais.

A EVOLUÇÃO DA PRÁXIS FÍLMICA COMO REFLEXO DA TEORIA

Como mostra Marc Piauxt, há uma estreita ligação entre a história da antropologia e a história do cinema. A invenção do cinematógrafo se enquadrava perfeitamente na ideologia de uma antropologia que visava compreender o “Outro” através de um processo de classificação. Essa “intenção de se apropriar e compreender o mundo como uma totalidade” (Piauxt 2002: 15) se reencontra no desejo de Margaret Mead de usar a câmera de filmar como ferramenta de preservação de culturas em via de desaparecimento, para uma posterior análise do pesquisador, mais no sentido de uma etologia do que de uma antropologia verdadeiramente cultural. O filme etnográfico fazia parte de um empreendimento que visava comparar e classificar o mundo não ocidental:

“Because there are disappearing types of behavior, we need to preserve them in forms that [...] will also give our understanding of human history and human potentialities a reliable, reproducible, reanalyzable corpus. We need also to consider that we would have no comparative science without the materials generated by comparative work in all parts of the world [...]” (Mead 2003: 8).

A corrida, durante o início do século XX, tanto dos etnógrafos como dos cinematógrafos, para elaborar uma espécie de inventário dos vários cantos do planeta e apresentá-lo aos públicos acadêmico e leigo, se baseava num positivismo científico que ainda ressoa nos escritos da antropologia visual dos anos 70. O entusiasmo do antropólogo físico Felix Regnault pelas potencialidades das, então novíssimas, tecnologias de captação de imagens, e por um cinema com o qual “o etnógrafo reproduzirá à sua vontade a vida dos povos selvagens”, na esperança de que “quando tivermos um número suficiente de filmes, comparando-os poderemos conceber ideias gerais”, numa “etnografia que nascerá da etnofotografia” (cit. em Piauxt 2002: 23), não se encontra tão longe do pensamento de Mead, 60 anos depois.

Contudo, a inclinação para inventariar o campo de pesquisa parece ser uma abordagem intuitiva de qualquer observador “profissional” que se veja confrontado com a tarefa de dar forma a uma representação do observado, independentemente de subscrever ou não os paradigmas do positivismo ou realismo. A maioria dos participantes do seminário optou, neste sentido, no planejamento do seu trabalho, por uma abordagem que visava “arrolar” a vida dos pesquisados, sem dar muita importância ao significado das ações. Qualquer passo que os protagonistas davam nas suas diferentes esferas de vida foi considerado digno de ser registrado com a câmera, dando prioridade não à construção de uma proposição fílmica construída pelo antropólogo, mas à listagem dos itinerários do observado.

Esse tipo de antropologia “inventariante” se encontra diretamente ligada a um certo conceito do filme etnográfico e, especificamente, a uma certa noção de montagem, dentro do gênero do cinema documental (e até ficcional): enquanto o paradigma do realismo procura minimizar a utilização de técnicas de montagem sempre que possível – incentivando por exemplo, como Mead e Bazin, o uso de longos planos de sequência –, a teoria de montagem defendida por Vertov e os demais cineastas russos considera-as uma ferramenta primacial na criação de uma verdade que procura ultrapassar as aparências do fatural, para culminar numa verdade fílmica.

As primeiras tentativas dos participantes do seminário de elaborar uma etnografia em imagens do tema por eles escolhido se encontravam, assim – embora em perfeito acordo com as exigências de Mead de uma “observação instrumental” –, bastante longe do que se poderia chamar, nas palavras de Geertz (2002), uma “descrição densa”. Só o processo, ao longo do seminário, de refletir, repetidamente, sobre o material filmado e o seu eventual uso durante a montagem permitiu dar o passo de uma “etnografia do material bruto” para uma antropologia que procurava comunicar ideias, em vez de meramente mostrar o objeto em si – um passo que, na história do cinema documental, tinha sido, por exemplo, dado na obra de Vertov, que ligou a ideia do “cineolho” à ideia do “construtor” cinematográfico (Vertov 1981: 43), retomado, na antropologia visual, meio século mais tarde por Jean Rouch.

A METODOLOGIA DO CINEMA ETNOGRÁFICO

Em muitos casos, o experimentar dos participantes do seminário reproduzia – de forma independente do seu crescente conhecimento da história da antropologia visual – os diversos *topoi* que tinham surgido durante a teorização da práxis fílmica da disciplina no decorrer dos anos que a moldaram como uma disciplina acadêmica independente. A questão das lentes *zoom*, colocada por vários autores, frequentemente foi problematizada pelos alunos. Rouch (2003: 89), por exemplo, sempre incentivou o uso da câmera de mão, desvalorizando o *zoom* como uma “técnica artificial” que se comportaria como “um *voyeur* que observa e anota os pormenores sentado num posto distante”. Para o seminário, mesmo com conhecimento do respetivo texto, inicialmente tínhamos chegado ao acordo de não reprovar o uso do *zoom* nas filmagens, por entendermos que se tratava de um elemento da linguagem cinematográfica como outro qualquer.

Porém, logo depois dos primeiros dias de filmagem, as preocupações de Rouch se confirmaram. O recurso ao *zoom* incitou ainda mais a referida escolha de um único ponto de vista, supostamente privilegiado, dos jovens antropólogos-cineastas. Um dos *cameramen* do seminário aproveitou-se dessa técnica para filmar tanto o movimento no interior de uma casa à beira da praia como

os jovens que passeavam de canoa no mar sem se mover um centímetro do seu “posto de observação”. Dava, assim, razão ao argumento de Rouch de que

“these artificial techniques for simulating movement back and forth do not really succeed in letting one forget the rigidity of the camera which only sees from a SINGLE POINT OF VIEW. Despite the obviously intriguing nature of these casual ballets, we have to remember that the forward and backward movements are only optical and that the camera does not move closer to the subjects” (Rouch 2003: 89).

Um outro estudante exemplificou, de forma flagrante, o perigo do voyeurismo, e a “involuntária arrogância da câmera” (Rouch 2003: 89), filmando o peito nu da protagonista em grande plano, e aproximando-se sem movimentar a câmera, com a ajuda do *zoom* e sem que ela pudesse perceber essa invasão da sua privacidade – e eventualmente reagir a ela.

Um outro elemento da metodologia da antropologia visual, defendido por vários autores, encontra-se na exigência de “não filmar sem que antes se tenha usado longamente a observação direta e o inquérito oral” (France 1982: 273). Contudo, Rouch, que como antropólogo endossa essa exigência (Rouch 2003), mostra na sua práxis fílmica que é violando-a que o realizador se torna capaz de desmistificar o processo de construção imagética. A câmera de *Chronique d’un été* (1961) é, nesse sentido, decididamente um *agent provocateur* que procura catalisar reações de pessoas desprevenidas, não somente para promover um comportamento espontâneo, mas também para assumir, e desconstruir, a linguagem cinematográfica numa tradição vertoviana.

O vácuo entre a obra fílmica e o discurso teórico de cineastas-antropólogos como Rouch exemplifica que a exigência de uma longa fase de “observação participante” antes do início das filmagens se baseia numa transposição – um pouco simplista – da metodologia da escrita para a antropologia em imagens, com a tendência de limitar a expressividade da segunda. A práxis do seminário, porém, mostrou que se trata de uma metodologia coerente em termos de desenvolvimento de uma linguagem etnográfica que procura diferenciar-se dos hábitos de outros gêneros audiovisuais. O reduzido tempo de pesquisa de campo com que se pode contar num seminário de três meses surtiu, sem dúvida, o efeito de propagar ainda mais o “olhar com a câmera” e a referida “duplicação” da realidade como tal. O “cineolho”, que nos manifestos de Vertov aparece como um olho que vê mais do que o olho humano, uma vez usado como substituto do olho humano numa gravação de um terreno pouco conhecido, de fato vê muito menos. A construção de qualquer filme, também etnográfico, faz-se na cabeça do realizador e começa, como também salientou Vertov, na hora de filmar. Quando Vertov pretende que “o olho *obedece* à vontade da câmera de filmar” (1981: 42, grifos meus), refere-se ao olho do espectador, e não ao olho

do cineasta. O olhar mais profundo a que o antropólogo aspira nunca é o olhar da câmera, mas o daquele que habilidosamente a dirige.

UM OLHAR INDÍGENA?

A ideia de um “olhar indígena”, diferente do “nosso”, é tão antiga como a antropologia visual. Uma das primeiras tentativas de substituir o olhar sobre o outro pelo olhar do outro é a conhecida pesquisa de Worth e Adair (1972), paradigmaticamente denominada *Through Navajo Eyes*. O fascínio dos antropólogos por um modo de ver supostamente “indígena” é compartilhado pelos cineastas, igualmente sempre à procura de representações “nativas”, “diretas”, “imediatas” e, pensa-se, mais “fiéis” em relação ao ponto de vista daqueles cujas vidas nos interessam (cf. Corrêa 2006). O sucesso internacional do projeto *Vídeo nas Aldeias*, que teve as suas produções projetadas em festivais de cinema em todo mundo (Bessire 2009), é uma demonstração recente desse encanto da pós-modernidade com a visão do “nativo”.

Admito que tal romantismo provavelmente também fazia parte da minha decisão de admitir três alunos graduandos pataxós, apesar de o seminário ter sido pensado somente para pós-graduados. Embora pertencentes a uma etnia que vive em relativa proximidade geográfica e cultural com os brasileiros “nacionais” da Bahia, todos eles realizaram os seus estudos primários e secundários em escolas indígenas. Chegaram, portanto, a conhecer um mundo diferente dos demais participantes, fato que se podia notar, por exemplo, nas temáticas por eles propostas para os exercícios do seminário, que giravam em volta da vida cotidiana da sua aldeia natal, Coroa Vermelha.

Na sua maneira “espontânea” de construir narrativas filmicas, dominada (como a de todos nós) provavelmente pela televisão, não se manifestou, entretanto, como era de esperar, nenhuma diferença entre os participantes pataxós e os “nacionais”. A aproximação aos temas escolhidos seguia, em todos os casos, mesmo involuntariamente, os moldes do paradigma do realismo, dando mais ênfase a uma “duplicação” do que a uma “construção” filmica da realidade. Isso se constatava também no material filmado pelos participantes pataxós em outras ocasiões, por exemplo, durante festas indígenas ou rituais. Conquanto a forma de trabalhar a realidade com meios visuais não se desviasse muito do comum, a preocupação em termos de conteúdo, naturalmente, era outra. Uma das estudantes pataxós sugeriu produzir um vídeo sobre as crianças da sua aldeia, para mostrar que elas “não vivem como se pensa”, como justificou. Uma tal preocupação com a “imagem indígena” é, geralmente, uma questão importante em muitas produções audiovisuais dirigidas por índios. Em muitos casos, ela vai em direção a uma reafirmação da imagem exterior, que frequentemente se submete à tentativa de criar uma imagem do índio no passado, tal como a sociedade abrangente o “deseja” (Cunha 2009: 181

e segs.). Nesse caso, porém, a ideia era justamente o contrário: desconstruir a imagem que a sociedade envolvente, muitas vezes sem ter conhecimento algum da realidade socioeconômica e cultural dos seus vizinhos, elaborou dos indígenas pataxós.

A QUESTÃO DA MONTAGEM

Os resultados práticos do seminário mostraram, mais uma vez, a grande importância da montagem no processo de produção de um filme documental, seja ele etnográfico ou não. Embora o manejo da câmera por parte dos estudantes frequentemente ficasse preso a uma espécie de “copismo”, na mesa de montagem verificou-se – mesmo nos casos em que o material filmado não se apresentava muito promissor – que ainda havia mil possibilidades para a construção do filme final. A dominância prática da montagem sobre o trabalho da câmera contrariou a inclinação inicial dos participantes para identificar “objeto” e “imagem”, afirmando o paradigma da escola russa de que “o verdadeiro material da arte cinematográfica” não são “as cenas atuais para as quais se dirige a lente da câmera” (Pudovkin 2007: 55). No final, era com as cenas que se encontravam na fita que se “jogava”, e com a “força de vontade” dos realizadores que dedicaram muito mais pensamentos à edição do que à captura do material bruto, dando razão à ideia de Pudovkin de que

“the active raw material is no other than those pieces of celluloid on which, from various viewpoints, the separate movements of the action have been shot. From nothing but these pieces is created those appearances upon the screen that form the filmic representation [...]. The material of the film director consists not of real processes happening in real space and real time, but of those pieces of celluloid on which these processes have been recorded. This celluloid is entirely subject to the will of the director who edits it” (Pudovkin 2007: 56).

Essa oposição entre o “realismo” da câmera e o “construtivismo” da montagem fazia-se sentir nas diferentes formas como os novos realizadores chegaram a lidar com as suas gravações. Enquanto uma parte dispunha, de uma maneira bastante despreocupada, as cenas filmadas, escolhendo e cortando livremente até o ponto de “mutilar” o que fora filmado, outros sentiram uma grande dificuldade em jogar fora um único fotograma digitalizado, dando expressão ao seu sentimento de que “tudo era significativo”. Nessas duas formas de trabalhar o material etnográfico refletem-se dois conceitos diferentes também presentes no desenvolvimento da antropologia visual: por um lado, a noção meadiana de que as imagens representam diretamente o mundo observado pelo antropólogo; por outro, a convicção vertoviana de que todo elemento da

cadeia de produção cinematográfica, da observação e filmagem até a edição, deve ser submetido à autoria do realizador-etnógrafo.

APRENDER CINEMA, APRENDER ANTROPOLOGIA

O fato de a história do cinema e a história da antropologia parecerem estar intimamente ligadas não se deve somente, como salienta Piauxt (2002), ao seu projeto comum de exploração do “Outro”. O empreendimento comum da antropologia e do cinema de procurar representar e se manifestar sobre a realidade leva às mesmas questões e à mesma necessidade de reavaliar, constantemente, a própria metodologia, uma metodologia que se refere às melhores formas de representar o mundo e o “Outro”, face à contraposição de duas realidades distintas, a realidade observada e a realidade criada pela escrita ou pelas imagens, e problematizando a pretensão de cada um de que essa “realmente” represente aquela.

No entanto, na antropologia visual cruzam-se as ambições do antropólogo e do cineasta, do etnógrafo e do documentarista, do cientista e do artista. A reflexão teórica de um afeta a práxis do outro, e a prática cinematográfica de antropólogos visuais como Rouch não deixou de surtir efeito no desenvolvimento da reflexão teórica dos antropólogos da escrita.

A estreita ligação entre teoria e práxis, inerente à antropologia visual, também marca o processo de aprendizagem da sua metodologia. Essa ocorre em dois níveis: no desenvolvimento dos métodos da disciplina como um todo, e no desenvolvimento da linguagem cinematográfica de cada antropólogo visual individual. Procurei mostrar como, no caso dos meus alunos, a aprendizagem intuitiva das técnicas documentaristas em muitos campos reproduziu as preocupações históricas da antropologia visual. A “filogênese” do uso de imagens etnográficas parecia repetir-se na “ontogênese” daqueles etnógrafos que se iniciavam no seu uso, como numa “teoria da recapitulação” haeckeliana das ciências sociais.¹ Na adoção espontânea do paradigma de realismo, eles optaram por formas de retratar o “Outro” que puseram em prática muitas das ideias dos primórdios da disciplina. Num passo seguinte, chegaram a reavaliá-las, questioná-las e desenvolvê-las no sentido de uma antropologia mais “reflexiva”, num processo de tentativa e erro e independentemente do seu crescente conhecimento teórico.

Como observou Paul Henley, nessa dança entre teoria e prática, a teoria muitas vezes parece subjugar a criatividade daqueles cineastas que contam com uma formação acadêmica. Diz Henley:

1 Susan Sontag (2002) fez uma observação semelhante em relação ao desenvolvimento artístico de alguns fotógrafos e à história da fotografia.

“Maybe the intellectual training that one gets through a formal anthropology education makes it difficult to make the transition to the different kind of language, to the different kind of inspiration that you need when you are making films [...] It is a disadvantage in some senses to have had that formal anthropology training because it means that it takes a bit of a detraining to allow yourself to use the visual media in a more creative and interesting way” (em Flores 2009: 94).

Desaprender o apreendido, o raciocínio analítico que procura não somente observar, mas também submeter o observado a alguma teoria, talvez seja um passo necessário para que as imagens possam ir de mãos dadas com a teoria da antropologia visual.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, André, 2005, “The ontology of the photographic image”, em André Bazin, *What is Cinema?* Berkeley, University of California Press, vol. I, 9-16.
- BESSIRE, Lucas, 2009, “From the ground, looking up: report on the Vídeo nas Aldeias tour”, *American Anthropologist*, 111 (1): 101-103.
- CORRÊA, Mari, 2006, *Conversa a Cinco*. Rio de Janeiro, Ministério da Cultura.
- CUNHA, Edgar da, 2009, “Comunicação, tradução e alteridade: imagens e pesquisa entre os Bororo do Mato Grosso”, em Andréa Barbosa *et al.*, *Imagem-Conhecimento*. Campinas, Papyrus, 177-198.
- FLORES, Carlos, 2009, “Reflections of an ethnographic filmmaker-maker: an interview with Paul Henley”. *American Anthropologist*, 111 (1): 93-99.
- FRANCE, Claudine de, 1982, *Cinéma et Anthropologie*. Paris, Editions de la Maison de Sciences de l’Homme.
- GEERTZ, Clifford, 2002, *Dichte Beschreibung*. Frankfurt, Suhrkamp.
- HOCKINGS, Paul, 2003, *Principles of Visual Anthropology*. Berlim, Mouton de Gruyter.
- MacDOUGALL, David, 2009, “Significado e ser”, em Andréa Barbosa *et al.*, *Imagem-Conhecimento*. Campinas, Papyrus, 61-70.
- MEAD, Margaret, 2003, “Visual anthropology in a discipline of words”, em Paul Hockings, *Principles of Visual Anthropology*. Berlim, Mouton de Gruyter, 3-10.
- MEAD, Margaret, e Gregory BATESON, 2002, “On the use of the camera in anthropology”, em Kelly Askew e Richard Wilk, *The Anthropology of Media: A Reader*. Malden, Blackwell, 41-46.
- PIAULT, Marc Henri, 2002, *Antropología y Cine*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- PUDOVKIN, Vsevolod, 2007, *Film Technique and Film Acting*. Londres, Read Books.

- ROUCH, Jean, 2003, "The camera and man", em Paul Hockings, *Principles of Visual Anthropology*. Berlim, Mouton de Gruyter, 79-98.
- SONTAG, Susan, 2002, *On Photography*. Londres, Penguin.
- VERTOV, Dziga, 1981, "Kinoks-Revolução", em Vasco Granja, *Dziga Vertov*. Lisboa, Livros Horizonte, 40-47.
- WORTH, Sol, e John ADAIR, 1972, *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington, Indiana University Press.

Learning film-making, learning anthropology ♦ Peter Anton Zoetl ♦ CRIA/ISCTE-IUL; CEMRI-UAb; bolsiro de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal ♦ pantonz@yahoo.de

Based on teaching experience of Visual Anthropology theory and practice, the individual learning process of film technique is compared with the development of Visual Anthropology as an academic discipline. The experimentation of the up-and-coming anthropologist-filmmaker with cinematographic language turns out to be a process fairly independent of prior theoretical knowledge and seems to follow intuitively the pathways pursued by the discipline's founding fathers.

KEYWORDS: visual anthropology, ethnographic film, film teaching, indigenous film.