

University of New Mexico Albuquerque,
Novo México, Estados Unidos

Universidade de São Paulo,
São Paulo, São Paulo, Brasil.

Universidade Estadual de Campinas,
Campinas, São Paulo, Brasil.

autor

STEVEN FELD

tradução

ERICA GIESBRECHT¹

revisão técnica

SUZEL REILY

ETNOMUSICOLOGIA E COMUNICAÇÃO VISUAL²³

“Vídeos caseiros são a coisa mais próxima da vida como ela é”

Anúncio Comercial

“Se eu fosse lá, eu veria um punhado de grama e um punhado de árvores”. Você pode saber tanto sobre um país [indo até lá] quanto assistindo a filmes sobre ele.”

Governador George Wallace

1. Esta tradução resulta de pesquisas desenvolvidas no âmbito do Projeto Temático “A Experiência do filme na antropologia”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo 2009/52880-9).

2. Artigo originalmente publicado pela a revista *Ethnomusicology* em 1976.

3. Este artigo foi escrito enquanto eu era Pesquisador Colaborador no Anthropology Film Center em Santa Fé, Novo México. Os meus sinceros agradecimentos vão para Carroll e Joan Williams, os codiretores do Centro, pelas inúmeras horas de estimulante conversa sobre temas como os discutidos aqui, bem como pelo oferecimento de um espaço de trabalho para estudar etnomusicologia e antropologia da comunicação visual sem comprometer qualquer um. Agradeço também a Diane Bacon por preparar a filmografia e por suas devolutivas. Também sou grato a Gilbert Rouget, Hugo Zemp, Simha Arom, Jean Rouch e particularmente a Marielle Delorme pela discussão, localização de materiais, e por me disponibilizar filmes durante o semestre em que estive no Musée de l’Homme em 1974. Finalmente, uma advertência antes de começar: o leitor vai achar que a maior parte das minhas citações são voltadas aos materiais africanistas; eu tentei não excluir outros trabalhos importantes, mas confesso ter muito menos competência na maioria das outras áreas geográficas.

“Ei... o que você vê não é o que você vai levar”.

Cineasta adolescente

“Toda imagem fotográfica é um sinal, sobretudo, do investimento daquele que manda uma mensagem”.

Allan Sekula

O uso do filme como meio de apresentação e pesquisa em etnomusicologia⁴ é marcado por um considerável interesse recentemente, ainda que dificilmente livre de alguma confusão. O interesse parece ser devido à explosiva fascinação com os meios audiovisuais, tanto nas ciências sociais como em outras áreas de estudos humanos. A confusão, aparentemente, vem da dificuldade em separar o modo de lidar com os meios audiovisuais no âmbito das ciências sociais ou humanas dos papéis que essa mídia popularmente assume em nossa conjuntura cultural mais ampla.

Nossa sensibilidade midiática provém de dois contextos culturais recorrentes em que estamos envolvidos. Um é o “entretenimento” – longas-metragens de Hollywood, redes de televisão e a sociabilidade criada pela frequência ao cinema – e o outro é a “documentação” – noticiários, fotojornalismo, vídeos e fotografias caseiros, mídia educacional. O interesse pela mídia é em parte um testemunho de sua pervasividade em conformar nossos dispositivos comunicacionais. Por outro lado, a falha em examinar com certo cuidado que julgamentos e valores derivam desses diversos contextos sobrepostos (ideias sobre filme, verdade, realidade, ilusão, fantasia, relato, mostrar em vez de contar, educação, reprodução mecânica, comunicação simbólica) pode facilmente criar um efeito banalizante e não acadêmico no uso, discussão e avaliação do filme na etnomusicologia.

4. Embora seja obviamente impossível separar nitidamente filmes de etnomusicologia de filmes de etnografia da dança, devo excluir discussões desse último por razões tanto de espaço quanto de competência. Será evidente, no entanto, que essa abordagem é aplicável a ambos, e eu vou abordar algumas das interseções durante a revisão de alguns trabalhos recentes (especificamente o de Rouget e do projeto Coreométrico). Para aqueles que desejam mergulhar na vasta literatura sobre dança e cinema, sugiro começar pela discussão de Allegra Fuller Snyder (1965) sobre três tipos de filme de dança. Ela distingue (1) as filmagens de documentário sobre dançarinos/danças importantes para a história das performances/performers, (2) registros de filmagens de dança para transcrição, aprendizado e reconstrução de danças específicas, e (3) cine-dance, uma forma combinada de arte multiplicando os aspectos visuais do movimento pelas habilidades interpretativas do cinema. Outras leituras interessantes são: *Dance/Film issues of Dance Perspectives* (1967) e *Film makers' Newsletter* (1970), a tese de Snyder (1967), a dissertação e análise fílmica de Jablonko (1968), os artigos de Kurath (1963c), Snyder (1969), Bouchard (1951) e Hungerford (1951).

Partindo da percepção de nossa situação, o propósito deste artigo é aprimorar o interesse e reduzir a confusão. Espero demonstrar que há potenciais inovativos e interessantes para o filme no trabalho etnomusicológico, mas que alcançar esses potenciais requer certa clareza conceptual que, até o momento, ainda não prevalece.

Farei isso de modo sintético, mas sugestivo, e minha ênfase será mais conceptual do que tecnológica⁵. Nessa primeira parte do texto discutirei a situação, tendências, problemas e o status acadêmico do filme na etnomusicologia⁶. Na seção seguinte apre-

5. Como eu não discuto sobre equipamentos aqui, os seguintes livros são sugeridos para aqueles que desejam um curso intensivo sobre o bê-á-bá do filme e do som: Churchill (1972), Lipton (1972), Malkiewicz (1974), Pincus (1969) e Runstein (1975). Esses livros lidam principalmente com filmes 16mm e 8mm e áudio 1/4". Apesar da portabilidade, a qualidade visual e de áudio inferior de vídeo faz com que seu valor seja reduzido para a maioria dos trabalhos de investigação etnomusicológica; a grande exceção, é claro, é o importante uso de vídeo para reprodução instantânea e elicitação no campo. Boas iniciações sobre vídeo são: Vídeo FREEEX (1973), Marsh (1974) e Murray (1975). O equilíbrio entre portabilidade e qualidade duvidosa é a maior verdade sobre a fita cassete. Discutindo metodologia linguística, Labov (1972, 110, nota 6) observa que a resposta dos gravadores de cassetes de frequência ainda não é adequada para o estudo de fala corrente. Isso, obviamente, é muito pior com a música. Adicionalmente, instabilidade motora comum a gravadores k7 de baixo custo causa inevitavelmente erros de velocidade variável, distorcendo assim tanto o tom quanto o ritmo da música. O Nagra SNN é o único gravador miniatura confiável de qualidade profissional que usa fita tamanho K7 (embora não em K7s) e opera a 1-7/8 ips.

6. Sobre "trabalho cinematográfico em etnomusicologia" vou limitar a discussão aos usos do filme para a investigação e apresentação de resultados no campo etnomusicológico. No presente momento, deixo de lado a outra relação importante entre a etnomusicologia e cinema, o estudo cultural/musical de trilhas sonoras, trilhas musicais de filmes e som da televisão. Há obviamente várias dimensões interessantes nesse último domínio; basta pensar sobre as maneiras como a música tem sido usada em filmes exóticos, filmes de aventura e relatos de viagem para perceber a riqueza de dados aqui. Estudar o simbolismo sonoro de filmes do tipo "*Mondo Cane*" parece um tópico etnomusicológico digno como qualquer outro. Conheço poucos trabalhos relevantes nessa área até o momento. Chamando a música de "ópio do cinema", Jean Rouch (1974, 42) fez várias observações interessantes sobre a política dos usos da música em trilhas sonoras de filmes etnográficos. Nazir Jairazbhoy (1973) apresentou um artigo muito interessante sobre música no cinema indiano na reunião da Society for Ethnomusicology de 1973. Um de meus próprios projetos atuais é um estudo da música no programa de televisão Mickey Mouse Club (Feld, ms.). Uma canção frequente nessa série se chama "Fun with Music"; a música proclama que "a música é uma linguagem que todos nós entendemos" (contribuição de Walt Disney para a semiótica da música!). Cada estrofe é sucessivamente atrelada a estereótipos musicais europeus, asiáticos e outros. Eu tento mostrar porque esse tipo de simbolismo sonoro constitui um problema interessante na etnografia da comunicação de som. Para perspectivas sobre a análise cultural dos meios de comunicação visual e de som, consulte Carpenter (1974), Schwartz (1973), e Weakland (1975).

sentarei uma discussão essencialmente levantada de trabalhos recentes na antropologia da comunicação visual. Aqui proponho alguns problemas e abordagens sobre a organização social que permeia os usos acadêmicos de filmes, e defendo a necessidade de certo tipo de organização social mais significativa para o estudo e compartilhamento de ideias e informação sobre a musicalidade humana e o fazer musical.

I

Há muitas maneiras de se demonstrar o desenvolvimento do interesse etnomusicológico pelo filme. Um rápido exame no histórico do jornal acadêmico *Ethnomusicology* nos dá um ponto de partida. Embora o periódico mantivesse uma seção permanente sobre “técnicas e equipamentos” desde 1959, sua primeira menção a filmes apareceu sob a forma de “bibliografia especial” com filmes sobre dança em 1963 (Kurath, 1963a; 1963b) e depois em 1964 e 1965 (Braun 1964a; 1964b; 1965). Essa bibliografia (ou melhor, “filmografia”), cobria África, Afro-América, Ásia e Austrália. Também em 1965, o jornal apresentou sua primeira resenha sobre materiais visuais, mais especificamente sobre um filme para ensinar a “hula” havaiana e filmagens de instrumentos musicais havaianos (Kealiinoho-Moku 1965). Publicações sobre materiais fílmicos continuaram com uma lista sobre “músicas e danças folclóricas” (Arquivo de Músicas Folclóricas da Biblioteca do Congresso 1967), uma lista de “documentários sobre assuntos etnomusicológicos” (Institut für Des Wissenschaftlichen Film 1968), e filmes sobre dança polinésia (Miller 1970). Resenhas de filmes foram mais esporádicas; após a iniciativa em 1965, outra foi apresentada em 1968 (Snyder 1968) e não houve mais nada até janeiro de 1973 (Montgomery 1973). A partir do volume de maio de 1973, William Ferris se tornou o editor de resenhas de filmes. Daí até a edição de setembro de 1975, foram publicadas cinco resenhas (Vignos 1973, Dwyer-Shick 1974, Gillis 1975, Feld 1975a, 1975b).

Observando outros periódicos de etnomusicologia, apenas recentemente foram publicados artigos como o de Kubik (1965; 1972) na *African Music* e de Dauer (1969) no *The Yearbook of the International Folk Music Council*. Outros apareceram, também recentemente, em periódicos de antropologia (Rouget 1965; 1971) e sobre filmes (Dauer 1966, Lomax, Bartenieff e Paulay 1969, Lomax 1971). Similarmente, revendo as seções dedicadas ao campo e à metodologia em livros (Kunst 1959, Nettl 1956, 1964, Merriam 1964, Lomax 1971), encontramos uma mudança abrupta da não menção para uma discussão explosiva sobre a produção de filmes (Hood 1971) como ferramenta

básica, e análise de filmes (Lomax 1968)⁷ como meio básico para busca de dados. Hood e Lomax tratam a produção e análise de filmes como uma questão central em etnomusicologia, tão importante quanto à escrita etnográfica ou transcrições musicais.

Nos últimos dez anos, o interesse pela catalogação adequada de filmes vem crescendo. Filmografias importantes foram produzidas sobre a África (Cifes 1967), o Pacífico (Cifes 1970) e América do Norte (Williams e Bird 1973). Somando-se a catálogos específicos sobre filmes etnográficos publicados por distribuidores (por exemplo, suplemento Audio-Visual Services, Pennsylvania State University 1972 e 1975-1976), o Comité du Film Ethnographique em Paris publicou dois catálogos gerais de filmes etnográficos (CDFE 1955; 1956) e o catálogo *Films for Anthropological Teaching* de Karl Heider, patrocinado pela American Anthropological Association (primeiramente por meio de seu Programa de Filmes Etnomusicológicos e atualmente por sua expansiva Associação de Antropologia da Comunicação Visual) foi editado diversas vezes (5ª edição 1972, 6ª edição 1976⁸). Isso também teve grande influência. Um projeto conjunto entre International Folk Music Council e UNESCO produziu o primeiro catálogo internacional de filmes sobre “Dança e Música Tradicionais” (Kennedy 1970), e minha própria filmografia sobre humanidades africanas lidou com filmes sobre música africana.

Além de artigos e outras publicações, há outras indicações do envolvimento mais aprofundado com o filme. Sessões formais e informais de cinema nos encontros anuais da Society for Ethnomusicology se expandiram, e suas audiências se tornaram maiores e mais cientes dos vários tipos de filmes realizados e utilizados com diversos propósitos. Em 1973, nos encontros realizados em Urbana, Estados Unidos, conduzi uma sessão de estudos sobre filmes e análise de filmes que foi muito bem recebida por um grupo bastante entusiasmado; algumas pessoas vêm me escrevendo para sugerir que a oficina de filmes seja uma atividade regular nos encontros anuais.

Recentemente, as chamadas do *Journal of Ethnomusicology* vêm trazendo notas dos distribuidores de filmes, e sua mala-direta começou a publicar notícias sobre atividades relacionadas a filmes, oportunidades de cursos na área e coisas do gênero.

E isso, é claro, ainda não é tudo. Muitos etnomusicólogos colaboraram com cineastas ou produziram filmes com as mais variadas

7. Ver capítulos 10 e 12, especialmente entre as páginas 263 e 264.

8. Nota da tradutora: no artigo original o referido texto ainda será publicado.

intenções. Alguns dos filmes em 16mm mais conhecidos e distribuídos: Nicholas England trabalhou com o cineasta etnográfico John Marshall em alguns de seus muitos filmes sobre os Bushmen de Kalahari; *Bitter Melons* e *Num Tchai* são os mais conhecidos pelos etnomusicólogos. Mais recentemente, England e Marshall vêm trabalhando em colaboração em Gana. Johanna Spector trabalhou com filmes por alguns anos no Oriente Médio, dirigindo mais recentemente *The Samaritans: The People of the Sacred Mountain*. John Blacking participou na produção do filme *Murudruni* de Derek Lampion, sobre ritos de circuncisão e transmissão cultural entre os Pedi na África do Sul. Robert Garfias é o editor da Série *Ethnic Music and Dances* da Editora da Universidade de Washington e produziu vários dos filmes da série. Mantle Hood dirigiu *Atumpan*, a respeito dos tambores falantes dos Ashanti em Gana, e promoveu a realização da distribuição de filmes de performance musical no antigo Instituto de Etnomusicologia da UCLA. William Ferris produziu vários filmes no Delta do Mississipi em colaboração com o Center for Southern Folklore. Gei Zantzinger colaborou com Andrew Tracey e com a International Library for African Music (Biblioteca Internacional de Música Africana) na filmagem de danças da África do Sul, e mais recentemente, performances do Chopi Mgodo. E após alguns anos, Alan Lomax e seus colaboradores montaram *Dances and Human History*. Esse trabalho ganhou importância nos últimos dez anos.

Na França, o trabalho dos principais etnomusicólogos tem sido representado em filmes lançados pelo Centre National de la Recherche Scientifique, em parceria com o Comité du Film Ethnographique do Musée de L'Homme. Gilbert Rouget demonstrou aguçado interesse por filmes desde seu envolvimento na expedição Ogooué-Congo na África Equatorial em 1946. Nessa expedição, etnógrafos e cineastas colaboraram para realizar os primeiros filmes produzidos na África com trilhas sonoras originais de grande sofisticação musical e etnográfica (Rouch 1975, 53-54). O mais conhecido dos três filmes realizados durante a missão é *Au Pays de Pygmées*. Nos últimos quinze anos, Rouget produziu três filmes importantes com a participação de Jean Rouch: *Sortie de Novices de Sakpata* feito no Daomé, *Batteries Dogon* filmado no Mali e *Dances des Reines à Porto-Novo*, também no Daomé (Benin). Durante suas pesquisas nas Ilhas Salomão sobre o toque da flauta pan entre os 'Are 'Are, Hugo Zemp realizou o filme *Bambous Frappés* e mais tarde em território próximo, em Ontong Java, *Dances Polynésiennes Traditionnelles*. Zemp também colaborou com Daniel e Christade Coppet no filme *'Are 'Are Massina*, e filmou novamente durante seu trabalho de campo recém-finalizado entre os 'Are 'Are. Na República Centro-Africana, Simha Arom produziu o filme *L'arc musical Ngbaka*, e depois, com Geneviève Dournon Taurelle, entre

os Gbaya, *Les Enfants de la Danse*. Entre os Zarma-Sondhay em Niger, Bernarg Surugue fez dois filmes: *Godiè*, sobre a construção e a performance de um alaúde monocórdio, e *Goudel*, sobre danças de possessão; mais recentemente ele produziu *Le Balafon*, que diz respeito à construção e performance do xilofone Bambara. Em um encontro do Département d'Ethnomusicologie no Musée de L'Homme na primavera de 1974, tive a oportunidade de ver filmes em desenvolvimento de Bernard Lotart-Jacob; um sobre construção de instrumentos, filmado durante seu trabalho de campo com os Berberes no norte da África, e outro realizado em parceria com Jean-Dominique Lajoux, do Musée National des arts et Traditions Populaires, sobre a música tradicional baseada na voz e no acordeom de uma região próxima à fronteira entre Itália e França. Todo esse trabalho (com exceção dos dois primeiros filmes de Rouget) se iniciou a partir de 1968.

Na Alemanha, o Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) em Göttingen organizou a *Encyclopaedia Cinematographica* em 1952; essa coleção é composta por filmes de pesquisa em três áreas: biologia, etnologia e ciências técnicas. O instituto publicou seu catálogo em inglês (Wolf 1972; 1974-1975), e em 1968 preparou uma lista especial de seus filmes relacionados à etnomusicologia (Institut Für Den Wissenschaftlichen Film 1968). Uma visão geral dos objetivos e métodos do Instituto em relação aos estudos de música e dança pode ser encontrada em Dauer (1969). O instituto também é responsável pela publicação do periódico *Research Film/Le Film de Recherche/Forschungs film*.

Embora eu saiba que o filme vem sendo usado por etnomusicólogos na Dinamarca, Romênia, Rússia e outros países europeus, conheço muito pouco sobre suas atividades.

Mas isso também é meramente a superfície. Equipamentos de filme e fotografia se tornaram itens básicos do kit levado por etnomusicólogos em campo. Muitos usaram produtos visuais para criar material ilustrativo para suas palestras, livros e gravações. Se realizássemos um *survey* entre etnomusicólogos em campo, provavelmente mostraríamos que nos últimos dez anos, praticamente milhas de filmes silenciosos super 8 e 16 mm foram expostos, e incontáveis slides e fotografias foram impressos. Seguindo o exemplo de muitos antropólogos, etnomusicólogos lançaram mão desse material não para distribuição em massa, mas em suas próprias salas de aula (Goodman 1975), como um valioso recurso para contextualizar seus testemunhos verbais.

Para além da etnomusicologia *per se*, realizadores de filmes etnográficos, educacionais e documentaristas filmaram música e músicos com frequência. O fazer musical tem sido proeminente em muitos dos filmes de Jean Rouch, como *Yenedi de Dangel* e *Tourovet Bittie Sigui*, para mencionar apenas os mais recentes. Entre documentaristas da vertente do *cinema-vérité* americano (“Uncontrolled Documentaries”), basta ter em mente o filme de D. A. Pennebaker sobre Bob Dylan, *Don’t Look Back*, e uma onda de outros filmes sobre shows (realizados inicialmente em 16 mm e ampliados mais tarde para os formatos comerciais de 35mm e 70mm). Combinações entre retrato e performance também podem ser encontrados nos filmes de blues de Les Blank. E à medida que a etnomusicologia se torna cada vez mais presente nas aulas de educação musical, isso também se reflete em filmes educacionais. Os vinte filmes da série *Discovering Music* do *BFA Educational Media* incluem, desse modo, produções sobre músicas africana, ameríndia, japonesa, indiana, do Oriente Médio, da América Latina e músicas tradicionais da América do Norte, sem contar alguns temas clássicos (como música na Idade Média, Renascimento e período Barroco) e contemporâneos (como jazz e música eletrônica).

Nos últimos anos, igualmente, começamos a ver filmes produzidos por cineastas provindos de culturas que anteriormente não passavam de objetos de estudo; a música e o fazer musical estão entre seus temas principais. O filme de N. Moises Zé, *Le Mvet* (Feld 1975b) é o primeiro filme sobre música africana produzido por um cineasta africano profissional. Francis Bebey, de Camarões, bastante conhecido por seu repertório de guitarra e sua poesia, bem como seus livros sobre o rádio africano (Bebey 1963) e a música africana (Bebey 1969), agora está produzindo filmes também. Na América do Norte, os cineastas Larry Bird e George Burdeau, de origem indígena, produziram séries de televisão para o KSPS-TV em Spokane, Washington, e para a *National Educational Television*; as sequências musicais nesses filmes e demais elementos da trilha sonora demonstram uma percepção sobre o som diferente das convenções dos documentaristas europeus e estadunidense tradicionais.

Assim, a proliferação do interesse em filmes de etnomusicologia se verifica prontamente pelo crescimento dessas atividades nos últimos dez anos. Tendo discorrido sobre o interesse, gostaria de me voltar agora para a natureza do material produzido e para minha segunda questão, ou seja, para o fato de que o interesse caminha lado a lado com certa confusão sobre o que torna o filme interessante, para começar. Desse modo, retomarei a discussão sobre parte da literatura e dos filmes mencionados, não com o

intuito de acessar seus méritos ou qualidades individuais, mas para me centrar em uma discussão conceitual.

Considerem os modos como os filmes têm sido discutidos nos periódicos. Geralmente passam por três tipos de comentários. Um é a descrição do conteúdo, traduzindo o visual em palavras, o outro diz respeito à tecnologia empregada no filme, e o outro se refere a como o filme pode ser usado em salas de aula.

Quando observamos as descrições verbais das imagens visualmente selecionadas, codificadas e estruturadas, percebemos uma tendência interessante. As imagens são descritas como se fossem reais. Mas há uma diferença entre um homem tocando um tambor e imagens de um homem tocando um tambor. O primeiro é um evento natural; o segundo, um evento simbólico mediado. O primeiro é experimentado e observado ao mesmo tempo. O segundo é uma seleção estruturada visando comunicar algo sobre a experiência observada (Worth Gross 1974). Mas as resenhas parecem não perceber essas diferenças. Podem nos dizer que o filme retrata um homem tocando tambor, mas raramente nos dirão o tipo de seleção (espacial, temporal, enquadramento etc.) que estão nos mostrando e com que propósito. Acredito que essa seja uma consequência de não abordar o filme do ponto de vista da comunicação simbólica, ignorando nossas próprias categorias de seleção espacial e temporal com o objetivo de fragmentar aspectos de eventos reais para comunicar sobre sua totalidade. Quando lemos a resenha de um livro, somos frequentemente informados sobre pontos de vista, fundamentos e objetivos do autor, e sobre como isso se manifesta em seu modo particular de selecionar e organizar a informação. Quando lemos resenhas de filmes, isso não acontece. O que está “nas imagens” é destacado, e não o modo pelo qual essas imagens foram selecionadas, juntadas e organizadas em sequência para comunicar o ponto de vista e objetivos do cineasta. A ideia implícita é de que imagens são intrinsecamente significativas, que a câmera registra passivamente o real e que o cineasta simplesmente apresenta isso. O fato de que o realizador do filme sistematicamente seleciona em todos os estágios de planejamento, filmagem e edição, e que essas escolhas constituem o meio pelo qual a comunicação interpretativa por meio do filme funciona, parece estar fora da consciência de muitos.

Há também uma fascinação com a tecnologia do filme, que tende a substituir a discussão sobre como tecnologias específicas articulam objetivos e escolhas particulares do cineasta.

As resenhas mais recentes nos dizem que tipo de câmera o realizador do filme utilizou. Por quê? Isso explica por que as imagens são como são? A ênfase na tecnologia implicitamente eleva o papel da ferramenta em relação à articulação de ideias, conceitos e interesses em usar a tecnologia de determinada maneira. Como definiu Paul Byers, assim como lápis e máquina de escrever não escrevem livros, “câmeras não tiram fotografias” (Byers 1966). As pessoas tiram fotografias usando uma variedade de instrumentos e uma variedade de convenções e estratégias de imagem; procuram comunicar sentimentos, inquietações, histórias e experiências. Desligados das dimensões mais relevantes de estrutura e intenção em um meio particular de comunicação – da forma como é mostrado –, comentários sobre o tipo de máquina preferida pelo realizador do filme são triviais. O modo como essa estruturação se articula a um problema, ideia ou história não é trivial.

As resenhas também adoram nos mostrar para que tipo de aula o filme é mais apropriado. Essa é uma sequela deixada pela perspectiva do filme como apoio visual, ideologia favorita entre os acadêmicos que produzem filmes, e que talvez seja melhor empregada nas forças armadas do que na educação. Parece-me improvável que esse seja um fenômeno isolado; não nos dizem que informações verbais são necessárias para o uso de filmes em um ambiente educacional de maneira proveitosa. Também não nos informam que aspectos etnomusicológicos, ou a que área de interesse uma discussão sobre filmes pode iluminar. A ênfase recai sobre o conteúdo do filme e sobre o modo como corresponde a determinada área do currículo.

Acredito que essa abordagem seja igualmente trivial. Ela é sublinhada por dois fortes mitos culturais – que o filme é entretenimento e que é um artigo de exibição imbuído de significado intrínseco. Em toda a minha experiência educacional, filmes eram exibidos quando os professores ficavam doentes, se encontravam em reuniões fora da cidade, ou eram utilizados no último dia de aula, e também como um agrado para os alunos logo após uma prova. Não creio que minha experiência tenha sido isolada; isso era tão esperado na pós-graduação quanto na educação básica. Além disso, não me lembro de qualquer discussão sobre filmes que fosse além do conteúdo, considerando-o como algo real, nem mesmo me lembro de ter recebido a tarefa de ler ou me preparar de qualquer outra forma para assistir a um filme.

Acredito que essas tendências sejam indicativas da maneira confusa e despreparada que inconscientemente escolhemos para lidar

com os filmes. Raramente li resenhas sobre filmes acadêmicos que os escrutinizassem do mesmo modo que se espera que façam com livros. Acredito que isso deriva da premissa de que o filme não passa de um coadjuvante, um meio de entretenimento ou, em termos acadêmicos, frívolo, ou um simples produto da tecnologia que “registra objetivamente” eventos naturais e verdades, em detrimento de um complexo sistema de comunicação simbólica.

Esse nível de confusão e ambivalência também se evidencia no modo como relacionamos os filmes a um testemunho verbal e impresso de seu conteúdo e da forma como foi produzido. Uma ideia folclórica impregnada em nossa cultura é a de que “uma imagem vale por mil palavras”. Frequentemente essa máxima leva os produtores de filmes e seus ingênuos pares acadêmicos a fazerem afirmações como a de que o filme é “total”; de que “não há mais nada a ser dito”, especialmente impresso. Quando filmes são produzidos e utilizados em contextos acadêmicos, para fins científicos ou humanísticos, esses mitos e suas manifestações evoluem para certa maneira teimosa de anti-intelectualismo que vicia muitos propósitos do filme para comunicação.

Parece claro que, dependendo do que se conhece, do que se quer conhecer, e como se procura utilizar o filme nesse processo, mil palavras não apenas podem ser equivalentes, mas podem ultrapassar os níveis de informação contida em uma imagem parada ou em movimento⁹. No contexto da exibição e estudo do documentário, me parece dificilmente contestável que existam usos para o texto impresso. Para aqueles que argumentam que produzir filmes acompanhados de material impresso destrói a estrutura do filme, eu responderia que é o uso de trilhas sonoras do filme para proferir palestras, abarrotando uma quantidade exasperadora de informação verbal na estrutura do filme em si, que praticamente destrói a qualidade fílmica mais do que qualquer material impresso seria capaz.

Há alguns exemplos felizes em que a publicação de uma monografia preenche e contextualiza os detalhes de um filme preexistente. Surugue, por exemplo, publicou sua monografia sobre música de possessão Zarma-Sondhay recentemente (1972). Essa monografia nos oferece informações etnográficas, acústicas e organológicas precisas sobre os *gòjé*, complementando perfeitamente seu filme *Godié*, que documenta as técnicas de construção, consagração e performance desse instrumento.

9. Para aqueles que desejam uma demonstração, sugiro os maravilhosos instantâneos visual-verbais de Alain Robbe-Grillet (1968).

A *Encyclopedia Cinematographica* tem se empenhado em prover pequenas brochuras acompanhando a distribuição de filmes. Em minha opinião, a qualidade desse material impresso varia consideravelmente; alguns são esparsos, outros muito densos; alguns são bem superficiais e outros bastante informativos. De fato, quando requisitamos um filme que ainda não foi utilizado, não há como determinar a qualidade de informação que iremos obter.

No campo dos filmes etnográficos, Karl Heider defendeu o uso de materiais extra, formulados para contextualizar e aprimorar o valor de filmes educativos. Os módulos de Heider (1972b) para o filme *Dead Birds*, e de Rundstrom; Rundstrom e Bergum (1973) para o filme *The Path* já foram lançados e vários se encontram em andamento. Os primeiros filmes etnomusicológicos com o tal módulo são *Mgodowa Mbanguzi* (1973) e *Mgodowa Mkandeni* (1974). Isso representa o importante trabalho colaborativo de Gei Zantzinger e Andrew Tracey. Esse módulo (Zantzinger e Tracey 1976) oferece informação musical e etnográfica básica (incluindo um valioso material nos textos), bem como discussões sobre a maneira pela qual filmes foram conceitualizados e produzidos. Combinado ao emblemático filme *Chopi Musicians* (1948) e a mais de vinte gravações de música Chopi, realizadas pela International Library of African Music, esse material torna acessível um recurso educacional de grande valor e extraordinária profundidade.

Grande parte das publicações em etnomusicologia relacionadas aos filmes está na área das pesquisas sobre filmes. Isso não surpreende, visto que não se pode esperar que aqueles que têm utilizado filmes com propósitos ilustrativos escrevam muito sobre isso. Dauer enfatiza as vantagens da utilização do filme para realizar “um registro sincrônico ininterrupto de um processo completo” (1969, 226) tal como uma canção, música instrumental, ou fabricação de um instrumento. Agindo desse modo, o propósito do IWF é “produzir conteúdo informacional, não ilustrações bonitas” (Dauer 1969, 277), de modo que filmes possam ser empregados na pesquisa comparativa ou na análise quadro a quadro.

O artigo de Kubik (1972) elaborando seu trabalho com filmes de pesquisa mostra que o tipo de material necessário para responder as questões de pesquisa preconcebidas é a própria filmagem dos eventos musicais em sua integridade, mas com uma estrutura bem selecionada. Kubik lançou mão do filme silencioso de 8 mm para registrar performances de xilofones no leste da África; simultaneamente a música foi gravada em fita de áudio, com medições precisas da afinação de cada instrumento. Para transcrição, no entanto, apenas o filme silencioso foi utilizado. A transcrição foi

realizada primeiramente em notação gráfica, como tablaturas. O filme foi analisado quadro a quadro e, a cada vez que uma tecla era percutida, uma marca era feita no gráfico. Em seguida uma unidade básica de pulso foi determinada, calculando-se o ponto visível mais curto entre dois registros, e a notação gráfica reescrita de acordo com essa divisão rítmica, com os valores das notas em *Hertz*. Finalmente a velocidade da música foi calculada. Como resultado de muitas transcrições produzidas desde 1962, Kubik também compreendeu os problemas inerentes das análises a partir dos filmes – e da possibilidade de que certos níveis de descrição pudessem ser artefatos de tecnologia¹⁰. Assim ele adverte:

quando se interpretam transcrições a partir de um filme, existe o perigo de se superestimar ou subestimar a importância de pequenas discrepâncias. Ao compará-las ao tamanho dos pulsos básicos e a outras características estruturais da música transcrita, devemos encontrar, em cada caso, quais discrepâncias são *intencionais* e quais são *acidentais* (toleráveis) na regularidade rítmica (Kubik 1972, 33).

Assim, Kubik demonstrou que com equipamentos relativamente baratos, um conjunto de questões (como suas próprias sobre os “ritmos inerentes” na música africana, e sobre a organização motora para o toque do xilofone a quatro mãos) e um método de análise, é possível explorar importantes níveis de informação em um filme. Seu método também é aberto a testes e a verificações em análises independentes, bem como a verificações cruzadas com métodos tradicionais de transcrição a partir de fitas de áudio.

Na França, Gilbert Rouget fez uso do filme para pesquisas seguindo outra direção, combinando o uso do cinema para recuperar dados básicos com sua capacidade de apresentação de informações de pesquisa. Rouget escreveu dois pequenos artigos informativos sobre seus filmes mais recentes (sobre *Batteries Dogon*, Rouget 1965; sobre *Danses des Reines à Porto Novo*, Rouget 1971). Cada um desses artigos, além dos filmes, traz à luz três fatores: um problema etnomusicológico, uma abordagem tecnológica para recuperar dados e uma conclusão sobre a relação do filme com a natureza do problema, dos dados e de sua apresentação.

Em *Batteries Dogon* o problema envolvia a organização de comportamentos motores na percussão polirrítmica de tambores e

10. Sobre o uso de filmes para microanálise quadro a quadro, ver os escritos de Birdwhistell (1970) e de Condon e Ogston (1966).

idiofones¹¹. A abordagem tecnológica foi o emprego de meios sem fio de gravação de som sincrônico para colher amostras dos grupos musicais. O método consistia em filmar de duas maneiras – primeiro separando os tocadores e seus ritmos e depois os filmando todos juntos. As filmagens foram feitas nas falésias de Bandiagara, tradicionalmente o lar dos Dogon, onde os ritmos foram demonstrados primeiramente com os tocadores percutindo pedras em grandes superfícies das falésias, depois sequências envolvendo pedaços de troncos e finalmente tambores sendo percutidos com varas. Uma sequência final mostra a mesma estrutura rítmica sendo tocada sucessivamente em pedras, troncos, e finalmente em um tambor de pele. Outra sequência apresenta tomadas de um funeral que nos permite ver a percussão em seu contexto (grupos de cinco a dez tocadores de tambor acompanhados de dançarinos). Assim, o filme apresenta material tanto para a análise quanto para a síntese, pela justaposição de sequências dirigidas e espontâneas.

Em *Danses des Reines a Porto Novo*, o problema era a sincronia entre a música e o movimento. A abordagem tecnológica extremamente inovadora foi elaborar um sistema de gravação e apresentação de tomadas de som sincronizadas nas quais as imagens apareciam em câmera lenta enquanto o som era alargado, mantendo-se sua altura em sincronia com as imagens. Essa técnica de pesquisa é combinada a dispositivos tradicionalmente empregados em documentários (planos parados, narração), bem como a tomadas em tempo real no contexto dos palácios. Há cinco sequências de dança. A segunda sequência é mostrada duas vezes, com a câmera lenta sincronizada ao som na segunda vez (com o tempo real dobrado).

Esses filmes são muito importantes, tanto por seus assuntos quanto por suas técnicas inovadoras, e talvez ainda mais por não caírem na armadilha da dicotomização artificial entre filmes de “pesquisa” e filmes para “apresentação”.

Ambos mostram que ao serem editadas juntamente com imagens interpretativas orientadas, as filmagens analíticas são interessantes de se ver e não são menos fílmicas do que qualquer outro tipo de imagem. Ao invés de manter materiais analíticos guardados em

11. Nota da tradutora: Instrumentos musicais cujo som é provocado pela sua vibração. O próprio corpo do instrumento vibra, sem a necessidade de nenhuma tensão. Essa categoria compreende a maioria dos instrumentos executados por atrito (como o reco-reco e o guiro), por agitação (como o chocalho, caxixi e ganzá), bem como instrumentos de percussão melódica, como os xilofones. Os blocos sonoros, claves e pratos são também exemplos de idiofones percutidos sem intenção melódica – ver Zeitschrift (1914).

um arquivo, apenas para o uso de especialistas, Rouget nos mostrou que tipo de dados de pesquisa podemos obter e, além disso, como esses dados podem se encaixar em um panorama mais amplo. Ao mesmo tempo em que esses materiais são disponibilizados para análise, podendo ser recuperados e impressos a partir de toda a metragem, públicos diversos também podem ver e ouvir a fascinante decomposição e síntese da polirritmia Dogon, bem como a delicada e complexa sincronia das danças de corte de Porto Novo.

Embora nenhum trabalho em cantometria tenha utilizado filmes especificamente, me parece importante mencionar o uso que Alan Lomax e seus colaboradores em projetos de coreometria fizeram do filme para obter informações sobre estilos de movimento de dança ao redor do mundo – ver particularmente Lomax; Bartenieff e Paulay (1969); Lomax (1975). Baseando-se na metodologia de estudos de comunicação corporal (Birdwhistell 1970, Scheflen 1973, Condon e Ogston 1966) e comunicação cultural mais geral, (Bateson e Mead 1942, Hall 1959), Lomax e seus colegas iniciaram macro e microanálises de padrões de movimentos de dança e trabalho a partir de amostras de filmes de culturas do mundo, desenvolveram um sistema de codificação e classificação, estabeleceram áreas de estilo ao redor do globo e geraram e testaram (em computadores) hipóteses sobre a correlação entre o estilo de dança e outros elementos culturais. Como subproduto de seu trabalho, Lomax viajou pelo mundo em busca de filmes etnográficos com filmagens de dança valoráveis, fez uso de propriedades da filmografia etnográfica extensiva (1973), e até mesmo formulou algumas normas para cineastas (1971), com o objetivo de tornar largas produções de filmes comerciais úteis para propósitos analíticos.

Dentre as concepções mais atualizadas sobre o uso da documentação fílmica como metodologia para o trabalho de campo, Hood (1971, 269-283) destaca alguns aspectos da tecnologia do filme para etnomusicólogos. Enquanto ele enfatiza que etnomusicólogos deveriam aspirar um nível profissional de competência para filmar e fotografar, nota que, devido às despesas e à falta de profissionais qualificados, o papel do filme no trabalho etnomusicológico não está claro. Hood oferece sugestões a partir de sua própria experiência de campo (produzindo *Atumpnan*), relativas a alternativas tecnológicas, diferentes estilos de filme etnomusicológico (narrativas, documentários, documentário-narrativo), edição e formação de equipe.

Dentre os comentários mais interessantes de Hood dirigidos a cineastas e etnomusicólogos, está uma lista de nove “violações” (Hood 1971, 208-209) em filmes, que em sua opinião minimizam seus

usos para a etnomusicologia. Sou ambivalente em relação a tais “violações”. Também já vi e já engasguei assistindo a incontáveis filmes altamente fora de contexto, artificiais e insultantes, filmes arruinados por cineastas ignorantes, por distorções, por estilos narrativos monótonos, encenações enganosas, licenças teatrais, visualidades mal planejadas e nada inspiradoras e uso arbitrário de material musical. Entretanto, a punição de Hood a esses filmes é incongruente com seu próprio filme e suas sugestões para fazer filmes. Suas sugestões para abordagens em documentários e narrativas derivam exatamente das mesmas tradições que produziram tantos filmes horrorosos. A tradição dos documentários baseados em contação de histórias e scripts, com sua herança hollywoodiana, é precisamente a tradição contra a qual tantos documentaristas e cineastas não teatrais se rebelaram no início dos anos 1960 com o movimento do *cinéma-vérité* na América; a dicotomização ideológica entre documentários observacionais e baseados em scripts ajudou a esclarecer porque o documentário teatralizado era tão arbitrário e manipulador quanto os filmes de ficção super produzidos.

Por um lado, Hood condena a abordagem “ciclope” (câmeras fixas), considerando-as desinteressantes e não visuais; por outro lado, reprova os cineastas por tudo o que fizeram em suas próprias reações hostis ao “objetivo” e ao estático no fazer fílmico. Entretanto, *Atumpan*, dentre muitos outros filmes que mencionei, lançam mão de ambas tendências no momento da filmagem e depois confiam em um editor profissional para garantir o resultado. Quando isso acontece, o filme precisa se respaldar em narrativas para cobrir as passagens entre cortes mal feitos; frequentemente, é exatamente esse tipo de situação que força os editores a usar todos os seus truques para criar a ilusão de uma continuidade narrativa casual e linear, já que o fluxo de imagens não dá conta disso. Creio que muitos dos procedimentos e estilos que Hood defende são a causa dos aspectos fílmicos que ele mesmo considera tão aterradores.

Em suma, esses são apenas alguns fatores selecionados. Em primeiro lugar, existem algumas reflexões e conquistas interessantes na área dos filmes etnomusicológicos e algumas tendências notáveis. Contudo, exemplos recentes de sugestões de realização de filmes de ilustração documental e cânones de crítica fílmica presentes neste próprio periódico ficam aquém do mesmo nível de sofisticação e clareza. Enquanto Hood e outros deram um passo importante em direção a um envolvimento etnomusicológico mais profundo e significativo com o filme, resta ainda um desen-

tendimento, um elemento de incompreensão em nossas próprias predisposições culturais em relação ao filme, ainda não resolvido.

II

Mostrarei agora um contexto mais amplo no qual podemos abarcar níveis de interesse e confusão já caracterizados no trabalho etnomusicológico com o filme. Essa perspectiva envolve as áreas do “filme etnográfico” e da “antropologia visual”, e agora integram parte da “antropologia da comunicação visual” – ver Worth (1974) sobre a sucessão de termos classificatórios. Os fatos que venho notando na etnomusicologia têm uma longa e persistente história na antropologia, que data desde o tempo da invenção da câmera. O interesse é o mesmo – o emprego de métodos visuais para descobrir, explorar e apresentar facetas do ser humano. Consequentemente, para usar o filme na pesquisa etnomusicológica, não precisamos reinventar a roda. A antropologia da comunicação visual já debateu essas ideias, tanto no plano científico quanto humano, e já nos ofereceu clareza conceitual, que emergiu como fruto de perspectivas críticas sobre como pessoas de uma determinada cultura tendem a fazer imagens de outras culturas para pesquisa, estudo e compartilhamento.

Desde o início a câmera foi utilizada com propósitos educacionais. Ao mesmo tempo em que a etnomusicologia acadêmica nascia (nos anos 1880), Felix Regnault já utilizava o filme para estudar postura e movimentos corpóreos por meio das culturas. No trabalho de campo, a câmera já vem sendo empregada desde 1898, quando Alfred Cort Haddon, um zoólogo que se tornou antropólogo, filmou a expedição de Cambridge ao Estreito de Torres. Para Regnault, a câmera era um instrumento de pesquisa, capaz de criar dados básicos para a análise; para Haddon, e muitos antropólogos que o sucederam, era um suplemento, um instrumento de salvaguarda, um recurso periférico que poderia ser usado a gosto do pesquisador, sem o mesmo rigor essencial destinado à coleta escrita e verbal de procedimentos – para relatos da história do filme etnográfico, ver De Brigard (1975); sobre a história de filmes de pesquisa, ver Michaelis (1955). A tensão entre o desenvolvimento de lógicas de metodologia de pesquisa para o uso do filme e seu uso comercial, educacional ou outros propósitos educativos paira sobre nós desde então.

Nos anos 1930, quando Gregory Bateson e Margaret Mead utilizavam fotografias e filmes 16 mm para o estudo do desenvolvimento de personalidades e de crianças em Bali e na Nova Guiné – Bateson e Mead (1942), e os filmes da série *Character Formation*

–, outros antropólogos famosos da época, como Marcel Griaule na França e Melville Herskovits nos Estados Unidos, utilizavam o filme como coadjuvante, tanto para propósitos comerciais quanto em nome do registro para a posteridade. Hoje, quando lemos *Balinese Character* e assistimos a *Trance and Dance in Bali*, *Bathing Babies*, *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*, *First Days in the Life of a New Guinea Baby*, *Karba's First Years*, ou *A Balinese Family*, vemos uma demonstração extraordinária e provocativa do valor duradouro do filme quando empregado em um programa explicitamente voltado para a pesquisa. As questões levantadas por Bateson e Mead continuam centrais para o estudo antropológico da personalidade e do ethos. As informações que juntaram em seus 6705,6 metros de filmes 16 mm e em suas 25000 fotografias, bem como a maneira como os publicaram e apresentaram para que outros pudessem compartilhar e escrutinar informações e modos de análise permanece como modelo para o uso de fotografia e cinema para a pesquisa do comportamento humano.

Por outro lado, o que temos quando nos dirigimos aos filmes *Au Pays Dogon* e *Sous les Masques Noirs* de Griaule? Temos filmes comerciais, por vezes embaraçosos de se ver, e ainda piores de se ouvir quando somos sujeitos a “sua edição insensível, música oriental e estilo jornalístico de comentário, que seria mais apropriado para um locutor de esportes” (Rouch 1974, 39). Quando comparamos isso ao legado de livros elegantes como *Masques Dogon* (1938) ou *Dieu d'Eau* (1948) de sua autoria, vemos que os filmes nos oferecem pouco mais do que cartões postais dos Dogon dos anos 1930, enquadrados e editados de acordo com as convenções do cinema comercial europeu da época. A empatia e afeição, tão claras nos escritos de Griaule, não chegam nem perto do filme; o temperamento e espírito etnográficos do autor se perderam para sempre em seus filmes.

A situação se repete com Herskovits. Recentemente algumas de suas filmagens foram recuperadas, transferidas para películas de segurança e assistidas publicamente. O que se pode ver é virtualmente incompreensível. Após sua morte, e na ausência de notas para decifrar os contextos do que estamos assistindo e como devemos olhar para isso, o valor das filmagens foi drasticamente reduzido. Novamente, quando comparamos esse material com os produtos imensamente ricos de sua habilidade para a etnografia histórica descritiva (como os volumes sobre os Daomé, de 1938), somos ainda mais levados a perceber que usos esporádicos, ilustrativos e comerciais dentre outros subusos da câmera não são de importância inquestionável e não produzem documentos inquestionavelmente significantes para

gerações presentes e futuras de espectadores (com interesses acadêmicos ou de outra natureza).

Minha intenção não é rebaixar Griaule ou Herskovits; ambos foram antropólogos surpreendentes. Mesmo que muitos tenham usado filme e pensado sobre sua utilidade antes deles, esse meio foi olhado com desdém absoluto por muitos acadêmicos. Como todos nós, Griaule e Herskovits sofreram com constrangimentos culturais e noções culturais sobre esse modo de comunicação. Muitos de seus contemporâneos condenaram a câmera como um artefato de mágicos e condenaram aqueles a quem consideraram tolos o suficiente para usá-la.

A Antropologia era e é uma disciplina fundamentada na escrita. Como afirmou Margaret Mead, a antropologia visual sempre existiu como uma disciplina de palavras (Mead 1975). Subestimando o uso do filme, muitos antropólogos viram a importância desse meio como cineastas de Hollywood olham para filmes amadores caseiros – algo que não precisa ser considerado com a mesma seriedade conferida à palavra escrita. Para eles, o seu real valor como imaginário realista transcende claramente a necessidade de ser explícito – eles conceituaram o filme como intrinsecamente explícito.

Noto que as tendências emergentes na virada do século e no período anterior à Segunda Guerra permanecem parcialmente entre nós hoje. Entretanto, há algumas diferenças. Agora existe uma literatura, há alguns adeptos do filme mais sofisticados, e existe *Society for the Anthropology of Visual Communication* – que evoluiu a partir do Program in Ethnographic Film (PIEF) da American Anthropological Association (AAA). O PIEF tinha um boletim informativo e a AAA tem um periódico, *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, iniciado em 1974.

Além do desenvolvimento acadêmico há duas outras mudanças importantes. Uma delas é a manutenção. Agora existe um *National Anthropological Film Center* no *Smithsonian Institution* encarregado de desenvolver orientações metodológicas para filmagens de pesquisa, para encorajar a produção de mostras fílmicas de pesquisas etnográficas em todo o mundo, para servir como acervo, no qual estudiosos podem depositar e buscar informações sobre filmes, e acima de tudo, informações sobre filmes respaldados por material inteiramente etnográfico – Sorenson (1975b) discute essas instalações de acervo, e Sorenson (1974) discute alguns dos fatores que a tornam uma coleção tão importante. Combinado ao importante trabalho do Comité International des Films de L'Homme

(antigo Comité International du Film Ethnographique et Sociologique) em Paris e do IWF em Gottingen, vemos agora o início dos esforços para se desenvolver medidas internacionais para filmar, preservar e distribuir mais adequadamente filmes sobre a família humana. Em 1973, durante o International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences em Chicago, uma conferência especial sobre antropologia visual aprovou uma resolução sobre a urgência de filmar adequadamente as variedades de diversidade cultural e adaptação existentes no planeta, e de reunir e preservar o material já existente para uso dos pesquisadores, futuras gerações e também dos nativos. Essa resolução foi aprovada pelo congresso internacional, mas a seriedade em relação à população mundial ficou em segundo lugar – ver Hockings (1975,483-484).

A segunda mudança foi em relação à tecnologia em si e sua implementação. A miniaturização do equipamento profissional de som silencioso em 16 mm, resistente e sincronizado, deu passos incríveis desde a Segunda Guerra Mundial – para ter uma noção geral de como as mudanças tecnológicas afetaram filmes etnográficos, ver Rouch (1974). Hoje em dia, temos câmeras com bateria portátil pesando cerca de oito quilos que podem filmar sem fazer barulho por doze minutos em sincronização perfeita com um gravador de som, também movido a bateria portátil e pesando ainda menos; com controle de cristal quartzo e sistemas de transmissão de rádio, não é necessário nem mesmo haver uma conexão entre o gravador e a câmera, que pode iniciar e parar o gravador em seu próprio botão liga/desliga. O som sincronizado também chegou ao formato Super 8, com câmera e gravador juntos pesando menos de oito quilos. A película fílmica evoluiu, dura mais e dispõe de grandes latitudes para codificar luz, sombra e cor. O gerador portátil e os suprimentos de energia diminuíram de tamanho, e geradores solares têm sido rapidamente desenvolvidos. Em suma, os dias de ritual cinematográfico acabaram. Na outra ponta, temos agora pesquisadores sofisticados e experientes ensinando as habilidades necessárias para esse trabalho. Não é mais imprescindível que cientistas sociais e humanistas se voltem para os técnicos do cinema teatralizado, que nem sonham com outras possibilidades além do estilo hollywoodiano, ou com objetivos e propósitos diferentes do entretenimento de massa comercial para o filme. Agora existem lugares onde especialistas em cinema, que também são alunos comprometidos com as ciências humanas, fazem pesquisas, ensinam, consultam e auxiliam pessoas nas competências técnicas e metodológicas necessárias para fazer filmes independentes voltados para suas próprias pesquisas e objetivos de exibição. Nesse novo cenário, esses instrumentos podem ser colocados nas mãos

de etnógrafos treinados, não mais como novos brinquedos, mas como maneiras criativas e poderosas para estudar e compartilhar informações sobre o espectro do comportamento humano seja na dança, na música, no teatro, na organização social, na religião, no desenvolvimento da personalidade, ou qualquer outra coisa.

Em suma, agora não há mais desculpas para banalizar o fazer de antropologia fílmica. As páginas habitualmente destinadas à fotografia nos livros de metodologia de campo de agora – por exemplo, Peltó (1970, 142-145); Williams (1967, 34-37); Royal Anthropological Institute (1951, 353-361) – legitimam tirar fotos como algo importante “a se fazer”. Mas quando examinamos os “porquês” de se fazer fotografias ou filmes, os comentários legitimadores se enfraquecem. Vejamos o caso da fotografia. Williams (1967, 35) escreve:

a função mais importante de um grande número de fotografias é permitir que o observador verifique a distorção de suas observações causadas por sua própria experiência cultural. Se um grande número de sequências fotográficas do comportamento interpessoal é feito imediatamente após se entrar no campo, muitas vezes é possível, após se formularem hipóteses, voltar às fotos feitas antes que as hipóteses sejam articuladas. Voltar-se para o detalhe pictórico da situação pode gerar espaço para insights; o observador pode perceber sua inclinação para distorcer dados culturais em direção a seus próprios aprendizados culturais.

O que esse comentário indica é a própria mitologia cultural sobre o realismo fotográfico de Williams, ou seja, que uma fotografia é uma substituta da realidade, é verdadeira e intrinsecamente significativa – ver Sekula (1975). O que ele não menciona é que o *modo* como a fotografia é feita – sua própria estruturação e seleção – é profundamente indicativo da “experiência cultural” do antropólogo; essa observação é também um tipo de “distorção de observações”, devido aos próprios aprendizados culturais e categorias visuais do antropólogo. Além disso, essa abordagem descarta o fato de que o significado, a interpretação e o conhecimento da fotografia são contextualmente ligados; fotografias mudam de sentido quando o conhecimento de seu contexto muda, e estratégias de interpretação fotográfica mudam à medida que a interpretação etnográfica se aprofunda – ver Feld e Ohm (1975).

Trabalhos recentes de Ohrn (1975); Ruby (1973) e Scherer (1975), elaborados a partir das bases estabelecidas por Bateson e Mead (1942); Byers (1966) e Collier (1967) acrescentam esclarecimentos importantes para pesquisa, uso e interpretação de fotografias.

Desenvolvendo um sistema de recuperação e um esquema de catalogação para um acervo de estudos africanos, formado por fotografias de turistas e etnógrafos, Ohrn percebeu os problemas inerentes à redução de slides imaginados e conceitualizados no estilo de fotografia caseira à categoria de “dados” ou “substitutos de realidade”. Na transição entre o “modo caseiro” e o “modo-dados”, Ohrn constatou que os procedimentos de catalogação e de classificação poderiam obscurecer a utilidade real de fotografias, eliminando seu material contextual verbal e as informações sobre suas intenções, além de fragmentar imagens tomadas em série. Nesse caso, pressupostos sobre uma verdade objetiva e livre de um contexto da fotografia foram a base para a criação de um sistema em que interpretação de fotografias, fundamentada na intenção e no contexto de seu produtor, era impossível. Ohrn traz sugestões valiosas para o desenvolvimento de usos menos reducionistas de fotografias feitas em um contexto caseiro enquanto dados.

Ao estudar as fotografias e as estratégias de interpretação fotográfica de etnógrafos, Ruby buscou determinar o quanto essas fotografias são de fato antropológicas. Ele descobriu que os antropólogos praticamente tiram fotos dos mesmos temas que atraem a atenção dos turistas, e que eles estruturam e imaginam esses temas sob os mesmos padrões. Ruby concluiu que essas fotografias findam por serem mais indicativas das predisposições de imagem da nossa cultura do que de qualquer estrutura de organização derivada de teorias princípios, ou problemas antropológicos. O seu trabalho é um importante passo no sentido do desenvolvimento da fotografia interpretativa com base em códigos de imagem que derivam de interesses diferentes da busca por “imagens bonitas”; é também valiosa para ajudar fotógrafos a verem suas próprias concepções culturais de imagem.

Pesquisando fotografias históricas de índios americanos, Scherer (1975) constatou que a interpretação e uso da pesquisa etnográfica era limitada, sem documentação sobre “limitações do equipamento fotográfico, compreensão das tendências e objetivos do fotógrafo e conhecimento das inclinações dos temas a serem fotografados” (67). Scherer percebeu que os primeiros fotógrafos usavam uma variedade de truques para obter resultados comerciais, incluindo técnicas de impressão, vestir índios em roupas fora de contexto, fazê-los posar em roupas que eles sequer possuíam, ou vestindo combinações de peças de vestuário de muitas tribos. Famoso como antropólogo, o Major John Wesley Powell se envolveu conscientemente com essas distorções para obter ganhos financeiros. Scherer (1975, 77) conclui:

o valor destas fotografias indígenas norte-americanas, desse modo, está principalmente em revelar como os fotógrafos americanos, mesmo antropólogos, distorciam a visão dos índios para fins comerciais, estéticos, dentre outros. Essas fotografias distorcidas, obviamente, não podem ser utilizadas indiscriminadamente por antropólogos em um estudo etnológico das tribos indígenas americanas.

Essa pesquisa é importante por documentar a natureza culturalmente circunscrita da comunicação fotográfica; fotógrafos, fotografia e convenções fotográficas de imagem são produtos de contextos culturais; sem a compreensão de um contexto específico, a interpretação de imagens é entravada.

Esse trabalho é complementado por estudos recentes na área de filmes etnográficos. A preocupação de Jay Ruby com a fotografia recai igualmente sobre o filme etnográfico (Ruby 1975b). A pergunta “um filme etnográfico é uma etnografia fílmica?” ecoa uma questão importante levantada por Worth (1972; 1974), de que todos os filmes sobre pessoas – sejam de Federico Fellini ou de um cientista social – podem ser etnográficos, dependendo de como são utilizados e contextualizados e da forma como se comunicam. Assim, por exemplo, antropólogos interessados em esquimós podem usar *Savage Innocents* de Nicholas Ray tão antropologicamente quanto o clássico *Nanook of the North* de Robert Flaherty, ou fascinantes filmes de reconstrução como os de Asen Balikci sobre os Netsilik (veja Balikci 1975). Escrevendo historicamente, Worth comenta:

Torna-se claro que apenas anexar o termo “etnográfico” não nos ajuda a distinguir entre os filmes, ou entre o que era ou não etnográfico. “No entanto, saber o que os antropólogos fizeram com filmes, como os utilizaram, produziram e analisaram, nos auxiliou a compreender não apenas filmes, mas antropologia, cultura e comunicação” (1974, 1).

As conclusões de Ruby sobre o filme são praticamente as mesmas às que chegou em relação à fotografia. Partindo desse ponto, ele argumenta que para atingir outro nível de sofisticação, é necessário haver uma mudança do fazer de “filmes sobre antropologia” para “filmes antropológicos”. Ruby empresta essa distinção em analogia às ideias do cineasta marxista francês Jean-Luc Godard – ver Henderson (1970-1971) –, que distingue “filme sobre a revolução” de “filme revolucionário”. O passo, em ambos os casos, é em direção a uma interpretação mais profunda, que fuja do registro descritivo. Para Ruby, uma etnografia fílmica é uma comunicação

fílmica deliberadamente estruturada, de forma a transmitir ideias de pesquisa etnográfica; ele compara isso ao uso de técnicas cinematográficas convencionais para descrever (teatralmente, academicamente, ficcionalmente) as pessoas e suas situações rotineiras. Como Rouch (1974), Ruby defende uma abordagem mais “autoral”, em que etnógrafos assumam responsabilidades intelectuais e pessoais para tornarem explícitas suas intenções, preconceções e interpretações por meio do uso de sistemas de estruturação fílmica que comuniquem seus conceitos e sentimentos.

Trabalhos recentes em filmagens de pesquisa apoiam várias dessas observações. As regras do IWF em 1959 foram vigorosamente rejeitadas por De Heusch (1962, 21), que argumentou que essas teorias terminam em uma espécie de “cegueira”. Com isso ele quis dizer que a preocupação com neutralidade e objetividade levou-os a se fecharem em um empirismo bruto que ignora o fato fenomenológico básico da fotografia: câmeras não reproduzem a realidade. De Heusch, seguindo a tradição de Flaherty e Rouch, desenvolveu um forte posicionamento a favor da abordagem “participante” da câmera – ver também Rouch (1974) –, argumentando que, na medida em que a objetividade e a verdade do filme são ilusórias, a melhor abordagem etnográfica é a que tira o máximo proveito da sofisticada subjetividade do cineasta-etnógrafo.

Um trabalho recente que realizei com Carroll Williams no Anthropology Film Center (Feld e Williams 1975) também levou à avaliação crítica a abordagem “objetiva” da câmera fixa e escondida, que supostamente registra o material bruto “total”. Ressaltamos a impossibilidade de dados brutos “totais”; todos os dados são memórias recodificadas, descrições ou transcrições do que já foi experimentado, nunca sendo, portanto, totais ou brutos. Já que lentes e microfones produzem reduzidas imitações óticas e eletrônico-acústicas de uma pequena parte da visão e audição humanas, a noção de que dados totais são registrados quando um tema está inteiramente dentro da imagem e do som é incorreta. Argumentamos, portanto, que quem filma está sempre coletando amostras, e que uma abordagem mais voltada à pesquisa do fazer fílmico é aquela que, desde o início, maximiza as possibilidades de obter mais amostras sofisticadas da experiência do observador. Também discutimos criticamente como tal abordagem é impossível quando se trabalha sob o modelo do filme teatral convencional. Nosso trabalho segue de mãos dadas com o de Lajoux (1974), que discutiu o problema da condensação temporal no filme etnográfico. Concluímos defendendo um posicionamento que destaca o filme como uma metodologia qualitativa; isso significa

estruturar o filme longe das convenções, como um registro de uma reação experimental e a instituição de um observador informado filmando fenômenos que ocorrem naturalmente. Vemos, portanto (como Ruby), uma prática de cinema motivada e justificada por uma lógica antropológica, ou seja, comunicando sobre a forma da observação etnográfica em um contexto amostral. Nós sugerimos uma metodologia para trazer o filme mais perto da experiência de observação etnográfica. Outro trabalho subscrito nessas linhas é representado na demonstração metodológica de Sorenson e Jablonko (1975), que discute a interação de estratégias oportunistas, programadas e digressivas nas filmagens de eventos que ocorrem naturalmente. A importância de sua abordagem é que ela esclarece a relação entre filmagens orientadas por um plano de investigação predeterminado e as filmagens de acordo com as oportunidades e a exploração intuição.

Retomando o uso do filme para análise de campo, Krebs (1975) elaborou uma metodologia de uso do filme para suscitar categorias conceituais de cultura. Trabalhando com a dança tailandesa, ela usou o filme para questionar bailarinos e seus públicos sobre movimentos, estéticas e organização estrutural. As relações entre a fotografia e os procedimentos de elicitação foram discutidas por Collier (1967). Em ambos os casos, os materiais podem ser a base da apresentação também. Essa metodologia foi empregada pelos Rundstrom na produção de *The Path*. Primeiro, fizeram fotografias da cerimônia do chá japonesa, usaram as fotografias como provocação estética e então produziram o filme, estruturado de acordo com as suscitações, utilizando as categorias de seus interlocutores ao invés das suas próprias categorias culturais – ver Ribí (1975a). Nem preciso dizer que essa abordagem tem inúmeras ramificações na etnomusicologia.

Uma última consideração diz respeito à ética e política desse trabalho. Recentemente muitos têm se preocupado com as responsabilidades da antropologia visual em relação às pessoas e culturas filmadas. Lomax (1973, 480) reforça a necessidade de devolutivas culturais e renovação.

Trabalhando com os feedbacks, o cineasta pode defender os velhos direitos dos seres humanos tanto nas dimensões terrenas ou espirituais que ocupam. Sua função, sua motivação para filmar é levantar os ânimos. Seus filmes serão obras de arte e história sobre o que as culturas não industriais podem reagrupar e manifestar. Desse modo, o fazer de filmes etnográficos podem tomar lugar como terapia

social e cultural, por dar não apenas voz e imagem, mas coração as culturas mais fragilizadas.

Lomax cita os comentários de vários antropólogos e cineastas sobre as respostas positivas que receberam ao reproduzirem seus filmes como devolutivas em seus campos. Parece, no entanto, que obter respostas positivas dos espectadores nativos filmados anteriormente não é sinônimo de que o filme irá estimular e promover a cultura tradicional. Entre os Biami em Papua-Nova Guiné, Edmund Carpenter percebeu que quando as pessoas se confrontaram com suas próprias imagens pela primeira vez, o resultado foi terrível e destrutivo; a fotografia e o filme de fato “roubaram suas almas.” Além disso, uma situação emergiu após as filmagens de um ritual de iniciação; os membros mais velhos pensaram em abandonar o rito e erigir um recinto sagrado onde o filme pudesse ser infinitamente exibido – Carpenter (1975, 457 a partir de material original em Carpenter 1973). Carpenter (1973, 190) também relata que quando o aclamado filme (a cerca de guerra entre os Irian Dani do ocidente) foi mostrado em uma faculdade em Papua-Nova Guiné, um aluno desligou o projetor com raiva e disse: “que direito tem qualquer um de gravar aquilo que queremos esquecer?” Sua colocação foi aplaudida. Assim, Sorenson (1975a, 465-466) escreve:

uma maneira rápida de se tornar detestável na Nova Guiné seria sugerir que seus habitantes mantêm seus machados de pedra ou altas taxas de mortalidade infantil, ou falar de sua organização cultural. O argumento de que devemos fazer filmes para a sua renovação cultural seria risível para eles e deveria igualmente ser para nós, do mesmo modo que provavelmente não seríamos receptivos à sugestão de que nos renovaríamos ao visitar as condições do início da Revolução Industrial, com suas semanas de trabalho de 60 horas, ou um estilo de vida agrário puxado à carroça. Tal renovação cultural é uma reminiscência da filosofia zoológico-cultural. No seu pior, incentiva as pessoas a permanecer no retrocesso da história; no seu melhor proporciona momentos de saudade para os velhos.

Ao mesmo tempo em que apoia a ideia de que filmes podem ser valiosos para ensinar as pessoas sobre suas próprias heranças culturais, Sorenson também acha duvidoso que sua realização e reprodução leve ao restabelecimento dessa herança. Essa questão é particularmente pertinente em matéria de filme etnomusicológico. Sabemos que o gravador pode e tem tido um papel na pre-

servação e ensino cultural, e por vezes na renovação. Qual será a função da reprodução de performances musicais em filmes para os povos do mundo? Devolver o filme pode encorajar ou promulgar a música tradicional? Se observarmos as situações registradas, veremos várias tendências, por vezes contraditórias. Entre os índios norte-americanos no sudoeste, por exemplo, gravações de música tradicional por selos especificamente destinados a um mercado indígena (em oposição a um mercado acadêmico, por exemplo) são substancialmente vendidas. Eu sei que os cantores indígenas usam essas gravações para aprender as canções de outros grupos tribais e que existe um interesse pela música tradicional bem-gravada. Na África, por outro lado, me disseram que gravações de música tradicional nem de longe são tão vendidas quanto as de música popular moderna, e que há poucos indícios de que sejam forças de continuidade da cultura musical. Tomando um exemplo fílmico, o diretor senegalês Ousmane Sembène, cineasta Africano mais aclamado no mundo, fez recentemente uma declaração bastante amarga sobre o “folclore” das nações africanas. No filme *Xale*, ele mostra elites africanas envolvidas no tráfico por atacado da imagem exótica da dança de seios despidos ao som de tambores selvagens, e utiliza esse veículo para expressar como suas consciências africanas foram transportadas para o paternalismo colonial dessas formas de “cultura africana autêntica”. Fica claro que esse tópico é crucial para uma política etnomusicológica das mídias. Questões relativas ao compartilhamento de frequências de rádio, à dominação simbólica e ao imperialismo midiático estiveram entre nós, ainda que não explicitamente, no passado; agora, pela primeira vez, é impossível conceber o filme sem levá-las em consideração.

III

O que é possível fazer, no campo da etnomusicologia, para que possamos melhorar, fazer mais integralmente, ou nos comunicarmos de forma mais eficaz por meio do uso do filme? No campo mais ligado à música, parece que o filme será de grande valia para os desenvolvimentos de teoria e métodos de transcrição. Na transcrição da percussão ligada à dança africana, por exemplo, trabalhos recentes realizados por Serrada, Ladzekpo e Pantaleoni demonstraram um sistema de tablaturas que codifica a importância de algumas técnicas percussivas que se relacionam tanto com a organização rítmica quanto ao timbre (Serwadda e Pantaleoni 1968, Ladzekpo e Pantaleoni 1970, Pantaleoni 1972a; 1972b; 1972c). Pantaleoni (1972a, 3) menciona os problemas da transcrição, em tal profundidade, a partir da fita de vídeo; ela não possui resolução adequada, nem pode ser exibida em velocidade reduzida sem o uso de equipamentos caros. Conforme

avancamos para formas de transcrição menos redutoras e etnocêntricas (isto é, distante da notação ocidental, que sempre foi tão problemática para os africanistas por suas implicações nas acentuações de compasso), nos aproximamos das descrições das relações entre comportamento motor, produção de som e do som em si mesmo; agora isso pode ser produtivamente feito utilizando-se o filme silencioso de Kubik, bem como o sistema duplo de sincronização, ou com o método de Rouget de sincronização de som em câmera lenta. Com essas possibilidades, como também com o engenhoso método de playback de Arom (1973) para transcrição de música polifônica e polirrítmica, podemos estar a um passo de avanços teóricos e metodológicos tremendos na transcrição musical.

No estudo etnográfico e organológico de instrumentos musicais, o filme é de evidente importância na documentação de todo o processo de construção e afinação. Por meio de notas de campo de Merriam sobre a construção dos tambores Bala Basongye (1969), pode-se visualizar um filme facilmente. Os trabalhos de Zemp, Surugue, Lortat-Jacob, Hood, e cineastas do IWF oferecem filmes nessa área nos quais o pensamento mais aprofundado e um maior refinamento podem se basear.

Em um panorama mais amplo da etnografia do fazer musical, parece haver tantas possibilidades no uso de filmes que é difícil saber por onde começar a mencioná-los. No estudo da performance musical, o filme poderia otimizar muito a pesquisa em diversas áreas, como música e sincronia de movimento, as relações entre performers e seus públicos, o estudo da sinalização musical, e as relações entre performances, ensaios e instrução musical. Voltando-nos para o papel da música na vida em comunidade, o filme poderia melhorar nossa documentação da organização social em torno de ocasiões musicais, do estudo dos músicos na sociedade, do processo de socialização musical, bem como do lugar da música nas mudanças culturais. Em conjunto com problemas específicos de investigação, o filme pode ser utilizado em todas essas áreas para reunir dados para pesquisa e análise, podendo ser usado para comunicar de forma mais completa as conclusões e interpretações de tal pesquisa.

Quando lemos por meio de uma etnografia musical, como a excelente *Musique Dan* (1971), de Zemp, podemos ver que quase todos os assuntos abordados prestam-se à pesquisa e à documentação visual: instrumentos e seus usos, status, papel, funções, crenças e práticas de músicos, e o lugar da música no ciclo de vida e de comunidade. Além disso, por meio dos usos interpretativos

de materiais verbais, animação e efeitos visuais, também seria possível usar filme para apresentar comportamentos não diretamente observáveis, tais como o material de Zemp sobre o papel da música no mundo não humano, mitos sobre a origem dos instrumentos, ou avaliação musical etno-estética.

Em suma, fazer etnomusicologia com filme é parte integrante do fazer de uma etnomusicologia melhor. Usando o filme em programas planejados de pesquisa, podemos nos valer de formas mais elaboradas de dados, melhores metodologias de elicitação e modos de análise mais suscetíveis a testes. Publicando filmes e escrevendo sobre eles, podemos compartilhar aspectos da experiência de campo – tanto dados quanto interpretações – em um novo nível de comunicação. Há, portanto, motivações acadêmicas genuínas para fazer etnomusicologia com filme – não apenas pelo filme despertar os alunos ou aumentar as matrículas e popularidade, ou por ser algo que o secretário departamental pode programar quando o professor está doente ou fora da cidade, por ser bonito e divertido, ou por ser a coisa certa para momentos “leves”, como antes e depois de férias e exames.

IV

Logo no início de *La Maison de Rendez-vous*, Robbe-Grillet (1966) coloca a seguinte nota de autor:

Este romance, não pode, de forma alguma, ser considerado como um documento sobre a vida no território britânico de Hong Kong. Qualquer semelhança com esta última em lugar ou situação é apenas o efeito do acaso, objetivo ou não.

Então a nota para, mas é retomada na página seguinte:

se algum leitor familiarizado com os portos orientais supuser que os locais descritos a seguir não são congruentes com a realidade, o autor, que passou maior parte de sua vida lá, sugere que volte para olhar mais de perto; as coisas mudam rápido sob esses climas.

Esse tantinho de falta de sinceridade magistralmente feliz prepara o leitor para um livro em que descrições vívidas e testemunhos objetivos de repente se tornam sonhos, mentiras e fantasias, e vice-versa. Eu acho que é exatamente essa justaposição que provoca nossa ambivalência sobre o filme. Por um lado, o produto de uma autoria é claramente não objetivo ou real, mas simbólico.

Já foi o instrumento dos magos e hoje permeia nosso ambiente simbólico de massa como ferramenta dos xamãs de Hollywood, mestres de fantasia americana – ver Powdermaker (1950). É o meio de venda de sabão, o mundo dos sonhos de celuloide, totalmente manipulável e manipulador. Por outro lado, quando comparado a outros modos de memória, descrição e recodificação, o seu fac-símile objetivo e a ilusão de um realismo icônico são incrivelmente fortes. Nas mãos dos xamãs do documentário e do cinema observacional, nos trouxeram vários recortes magníficos do estado do ser humano, transportando-nos por milhares de milhas por meio de outras realidades, por vezes com brilhante autenticidade, sinceridade e compreensão. Nas mãos de pesquisadores, nos trouxeram, às vezes de forma elegante e às vezes secamente, o potencial e a realização de conhecimento e compreensão mais profundos das muitas variedades da atividade humana.

Chegamos ao ponto em que a resolução está à mão. Transcendendo os clamores ingênuos da hiperobjetividade, verdade, realidade e significado intrínseco inquestionável, transcendendo a abordagem jurássica do “grave antes que morra” e de outras formas de mitologia folclórica de realismo objetivo, estamos em um ponto em que a equação conceitual humana – de comunicação autoral mediada – pode assumir o lugar da confusão tecnológica do tipo “câmeras tiram fotos”. Da mesma forma, ao transcender a ideia de imagem bonita, das convenções culturalmente arbitrárias de contação de histórias, da desconsideração de um sentido de responsabilidade pessoal e política em nome da fidelidade à ARTE, da imaginação dos povos do terceiro mundo como seres exóticos feitos para o prazer artístico de voyeurs civilizados, e de outras formas de expressão pessoal e mito folclórico de arte, estamos no ponto em que a subjetividade do cinema pode ser transformada em um meio de comunicação mediada sensível, preocupada e intelectualmente sofisticada, em benefício de todos aqueles que se preocupam com o potencial do conhecimento e compartilhamento visuais.

E onde está a etnomusicologia no meio de tudo isso? Talvez no melhor momento possível, porque tem a oportunidade de pisar diretamente nos alicerces que a antropologia da comunicação visual vem construindo. Isso exige uma atitude não dogmática e profissional dos etnomusicólogos em relação ao filme – uma abertura para lidar com o filme não apenas como um artifício de sala de aula, mas como um meio acadêmico para o estudo em compartilhamento de informações a respeito da musicalidade humana e sobre o fazer musical.

tradução

Érica Giesbrecht



REFERÊNCIAS DE FILMES

Ferraz, Ana Lúcia, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman. 2000. *Jean Rouch: subvertendo fronteiras*. São Paulo, Brasil, NTSC, cor, 41', DVD.

Arom, Simha. 1970. *L'arc Musical Ngbaka*. Paris, França, cor, 10', 16 mm.

Bateson, Gregory e Margaret Mead. 1951. *A Balinese Family*. Nova York, Estados Unidos, preto e branco, 17', 16mm.

Bateson, Gregory e Margaret Mead. 1951. *Bathing babies*. Nova York, Estados Unidos, preto e branco, 10', 16 mm.

Bateson, Gregory e Margaret Mead. 1951. *Karba's First Years*. Nova York, Estados Unidos, preto e branco, 20', 16 mm.

Bateson, Gregory e Margaret Mead. 1952. *Character formation films*. Nova York, Estados Unidos, preto e branco, 20', 16 mm.

Bateson, Gregory e Margaret Mead. 1952. *First Days In The Life Of A New Guinea Baby*. Nova York, Estados Unidos, preto e branco, 19', 16 mm.

Bateson, Gregory e Margaret Mead. 1952. *Trance And Dance In Bali*. Nova York, Estados Unidos, preto e branco, 22', 16 mm.

Bateson, Gregory e Margaret Mead. 1968. *Childhood Rivalry In Bali And New Guinea*. Nova York, Estados Unidos, preto e branco, 17', 16 mm.

Coppet, Daniel Christa de Coppet e Hugo Zemp. 1970. *Are'are Massina*. Paris, França, cor, 33', 16 mm.

Dupont, Jacques. 1947. *Au pays des pygmées*. Paris, França, preto e branco, 25', 35/16 mm.

Gardner, Robert. 1963. *Dead Birds*. Estados Unidos, cor, 83', 16 mm.

Gei Zantzinger e Andrew Tracey. 1973. *Mgodowa Mbanguzi*. Estados Unidos, cor, 53', 16 mm.

Gei Zantzinger e Andrew Tracey. 1973. *Mgodowa Mkandeni*. Estados Unidos, cor, 48', 16 mm.

Griaule, Marcel. 1938. *Au pays dogon*. Paris, França, preto e branco, 15', 35/16 mm.

Griaule, Marcel. 1938. *Sous les masques noirs*. Paris, França, cor, 15', 16 mm.

Hood, Mantle. 1963. *Atumpan*. Los Angeles, Estados Unidos, cor, 40', 16 mm.

Jablonko, Allison. 1968. *Maring In Motion*. Nova York, Estados Unidos, cor, 18 min', 16 mm.

Lamport, Derek. 1962. *Murudruni*. Berlkley, Estados Unidos, cor, 60',16 mm.

Lomax, Alan. 1976. *Dance And Human History*. Berlkley, Estados Unidos, cor/preto e branco, 40',16 mm.

Marshall, John. 1969. *Numtchai*. Massachusetts, Estados Unidos, preto e branco, 20', 16 mm.

Marshall. John. 1971. *Bitter melons*. Massachusetts, Estados Unidos, cor, 30', 16 mm.

Pennebaker, D. A..1967. *Don't Look Back*. Estados Unidos, preto e branco, 95', 16/35 mm.

Ray, Nicolas. 1959. *The savage innocents*. Estados Unidos, cor, 90', 35/16 mm.

Robert, Flaherty. 1922. *Nanook of the north*. Nova York, Estados Unidos, cor, 55', 35/16 mm.

Rouch, Jean e Germaine Dieterlen. 1968-1974. *Sigui*(séries de 7 filmes). Paris, França, cor, 16 mm.

Rouch, Jean. 1972. *Tourou et Bitti*. Paris, França, cor, 10', 16 mm.

Rouch, Jean. 1973. *Yenendi de Gangel*. Paris, França, cor, 40', 16 mm.

Rouget, Gilbert e Jean Rouch. 1959. *Sortie De Novices de Sakpata*. Paris, França, cor, 25', 16 mm.

Rouget, Gilbert, Jean Rouch e Germaine Dieterlen. 1964. *Batteries Dogon*. Paris, França, cor, 26', 16 mm.

Rouget, Gilbert. 1971. *Danses Des Reines À Porto Novo*. Paris, França, cor, 30', 16 mm.

Rundstrom, Donald, Ronald Rundstrom e Clinton Bergum. 1973. *The path*. Berlkley, Estados Unidos, cor, 34',16 mm.

Sembene, Ousmane. 1974. *Xala*. Nova York, Estados Unidos, cor, 123', 35/16 mm.

Spector, Johanna. 1973. *The Samaritans*. Estados Unidos, cor, 30', 16 mm.

Surugue, Bernard. 1967. *Goudel*. Paris, França, cor, 30',16 mm.

Surugue, Bernard. 1968. *Godik*. Paris, França, cor, 14',16 mm.

Surugue, Bernard. 1969. *Le Balafon*. Paris, França, cor, 20',16 mm.

Zé, N. Mozes. 1972. *Le Mvet*. Camarões, cor/preto e branco, 15',16 mm.

Zemp, Hugo. 1969. *Danses Polynésiennes Traditionelles*. Paris, France, cor, 11', 16 mm.

Zemp, Hugo. 1970. *Bambous frappés*. Paris, França, cor, 10', 35/16 mm.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Archive of Folk Song, Library of Congress. 1967. A brief list of 16mm sound motion picture films on folk music and folk dance, with rental distributors. *Ethnomusicology*, vol. 11: 375-385.

Arom, Simha. 1973. Une methode pour la transcription de polyphonies et polyrythmies de tradition orale. *Revue de Musicologie*, vol.59, n. 2: 165-190.

Balikci, A. 1975. Reconstructing cultures on film. In: *Principles of Visual Anthropology*, ed. P. Hockings, 191-200. Berlin: Mouton,

Bateson, Gregory e Margaret Mead (ed.). 1942. *Balinese character*. Nova York: New York Academy of Sciences.

Bebey, Francis. 1963. *La radiodiffusion en Afrique noire*. Luxemburgo: Editions Saint-Paul.

_____. 1969. *Musique de l'Afrique*. Paris: Horizons de France.

Birdwhistell, Ray. 1970. *Kinesics and context*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.

Bouchard, Thomas. 1951. The preservation of the dance score through filming the dance. In: *The dance has many faces*, ed. Walter Sorrell, 46-61, Nova York: World.

Braun, Susan. 1964a. Films of dance, part 3: Australian Aboriginal dance films. *Ethnomusicology*, vol. 8: 170-171.

_____. 1964b. Films of dance, part 4: selected asian dance films. *Ethnomusicology*, vol. 8: 295-296.

_____. 1965. Films of dance, part 5: films of Australian Aboriginal dance. *Ethnomusicology*, vol. 9: 153-154.

Byers, Paul. 1966. Cameras don't take pictures. *Columbia University Forum*, vol. 9, n. 1: 28-32, 1966.

Carpenter, Edmund. 1973. *Oh, what a blow that phantom gave me!* Nova York: Holt, Rinehart, and Winston.

_____. 1975. The tribal terror of self-awareness. In: *Principles of visual anthropology*, ed. P. Hockings, 451-461, Berlin: Mouton.

- Churchill, Hugh. 1972. *Film editing handbook: technique of 16mm film cutting*. Belmont: Wadsworth publishing company.
- Collier, John. 1967. *Visual anthropology: photography as a research method*. Nova York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Comité du film ethnographique. 1955. Catalogue des films ethnographiques français. *Reports and papers on mass communication*, n. 15. Paris: Unesco.
- Comité international du film ethnographique et sociologique. 1956. *Catalogue des films ethnographiques étrangers*. Paris: Comité du Film Ethnographique - Musée de l'Homme.
- Comité du film ethnographique. 1967. *Catalogue des films ethnographiques sur l'Afrique noire*. Paris: Unesco.
- Comité du film ethnographique. 1970. *Catalogue des films ethnographiques sur la région du Pacifique*. Paris: Unesco.
- Condon, William e W.D Ogston. 1966. Sound film analysis of normal and pathological behavior patterns. *Journal of nervous and mental disease*, vol. 143: 338-347.
- Dance Perspectives - issue on dance/film. 1967. *Dance perspectives*, n. 30.
- Dauer, Alfons Michael. 1966. Afrikanischemusik und volkerkundlichertont film; einbeitragzurmethodik dertranskription. *Research film/le film de recherche/forschungsfilm*, vol. 5, n. 5: 439-456.
- _____. 1969. Research films in ethnomusicology: aims and achievements. *Yearbook of the international folk music council*, vol.1: 226-231.
- De Brigard, Emilie. The history of ethnographic film. In: *Principles Of Visual Anthropology*, ed. P. Hockings, 13-44, Berlin: Mouton, 1975.
- De Heusch, Luc. 1962. *The cinema and social science*. Paris: Unesco.
- Dwyer-Shick, Susan. 1974. Film review: the loon's necklace, Anansi the spider, and Eskimo artist-kenojuak. *Ethnomusicology*, vol. 18: 487-490.
- Feld, Steve. (n.d.). *Hey there mouseketeers, it's time for fun with music! Notes towards a cultural analysis of a mickey mouse club song*. Manustrito.
- _____. 1972. *Filmography of the african humanities*. Bloomington: African Studies Program, Indiana University.

- _____. 1975a. Film review: discovering the music of Africa, and discovering American Indian music. *Ethnomusicology*, vol. 19: 341-343.
- _____. 1975b. Film review: Le Mvet. *Ethnomusicology*, vol. 19: 513-514.
- Feld, Steve e Steven Ohrn. 1975. I guess you could say this is about why you can't make chicken liver out of chicken shit. *Folklore Forum, Bibliographic and Special Series*, n. 13: 94-103.
- Feld, Steve e Caroll Williams. 1975. Toward a researchable film language. *Studies In The Anthropology of Visual Communication*, vol. 2, n. 1: 25-32.
- Gillis, Verna. 1975. Film review: Dry wood, and hot pepper. *Ethnomusicology*, vol. 19: 339-341.
- Goodman, Felicitas D. 1975. Films for the classroom: the home-mode on super 8. *Folklore Forum, Bibliographic and Special Series*, n. 13: 59-62.
- Griaule, Marcel. 1938. *Masques Dogons*. Paris: Institut d'Ethnologie.
- _____. 1948. *Dieu d'eau: entretiens avec ogotemmelé*. Paris: Editions du Chêne.
- _____. 1965. *Conversations with Ogotemmelé: an introduction to Dogon religious ideas*. Oxford: Oxford University Press.
- Hall, Edward Twitchell. 1959. *The silent language*. Garden City: Doubleday.
- Heider, Karl. 1972a. *Films for anthropological teaching*. Washington: American Anthropological Association.
- _____. 1972b. *The Dani of west irian: an ethnographic companion to the film dead birds*. Nova York: Mss Information Corporation.
- _____. 1974. Ethnographic films. *Lifelong learning*, vol.44, n. 21: 1-5.
- Henderson, Brian. 1971. Towards a non-bourgeois camera style. *Film Quarterly*, vol. 24, n. 2: 2-14.
- Herskovits, Melville. 1938. *Dahomey: an ancient west african kingdom*. Nova York: Augustin.
- Hockings, Paul. 1975. *Principles of visual anthropology*. Berlim: Mouton, 1975.
- Hood, Mantle. *The ethnomusicologist*. Nova York: Mcgraw-Hill, 1971.
- Hungerford, Mary Jane. 1951. Technological progress and the dance: the dance in movies. In: *The dance has many faces*, ed. Walter Sorell, 97-110 Nova York: World.

- Institut für den wissenschaftlichen film. 1959. Rules for documentation in ethnology and folklore through the film. *Research Film/Le Film de Recherche/Forschungsfilm*, vol. 3: 238-240.
- _____. 1968. A list of documentary films on ethnomusicological subjects. *Ethnomusicology*, vol. 12: 397-409.
- Jablonko, Allison. 1968. Dance and daily activities among the maring people of new guinea: a cinematographic analysis of body movement style. Tese de doutorado, Universidade Columbia, Nova York.
- Jairazbhoy, Nazir Ali. 1973. How "indian" is indian film music? Comunicação Apresentada no encontro da SEM (Society for Ethnomusicology).
- Kealiinohomoku, Joann. 1965. Film review: Ulanaweo, a film for the teaching of the hawaiian hula, and filmstrip of hawaiian musical instruments. *Ethnomusicology*, vol. 9: 207-208.
- Kennedy, Peter. 1970. *Films on traditional music and dance: a first international catalogue*. Nova York/ Paris: Unesco.
- Krebs, Stephanie. 1975. The film elicitation technique. In: *Principles of Visual Anthropology*, ed. P. Hockings, 283-302, Berlim: Mouton.
- Kubik, Gerhard. 1965. Transcription of Mangwilo xylophone music from film strips. *African music*, vol. 3, n. 4: 35-51.
- _____. 1972. Transcription of African music from silent film. *African music*, vol.5, n. 2: 28-39.
- Kunst, Jaap. 1959. *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Kurath, Gertrude Prokosch. 1963a. Special bibliography: films of dance, part 1. *Ethnomusicology*, vol.7: 46.
- _____. 1963b. Special bibliography: films of dance, part 2. *Ethnomusicology*, vol. 7: 125-126.
- _____. 1963c. Photography for dance recording. *Folklore and folkmusic archivist*, vol. 5, n. 4: 1-4.
- Labor, William. 1972. Some principles of linguistic methodology. *Language In Society*, vol. 1, n. 1: 97-120.

- Ladzekpo, Seth Kobla; Pantaleoni, Hewitt. 1970. Takada drumming. *African Music*, vol. 4, n. 4: 6-31.
- Lajoux, Jean-Dominique. 1974. La durée des films ethnographiques. *Research Film/Le Film de Recherche/Forschungsfilm*, vol. 8, n. 3: 233-245.
- Lipton, Lenny. 1972. *Independent filmmaking*. São Francisco: Straight Arrow.
- Lomax, Alan. 1968. *Folk song style and culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
- _____. 1971. Choreometrics and ethnographic filmmaking. *Filmmaker's Newsletter*, vol. 4, n. 4: 22-30.
- _____. 1973. Cinema, science, and culture renewal. *Current Anthropology*, vol. 14, n. 4: 474-480.
- _____. Audio-visual tools for the analysis of culture style. 1975. In: *Principles of Visual Anthropology*, P. Hockings, 303-322, Berlim: Mouton.
- Lomax, Alan, Irmgard Barthelemy e Forrestine Paulay. 1969. Choreometrics: a method for the study of cross-cultural pattern in film. *Research Film/Le Film de Recherche/Forschungsfilm*, vol. 6, n. 6: 505-517.
- Malkiewicz, Kris J. 1973. *Cinematography*. Nova York: Van Nostrand Reinhold.
- Marsh, Ken. 1974. *Independent Video*. São Francisco: Straight Arrow.
- Mead, Margaret. 1975. Visual anthropology in a discipline of words. In: *Principles of Visual Anthropology*, ed. P. Hockings, 3-10, Berlim: Mouton.
- Merriam, Alan Parkhurst. 1964. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University press.
- _____. 1969. The ethnographic experience: drum-making among the Bala Basongye. *Ethnomusicology*, vol. 13: 74-100.
- Michaelis, Anthony R. 1955. *Research films in biology, anthropology, psychology, and medicine*. Nova York: Academic Press.
- Miller, Hugh. 1970. Polynesian dance films in color with sound. *Ethnomusicology*, vol. 14: 315-320.
- Montgomery, Lou Estes. 1973. Film review: the holy ghost people. *Ethnomusicology*, vol. 17: 158-159.

- Murray, Michael. 1975. *The videotape book*. Nova York: Bantam.
- Nettl, Bruno. 1956. *Music in primitive culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 1964. *Theory and method in ethnomusicology*. Glencoe: The Free Press.
- Ohrn, Steven. 1975. I've been duped: reducing the home-mode to data. *Folklore Forum, Bibliographic and Special Series*, n. 13: 37-44.
- Pantaleoni, Hewitt. 1972a. Toward understanding the play of sogo in Atsia. *Ethnomusicology*, vol. 16: 1-37.
- _____. 1972b. Toward understanding the play of atsimevu in Atsia. *African Music*, vol. 5, n. 2: 64-84.
- _____. 1972c. Three principles of timing in anlo dance drumming. *African Music*, vol. 5, n. 2: 50-63.
- Pelto, Pertti J. 1970. *Anthropological research: the structure of inquiry*. Nova York: Harper and Row.
- Pennsylvania State University. 1792. *Films: the visualization of anthropology*. University Park, Penna: Audio-visual Services, Pennsylvania State University.
- _____. 1975. *Supplement to: films – the visualization of anthropology*. University Park, Penna: Audio-visual Services, Pennsylvania State University.
- Pincus, Ed. 1969. *Guide to filmmaking*. Nova York: Signet.
- Powdermaker, Hortense. 1950. *Hollywood, the dream factory*. Boston: Little, Brown and Bompny.
- Robbe-Grillet, Alain. 1966. *La maison de rendez-vous*. Nova York: Grove Press.
- _____. *Snapshots*. 1968. Nova York: Grove Press.
- Rouch, Jean. 1974. The camera and man. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 1, n. 1: 37-44.
- _____. 1975. The situation and tendencies of the cinema in Africa (part 1). *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 2, n. 1: 51-58.
- Rouget, Gilbert. 1965. Un film experimental: batteries dogon: elements pour une etude des rythmes. *L'homme*, vol. 5, n. 2: 126-132.

_____. 1971. Une experience de cinema synchrone au ralenti. *L'homme*, vol. 11, 2: 113-117.

Royal Anthropological Institute. 1951. *Notes and queries on anthropology*. Londres: Routledge.

Ruby, Jay. 1973. Up the Zambesi with notebook and camera, or, being an anthropologist without doing anthropology with pictures. *Savicom Newsletter*, vol. 4, n. 3: 12-15.

_____. 1975a. Film review: The path. *American Anthropologist*, vol. 77, n. 2: 464-466.

_____. 1975b. Is an ethnographic film a filmic ethnography? *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 2, n. 2: 104-111.

Rundstrom, Donald, Ronadl Rundstrom e Clinton Bergum. (ed.) 1973. *Japanese tea: the ritual, the aesthetics, the way: an ethnographic companion to the film the path*. Nova York: Mss Information Corporation.

Runstein, Robert E. 1975. *Modern recording techniques*. Indianápolis: Bobbs-Merrill.

Scheflen, Albert E. 1973. *How behavior means*. Nova York: Gordon and Breach.

Scherer, Joanna Cohan. 1975. You can't believe your eyes: inaccuracies in photographs of north American Indians. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 2, n. 2: 67-79.

Schwartz, Tony. 1973. *The responsive chord*. Nova York: Anchor/Doubleday.

Sekula, Allan. 1975. On the invention of photographic meaning. *Art Forum*, vol. 13, n. 5: 37-45.

Serwadda, Moses; Pantaleoni, Hewitt. 1968. A possible notation for african dance drumming. *African Music*, vol. 4, n. 2: 47-52.

Snyder, Allegra Fuller. 1965. Three kinds of dance film. *Dance Magazine*, vol. 39, n. 9: 34-39.

_____. 1967. *A filmic approach to dance*. Tese de doutorado, University of California, Los Angeles.

_____. 1968. Film review: Kashia men's dances: southwestern pomo indians and dream dances of the kashia pomo. *Ethnomusicology*, vol. 11: 428-430.

_____. 1969. Films – who can make them? How can we use them? *Dance Magazine*, vol. 43, n. 4: 38-41.

- Sorenson, e. Richard. 1974. Anthropological film: a scientific and humanistic resource. *Science*, vol. 186: 1079-1085.
- _____. 1975a. Visual records, human knowledge, and the future. In: *Principles of Visual Anthropology*, ed. P. Hockings, 463-476, Berlim: Mouton.
- _____. 1975b. To further phenomenological inquiry: the national anthropological film center. *Current Anthropology*, vol. 16, n. 2: 267-269.
- Sorenson, E. Richard e Allison Jablonko. 1975. Research filming of naturally occurring phenomena: basic strategies. In: *Principles of Visual Anthropology*, ed. P. Hockings, 151-163, Berlim: Mouton.
- Surugue, Bernard. 1972. Contribution a l'étude de la musique sacrée Zarma-Songhay. *Etudes Nigériennes - Niamey: Centre Nigérien de Recherches en Sciences Humaines*, n. 30.
- Tracey, Hugh. 1970. *Chopi musicians*. Londres: Oxford University Press.
- Videofreex. 1973. *The spaghetti city video manual*. Nova York: Praeger.
- Vignos, Paul. 1973. *Film review: bitter melons, berimbau, and gravel springs fife and drum*. *Ethnomusicology*, vol. 17: 597-601.
- Weakland, John. 1975. Feature films as cultural documents. In: *Principles of Visual Anthropology*, ed. P. Hockings, 231-251, Berlim: Mouton.
- Williams, Carroll e Gloria Bird. (ed.) 1973. *A filmography for american indian education*. Santa Fe: Zia Cine.
- Williams, Thomas R. 1967. *Field methods in the study of culture*. Nova York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Wolf, Gotthard. 1972. *Encyclopaedia cinematographica*. Universty Park, PA: The Pennsylvania State University.
- _____. 1975. *Encyclopaedia Cinematographica – Supplement 1972-1975*. Pensilvânia: The Pennsylvania State University.
- Worth, Sol. 1973. Toward the development of a semiotic of ethnographic film. *Pief Newsletter*, vol. 3, n. 3: 8-12.
- _____. 1974. Editor's introduction. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, v vol. 1, n. 1: 1-2.



Worth, Sol e Larry Gross. 1974. Symbolic strategies. *Journal of Communication*, v vol. 24, n. 4: 27-39.

Zantzinger, Gei e Andrew Tracey. 1976. *A film companion to 1973 Mgodowa Mbanguzi and 1973 Mgodowa Mkandeni*. Roodeport: Occasional Papers of the International Library of African Music.

Zemp, Hugo. 1971. *Musique Dan*. Paris: Mouton.