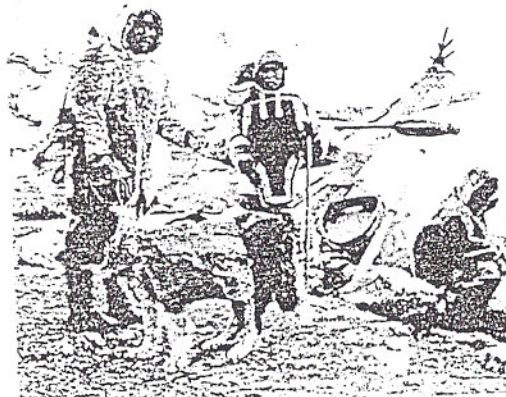


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

~~~~~

## Uma história do filme etnográfico

Karl G. Heider\*



*Nanook of the North. R. Flaherty.*

O famoso ditado de Santayana que diz: "os que não se lembram do passado estão condenados a repeti-lo" pode ser aplicado aos maus políticos, mas é uma bela regra para a ciência. Na ciência — e aqui podemos incluir o filme etnográfico — aqueles que não entendem as conquistas do passado podem ter sorte suficiente para reinventá-las. Infelizmente a história do filme etnográfico já conta com 50 anos de desconhecimento do passado, e freqüentemente sem capacidade de reinventá-la.

Este é um artigo que traça um esboço histórico muito seletivo do desenvolvimento do filme etnográfico, buscando mostrar o que foi aprendido e também o que nos escapou de conhecer nas cinco décadas desde

*Nanook of the North*. Baseei-me nos filmes que tive a oportunidade de ver e estudar nos Estados Unidos no ano de 1974. Trata-se de um prólogo histórico. Podemos ainda esperar por uma história definitiva do filme etnográfico.

A história do filme etnográfico é parte da história do próprio cinema, e mais particularmente do documentário, ou filmes não ficcionais. Tanto filme quanto etnografia nasceram no século XIX, alcançando sua maturidade nos anos 1920. Mais até 1960 não haviam iniciado uma colaboração sistemática. As poucas exceções tiveram pouco impacto tanto em filme quanto em etnografia. Ainda assim, este último desenvolvimento somente ocorreu nos Estados Unidos, França,

\*Este artigo foi originalmente publicado como segundo capítulo do livro, do mesmo autor: Ethnographic Film, University of Texas Press, 1988 (1ª edição). A tradução é de Martha Arruda e Patrícia Monte-Mor.



Austrália, e, com menor intensidade, na Inglaterra. Curiosamente, países como o Japão, Índia e Suécia, onde há uma crescente indústria cinematográfica e uma antropologia acadêmica sólida, não fizeram contribuição importante para o filme etnográfico. Nem a Alemanha, com todo o apoio dado pelo projeto Encyclopaedia Cinematographica, de Göttingen, contribuiu substancialmente para este desenvolvimento.

Entretanto, podemos ver que durante os primeiros quarenta anos do filme etnográfico, as maiores contribuições foram feitas por pessoas que estavam de alguma forma marginais à indústria do cinema e outros que estavam mais ou menos à margem da antropologia.

### Fatores básicos

Antes de mergulhar na história do filme etnográfico, devemos mencionar alguns fatores importantes que estão por trás desse desenvolvimento como: tecnologia do cinema, a economia da filmagem e o desenvolvimento da etnografia.

No começo do século XX já era disponível a tecnologia básica, pré-requisito para o filme etnográfico. Por volta da metade da década de 60, equipamentos portáteis com som sincrônico já estavam aptos a serem usados mesmo em regiões mais remotas. Por volta de 1970, já dispunhamos de equipamentos portáteis de videoteipe. A primeira etapa foi, sem dúvida, essencial para a realização de qualquer filmagem etnográfica: a segunda nos permitiu a gravação simultânea do som e da imagem. Criou-se assim uma nova dimensão da realidade, o que permitiu

ao cineasta evitar as falhas da narração e dos sons mixados posteriormente. (O equipamento de cinema com som sincrônico é, no entanto, caro e necessita de trabalho em equipe.) A terceira etapa de desenvolvimento, o videoteipe, permite a gravação instantânea de som e imagem. Permite ainda fazer tomadas longas, possibilitando ao *cameraman* capturar momentos importantes de comportamento espontâneo, o que, com a câmera de cinema, só é possível com muita sorte. O vídeo é ainda muito caro, pouco seguro e de baixa qualidade para ser usado por longo período no campo.

Cinema é caro. É caro filmar, completar o filme, distribuí-lo, alugá-lo ou comprá-lo. Até 1960 os etnógrafos tinham pouquíssima garantia se seu filme seria um dia distribuído. Praticamente nenhum filme etnográfico foi bem sucedido no mercado comercial, e poucos no mercado educacional. Até recentemente, os departamentos de antropologia nos colégios e universidades, hoje o principal mercado do filme etnográfico, dificilmente poderiam alugar ou comprar filmes para o ensino. Verbas para pesquisa eram minúsculas. As principais expedições científicas dos anos 20 e 30 custaram algumas centenas de dólares em espécie, com a proposta inicial de publicar monografias. Os salários acadêmicos eram baixos. Só na década de 1960 é que uma certa riqueza atingiu os indivíduos e as instituições acadêmicas. O grande crescimento na produção do filme etnográfico nos anos 60 está provavelmente mais relacionado a melhores condições financeiras dos indivíduos, agências de financiamento e orçamento de departamentos do que puramente a causas intelectuais.

### • O desenvolvimento da etnografia

A década de 1920 viu o firme estabelecimento da etnografia baseada no trabalho de campo e a respeitável popularização dos *insights* etnográficos. Muitas monografias haviam sido publicadas anteriormente, mas o ano de 1922 é um marco: *Andamn Islanders*, de A. R. Radcliffe-Brown e *Argonauts of the Western Pacific*, de Bronislaw Malinowski foram publicadas. Esses autores dominaram a antropologia britânica por duas décadas. Malinowski escreveu várias outras monografias sobre os trobriandeses. Seus livros tinham títulos provocativos (*A vida sexual dos selvagens*) e um estilo fácil, tendo sido consumidos para além das fronteiras acadêmicas. Nos Estados Unidos o vácuo que separa o mundo acadêmico do popular foi preenchido com mais sucesso ainda por Margaret Mead e mais tarde, Ruth Benedict. Mead fez suas pesquisas em Samoa, entre 1925-1926. Sua monografia *Social Organization of Manua* (1930) foi escrita para seus pares, mas em *Coming of Age in Samoa* (1928) ela estava preocupada em fazer dos seus dados sobre Samoa informações relevantes aos interesses dos EUA. Em seu último trabalho na Nova Guiné, Mead seguiu o mesmo padrão: monografias técnicas destinadas aos profissionais e etnografias relevantes para o público, destacando problemas tais como: criação de filhos, educação e papéis sexuais. No ano de 1934 Ruth Benedict escreveu *Patterns of Culture*, que sintetizou e popularizou a antropologia.

Certamente coube a Mead estabelecer a validade da etnografia popular profissional, que tanto podia abarcar a sólida pesquisa

acadêmica quanto a sua popularização. Não houve, no entanto, nesta década, o uso de filmes, por parte dos antropólogos, para fins comparativos.

Por razões de geografia, por fim, os primeiros dois filmes de Flaherty devem ter interessado de forma particular aos antropólogos americanos. *Nanook* foi filmado na Baía de Hudson, 700 milhas ao sul da ilha de Baffin, onde Franz Boas, a figura dominante da antropologia americana, havia passado os anos 1883-1884. No ano de 1922, quando *Nanook* foi filmado, Boas embora ainda voltado para os esquimós, passava a se interessar pelos índios da costa noroeste americana. Flaherty fez seu segundo filme *Moana*, em Sava'i, no oeste de Samoa, a menos de 300 milhas de Manua, ao leste de Samoa, onde Margaret Mead, aluna de Boas, faria seu trabalho de campo. *Moana* foi visto pela primeira vez em Nova Iorque em 1926, enquanto Mead estava em Samoa, quando ouviu falar do filme ainda em campo (ver Mead 1972:154). É difícil pensar que os filmes de Flaherty não fossem vistos por antropólogos. Mas se Boas, Mead e outros antropólogos tenham tido esta oportunidade, não há indicações de que tenham apreciado suas implicações etnográficas. (Contudo, como iremos ver, Mead desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do filme etnográfico nos fins da década de 30. Mas se foi inspirada nos filmes de Flaherty, nunca mencionou por escrito.)

Em resumo, apesar da disponibilidade da tecnologia cinematográfica desde a virada do século, apesar dos modelos populares, desde 1920, e talvez por problemas financeiros até 1960, a antropologia não contribuiu para o filme etnográfico de forma



sistemática nas primeiras décadas. A história do filme etnográfico, de *Nanook a Dead Birds* está marcada por poucas aquisições. Filmou-se bastante. Parte deste material está arquivada em acervos alemães, e mais será preservado no National Anthropological Film Center, em Washington. Nesta história casual não podemos deixar de mencionar algumas conquistas. São os filmes de Flaherty, começando por *Nanook*, em 1922; *Grass* (1925), por Merian C. Cooper e Ernest Schoedsack; os filmes roteirizados do final de 1920 e início de 30; os filmes de Bali de Bateson e Mead, filmados nos anos 30 e montados em 50; os filmes de Jean Rouch, de fins dos anos 50; *The Hunter*, de 1956, de John Marshall; *Dead Birds*, de 1963, de Robert Gardner.

### Pré-1922

É sempre agradável ter uma data definida para começar uma história. Para o filme etnográfico, Jean Rouch (1970:13) sugere 4 de abril de 1901. Neste dia, Baldwin Spencer, que se notabilizou por seus estudos sobre os aborígenes australianos, filmou uma dança nativa do canguru e uma cerimônia para a chuva. Os poucos filmes etnográficos ou filmes sobre grupos tribais, feitos antes de 1922 devem ser mencionados de passagem (ver O'Reilly 1970). A Hamburg South Sea Expedition, de 1908-1910 produziu um filme de 20 minutos sobre tópicos variados, especialmente danças, na Micronésia e Melanésia. Em 1912, Gaston Melies, irmão de um importante pioneiro do cinema, Georges, realizou alguns curta-metragens do tipo romance-documentário no Taiti e na Nova Zelândia. Em 1914, Edward Curtis, famoso por seus retratos românticos dos índios

americanos, produziu um roteiro épico para os Kwakiutl, recentemente restaurado e finalizado com o título *In the land of the war canoes*. Em 1917 e 1918 Martin e Osa Johnson filmaram a vida canibal das ilhas Solomon do Pacífico Ocidental.

### Robert Flaherty

Se o filme etnográfico foi concebido no ano de 1901, quando Spencer filmou os aborígenes australianos, nasceu em 11 de Junho de 1922, quando Robert Flaherty apresentou o seu filme sobre os esquimós, *Nanook of the North*, num cinema em Nova Iorque. O filme teve sucesso imediato e foi visto por imenso público em todo o mundo. Mas o sucesso de *Nanook* foi singular. Não abriu necessariamente as portas para o filme etnográfico, nem mesmo para Robert Flaherty, que teve inúmeros problemas para financiar seus projetos de cinema. *Nanook* será sempre um grande marco. Quando fiz meus cursos introdutórios em antropologia na Universidade de Harvard nos anos anteriores ao lançamento de *The Hunters*, os filmes de Flaherty eram praticamente os únicos usados nos cursos de antropologia. Nos anos 70, já com dúzias de filmes etnográficos disponíveis, *Nanook* e *Moana* ainda eram favoritos.

Flaherty era engenheiro de minas e explorador. Como Boas, o físico, na ilha de Baffin, e Alfred Haddon, o biólogo marinho, no Estreito de Torres, foi para o campo com o interesse da ciência tradicional e teve sua atenção desviada das questões do mar e da terra para as pessoas que ali viviam. Viveu em área esquimó e viajou com os esquimós por longos períodos entre 1910 e 1921. Em

1914 filmou suas primeiras imagens esquimós, e que foram destruídas num incêndio. Voltando à baía de Hudson, filmou *Nanook* entre 1921-1922, finalizado no verão de 1922. No ano seguinte foi para Samoa, tentar repetir o sucesso anterior. *Moana* (subtítulo: Um romance da idade do ouro), foi lançado em 1926, não alcançando o sucesso comercial de *Nanook*. Nos anos seguintes, fez mais duas viagens à Polinésia para assistir outros diretores em romances de ficção, mas abandonou as equipes antes do fim dos filmes. Flaherty filmou seu terceiro filme importante na costa oeste da Irlanda, entre os anos de 1931 e 1933. *Man of Aran* foi lançado em 1934. Em 1935 ele abraçou um empreendimento puramente comercial, *Elephant Boy*, na Índia. Em 1939-1941 realizou *The Land*, contratado pelo governo para tratar da depressão da agricultura americana. Sofreu enorme oposição política e o filme foi fracamente distribuído. Seu último filme, *Louisiana Story* foi lançado em 1948 e quando faleceu, em 1951, planejava filmar no Havaí.

É claro que Flaherty sofreu um ônus pessoal muito grande. Tentou circular no universo do filme comercial, mas seus filmes eram muito etnográficos para isso, e sua etnografia era muito ingênua e autodidata para lhe dar acesso à academia. Mesmo achando que Flaherty tenha pouca influência nos demais filmes etnográficos, existem muitos aspectos de sua abordagem que devem ser reconhecidos.

### • Imersão intensiva

Embora Flaherty não fosse etnógrafo e não pretendesse abordar culturas a partir

de um plano de pesquisa etnográfica, ele passou um enorme tempo no campo para cada filme observando e absorvendo a cultura nativa. Não era um explorador de última hora. Viveu em área esquimó por onze anos; em Samoa por aproximadamente dois anos; na Irlanda por um ano e meio, e por mais de um ano na região de Louisiana. Seu compromisso com a técnica etnográfica de imersão pessoal na cultura era notável. Sua descrição sobre como havia feito *Moana*, é similar à descrição de um etnógrafo em viagem de campo. Os Flaherty não viviam apenas em Samoa. Estavam constantemente buscando, olhando, tentando entender a vida neste local. Embora tempo de permanência não garanta profundidade de conhecimento, é sempre condição essencial.

### • O drama específico do indivíduo

Flaherty percebeu a especificidade do filme em contraste com a palavra escrita em geral. Usou seus filmes para fazer generalizações, para seguir as atitudes específicas de determinados indivíduos: fez filmes focalizando *Nanook*, o homem esquimó; *Moana*, a jovem de Samoa; e sobre o *Homem de Aran*. Tentou nos mostrar mais que desconhecidos esquimós, povos de Samoa ou irlandeses. Levou os filmes aos seus limites específicos, fazendo com que o público se identificasse com os indivíduos exóticos reais. Esta deve ser a sua maior contribuição para o filme etnográfico e sua influência é clara em *The Hunters* e *Dead Birds*.

Flaherty buscou contar uma história: não como novelas ou filmes com roteiros, mas uma história de interação humana e





paixão, na busca do amor, riqueza ou poder, a história de indivíduos face a uma crise. (...)

#### • Reconstrução e o presente etnográfico

Flaherty se aventurou numa das mais importantes trincheiras da etnografia. Ele criou um artifício para atingir a verdade. Convenceu uma jovem de Samoa a se submeter à cerimônia de tatuagem, que já não existia mais; convenceu os habitantes de Aran a recriar sua caçada de tubarões, uma técnica que não era praticada há mais de uma geração. Para filmar a vida esquimó dentro de um iglu, fez com que os esquimós construíssem um cenário muito maior que o normal. De fato, somente muito pouco de sua filmagem final pode-se dizer espontânea. A validade destas distorções filmicas e sua relação quanto às distorções aceitáveis pela antropologia escrita é o ponto crucial da crítica aos filmes etnográficos de Flaherty. Seus filmes são obviamente atrativos e interessantes, mas são verdadeiros? Calder e Marshall citam Flaherty, dizendo: "Às vezes temos que mentir. Por vezes temos que distorcer algo para alcançar seu espírito verdadeiro"(1963:97). (...)

#### Grass

Robert Flaherty dominou o filme etnográfico da década de 1920, não só pela qualidade de seus filmes, mas pela perspicácia de seu método. Porém não se pode discutir sobre os anos 20 sem levar em consideração o filme *Grass*, realizado por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack em 1924, lançado em 1925. Cooper e Schoedsack haviam feito

anteriormente na Etiópia um filme sobre Haile Selassie, porém, como uma curiosa repetição da experiência de Flaherty quando fez seu primeiro filme sobre os Esquimós, os negativos deste filme, ainda não revelados, foram destruídos no incêndio de um navio. Como Flaherty, eles não desistiram de filmar e, em 1924, foram para o Oriente Próximo fazer um filme sobre exploradores. Rodaram por vários locais, filmando material de viagem para um *travelogue*<sup>1</sup>, até chegar à Pérsia, onde se juntaram aos criadores de rebanhos Bakhtiari em sua migração anual dos pastos de inverno para os de verão: um procedimento similar ao dos nômades, que se chama "transumância". A abordagem de Cooper e Schoedsack tinha muito pouco da sofisticação de Flaherty. Aparentemente, eles passaram apenas dois meses com os Bakhtiari e focalizaram indivíduos apenas perifericamente — o Khan e seu filho. (Behlmer, que entrevistou Cooper [1966], afirma que eles haviam planejado fazer uma segunda migração com os Bakhtiari, e desta vez para filmar só uma família, mas, por terem ficado sem recursos, terminaram o filme apenas com as tomadas mais gerais da primeira viagem.)

A maior parte do filme acompanha o extraordinário movimento de centenas de pessoas e milhares de animais através de um largo rio gelado e uma íngreme cordilheira nevada. O que não é, de forma alguma, uma reconstituição, dependente da compreensão dos cineastas. Obviamente, lhes foi permitido participar da marcha Bakhtiari e filmar o que pudessem. Nem Flaherty, nem qualquer cineasta depois dele, jamais encontrou um drama do homem-contra-a-natureza que se comparasse a este, em termos de pureza do espetáculo visual. O que começa como um

filme rotineiro sobre uma viagem se torna, quase acidentalmente, um insuperável drama espontâneo. O filme agora parece obsoleto porque os quadros com legendas são usados em abundância. Aprendemos muito pouco sobre a história cultural dos Bakhtiari. Mesmo o livro, escrito por Cooper (1925), trata mais da aventura em si do que dos Bakhtiari. Na verdade, prevendo que aquela migração única desembocaria no inacreditável, o filme abre com o fac-símile de uma declaração autenticada pelo cônsul americano em Shiraz, afirmando que eles fizeram esta viagem. Não se diz sequer que esta migração é anual. É quase como se nossa credulidade tivesse sido distorcida por ver o evento apenas uma vez. Entretanto, apesar de seus muitos erros, enquanto etnografia, *Grass* continua sendo uma amostra clássica de dados etnográficos.

#### Filmes de ficção, com roteiro

No final da década de 1920 e princípio dos 30, um bom número de filmes foi rodado em locações exóticas, utilizando as pessoas do lugar na ação, em roteiros ficcionais com vigorosas tramas. Este foi um avanço lógico que ultrapassou as reconstituições dirigidas por Flaherty no Canadá, em Samoa e na Irlanda. Num outro sentido, foi um avanço lógico dos filmes comerciais que nesta época, como atualmente, usavam nativos (da Europa e dos Estados Unidos) para atuarem em filmes ficcionais sobre sua própria cultura. O "filme de Hollywood" foi e é a epitome desta abordagem. Estes primeiros filmes foram especulações comerciais, que se aproveitavam do interesse do público, por sua vez, havia sido motivado por cineastas como Flaherty e etnógrafos como Mead. Mas, como

os atores podiam ser controlados por diretores e roteiros, esses filmes podiam ser feitos sem os riscos e incertezas dos filmes documentários. O próprio Flaherty se envolveu nisto. Em 1927, ele foi ao Taiti com W.S. Van Dyke para filmar *White Shadows in the South Seas* (1928). Parece, porém, que os dois homens não conseguiam trabalhar juntos, e Flaherty desistiu. No ano seguinte, ele voltou à Polinésia Francesa, com o famoso diretor alemão F.W. Murnau, para filmar *Tabu* (1931), e novamente houve problemas, e Flaherty se retirou. A história dos conflitos pessoais durante estas duas aventuras constituem boas fofocas de cinema. O mais interessante, porém, é observar as diferenças entre estes dois filmes roteirizados, que Flaherty rejeitou, e os filmes que Flaherty realizou sozinho. *Nanook, Moana e Man of Aran*, todos mostram culturas intocadas e sem problemas. Em *Nanook*, as breves cenas no posto de venda de peles são utilizadas para fazer um certo humor e ainda para satisfazer à companhia de peles que financiou o filme. (Vemos *Nanook* escutando embevecido o som que sai de um fonógrafo e ele testa um dos discos com os dentes, numa cena que sempre provoca risos.) Não se tecem considerações sobre como a intrusão dos comerciantes de peles e toda a sua bagagem cultural podem ter afetado o esquimó.

Contudo, enquanto Flaherty retrata o bravo-e-nobre-selvagem do Ártico, Samoa e Irlanda: os filmes polinésios de Van Dyke e Murnau mostram o nobre-selvagem-corrompido-pele-civilização. Na verdade, em *Tabu* todos participam da cena: um fraco oficial colonial francês, um comerciante europeu, um desonesto dono de *saloon* chinês e um implacável chefe polinésio conspiram para impedir o amor de um jovem





casal. Nestes dois tipos de filme o uso de estereótipos culturais idealizados, tanto positivos quanto negativos, refletem claramente o romantismo da época. O interessante é que as platéias dos anos 70 acham os filmes de Flaherty mais digestivos que os filmes polinésios. Mas, na verdade, os filmes de Van Dyke e Murnau deveriam ser mais atraentes para os antropólogos porque, pelo menos, eles aludem a problemas reais, em situações reais. A antropologia moderna está muito mais preocupada com os conflitos culturais de *Tabu* do que com a reconstituição de uma cerimônia de iniciação em *Moana*. Depois de *Grass* Cooper e Schoedsack fizeram um filme no norte da Tailândia, chamado *Chang* (1927), mas, ironicamente, a cena mais famosa do filme não constava do roteiro: a violenta passagem de um elefante selvagem por uma aldeia. Cooper considerou *Chang* "nosso melhor filme" (em carta a mim endereçada, 1966). Posteriormente, Schoedsack fez um filme sozinho, chamado *Rango* (1931), em Sumatra, estrelado por um orangotango. Cooper e Schoedsack deram mais um passo em direção à fantasia e fizeram *King Kong* (1933), filmado em terrenos vazios e nos estúdios de Hollywood, representando uma ilha de Java, com os "nativos" falando algumas palavras em swahili e malásio, empunhando escudos vagamente originários da Nova Guiné e perseguindo um macaco semelhante a um gorila.

Knud Rasmussen, o explorador e etnógrafo esquimó-dinamarquês, colaborou em *Wedding of Palo* (1937), filmado na Groenlândia oriental. A história de Palo a princípio parece suspeita, hollywoodiana, mas na verdade baseia-se numa tradicional história de amor esquimó. Um outro filme, chamado simplesmente *Eskimo* retrata uma história de amor entre esquimós, interrompida pelo

capitão de um barco encalhado no gelo, perto de uma aldeia. Esta tradição continuou dentro dos Estados Unidos em filmes tão recentes quanto a história esquimó *White Dawn* (1974). Já produziu obras de arte, que se pode denominar ficção etnográfica, como a trilogia *The World of Apu* de Satyajit Ray (*Paier Panchali*, 1955; *The Unvanquished*, 1957; *The World of Apu*, 1959), que acompanha Apu e sua família, desde a meninice numa vila de Bengala, até a vida universitária em Calcutá (ver Wood 1971); ou a produção franco-argelina *Ramparts of Clay* (1969), baseada na monografia de Jean Duvignaud *Change at Shebika* (1970), sobre uma aldeia na Tunísia. A principal força do filme de ficção etnográfico é sua habilidade em focalizar eventos importantes envolvendo relações interpessoais, o que permite pesquisar, em detalhe, a dinâmica das emoções à medida que vão se expressando. O perigo está em que o contexto cultural pode ser etnocêntrico e raso. É um jogo de azar, raramente tentado e mais raramente ainda bem-sucedido. Porém, o melhor dos filmes de ficção etnográficos, aqueles que são fiéis à cultura, trazem à luz a questão a que já nos referimos: pode a ficção criar a verdade?

**Bateson e Mead em Bali e na Nova Guiné**

Uma década após os primeiros filmes de Flaherty, a etnografia e o cinema finalmente se casaram, pela mão de dois antropólogos, Gregory Bateson e Margaret Mead. Bateson havia feito pesquisa de campo entre os Latmul do rio Sepik, nordeste da Nova Guiné, tendo escrito uma monografia, *Nave* (1936), um livro complexo, com uma sofisticação teórica que o transformou numa



Margaret Mead.

obra de arte muito admirada e pouco lida. Mead havia feito pesquisa de campo em Samoa e Nova Guiné, tendo escrito numerosas monografias e artigos, sendo já bem conhecida por suas acessíveis e famosas etnografias: *Coming of Age in Samoa*, 1928; *Growing up in New Guinea*, 1930; e *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, 1935. Assim, entre 1936 e 1939, Bateson e Mead estabeleceram uma colaboração num estudo conjunto sobre uma aldeia de Bali. O projeto balinês trouxe diversas contribuições importantes para a antropologia, mas, a que nos interessa aqui é a integração entre filme e fotografia (*still*) nas pesquisas etnográficas. Conforme eles escreveram em 1942, utilizaram fotografias para encobrir algumas das críticas a seus trabalhos

individuais anteriores — como um recheio visual para as abstrações impessoais de Bateson, e como documentação para a verificação das amplas descrições impressionistas de Mead sobre o comportamento humano. A pesquisa deles em Bali encobriu muitos assuntos e foi realizada em colaboração com Jane Belo, Colin McPhee e outros que trabalhavam em Bali nesta época. Mas o foco principal da pesquisa de Bateson e Mead eram as relações entre cultura e personalidade, especialmente na educação das crianças, que já havia sido tema importante em trabalhos anteriores de Mead. O primeiro livro a ser publicado, *Balinese Character* (Bateson e Mead, 1942), usava uma combinação de textos e fotografias, de uma forma raramente tentada depois disso e nunca suplantada. As gravações em filme parecem ter sido menos importantes, ou talvez apenas mais difíceis de fazer, do que as fotografias. De qualquer modo, Bateson e Mead finalmente utilizaram as fotografias em sua principal publicação sobre Bali (1942), enquanto que os filmes só foram terminados uma década depois, sob a supervisão apenas de Mead. Este projeto inteiro merece muito mais consideração e reflexão do que tem recebido. Entretanto, aqui, só quero falar dos filmes. Além das 25 mil fotos que foram escolhidas para os dois livros sobre Bali (Bateson e Mead, 1942; Mead e MacGregor, 1951), Bateson gravou 22 mil pés de filme em 16mm. Desse material, seis filmes foram montados e lançados em 1950. Estes filmes são etnográficos no sentido mais literal da palavra. Como faz a etnografia escrita, eles descrevem o comportamento e apresentam os resultados do estudo etnográfico. Em sua maior parte, focalizam crianças interagindo com outras crianças e com adultos. Por





exemplo, tentam mostrar visualmente a prática balinesa de estimular uma criança até quase atingir um clímax, e de repente interrompem o contato com ela. Este padrão é importante, pois contribui para o "estado equilibrado" e sem clímax do adulto balinês, e tem manifestações visuais que podem ser bem mostradas em filmes. Duas características da série Bateson e Mead são particularmente dignas de nota. Um filme que é o estudo longitudinal de um menino, Karba, desde sete meses até trinta e quatro meses de idade, acompanhando-o através dos estágios cruciais de desenvolvimento na primeira infância. Em *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*, o comportamento balinês é comparado a um comportamento muito diferente e de uma cultura diferente, a Latmul, que Bateson havia estudado entre 1929 e 1933, e que foi revisitada por eles durante oito meses, no meio da pesquisa sobre Bali.

A pesquisa de Bateson e Mead foi a primeira a tentar resolver sistematicamente o que significa usar o filme como parte integrante da pesquisa e reportagem antropológicas. Na etnografia escrita, parece fácil (porque nós estamos acostumados) usar palavras para descrever práticas e momentos críticos, para descrever o desenvolvimento de uma criança através de fases, e para colocar o comportamento de uma cultura específica, dentro de um contexto de cruzamento de culturas. Bateson e Mead fizeram isto de forma escrita, é claro. Também usaram o filme, não para fazer a mesma coisa, mas para atingir os mesmos objetivos. Eles usaram deliberadamente o cinema para mostrar o movimento visual e as inter-relações holísticas de cenas complexas, que poderiam ser bem melhor apresentadas em filme do que descritas simplesmente em palavras. Assim sendo, eles planejaram a utilização da filmagem para ser

totalmente integrada com a etnografia escrita e também complementá-la. Outra importante contribuição de Bateson e Mead foi a preocupação em decifrar as circunstâncias de sua fotografia. No livro *Balinese Character* (1942), Bateson escreveu um capítulo no qual discute explicitamente a questão da percepção da câmera em Bali e sugere elementos que podem diminuir sua influência: distingue entre as fotografias posadas e aquelas tiradas em contextos criados pelos antropólogos, por exemplo, quando pagavam por uma dança; descreve os vários tipos de seleções das gravações originais em filme e na montagem final; menciona a questão do retoque em fotografias; e explica diversos elementos tecnológicos. Em outro ponto, Mead (1970) destaca a importância de se planejar esses mesmos fatos básicos. De modo geral, porém, mesmo este mínimo pré-requisito para uma credibilidade científica não foi repetido.

Existem problemas nos filmes de Bali. Alguns são puramente técnicos. Na década de 30, Bateson estava limitado a uma câmera desajeitada, num tripé e sem som sincronizado, e a tomadas relativamente curtas. E, devido às preocupações financeiras, ele fez a maior parte de suas gravações de filmes em 16 quadros por segundo. Quando da montagem do filme, este incluía a narração de Mead e se pretendia que fosse projetado em 24 quadros em vez de 16 quadros por segundo. A ironia é óbvia. Este relatório etnográfico, em que houve tanta preocupação com a naturalidade do ritmo da vida e dos movimentos, mostra os balineses se movendo num ritmo 50 por cento mais rápido que o normal. (Parece ser uma questão de crença, entre as pessoas que fazem filmes, de que a velocidade maior — "velocidade do som" — é essencial para um som de alta qualidade.

De fato, se os filmes de Bali fossem projetados na velocidade em que foram filmados, 16 quadros por segundo, a voz de Mead desceria uma oitava ou mais, mas ainda continuaria compreensível, e o ritmo balinense poderia ser apreciado. Porém, isto nem sempre é possível. Alguns projetores modernos não têm capacidade para 16 quadros, ou um interruptor para desligar o som automático nesta velocidade.) Felizmente, a maior parte do filme *Trance and Dance in Bali* parece ter sido gravada originalmente em 24 quadros por segundo.

Um problema ainda mais sério nos filmes de Bali é o de que a ação na tela, com frequência, não mostra claramente o que a narração afirma. Isto pode ser, em parte, o resultado da maneira como a filmagem foi concebida. Não fica realmente claro até que ponto a filmagem pretendia ilustrar as percepções etnográficas. Nenhum dos etnógrafos escreveu muito sobre este aspecto de sua pesquisa. Mas, Bateson menciona numa passagem: "nós tratávamos as câmeras de campo como instrumentos de gravação, não como dispositivos para ilustrar nossas teses" (Bateson e Mead 1942-49). Isto é muito ambíguo. Os relatórios etnográficos finais, como os filmes, foram escritos para provar suas teses. Ou seja, selecionaram material tanto dos dados quanto dos rolos de filme gravados, e os resultados finais foram interpretativos. E eu certamente não iria querer defender a posição de que a gravação "objetiva" de um filme é desejável, ou mesmo possível. No meu entender isto significa que, uma vez que a filmagem foi realizada à medida que avançava a pesquisa, algumas percepções da cultura de Bali só foram atingidas quando já era tarde demais para captá-las em filme. Os filmes etnográficos de

Bateson e Mead representam um notável avanço quanto ao conceito, mesmo que este conceito não tenha se realizado plenamente. Porém, como Flaherty, tiveram na realidade pouco efeito. É frustrante especular o quanto os filmes etnográficos poderiam ser mais avançados hoje caso as inovações de Bateson e Mead no campo visual tivessem sido largamente compreendidas, e desenvolvidas, nas décadas de 40 e 50.

### *Marshall, Gardner, Asch e outros: desdobramentos em Harvard*

Nas duas décadas que se seguiram à expedição balinesa de Bateson e Mead, a cena do filme etnográfico permaneceu imóvel. A Segunda Guerra Mundial interferiu. É claro, desviando pessoal e recursos e fechando as oportunidades de pesquisa de campo. Foi somente nos anos 50 que o filme etnográfico começou a florescer de novo. Quando isto aconteceu, grande parte das atividades mais importantes localizava-se na Universidade de Harvard e arredores, sendo realizada por poucos homens que, num dado momento, haviam trabalhado juntos.

O que poderia ser chamado Movimento de Harvard, na verdade começou fora da área acadêmica, com as expedições da família Marshall aos Bosquímanos de Kalahari. No princípio, em 1951, Laurence K. Marshall, um homem de negócios aposentado, liderou uma série de expedições ao deserto de Kalahari, no sul da África, com o fim de estudar este povo. Embora as expedições de Marshall incluíssem cientistas de várias áreas, o grupo central era sempre composto de Marshall e sua família: sua



|    |
|----|
| 1  |
| 2  |
| 3  |
| 4  |
| 5  |
| 6  |
| 7  |
| 8  |
| 9  |
| 10 |

mulher, Lorna, e seus dois filhos, Elizabeth e John. Planejaram de tal forma, que a sra. Marshall faria os estudos etnográficos referentes aos bos-químanos, John faria os filmes e Elizabeth, que gostava de escrever, faria um livro. Felizmente, não havia nenhum antropólogo nas redondezas para dizer-lhes o quanto tudo isto era inviável. Os resultados foram notáveis. George Peter Murdock referiu-se a eles como "registros etnográficos de extraordinária qualidade... por... donas-de-casa como Lorna Marshall" (1972:18). O livro de Elizabeth Marshall Thomas, *The Harmless People* (1959) tornou-se o registro clássico favorito, e os filmes de John Marshall tiveram um papel dos mais importantes no desenvolvimento dos filmes etnográficos. Em 1954, John Marshall já havia gravado centenas de milhares de metros de filme sobre os Bushmen. Por esse tempo, a família Marshall entrara em contato com J. O. Brew, então diretor do Museu Peabody em Harvard. Brew reconheceu o valor das filmagens de Marshall e convidou a família para colaborar com Harvard. O Centro de Estudos de Cinema foi

instalado no porão do Museu Peabody, e um estudante graduado do Departamento de Antropologia, Robert Gardner, foi escolhido para dirigi-lo. Gardner acabara de passar nos exames orais de graduação e possuía um sólido conhecimento de cinema, assim como de antropologia. No princípio da década de 1950, enquanto estudava antropologia na Universidade de Washington, fundara e dirigira uma pequena empresa de filmes documentários chamada Orbit Films. A Orbit produziu dois filmes documentários sobre os Kwakiutl da Colúmbia Britânica, chamados *Blunden Harbor* e *Dances of the Kwakiutl*. Quando estava em Harvard, no Centro de Estudos de Cinema, Gardner voltou ao filme etnográfico. Acompanhou os Marshalls ao deserto de Kalahari em 1955 e depois ajudou John Marshall na montagem de parte das cenas rodadas com os Bushmen, que resultou num filme chamado *The Hunters*.

### *The Hunters*

*The Hunters* terminou de ser filmado em 1956 e foi lançado em 1958. Rapidamente tornou-se um filme etnográfico muito respeitado e famoso. Em vários sentidos, o filme era Flaherty puro. Baseado num longo, mas não profissional, estudo de um povo, ele acompanhava quatro indivíduos através de uma grande crise do homem-contra-a-natureza, a caça da carne, que culminava na morte de uma girafa. O filme pode ser criticado por uma série de motivos. Conta uma história, mas uma história que foi elaborada na sala de montagem, com pedaços de filmes que não foram gravados somente num período de duas semanas, mas durante expedições que aconteceram ao longo de vários anos. Há algumas inconsistências que

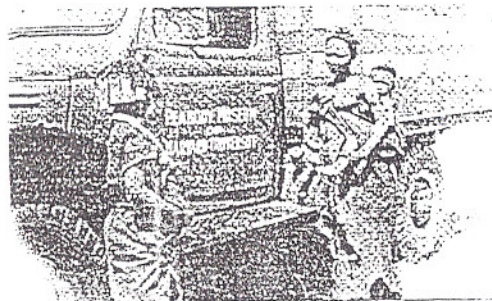
incomodam o espectador exigente: os quatro caçadores nem sempre são as mesmas pessoas; o estoque de filmagens da girafa foi editado de forma onisciente, enquanto os caçadores ainda estão à procura dela. (Entretanto, o persistente rumor de que a girafa foi eliminada por um rifle não é verdadeiro.) Hoje, o problema mais sério de *The Hunters* vem de sua premissa básica, que é inexata, conforme o próprio John Marshall é agora o primeiro a reconhecer. Em meados da década de 50, quando o filme foi feito, o melhor parecer antropológico sustentava que grupos de caça e coleta, como os Bushmen, estariam se agarrando a um meio ambiente marginal, com uma tecnologia de subsistência inadequada. Isto era, ao menos parcialmente, o resultado da maneira como se realizava a pesquisa de campo. Por exemplo, a expedição Marshall, que aparecia num campo dos Bushmen com caminhos repletos de alimentos e água (Thomas 1959:5-6), certamente deve ter levado os Bushmen a exagerarem seus problemas de subsistência. E haveria poucos motivos para que os Marshalls duvidassem do que lhes era contado tanto pelos Bushmen, quanto pelos antropólogos. No princípio dos anos 60, antropólogos como Richard Lee trabalharam entre caçadores e coletores, acompanhando esses povos sem as facilidades de uma caminhonete Land Rover ou uma grande quantidade de suprimentos, estudando cuidadosamente o que eles realmente comiam. Lee mostrou que os Bushmen na verdade possuíam comida em abundância — especialmente as nozes mongongo, sem "força dramática", mas repletas de proteínas, que se encontravam disponíveis aos montões. Uma etnografia igualmente cuidadosa, realizada em outros lugares, contribuiu para as versões revisadas

de outros grupos que procuram alimentos. A publicação de *Man the Hunter* (Lee e De Vore 1968) marcou a aceitação de uma nova maneira de entender os povos que vivem de caça e coleta. Significou, também, que a principal premissa do *The Hunters* (de que os bosquimanos estavam passando fome) não podia mais ser aceita. Mas, apesar de o filme ser etnograficamente falho, em relação ao papel da caça na vida deste povo, ele retrata a caçada propriamente dita de uma forma que permanece irrepreensível. Vale notar que o ensaio de 1958 de Marshall sobre a caçada dos Bushmen foi publicado novamente, dentro da mais recente coleção de leituras sobre a Antropologia Africana (Skinner 1972).

*The Hunters*, na verdade, não representou um avanço conceitual em relação a Flaherty ou Bateson e Mead. Como filme, era melhor que os de Flaherty. O registro da caçada entre os Bushmen era mais sistemático e, ao longo da narração, Marshall tentou penetrar mais profundamente na mente dos mesmos. Ele era menos forasteiro e criador idílico do que Flaherty. Uma das maiores virtudes de *The Hunters* era ser moderno. Na década de 50, os filmes anteriores haviam se tornado ultrapassados. Eles eram valorizados e apreciados, mas não de modo diferente do que os filmes de Chaplin. *The Hunters* era a prova de que bons filmes etnográficos ainda poderiam ser feitos.

### *Dead Birds*

Depois de trabalhar com John Marshall em *The Hunters*, Robert Gardner começou a fazer planos para outra grande expedição. Em 1961, ele liderou a Expedição Harvard Peabody, para estudar os Dani, localizados



Hunters. John Marshall.





na então Nova Guiné Holandesa (hoje, a província de Irian Jaya, na Indonésia). Embora os Dani tenham sido estudados primeiro em 1938, por uma expedição do Museu Americano de História Natural, e não fossem "desconhecidos" ou "intocados", quando da chegada da Expedição de Harvard, muitos deles ainda estavam utilizando machados de pedra e guerreando com arcos, flechas e lanças. Representou uma das raras oportunidades para os antropólogos de observarem, em primeira mão, esses tipos de atividades. O modelo padrão da etnografia tinha sido o de um só etnógrafo trabalhando sozinho e relatando um único ponto de vista; ou, se dois etnógrafos trabalhassem juntos, os resultados teriam relatórios publicados conjuntamente, como conclusões de consenso (por exemplo, se Bateson e Mead divergissem em suas conclusões sobre Bali, não poderíamos saber). A Expedição Harvard Peabody foi única em seus resultados, pois diversos livros, artigos e filmes foram feitos, por pessoas diferentes (inclusive eu mesmo), e com diferentes visões do mesmo Dani fazendo as mesmas coisas.

O filme de Gardner, *Dead Birds* foi rodado durante os primeiros cinco meses da expedição. Gardner trabalhou junto com Jan Broekhuijse, um antropólogo do governo holandês que estudara os Dani; também usou a colaboração do resto da expedição; e, obviamente, ele mesmo era um experiente antropólogo. No verão de 1962, na metade do processo de montagem de *Dead Birds*, ele retornou à Nova Guiné para uma visita e discutiu o filme comigo; e no final de 1963, depois de eu já estar com os Dani há dezoito meses, voltei para Cambridge para ajudá-lo na montagem final do filme. Como *The Hunters*, *Dead Birds* está ainda muito inserido na tradição de Flaherty. É um longo e inclusivo filme, acompanhan-

do Weyak, o guerreiro, e Pua, o pequeno guardador de porcos, enquanto a sociedade passa por uma série de crises causadas pela guerra. Os principais eventos não foram reconstituídos ou representados. Batalhas e funerais aconteciam durante as filmagens e foram mostrados no filme conforme iam acontecendo. (Os persistentes rumores de que a Expedição Harvard Peabody instigava ou fomentava a guerra são falsos. Nós observamos a guerra, é claro, e não tentamos desaconselhá-la.) A interpretação de Gardner sobre o significado da guerra para os Dani, ou os pensamentos que ele atribuiu a pessoas específicas em momentos específicos, podem ser questionados. Por exemplo, duvido que os Dani sejam tão explicitamente filosóficos sobre a morte quanto Gardner afirma (ver K.G. Heider 1970: 138-140). Nossas discordâncias, porém, estão num nível de variação aceitável, dentro da interpretação etnográfica.

Inevitavelmente, o filme é incompleto como descrição definitiva das guerras dos Dani. Por exemplo, ele foi feito no princípio de um longo estudo etnográfico e foi somente após minha terceira viagem aos Dani, em 1968, que aprendi os detalhes sobre outra fase das guerras dos Dani, bem diferente da fase ritual mostrada em *Dead Birds* (ver K.G. Heider 1970, 1972). Mas, se *Dead Birds* é tipo Flaherty em alguns aspectos, o conceito de filme ligado à pesquisa etnográfica de Gardner devé muito a Bateson e Mead. Esta não foi uma "expedição cinematográfica"; foi uma expedição etnográfica que coordenava esforços de três etnógrafos (Broekhuijse, Gardner e Heider), um especialista em história natural (Peter Matthiessen), um botânico (Chris Versteegh), um fotógrafo profissional (Eliot Elisofon) e outros (Michael Rockefeller e Samuel Putnam); além de uma psicóloga

(Eleonor Rosch) apenas nos acompanhamentos de 1968 e 1970. *Dead Birds* foi apenas um dos relatórios da Expedição Harvard Peabody sobre os Dani. Também está atrelado, dentro dos relatórios etnográficos escritos, a um longo guia de acompanhamento etnográfico, ou apostila. Este guia descreve a etnografia dos Dani face a face com o filme e inclui as declarações de Gardner sobre a realização do filme, junto com uma análise "tomada-por-tomada" do filme com a referência da narração (K. G. Heider 1972). Portanto, *Dead Birds* não é apenas um dramático registro de oitenta e três minutos dos Dani, mas também pode ser utilizado como um filme de estudo fartamente documentado. Este filme foi, de várias maneiras, um divisor de águas dos filmes etnográficos. Foi feito sem som sincronizado.

Em 1960, quando o equipamento para a expedição estava sendo comprado, o som sincronizado na Nova Guiné ainda era uma fantasia; na metade da década, já existia equipamento portátil com som sincronizado confiável e disponível. Antes de *Dead Birds* só havia um mero punhado de filmes que poderiam ser chamados de etnográficos; na década seguinte a *Dead Birds* foram feitos dúzias deles. Quando *Dead Birds* estava sendo finalizado, Gardner fez a mudança do Centro de Estudos de Cinema para o novo Centro de Artes Visuais de Harvard, onde afinal conseguiu um importante laboratório de produção e treinamento. Durante os anos que se seguiram, deu assistência a muitas pessoas na filmagem e montagem de filmes etnográficos, e também dava cursos sobre filmes etnográficos. Infelizmente, porém, a promessa de verdadeira cooperação entre o Centro e o Departamento de Antropologia de Harvard nunca se desenvolveu, e com isto

perdeu-se a grande oportunidade de desenvolver os conceitos e a prática dos filmes etnográficos. No final da década de 60, Gardner organizou um novo projeto para filme etnográfico sobre nômades. Após contínuas frustrações, para encontrar uma locação adequada, ele filmou os Afar e Hamar da Etiópia. O primeiro destes filmes, *Rivers of Sand*, foi lançado em 1974. Enquanto estava na Etiópia, ele soube de um grupo de Nuer na Etiópia, e persuadiu Hilary Harris a fazer um filme sobre eles.

### *The Nuer*

*The Nuer* é um filme de imagens dos incríveis altos e magros Nuer e seu gado. Através dos escritos etnográficos de Evans-Pritchard, os Nuer se tornaram uma das culturas "padrão" mais bem conhecidas na literatura antropológica. Hilary Harris é uma cineasta profissional especialmente interessada em filmar dança moderna e balé. Isto aparece claramente em *The Nuer*. O filme poderia se chamar "A Dança do Gado". É um dos filmes mais bonitos visualmente já feitos, mostrando o ritmo e o andamento da vida Nuer, como nenhum etnógrafo jamais pôde captar em palavras (embora seja instrutivo comparar o filme com o primeiro capítulo, "Interessado em Gado", do livro de Evans-Pritchard 1940). Mas, o filme quase não tem uma integridade etnográfica. O que quero dizer com isso é que seus princípios são a estética do cinema: seu enquadramento, seus cortes e justaposições de imagens são feitos sem qualquer preocupação com uma realidade etnográfica. Há uma insinuação de progresso. Quando Harris é seu assistente George Breidenbach estavam na locação, Gardner foi visitá-los e filmou algumas cenas com som sincronizado.





No filme finalizado, vemos um velho evidentemente respondendo a perguntas, descrevendo em língua Nuer o que era importante para ele, especialmente seu gado. Gardner fora criticado pela narração de *Dead Ends*, na qual ele conta o que os personagens Dani estão pensando. Embora, para mim, os pensamentos pareçam razoáveis, é óbvio que chegaram aos ouvidos do público norte-americano como uma ficção poética. Agora, com o som sincronizado, Gardner pôde deixar os Nuer falarem por si (sempre supondo que a platéia aceitará a veracidade da tradução inglesa que se segue). Porém, mesmo sendo *The Nuer* etnograficamente pouco sólido, ele realmente é útil no ensino da antropologia. Pode dar aos estudantes um sentimento holístico geral por esse povo, seu gado e seu meio ambiente, ajudando-os a construir uma espécie de paisagem cognitiva, dentro da qual podem colocar as descrições escritas de Evans-Pritchard sobre a organização social e o ritual dos Nuer.

### *Rivers of Sand*

O primeiro filme de Robert Gardner na Etiópia, *Rivers of Sand* (1974), é sobre o povo Hamar. Neste filme, Gardner, com a técnica de entrevista com som sincronizado, dá um passo à frente de *The Nuer* e constrói todo o filme em torno de uma mulher Hamar, sentada relaxadamente diante da câmara e que fala longamente sobre sua vida. Ela é muito introspectiva sobre sua própria cultura e se torna, portanto, uma intérprete ideal para nós. Entre as cenas da mulher falando, Gardner usa seqüências da vida dos Hamar, que mais ou menos ilustram o que ela conta.

Outra característica importante de *Rivers of Sand* é a pretensão de seu tema. Ele tenta

descrever o papel da mulher na sociedade Hamar. Isto parece ser um tema particularmente não visual. É uma questão de humores, atitudes e normas culturais, e não tão diretamente comportamental como construir casas, trabalhar a terra ou guerrear. Apesar disto, Gardner aceita o desafio, entrecruzando linhas, para a frente e para trás, sobre o tema, construindo nossa percepção do tema através de imagens visuais e de sua narração, assim como das palavras da mulher Hamar. É um filme sem trama central e, portanto, quase sempre torna-se repetitivo. Às vezes, dá saltos simbólicos, como quando corta as imagens do colar de ferro no pescoço de uma menina, para a marca a ferro no pescoço de uma vaca. E isto retém a ambigüidade da realidade, como acontece quando nos contam sobre a dor das chicotadas, mas vemos uma menina sorrir enquanto é submetida ao chicote. Não é um filme fácil de ver ou entender. Mas Gardner tentou aproximar o filme etnográfico dos verdadeiros interesses da antropologia. Isto é, mais antropólogos estão interessados em descrever as atitudes e valores culturais, do que em tentar descrever os procedimentos na guerra ou na construção de casas.

### *Os novos filmes sobre os Bushmen*

Depois de colaborarem em *The Hunters*, Marshall e Gardner haviam seguido diferentes caminhos. O próprio Marshall já não tinha como interesse principal os Bushmen. Ele filmou *Titicut Follies* (1968), uma visão veemente do Asilo de Bridgewater, um manicômio judiciário, para Frederick Wiseman. (Wiseman posteriormente produziu uma série importante de filmes sobre Instituições

americanas: *High School*, *Basic Training*, *Hospital*, *Law and Order*, e *Juvenile Court*). Marshall foi sozinho para Pittsburgh, onde fez uma série de filmes policiais.

Entretanto, a metragem dos Bushmen filmada por Marshall era muito importante para ficar ociosa. Na metade da década de 60, foi retomado o trabalho em cima do extenso material relativo aos Bushmen filmado por Marshall. Ele mesmo se envolveu pouco, uma vez que neste período ele havia começado a filmar aspectos da vida americana. Outras pessoas que participaram do novo trabalho sobre os Bushmen foram: Lorna Marshall, Frank Galvin, um montador de cinema e Timothy Asch. Asch havia estudado fotografia com Edward Weston e Minor White e também fizera trabalhos de graduação em antropologia nas Universidades de Harvard e Boston. Asch e os Marshalls montaram um grande estúdio de filmes etnográficos em Somerville, Massachusetts (perto de Cambridge), chamado Documentary Educational Resources/DER. Este centro se tornou extraordinariamente produtivo no final dos anos 60 e princípio dos 70. Nele, o grupo Asch-Marshall montou quase vinte outros filmes sobre os Bushmen, sendo cada um deles um curta-metragem sobre um só tema. O primeiro deles foi *Nium Tchai* (1966), sobre a cerimônia do transe dos Bushmen. A filmagem, é claro, havia sido feita dez anos antes. E, embora a cerimônia seja geralmente realizada à noite, os Bushmen apresentaram-na ao amanhecer, quando era possível filmá-la. Acrescentaram sons de tumulto e narração ao filme.

Os realizadores da montagem deram uma solução inovadora ao problema constante de se tornar compreensível um evento complexo, sem recorrer a uma narração

explicativa de muitas palavras. Decidiram mostrar a cerimônia duas vezes. Na primeira vez, uma narração explicativa era dada sobre fotografias (*still*) da ação, enquanto a segunda parte do filme deixava coírer a filmagem da cerimônia com sons tumultuosos em bom som sincrônico, mas sem qualquer narração.

Outro filme da nova série sobre os Bushmen, *An Argument about a Marriage*, também usou esta técnica. O filme mostra uma discussão complexa e inflamada entre dois grupos de Bushmen, que surgiu quando uma mulher, que fora abandonada por seu marido e se casara novamente, reconciliou-se com seu primeiro marido e as diversas pessoas envolvidas tentavam fazer valer seus direitos e deveres. A primeira parte do filme apresenta os participantes em fotografias (*still*), enquanto a narração tenta explicar e desenrolar a discussão. A segunda parte do filme reconstitui a querela, com o acalorado som original — na verdade o diálogo, acrescentado posteriormente. Algumas poucas legendas em inglês são utilizadas na segunda parte, para manter a platéia a par da discussão.

Porém, mesmo com a explicação preliminar e as legendas, é quase impossível para o espectador acompanhar a discussão, e com certeza, não na primeira vez em que se assiste ao filme. A cerimônia do transe em *Nium Tchai* fica compreensível com esta abordagem. Mas, *An Argument about a Marriage* é um dos temas mais difíceis para se fazer um filme. Um filme pode mostrar facilmente como os Bushmen discutem, mas não tão facilmente explicar a discussão em si. Casamento por si só já é um acontecimento complexo, carregado de simbolismos; a discussão sobre o casamento é um exame abstrato e prolixo de suas implicações. Para





que o público realmente compreenda *An Argument*, será necessário ter uma apostila de acompanhamento com detalhes sobre o passado, diagramas de parentesco, e outras informações similares. Em 1974 o DER começou a distribuir apostilas para acompanhar *N'um Tchai* e seus outros filmes. Anteriormente, materiais impressos só acompanhavam os filmes como um evento extraordinário e ocasional, e eram, geralmente, apenas uma ou duas páginas inadequadas. O DER deu um passo importante quando promoveu a produção de adequados manuais completos para acompanhamento, tornando-os parte rotineira na realização de filmes etnográficos.

Como *Rivers of Sand* de Gardner, *An Argument about a Marriage* e mais alguns dos novos filmes sobre os Bushmen estão deliberadamente alargando as limitações do cinema, em termos de habilidade para lidar com comportamentos sociais complexos. Arpoar uma foca, caçar uma girafa ou construir uma casa, tudo isso é muito mais visual e, portanto, muito mais ameno para um tratamento filmico, do que uma discussão sobre um casamento. A maior parte dos filmes etnográficos se concentraram na tecnologia visual. Mas, embora o estudo da cultura material (ou dos aspectos materiais da cultura) tenha sido parte fundamental nos primórdios da etnografia, agora, a maioria dos etnólogos passam mais tempo pensando sobre eventos mais complexos e menos visuais, como discussões sobre casamentos. O grupo Marshall, e particularmente Timothy Asch, estão tentando algo raro: usar o filme etnográfico para tratar dos principais interesses da antropologia contemporânea.

A evidência impressionante da perspicácia e profundidade da fotografia de John Marshall está no fato de que as filmagens que ele realizou na década de 50 puderam ser eficazmente transformadas em filmes na década de 70. O próximo passo necessário foi dado em 1968, quando Asch começou uma colaboração com Napoleon Chagnon que serve de modelo para o filme etnográfico. Chagnon havia passado dezenove meses fazendo um estudo etnográfico dos Yanomami, no sul da Venezuela. Ele voltou aos Estados Unidos, escreveu seu material para publicação (1968), e então, depois de haver digerido sua compreensão dos Yanomami, retornou com Asch para fazer filmes. O dois combinaram muito bem: Asch, o cineasta com formação em antropologia; Chagnon, o antropólogo que conhecia a cultura e tinha experiência com cinema (durante suas viagens anteriores havia filmado um louvável material sobre os Yanomami). Assim, eles puderam utilizar equipamento com som sincronizado. No verão de 1968, filmaram algumas cenas para *The Feast*, um filme de trinta e nove minutos sobre festas entre aldeias, uma característica importante da vida Yanomami, que Chagnon havia descrito e analisado no quarto capítulo de sua monografia Yanomami (1968:105-117).

*The Feast* utiliza a mesma abordagem dupla elaborada para *N'um Tchai* e *An Argument about a Marriage*: uma seção introdutória, com fotografias (*still*) e narração descrevendo o passado e os acontecimentos de uma determinada festa, seguindo-se o filme corrido sobre a festa, com legendas em inglês que traduzem as falas da discussão em som sincronizado e outras discussões que acontecem quando os visitantes chegam e discutem com os anfitriões sobre presentes e contra-presentes.

Dois anos depois, Asch e Chagnon fizeram nova parceria, desta vez num projeto muito mais ambicioso, elaborado com o intuito de fazer curtas-metragens, ilustrados com o material sobre os Yanomami, cobrindo uma imensa gama de tópicos estudados nos cursos de introdução à antropologia, desde atividades de subsistência, até mitologia. Esta colaboração apresentou muitos problemas, que Asch descreveu com rara franqueza (1972). A experiência serviu para nos advertir sobre como, mesmo os projetos de filmes etnográficos bem concebidos podem ser afetados por uma quantidade de frustrações advindas do uso de equipamento sofisticado em selvas remotas, problemas de comunicação e diferenças de personalidade. No total, eles filmaram em torno de 78 mil pés de filme e estão se preparando para lançar mais de 40 filmes. Alguns dos mais importantes, como *The Ax Fight* e *A Man Called 'Bee'*, foram lançados tarde demais, e não puderam ser discutidos amplamente neste ensaio.

### O movimento francês

Durante a década de 1960, houve uma explosão de filmes etnográficos na França, sob a influência de Jean Rouch, um antropólogo francês tremendamente ativo, que vinha fazendo filmes na África desde 1946, e Luc de Heusch, outro antropólogo francês. Infelizmente tem havido pouco contato e menos troca de idéias entre a França e a América do Norte. A deficiência neste artigo apenas reflete esta deplorável situação. Mas, os poucos filmes etnográficos franceses que alcançaram os Estados Unidos são um testemunho vívido da força do movimento francês, e a publicação dos escritos de Rouch nos Estados Unidos deve-

rá contribuir muito para corrigir nossa ignorância (ver Feld 1974; Rouch 1974).

Em 1960, Jean Rouch estava trabalhando com Edgar Morin, um sociólogo, em *Chronicle of a Summer* (1961). Usando as mais novas câmeras portáteis de 16mm e equipamento de som sincronizado, os cineastas pesquisaram o estado de espírito das pessoas em Paris, num verão em que a Guerra da Argélia dominava suas vidas. Eles não fingiram que usavam câmaras invisíveis e oniscientes. Frequentemente, um ou outro dos cineastas aparecia na tela, fazendo perguntas ou participando nos debates. Quando a maior parte do filme já havia sido montada, o copião foi mostrado aos participantes. Suas reações com relação a si próprios e aos outros participantes, assim como suas avaliações sobre a veracidade ou falsidade das várias cenas, foram então filmadas. Isto compôs então a segunda parte do filme. A parte final era uma seqüência que acompanhava Rouch e Morin ao caminharem pelos corredores do Musée de l'Homme, avaliando seu próprio filme.

A realidade captada pelo novo som sincronizado, e pela deliberada intrusão dos cineastas, teve um efeito profundo sobre cineastas franceses como Truffaut e Godard. Rouch é considerado o pai do *cinéma vérité* francês, mas teve pouca influência sobre o filme etnográfico. A maior parte dos cineastas que fazem filmes etnográficos tentaram criar a ilusão do presente etnográfico, sem um antropólogo. As possibilidades da abordagem de Rouch são importantes. Não é apenas uma questão de mostrar o antropólogo em uma ou duas cenas, mas construir o filme em torno do inevitável fato de que um antropólogo e um cineasta estão naquele local e estão interagindo com as pessoas e portanto influenciando seu comportamento.



Da mesma forma, a técnica de Rouch de mostrar as pessoas tendo reações à suas próprias imagens ainda não foi estudada de modo sistemático. No conjunto, ao mostrar comportamento, mostrar como foi filmado, e depois discutir sobre seu significado, *Chronicle of a Summer* atinge um notável fechamento, que falta integralmente na maioria dos filmes etnográficos.

O próprio Rouch fez algumas dezenas de filmes mais obviamente etnográficos. Infelizmente, até bem pouco tempo, esses filmes não podiam ser encontrados nos Estados Unidos, e tiveram pouca influência, mas eles pesquisam de várias maneiras as mesmas abordagens utilizadas em *Chronicle of a Summer*.

*Les Maîtres Fous* (1955) focaliza em Haouka um ritual de possessão, realizado pelos trabalhadores que vieram do Mali para Accra, então a capital da colônia britânica da Costa do Ouro. O filme abre com tomadas dos trabalhadores nas ruas de Accra. Em seguida, acompanha-os através do ritual de possessão e, ao final, leva-os de volta a seu trabalho em Accra, com cortes em *flashback* para fazer com que nos lembremos visualmente dos mesmos homens que desempenham papéis tão diferentes (como, por exemplo, o homem que fez o papel de general na cerimônia também atua como soldado raso do exército em Accra). A narração é muito pesada, mas complementa diretamente as imagens. Ou seja, não apenas preenche com informações antecedentes ou vagamente relevantes, mas explica o comportamento tumultuado da cerimônia e também dá uma interpretação da cerimônia, como a reconstituição das atitudes e rituais dos oficiais da colônia britânica. Finalmente, a conclusão sugere que o ritual tem um efeito

catártico, dando aos nativos a possibilidade de zombar dos ingleses nos domingos, para que possam se submeter de maneira saudável à servidão colonial durante a semana.

*Les Maîtres Fous* é um filme poderoso e polêmico; talvez seu poder e sua polêmica se originem das mesmas características. Mais do que na maioria dos filmes etnográficos, seu visual e seu som concentram, em vez de dissipar, a atenção dos espectadores. Os participantes do ritual de Haouka são uma visão desconcertante: homens em transe, aparentemente fora de controle, com a boca espumando e bebendo sangue de cachorro. O filme não tenta atenuar esta imagem ou torná-la mais atraente. Ele força o espectador a observar a realidade e depois o conduz a uma compreensão mais profunda. O filme está no extremo oposto da banalidade dos *travelogues*, que mostram todos os homens, mesmo os mais exóticos, da mesma forma. *Les Maîtres Fous* diz que estes homens são diferentes de nós, e nós precisamos compreender o porquê. Um dos conselhos favoritos de Jean Rouch para os que fazem filmes etnográficos é "Conte uma História!". Mas, em *Chronicle of a Summer* e *Les Maîtres Fous* (assim como em outros filmes como *The Lion Hunters*), ele fez muito mais que isso. Usou o filme para analisar a situação. Isto é etnografia.

### *Série sobre o índio americano: Universidade da Califórnia*

A maioria das filmagens etnográficas inclui alguma influência dos cineastas sobre

o comportamento, no interesse do "presente" etnográfico. Por exemplo, durante as filmagens de *Dead Birds*, decidimos não dar aos Dani nem panos vermelhos nem machados de aço, como bens de troca, e Gardner deliberadamente evitou mostrar membros da expedição no filme.

Em certas ocasiões, porém, os cineastas já fizeram recriações de eventos em massa. Na década de 20, tanto Flaherty quanto os filmes de ficção etnográfica o fizeram. Nos anos 50, Samuel A. Barrett, um antropólogo do Departamento de Antropologia da Universidade da Califórnia, em Berkeley, fez uma série de filmes sobre índios da Califórnia (Barrett, 1961). Foi pedido a estes índios que reconstituíssem peculiaridades tão antigas quanto lixiviar bolotas ou fazer um arco com a parte de trás em fibras. Como sempre acontece, algumas das filmagens mais importantes foram realizadas por fora deste projeto — uma cerimônia de cura, durante duas noites, realizada por um Chamã Pomo, Essie Parrish. Dois filmes sobre a segunda noite já foram lançados (*Sucking Doctor* e sua versão mais curta, *Pomo Shaman*), mas os recursos financeiros terminaram antes que pudessem fazer a montagem da primeira noite.

### *O Projeto Esquimó Netsilik*

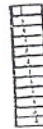
O mais ambicioso projeto já arquivado de reconstituição de um filme focalizava os Esquimós Netsilik de Petty Bay, no Canadá. Quando os soviéticos lançaram seu Sputnik em 1958, os Estados Unidos ficaram chocados ao tomar consciência de

que tinham se retardado nas ciências exatas. Recursos do governo foram então derramados em quantidade num programa de execução imediata, planejado para melhorar o ensino da ciência em todos os níveis. Mas, poucos anos depois, os cientistas sociais começaram a se preocupar com suas áreas, que estavam sendo negligenciadas. Uma consequência disto foi o estabelecimento da Education Services Inc./ESI — que mais tarde se tornou Educational Development Center — em Cambridge, trazendo recursos intelectuais de Harvard e do MIT, e sendo financiada pela National Science Foundation. Decidiu-se que as ciências sociais poderiam ser melhor representadas nos graus primários pela antropologia, utilizando o exotismo de outras culturas para transmitir conceitos básicos. Planejaram um grande número de unidades curriculares, todas utilizando filmes cuidadosamente preparados. No princípio da década de 60, o ESI fez contratos para numerosos projetos de filmes no Iraque, México, Nova Guiné, Quênia e Canadá.

A única unidade que se completou com sucesso foi sobre os esquimós Netsilik, enfatizando sua adaptação ecológica ao meio ambiente mais extremo. A série sobre os Netsilik foi produzida por Quentin Brown e dois antropólogos, Asen Balikci e Guy Marie de Roussellet, que trabalharam junto às equipes de filmagem no campo. Utilizaram um presente etnográfico de 1919. Os Netsilik que trabalharam no projeto recriaram as roupas e casas, assim como as atividades de subsistência de quarenta anos atrás, resgatando de sua própria memória e de um relatório do antropólogo Knud Rasmussen, que havia visitado a área em 1923 (Balikci e Brown, 1966). Produziram nove filmes de trinta minutos. Cada um deles é uma







longa e profunda visão de um conjunto de atividades associadas a uma estação específica, tais como um dique para pesca ou uma caçada de caribú. Os filmes têm excelente gravação de som natural, mas nenhuma narração ou mesmo legendas. Eles foram elaborados como parte integrante de um pacote pedagógico e são acompanhados de manuais para o professor, livro de exercício do aluno e similares. Os filmes intencionalmente fornecem informações primárias, e os estudantes devem fazer perguntas e, com a ajuda de seus professores, chegar a algumas conclusões. Utilizam nos filmes a técnica de suspense visual, de Flaherty, de maneira muito eficiente. Por exemplo, em *Winter Sea-Ice Camp*, primeira parte, um homem faz uma misteriosa operação, congelando uma cabeleira sobre um osso e colocando-o atravessado sobre um buraco no gelo. Apenas vagarosamente o espectador se dá conta de que esta cabeleira vai se mover quando a foca vier respirar, sinalizando para o caçador que deve jogar a lança dentro do buraco. Devido a seu objetivo pedagógico, os filmes sobre Netsilik se concentram em tecnologia quase excluindo a vida social, e não existe qualquer alusão sobre as práticas religiosas dos esquimós. Os Netsilik há muito foram cristianizados e, talvez, estivessem de má vontade ou fossem incapazes de reconstruir suas práticas pagãs.

### Austrália

A mais longa tradição de filmes etnográficos existe na Austrália, onde Spencer filmou pela primeira vez dançarinos aborígenes, com uma tosca câmara, em 1904. Mountford na década de 40 e Ian Dunlop e Roger Sandall, nos anos 60 continuaram a gravar rituais aborígenes e atividades de subsistência, mas houve pouco avanço nos

filmes em termos etnográficos. Quando antropólogos se envolviam no trabalho, eram usados como técnicos de som e assistentes, não como pesquisadores. Recentemente, tem havido um interesse crescente entre os homens aborígenes em preservar e proteger a santidade e o sigilo de suas próprias cerimônias. Isto significa uma parada virtual nas publicações de descrições e análises de cerimônias, por meios que possam tornar-se acessíveis às mulheres aborígenes e homens não iniciados. Atualmente, muitos filmes sobre rituais não podem ser exibidos de maneira alguma na Austrália.

### A visão dos nativos

Quando oferecem interpretações de comportamentos, os filmes etnográficos têm geralmente sido negligentes, ao separar os níveis de interpretação: nativo e antropológico. Na etnologia, esta distinção é essencial. Dois recentes projetos têm tentado captar em filme a visão nativa, mas eles escolheram abordagens muito diferentes.

### Filmes dos próprios nativos

Sol Worth, um professor de comunicação, e John Adair, um antropólogo, com a assistência de Richard Chalfen (nesta época um estudante de graduação que trabalhava com Worth) conduziram uma experiência em 1966, na qual os índios Navajos faziam filmes sobre sua própria cultura.

Na suposição (Whorf-Sapir) de que a estrutura da língua em certo sentido reflete

ou molda a visão de mundo de quem fala aquela língua, e na suposição de que o filme, como forma de expressão, é de certa maneira análogo à língua, Worth e Adair criaram a hipótese de que filmes feitos por Navajos seriam, em certo sentido fundamental, Navajos.

Cerca de vinte filmes foram feitos por oito Navajos, e dez deles estão sendo distribuídos. Nenhum dos Navajos havia usado uma câmera de cinema antes, e não está claro quanto dos resultados pode ser atribuído à inexperiência e quanto à "maneira de ser Navajo". A maior parte desses cineastas havia visto filmes de Hollywood e de televisão, e um deles era um admirador confesso do cinema francês, mas podemos apenas tecer suposições sobre as implicações de tais influências.

E, aparentemente, ninguém fluente em Navajo havia analisado os dados. Worth e Adair apresentam uma defesa convincente das duas principais influências Navajo. Primeiro, a maioria dos filmes têm longas seqüências de alguém andando. No filme *Navajo Silversmith*, gastaram quinze minutos mostrando o artesão de prata caminhando à procura de material e somente cinco minutos dele realmente moldando e dando o acabamento à peça de prata. Este tema da caminhada é muito proeminente nos mitos Navajos.

Também, o costume geral dos Navajo de evitar contato direto do olhar se reflete na ausência generalizada de *closes*, de rosto inteiro, nos filmes Navajos. Mas é claro que, para um não-Navajo, essas características seriam apenas intrigantes, ou nem mesmo percebidas, sem a análise de Worth e Adair. Tradicionalmente, a etnografia sempre acarretou tradução, explicação e análise de

uma cultura, no idioma de outra cultura. Se Worth e Adair estiverem corretos, então os filmes Navajos estariam de alguma forma "em Navajo" e, portanto, seriam a matéria-prima para a etnografia, e não a etnografia em si. O aspecto mais valioso do projeto foi levantar a questão da natureza culturalmente específica dos filmes. As implicações disto são de grande importância para os filmes etnográficos. Há uma grande necessidade de se pesquisar mais nesta direção.

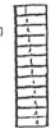
### Chá japonês

O método de Worth e Adair era dar aos Navajos equipamento de filmagem, o mínimo de instruções ou direção para estimulá-los a fazerem filmes e depois observar se o resultado desses filmes continha algo que parecesse especificamente Navajo.

Donald Rundstrom e Ronald Rundstrom, com a ajuda de Clinton Bergum, tiveram uma abordagem muito diferente em *The Path*, um filme sobre a cerimônia japonesa do chá. Após um longo e profundo estudo da cerimônia do chá e sua filosofia, eles planejaram um filme não apenas para retratá-la, mas para incorporar os princípios estéticos nas tomadas e seqüências. Fizeram uma tentativa, bem estudada, para mostrar a cerimônia do chá não apenas através da descrição visual, mas também na própria estrutura do filme. Os Rundstroms se preocuparam especialmente em mostrar o equilíbrio Yin-Yang dos opostos e como se lida com a energia, ou o fluxo de energia. O filme é uma mistura de explanação etnográfica e matérias-primas quase inacessíveis. Mostra o avanço de uma cerimônia do chá, quando duas mulheres

<sup>1</sup>Observação de inglês "obscuration": confusão, omissão, provavelmente causada por perguntas e respostas em. (N. da T.)





caminham por um jardim e entram na casa de chá, onde sua anfitriã serve o chá. As eventuais narrações fornecem palavras explicativas, ensinamentos ou ofuscação Zen<sup>3</sup> de famosos mestres do chá. Por outro lado, os cineastas não tentaram indicar, com a narração, os motivos estruturais mais profundos e sutis. Eles tentaram resolver este problema preparando um guia etnográfico de acompanhamento para o filme, que descreve em detalhe a história da cerimônia do chá japonesa e os princípios estéticos de "do", o caminho, além de contar como o filme foi feito (Rundstrom, Rundstrom e Bergum, 1973).

### Institucionalização nos EUA

A partir de 1963, o ano em que apareceu *Dead Birds*, e durante toda aquela década, os filmes etnográficos tomaram parte no rico crescimento das ciências sociais e tornaram-se institucionalizados e burocratizados. No verão de 1964, houve uma conferência na Universidade da Califórnia, em Berkeley, sobre cinema e antropologia. Mas, até 1965, não havia ainda programas, publicações ou reuniões regulares sobre filmes etnográficos. Nos anos que se seguiram muita coisa aconteceu. Estabeleceu-se o Programa de Filmes Etnográficos (Pief), que cresceu lentamente, e, em 1973, sob a liderança de Jay Ruby, transformou-se na Society for the Anthropology of Visual Communication / Savicom, uma organização incorporada sob a égide da American Anthropological Association (AAA); um catálogo de filmes, *Films for Anthropological Teaching*, que teve início em 1966, com listagens de menos de cem filmes e distribuído pelo escritório de Robert Gardner em Harvard e, em 1972, estava em quinta

edição, com quase quinhentos filmes, sendo distribuído pela Associação Americana de Antropologia em Washington, D.C. O Boletim do Pief começou com Jay Ruby e Carroll Williams in 1969, continuou como o boletim da Savicom e depois foi incorporado ao *Anthropology Newsletter*, da AAA. Desde 1972, um outro boletim, *Media Anthropologist*, editado por C.A. Jones, foi publicado pelo Prince George Community College; e, em 1974, a Savicom começou uma série de publicações mais formais sob a editoria de Sol Worth. Desde 1966, sessões de filmes etnográficos têm sido apresentadas regularmente nos encontros anuais da AAA e, em 1969, Jay Ruby iniciou a Conferência de Antropologia Visual, realizando-se anualmente, na Temple University, na Filadélfia. Tem havido programas formais de filmes etnográficos na Universidade da Califórnia em Los Angeles, Universidade de Temple e no campus de Chicago da Universidade de Illinois, na Universidade do Estado da Califórnia, em São Francisco; e, no verão de 1972, o Summer Institute in Visual Anthropology se realizou em Santa Fé, Novo México. O National Anthropological Film Center se estabeleceu no Smithsonian Institution, sob a direção de E. Richard Sorenson; e desde 1965, a publicação *American Anthropologist* tem reproduzido críticas sobre filmes etnográficos, primeiro sob a editoria de Gordon Gibson, e em seguida, de Timothy Asch.

Junto com esta notável azáfama de atividades, e presumivelmente motivada, em grande parte, por elas, houve um aumento extraordinário no ritmo da produção de filmes etnográficos, muitos dos quais com uma abordagem mais etnográfica.

## A inovação no filme etnográfico (1955-1985)

Peter Loizos

### Filmes documentários

Os filmes etnográficos são um subgrupo dos filmes documentários em geral. Quais são as implicações disto? Em primeiro lugar, os antropólogos não devem permitir que seus interesses se restrinjam à cultura-de-gueto dos chamados "filmes etnográficos", e sim aceitar que a questão sobre quão adequadamente o filme apresenta (e na linguagem pós-moderna, re-presenta) algum lugar no mundo tem sido discutida desde o nascimento do cine-câmera. Desde os primórdios da história do cinema discute-se continuamente as diferenças entre filmes documentários e filmes obviamente de ficção; os primeiros entusiastas do documentário, como Grierson e Rotha, argumentaram com veemência sobre a existência de diferenças fundamentais entre os dois cinemas, atribuindo ao documentário uma verdade maior e, conseqüentemente, um caráter moral superior. Mais recentemente, conforme Nichols (1991) argumentou, a discussão mudou de rumo, e muitos autores têm enfatizado elementos em documentários que se assemelham a filmes de ficção — o uso da narrativa de suspense e fechamento, e de continuidade na filmagem e na montagem, sendo estas as mais óbvias. Há o sentido de complementaridade, no qual os filmes de ficção se empenham em imitar o real, o estilo naturalista que muitos documentários alcançam, como um subproduto da tentativa

de filmar pessoas comuns executando atividades comuns, com o mínimo de interferência possível. Existem dezenas de formas de filmagem para se criar o "clima" de documentário — granulado, artificialmente danificado, ou imagens apagadas sugerindo antigüidade, ou provenientes de um cinejornal, som de má qualidade, movimentos de câmera incertos, enquadramento não-horizontal, uma câmara que treme depois de uma explosão, uma aparente interrupção vinda de fora da narrativa do filme. A lista de formas através das quais se imitou o realismo do documentário no cinema, entre 1950 e o presente momento, é muito longa e, em termos de futuro, é potencialmente sem fim (Young, 1975).

Em 1960, o antropólogo e cineasta Jean Rouch, e Edgar Morin, sociólogo e cineasta, fizeram um documentário pioneiro *Chronique d'un été*, que irei discutir em outra oportunidade. No final do filme, os protagonistas — que não eram atores — assistiam a entrevistas filmadas anteriormente, nas quais eles apareciam e debatiam algumas questões como: por que alguns deles não haviam sido afetados pela câmara, e outros atuavam de forma mais consciente diante dela; até que ponto o que tinha sido revelado ali havia sido incentivado e extraído pelos cineastas?; em que sentido o filme seria um "verdade-cinematográfica" (i.e. a verdade-via-cinema) como Rouch e Morin