

BRAÇOS CORTADOS O REALISMO FÍLMICO E A ANTROPOLOGIA VISUAL¹

Peter Anton Zoettl²

Ponto de partida: uma conversa entre-textos. Num dos corredores da Universidade Portucalense do Porto, por ocasião de uma conferência sobre «Imagens da Cultura», dois antropólogos trocam impressões sobre a projecção de um filme etnográfico, de onde saíram antes do tempo, entre fotogramas: «Um enquadramento impossível, ela cortou constantemente os braços dos retratados!», diz um. «É mau?», pergunta o outro. «Claro que é...», responde o primeiro, «É muito mau, porque desta maneira oculta a gestualidade das pessoas.»

No geral é comum que antropólogos visuais tenham ideias bastante firmes sobre o que se deve e o que não se deve fazer nos filmes considerados – por eles – etnográficos. Câmara na mão, câmara no tripé, filmar a cores, filmar a preto e branco, com *zoom* ou objectiva de distância focal fixa, montando o filme desta maneira ou outra, usando música indígena ou não, etc. etc. Tanto nas conversas informais no *off* das conferências, ou nos intervalos dos festivais de cinema etnográfico, como também na escrita dos antropólogos que se autodefinem como «visuais», é possível encontrar uma vasta gama de ideias, ora concordantes, ora divergentes, que estabelecem, implícita ou explicitamente, uma teoria sobre a *práxis* fílmica no âmbito académico.

Procurarei nas páginas seguintes analisar algumas destas ideias, e contrapô-las a outras que provêm da teoria e da crítica de cinema, e que se referem à ideia do «realismo», com o fim de apontar paralelas e estruturas semelhantes no discurso de ambas que eventualmente possam ajudar a entender as origens e as bases metodológicas de certas noções da antropologia visual, e o que estas significam para a ontologia do chamado «filme etnográfico». Não se trata porém de desmentir ou verificar teorias específicas de antropólogos visuais ou identificar a teoria antropológica em si com o discurso de alguns poucos aqui citados, mas sim de uma tentativa de reflectir sobre certas ideias, tanto exemplares como

¹ Este artigo baseia-se num capítulo da tese de doutoramento do autor, “Longe-de-mim – Afrikanische Immigranten in Portugal: ein Beitrag zur visuellen Anthropologie” (Bremen: Universität Bremen, 2008), disponível em <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:46-diss000113410>.

² Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), Portugal.

frequentes, de um ponto de vista que se encontra mais dentro do campo cinematográfico do que no terreno teórico da antropologia.

Bazin e a imagem objetiva

O uso de imagens no âmbito das ciências debateu-se desde sempre à volta da questão da sua «objectividade». Considerar uma imagem ou um filme, enquanto mera representação «subjectiva» do mundo, coloca obstáculos quanto a ser vista como uma ferramenta útil para uma ciência que intrinsecamente aspira a ser «objectiva». «Científico» e «subjectivo» constituem portanto etiquetas antagónicas, e a tentativa de chegar a conclusões «objectivas» não é menos do que a *raison d'être* do pensamento científico.

Para além disso, a teoria do cinema também se preocupou com a questão da «objectividade», e sobretudo com uma vertente da reflexão sobre o cinema que é conhecida como o «realismo». O crítico francês André Bazin, além de ser um dos mais conceituados teóricos de cinema, é o mais notável representante desta vertente. Os seus escritos têm a vantagem de ser, embora por vezes algo simplista, de uma clareza cativante, que o recomenda como testemunha do discurso fílmico de carácter «realista». Na sua reflexão sobre a *Ontologia da imagem fotográfica* Bazin escreve:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside no seu carácter «objectivo». A combinação de lentes que substituem o olho humano pelo olho fotográfico é precisamente chamada de «objectiva». Cria-se pela primeira vez – seguindo um determinismo rigoroso – uma imagem do mundo de forma automática, sem a intervenção criativa do homem (Bazin, 1975: 24)³.

O jogo de palavras de Bazin remete para o tom repetidamente metafórico do discurso «realista». As origens da crença na «objectividade» da imagem fotográfica provêm, no entanto, de mais longe, e têm a ver com o carácter semiológico da fotografia como um *index* na classificação de Peirce: O processo fotográfico estabelece, entre o objecto fotografado e a sua imagem, uma relação genuína de referência. Somente mediada pelos traços de luz reflectidos na superfície do objecto, passando pela objectiva da câmara e, mais tarde, pela objectiva que ampliará novamente a realidade outrora encerrada no negativo *en miniature*, a imagem fotográfica parece estar unicamente sujeita às leis da óptica, e portanto imune à «intervenção criativa» e manipuladora do homem. Foi a mesma fascinação pelo aparente

³ Apud Dubois, 1998: 38f. Tradução minha (tal como de outras citações que não correspondem ao idioma da edição citada).

automatismo da reprodução fotográfica que a recomendou para a ciência. Jean Rouch relembra a euforia com que os académicos inicialmente saudaram o aparecimento dos novos meios audiovisuais, incentivando o seu uso na produção de documentos «objectivos» e científicos:

Jusque à la fin du siècle, l'ethnographie se contentait des récits des voyageurs, des industriels, des militaires, des missionnaires, etc. Si intime et si prolongé qu'eût été leur contact avec les peuples qu'ils décrivent (...) tous ces collecteurs de documents n'en peuvent prendre que des subjectifs, car ils les aperçoivent et les apprécient avant de les exprimer et on sait à quel point un cerveau peut les déformer (...). Or, grâce à deux merveilleux instruments, le phonographe et le cinéma, l'ethnographie devient une science positive qui dispose désormais de documents objectifs (...). (Rouch, 1968: 437)

Hoje essa crença na objectividade da imagem, tanto fotográfica como fílmica, parece-nos algo de um passado científico pouco reflectido, antes dos Bourdieus (1965) e Flusser (1997), que nos alertaram para o uso social da fotografia ou o poder do aparelho fotográfico na construção de uma imagem que é tudo menos «objectiva». Contudo, sem dúvida restam certas qualidades da mensagem fotográfica, que parecem distingui-las das mensagens pintadas, escritas ou faladas, e que levam Barthes a chamá-la de uma “mensagem sem código”. A fotografia, diz Barthes (1978: 17), reduz o objecto fotografado, mas não o transforma: “Certamente a imagem não é o real, mas pelo menos ela é o seu perfeito *analogon*”. É essa “analogia” entre o objecto e a sua representação que também no senso comum (tanto científico como pré-científico) impregna a fotografia de uma qualidade especial: Mesmo quem não acredite na possibilidade de poder ferir “magicamente” uma pessoa longínqua através da sua fotografia, hesitaria, não obstante, cortar em pedaços o retrato da pessoa amada.

Da imagem objetiva ao filme realista

O filme não é uma fotografia, mas muitas. Até que ponto a ontologia da fotografia possa servir como base para uma ontologia do filme, é uma das questões principais sobre a qual os diversos teóricos do cinema divergem. Bazin e os outros «realistas» não vacilam na sua tentativa de analisar a imagem cinematográfica apoiando-se na qualidade dos fotogramas que a constituem. Siegfried Kracauer (2003: 238), por exemplo, sustenta que “onde acaba a fotografia, começa, de forma mais abrangente, o filme”. E mesmo o «cinema-olho» (*kinoglaz*) de Vertov remete para a ideia de que o olho da câmara possa ver mais do que o olho humano. Porém, é justamente aqui que o discurso «realista» se afasta das ideias provenientes da

«escola russa». Enquanto os «realistas» procuram salvar as características inerentes à fotografia para o filme final, Vertov, Eisenstein e outros introduzem o conceito da construção de sentido através da montagem. É na reflexão sobre aquele processo que leva do material bruto fotográfico até à obra fílmica acabada onde as diferenças entre «realistas» e «não-realistas» se tornam mais salientes. Enquanto para uns a realidade se encontra no próprio material bruto, para os outros só a sabedoria do realizador, e a força da montagem, são capazes de «realmente» revelar a realidade filmada.

O discurso do crítico Bazin mais uma vez representa de forma não-ambígua a posição dos «realistas»:

The aesthetic qualities of photography are to be sought in its power to lay bare the realities. (...) Only the impassive lens, stripping its object of all those ways of seeing it, those piled-up preconceptions, that spiritual dust and grime with which my eyes have covered it, is able to present it in all its virginal purity (...). (Bazin, 2005a: 15)

A confiança de Bazin no poder da objectiva da máquina (tanto na fotográfica como na de filmar) desvelar a realidade constitui a base de uma série de convicções que colocam o material bruto acima de qualquer possível intervenção do realizador. Ao contrário das teorias de Eisenstein sobre a montagem que comunica, através de imagens, as ideias que o realizador anteriormente concebeu, os «realistas» vêem na própria imagem o meio para transmitir o sentido do filme. Enquanto o material bruto, e a cena singular, para os russos não são mais do que uma peça num puzzle, antes de tudo intelectual, aos olhos de Bazin o criador cinematográfico pouco mais deve fazer do que juntar imagens que por si falam. O realizador “verdadeiro” para Bazin é aquele que na sua obra mostra um máximo de respeito pelo material bruto que a câmara gravou. Um Rossellini, por exemplo, ou também o «realista» Erich von Stroheim:

In his films reality lays itself bare like a suspect confessing under the relentless examination of the commissioner of police. He has one simple rule for direction. Take a close look at the world, keep on doing so, and in the end it will lay bare for you all its cruelty and its ugliness. One could easily imagine as a matter of fact a film by Stroheim composed of a single shot (...). (Bazin, 2005b: 27)

A *naïveté*, que às vezes parece dominar o discurso de Bazin, oculta que na base das suas preferências «realistas» se esconde uma simples tomada de posição de carácter fenomenológico. Para os «realistas» a verdade manifesta-se no mundo observável, enquanto para os «não-realistas» essa verdade encontra-se detrás daquilo que podemos ver (e filmar). Enquanto Rossellini diz “As coisas estão aí. Por que manipulá-las?” (Metz, 2006: 51), Pudovkin retorque “O filme não é rodado, ele é construído na base das cenas individuais que

constituem o seu material bruto. (...) Entendo que qualquer objecto, filmado a partir de um certo ponto de vista, e apresentado ao espectador no ecrã, está morto, mesmo quando se movimentou diante da câmara. (...) Todos os objectos filmados devem adquirir uma veracidade não fotográfica, mas sim cinematográfica através da montagem” (Pudowkin, 2003: 71).

Do filme “realista” ao filme etnográfico

A supremacia do material bruto sobre o filme montado é uma ideia que, embora poucas vezes explicitamente, também domina o discurso e a prática dos antropólogos visuais, e daqueles cineastas que, por uma razão ou outra, se consideram «etnográficos». Já a etiqueta do filme *etnográfico* mostra que, com ele, antes de tudo, procura-se escrever (do grego *gráphein*) no material fotossensível e com a ajuda da câmara, o que se passou frente à objectiva dela. Para um *lógos* que possa reflectir sobre o material bruto há, em princípio, somente espaço na *etnologia*, e portanto na produção textual. O filme etnográfico nesse sentido não é mais do que uma ferramenta de pesquisa, um pré-produto que espera ser acabado posteriormente pela análise do antropólogo, que a usa da mesma maneira como o seu diário de campo, os registos de sons e as gravações das entrevistas com os seus informantes.

Um dos primeiros, e mais conhecidos, trabalhos da antropologia visual, *Balinese Character* de Gregory Bateson e Margaret Mead (1962) mostra bem essa ideia da divisão de trabalho entre o etnógrafo das imagens e o etnólogo das palavras no campo da fotografia: Na introdução à sua monografia Bateson e Mead explicam:

We are interested in the steps by which workers in a new science solve piecemeal their problems of description and analysis (...). A particular method of presentation has therefore been agreed upon. Margaret Mead has written the introductory description of Balinese character, which is needed to orient the reader so that the plates may be meaningful. (Bateson and Mead, 1962: XII)

As fotografias de Bateson servem à «descrição», as palavras de Mead à «análise». A análise antropológica é, por isso, feita, embora na base de imagens, com palavras e textos. Sem o poder analítico das palavras, as fotografias de Bateson ficariam «sem sentido», ou seja, não seriam capazes de ultrapassar o seu estado de material bruto. Sendo as fotografias somente uma descrição, uma *graphia*, não é de admirar que Bateson procurasse levar para casa uma representação do terreno tão abrangente quanto possível, para posteriormente poder passar, junto com Margaret Mead, à análise do «carácter» dos balineses, na base do material exposto. Foram 25.000 fotografias e 7.000 metros de celulóide que Bateson trouxe de Bali,

uma quantia que, como escreve o também antropólogo-visual Canevacci, se assemelhava praticamente a uma «duplicação» do próprio terreno de pesquisa:

Bateson fotografa tudo sem um direcionamento definido. No sentido de que não estabeleceu *a priori* o que merecia ser fotografado. O método se desloca do campo para a mesa de trabalho. (...) Analisar todas as vinte mil fotografias significaria recomençar a pesquisa desde o começo: como se tantas imagens não fossem um *mapa*, mas a paradoxal duplicação «objetiva» do *território* da pesquisa. (...) Ou seja, é na organização e interpretação dos dados, e não na coleta, que se produz o método. (Canevacci, 2001: 86).

Tal como Bateson, também Rouch e Flaherty são conhecidos pelo seu alto gasto de material fotossensível (Hohenberger, 1988: 118-243). Em ambos os casos, o gasto de material faz parte do método: Flaherty usava a sua câmara para explorar o terreno, mesmo antes de ter concebido uma ideia do filme que ia fazer, e Rouch (2003: 202) achava que trabalhar com longos planos de sequência era “a única maneira de filmar hoje em dia”. Consequentemente, Rouch chegou a encomendar a um construtor de câmaras um magazine com capacidade de 1.000 pés (ca. de 300m), o que lhe permitiria “filmar ininterruptamente durante meia hora” (2003: 45).

A tentativa de levar o máximo possível do campo etnográfico à casa do antropólogo tem porém o seu preço: tanto Flaherty como Rouch encontram problemas para montar um filme projectável a partir das dezenas de horas de material filmado no campo de pesquisa. A recusa de definir «a priori» (Canevacci) qual parte da realidade observada será relevante para o produto final, desloca a construção de sentido inevitavelmente para a mesa de montagem. Não obstante, também Rouch (2003: 98) identifica a «verdade fílmica» (*ciné-vérité*) com a “verdade particular das imagens e dos sons gravados”, ou seja, com o material bruto:

Dziga Vertov understood that cinematic vision was a particular kind of seeing, using a new organ of perception – the camera. (...) Vertov called the entirety of this discipline »kinopravda« (*cinéma-vérité*, or »film-truth«), an ambiguous or self-contradictory expression, since fundamentally film truncates, accelerates, and slows down actions, distorting the truth. For me, however, kinopravda is a precise term (...) and it designates not »pure truth« but the particular truth of the recorded images and sound – a filmic truth (*ciné-vérité*)." (Rouch, 2003: 98).

A crença de Rouch na «verdade fílmica» permite entender por que, dentro do paradigma do «realismo», uma maior quantidade de celulóide também parece prometer um superior conhecimento antropológico: não é o filme (montado) que transporta o saber, pois este encontra-se no próprio mundo observado, traçado no material fotográfico. Seguindo este pensamento, Peter Loizos (1992: 54), por exemplo, destaca que uma das vantagens do «filme de observação» (no sentido MacDougalliano) reside no facto de este permitir “deixar as coisas falarem por si mesmas” – uma afirmação que não se encontra muito longe do “as coisas estão

ai” do neo-realista Rossellini. Atrás da gula por grandes quantias de material fotográfico exposto esconde-se, nas palavras de Sarah Pink (2001: 79), uma categorização ainda hoje persistente na antropologia visual, que opõe, de forma antagonística, o “material bruto científico” ao “filme montado”. O desprezo pela linguagem fílmica nos filmes etnográficos frequentemente manifesta-se deste modo na exigência de publicar as imagens em movimento somente acompanhadas por textos escritos, textos que supostamente elevariam essas imagens ao seu estado de material bruto ao nível da sabedoria da antropologia textual⁴. Porém, o sonho de Rouch e outros com um magazine de capacidade cada vez mais elevada assemelha-se ao sonho dos cartógrafos de Borges, que buscavam uma representação cada vez mais detalhada do seu reino:

Naquele reino, a arte da cartografia chegava a uma tal perfeição, que o mapa de uma só província enchia o espaço de uma cidade inteira, e o mapa do reino o de uma província. Com o tempo, esses mapas de grande dimensão não agradavam mais, e os colégios dos cartógrafos concebiam um mapa do reino com o exacto tamanho do reino, e que correspondia a esse em todos os pontos. (Borges, 1970: 346)⁵.

Mas a ideia de uma representação «ininterrupta» (Rouch) da realidade no final é ela própria uma ficção do paradigma de «realismo», como observa um crítico de Bazin, Jean Mitry. Pois, como diz Mitry (2000: 171), só existe um único filme, “realmente” concebido por um plano único e de duração ilimitada, representando uma multidão de acções diferentes, como se fossem uma só acção global: o próprio mundo. “And yet, on the cosmic scale, it is visible only *sub specie aeternitatis*. God is its one and only spectator.”

O filme “autêntico”

Além do discurso da «totalidade» é possível identificar um discurso que se preocupa, antes de tudo, com a «autenticidade» das imagens e filmes. É um discurso que aparece nos escritos da antropologia-visual com elevada frequência, fato que, obviamente, parte do postulado de uma antropologia «científica», também no que se refere ao uso das imagens no recinto dela. Mas a busca pela imagem «autêntica» reflecte ao mesmo tempo uma sentida necessidade dos antropólogos de se destacarem e delimitarem em relação às outras práticas de observar e representar – como, por exemplo, o jornalismo e a literatura.

⁴ Veja-se por exemplo Rouch, 1968: 430.

⁵ Apud Dubois, 1998: 99.

No catálogo das “recomendações” para antropólogos visuais de Jerry Leach (1977) encontram-se várias ideias que remetem para a ideia de uma prática fílmica “autêntica” como, por exemplo, o uso de “música indígena” ou a exigência de “deixar falar os informantes” eles próprios (Hohenberger, 1988: 144). A abundância de filmes etnográficos compostos por longas entrevistas filmadas também segue, implicitamente, a ideia de a palavra “indígena” ser mais «autêntica», e portanto mais «científica», do que a palavra do etnógrafo.⁶

Muitos elementos da “etiqueta” cinematográfica dos antropólogos visuais aplicam os conceitos de «naturalidade» e «autenticidade» a uma vasta gama de questões práticas da filmagem. Jean Rouch, por exemplo, relembra com orgulho nunca ter usado iluminação artificial nos seus filmes (Hohenberger, 1988: 240). Num ascetismo comparável, Rouch declara-se inimigo das lentes *zoom*:

(...) Ces avancées ou ses reculs optiques ne rapprochent pas la caméra des hommes filmés, et que «l’œil-zoom» s’apparente davantage à celui d’un voyeur que regard, qui détaille, du haut de son perchoir lointain. (Rouch, *Du cinéma ethnographique à la «caméra de contact»*, 1994: 189).

Alors, au lieu d’utiliser le «zoom», le cameraman-réalisateur entre réellement dans son sujet, il n’est plus lui-même, mais un «œil mécanique», accompagné d’une «oreille électronique». (Ib.: 190)

A expressão «câmara de contacto» que aparece no título da contribuição de Rouch traduz uma ideia «realista»: A «câmara de contacto» permite ao etnógrafo não somente de se aproximar «realmente» aos seus objectos de estudo, e portanto penetrar «verdadeiramente» no seu terreno de pesquisa, mas produz uma espécie de “cópia por contacto” da realidade, traçando o terreno antropológico com ajuda de um «olho mecânico» no material fotossensível. A recusa da lente *zoom* também podia ser subsumida ao discurso de «autenticidade»: Não é a variação da distância focal durante o *acto* (Dubois) de filmar a que Rouch se opõe, mas o uso de diferentes distâncias focais que possam manipular a distância óptica entre o observador e os sujeitos filmados. Deste modo, Rouch implicitamente alega a existência de uma distância focal “normal”, uma ideia que o termo técnico fotográfico da «objectiva normal» parece sustentar. Porém, de facto a ideia da «objectiva normal» refere-se não a uma objectiva que tenha um campo de visão parecido com o do olho humano, mas a uma perspectiva que reproduza o mesmo enquadramento que um simples rectângulo produziria, numa certa distância ao olho do observador – ou seja, uma ideia que parte da

⁶ Num recente festival de cinema etnográfico na Finlândia pude presenciar uma das organizadoras criticar um dos filmes projectados (e seleccionados na sua ausência pelos colegas dela) por usar um *voice-over*, identificado por ela como uma forma “ultrapassada” de fazer cinema, que colocaria o antropólogo “acima” dos representados.

noção da objectiva fotográfica como uma “janela para o mundo”, tal como aparece no discurso de Bazin (2005b: 36), e que deriva do pensamento renascentista de um Leon Battista Alberti (Aumont, 2005: 147).

Ora, mais importante ainda que a preferência de Rouch pela objectiva “normal” é o tratamento que o adepto das distâncias focais variáveis por ele recebe: Quem usa o *zoom*, nas palavras de Rouch, não é mais do que um *voyeur*, portanto exemplar de uma espécie claramente inferior à dos “camaramen-realizadores” da objectiva única. O discurso da «autenticidade» assim revela ser um discurso moralista, que procura separar os bons antropólogos visuais daqueles que ainda não se submeteram às práticas fílmicas rigorosas, o que, no discurso dos realistas, promete garantir uma filmagem «objectiva» e «científica».

Como solução óbvia para evitar os perigos da lente *zoom* recomenda-se o uso da câmara de mão: “Faça um trabalho de câmara participativa, use a câmara de mão, e seja móbil”, recomenda-nos Leach (1977: 49). Rouch chama a câmara de mão uma “câmara viva”, que segue o exemplo do «cine-olho» de Vertov:

Dans le domaine du cinéma ethnographique, cette technique me semble particulièrement efficace, car elle permet de s'adapter à l'action en fonction de l'espace, de pénétrer dans la réalité plutôt que de la laisser se dérouler devant l'observateur. (Rouch, 1994: 189).

Empenha-se novamente uma metáfora («penetrar a realidade») para justificar na teoria a preferência para com uma certa prática fílmica (o uso da câmara de mão). De modo comparável, Colin Young (2003: 101) sustenta ser necessário, para observar “o comportamento humano de maneira detalhada”, que a câmara esteja “próxima dele”. Atrás da convicção de que desprender a câmara do tripé permite «penetrar» mais profundamente na realidade, encontra-se outra vez a “filosofia” idealista de um Rossellini e das coisas que “estão aí”: Só quem se aproximar também fisicamente da realidade observada pode, segundo este raciocínio, ter a esperança de lhe arrancar um pedacinho da verdade nela imanente. Não é portanto a linguagem cinematográfica que constitui a realidade fílmica, mas o olhar do etnógrafo, duplicado no material fotossensível.

O uso da câmara de mão tem, especialmente quando o operador não é cinegrafista mas etnógrafo, o efeito de gravar o real em planos tremidos. O facto de poucos antropólogos visuais se preocuparem com a “rigoriedade técnica” (Rouch) dos seus enquadramentos, remete para uma outra vertente do discurso de «autenticidade». Nela, é a própria presença do etnógrafo que é usada como argumento para alegar uma maior fiabilidade do material gravado, presença que portanto deve ser documentada no material exposto. As imagens

tremidas indirectamente testemunham a presença do etnógrafo no seu campo de pesquisa, mesmo na ausência dele no campo cinematográfico. O que se espera dessa “revelação” é, mais uma vez, uma elevada «autenticidade», ou, nas palavras de David MacDougall, “veracidade” dos trabalhos antropológico-visuais:

By revealing his role, the filmmaker enhances the value of his material as evidence. (MacDougall, 2003: 125).

A lógica em que se baseia essa afirmação é duvidosa: os traços que o antropólogo deixa no material fotográfico só metaforicamente podem servir como prova da sua “honestidade científica”. Mesmo assim, o entrar-em-campo daqueles que se consideram documentaristas do real (sejam eles etnógrafos, fotógrafos ou realizadores) tornou-se um lugar-comum na iconografia pós-moderna. Do *ABC África* de Kiarostami (2001) à imprensa diária, que mostra os seus fotógrafos noticiários a se fotografarem a si próprios, o auto-retrato do documentarista como parte da sua documentação está *en vogue*, e procura visualmente aumentar a credibilidade de tudo o que – também na pós-modernidade – tem sido desacreditado ou pelo menos questionado. Ao mesmo tempo, a ideia do «cinema participante» que “testemunha o «acto» de filmar, e que considera como ponto forte o que os outros vêem como fraqueza” (MacDougall, 2003: 125) pode ser visto como uma resposta à auto-crítica antropológica em volta do debate sobre o *writing culture*, que procurava justamente problematizar a alegada «objectividade» das representações etnográficas. Porém, a presença do etnógrafo em campo, como os outros rastros que este possa deixar no celulóide ou na fita magnética, obviamente não conseguem resolver o problema, colocado visualmente desta maneira. O “antropólogo em campo” cumpre desse modo a mesma função das fotografias, desenhos ou mapas que aparecem nas monografias etnográficas, e que constituem, seguindo Marcus & Cushman (1982: 33), “marcos simbólicos” que frequentemente não afirmam mais do que o “eu-estava-lá” do antropólogo.⁷

Além do mais, a auto-reflexão visual não é só um efeito colateral do pensamento pós-moderno, mas parte da história de representação ocidental. Como Arnheim salienta, ela reflecte uma tendência cultural que repetidamente aparece na história das artes:

When during and after the Renaissance there developed a tendency to consider and appreciate the work of art as a product of individual creation, the plainly visible brush stroke became a legitimate element of artistic form, and the imprints of the sculpture’s fingers were preserved, somewhat paradoxically, even in the bronze casts of clay figures. Drawings, formerly mere preparatory stages of the workshop process, were now collected as works of art in their own right. The

⁷ Veja-se também Pink, 2001: 123.

dynamics of the art of creation had become a valued addition to whatever action was contained in the created shapes themselves. (Arnheim, 2005: 418).

Ao contrário do pintor, que não tem como se retratar a si próprio, sem se perder numa rede interminável de auto-referências (Dubois, 1998: 123), para o fotógrafo ou cineasta não existe tarefa mais fácil de que se fazer aparecer nos próprios enquadramentos. Porém, mesmo o cineasta que se filma filmando, não consegue evitar de se transformar numa parte do filme que está a fazer, e assim ser visto, pelo espectador, como representante de uma meta-história dentro do filme “principal”. O “antropólogo em campo” não resolve o problema da representação do «outro», tornando-se inevitavelmente um elemento de uma linguagem fílmica “auto-reflexiva”, dobrando de maneira redundante o genérico do filme, lembrando o público do facto de estar a ver um filme, e não a própria realidade.

O filme “mimético”

A busca de um cinema cada vez mais realista trouxe para os espectadores o som e as cores, além de outras técnicas de projecção cinematográfica que tiveram vida curta, como o *cinerama* e a estereoscopia. O desenvolvimento dessas técnicas testemunha a vontade dos produtores de chegar a uma representação fílmica que se assemelhe ao máximo àquilo que, quando abrimos os olhos, nos aparenta ser a realidade circundante: cores e sonidos, como na vida “real”, uma visão em três dimensões, e um campo de visão praticamente ilimitado. A ideia da «mimese» porém não existe só nas artes, mas também aparece no discurso da antropologia visual, embora às vezes dificilmente separável do discurso da «autenticidade» ou da «totalidade».

A «mimese» no sentido platónico refere-se à equivalência entre a obra artística e a natureza, como conjunto das coisas observáveis. Como as coisas individuais por Platão não são mais do que uma representação das ideias (e portanto do verdadeiro “real”), a «mimese» artística sempre estará muito longe de representar a própria realidade. Contudo, no discurso «realista», a «mimese» aparece como uma semelhança entre a representação artística e a realidade em si. A busca de uma semelhança cada vez maior, uma parecença mais bem conseguida, uma similitude em todos os detalhes, neste sentido é fruto da convicção de que o observador, ao conseguir uma melhor aproximação entre a sua representação e o objecto representado, deste modo se possa aproximar à “essência” das coisas. Roland Barthes descreve de forma intuitiva como a procura por uma imagem cada vez mais “exacta” do mundo está ligada à tentativa de “descobrir a verdade”:

Quando amo uma fotografia, quando ela me toca, paro em frente dela. (...) Observo-a minuciosamente, como se quisesse saber mais sobre aquela pessoa por ela representada. No fundo do jardim de inverno está a minha mãe, o rosto dela desfocado, desbotado. (...) Sinto a vontade de recortar este rosto com os meus pensamentos (...); quero ampliar este rosto, para vê-lo melhor, entendê-lo melhor, descobrir a verdade sobre ele – e às vezes emprego, bastante ingénuo, um laboratório com essa tarefa –, acreditando que uma ampliação sucessiva dos detalhes (...) finalmente me levará à própria natureza da minha mãe. (...) Essa esperança tola de desvendar a verdade só posso ter porque o sentido da FOTOGRAFIA está justamente naquele «era assim», e porque vivo na ilusão de que seja suficiente limpar a sua superfície para chegar ao que *está detrás dela* (...). (Barthes, 2003: 110).

Ora, na antropologia visual, a ideia da «mimese» parece referir-se à semelhança entre a representação filmada com o *olhar* do antropólogo. Na opinião de MacDougall por exemplo, a câmara deve ser colocada na altura dos olhos (Hohenberger, 1988: 157), e o IWF de Göttingen recomenda evitar “ângulos espectaculares” nas filmagens etnográficas (Ribeiro, 2004: 82). Porém, quais os olhos de que fala MacDougall? Está claro, embora implicitamente, que não se refere nem aos olhos do vizinho que está a observar a cena a partir da varanda da sua casa de madeira ao lado do terreno de pesquisa, nem das crianças que estão a brincar no chão enquanto o antropólogo filma. São os olhos do etnógrafo que, na lógica «realista», definem o ponto de vista das tomadas «científicas». A coincidência do olhar do pesquisador com o olhar da câmara portanto resulta não somente da busca por um certo tipo de «mimese», mas também da ideia da «autenticidade»: Está tudo (na tela, no ecrã) igualzinho como outrora o antropólogo (com os seus próprios olhos) o tinha visto no campo de pesquisa.

Em relação à cor, as opiniões dos antropólogos visuais diferem: Rouch (2003: 158) propaga o filme etnográfico colorido: “Nunca quis fazer filmes a preto e branco na África. A vida é a cores. O mundo é colorido. Suprimir as cores é como se a página branca se escondesse atrás das palavras escritas.” Como se vê, o discurso teórico do antropólogo visual Rouch nem sempre coincide com a sua prática fílmica, como mostram alguns dos seus mais conhecidos filmes como *Moi, un noir* (1958) ou *Chronique d'un été* (1961, porém filmado na Europa).

A tentativa de gravar o que se está a passar no terreno cinematográfico de forma igual como foi visto pelos olhos de um observador “normal”, na práxis do documentarismo enfrenta aqueles problemas que derivam justamente da presença do observador e do aparelho cinematográfico no *set* da realidade. Tal como os seus colegas da escrita, naturalmente os antropólogos visuais há muito têm consciência desses problemas. A tentativa de filmar o mundo como se ninguém o estivesse observando, portanto parece algo paradoxal, e no fundo só pode ser compreendido recorrendo ao dogma da «mimese». Já Bateson procura ultrapassar

o dilema do efeito manipulador da observação para com os factos observados através de um “truque” óptico: Fotografando os balineses com um espelho periscópico em frente da sua câmara (Canevacci, 2001: 70), Bateson procura enganar os seus “objectos” de pesquisa sobre o facto de quem, num dado momento, está a ser retratado, esperando assim poder captar como estes se comportariam na *ausência* do etnógrafo.

A vontade de Bateson fotografar o mundo balinense tal como ele «realmente» é (ou seja, neste caso, sem a presença do antropólogo), mostra a incoerência entre a ideia de mostrar as coisas como o observador-etnógrafo as tinha visto (“câmara na altura dos olhos!”), com a tentativa de, ao mesmo tempo, tapar a presença desse observador. Enquanto a tentativa de fazer coincidir o olhar do etnógrafo com o olhar da câmara supostamente impregna o material filmado com «autenticidade», a tentativa de ocultar a presença do etnógrafo no campo de acção (para assim chegar mais perto da realidade não-observada) inevitavelmente diminui essa mesma «autenticidade».

O olhar para a câmara

Além desses curiosos exercícios de fingir o dilema da observação, existe a tentativa de escondê-lo no material filmado. Ao contrário dos realizadores que entram em campo para “desconstruir” cinematograficamente os seus filmes, o olhar para a câmara dos protagonistas filmados, também o filme documental, geralmente, não sobrevive o processo de edição, mesmo nos filmes chamados de «etnográficos». O mal-estar que o documentarista sente em relação aos olhares para a câmara dos sujeitos por ele filmados, remete ao fenómeno da «impressão da realidade», referido, entre outros, por Christian Metz (2006). O efeito fisiológico provocado num espectador que está a ver objectos em movimento num ecrã de cinema é o *mesmo* que aquele provocado pelo mundo “real” (ib.: 21). O espectador de cinema, vendo um filme de ficção ou um filme documental, sempre de forma igual, experiencia o que se está a passar à frente dele não como uma montagem de acontecimentos passados, mas acaba sim com a impressão de participar numa acção que estaria a decorrer naquele mesmo momento do visionamento, a «impressão da realidade». É o que também Mitry (2000: 52f) salienta, quando diz que o filme nunca relata no passado, mas sempre no presente.

Ora, mesmo fazendo parte da própria natureza do filme (tanto ficcional como documental), existem contudo momentos em que o efeito da «impressão da realidade» entra

em ruptura. Quando, por exemplo, a primeira bobina de uma longa-metragem chega ao fim, e o projeccionista por descuido não arranca o segundo projector a tempo, e o ecrã se transforma inesperadamente num rectângulo branco e luminoso, o espectador sente-se bruscamente atirado para o lado “realmente” real do mundo. Também a sensação estranha que o uso de um *freeze-frame* (um único fotograma usado repetidamente) a meio de uma sequência de planos movimentados provoca, mostra ao espectador os confins da «impressão da realidade». Finalmente, o comportamento provocado nas pessoas filmadas pela presença da câmara («profilmia»), e especialmente o olhar para a câmara é capaz de destruir toda a aparência “real” do filme:

Como se sabe, no filme o olhar para a câmara dificilmente é utilizado. Não levantando em conta os efeitos conscientemente empregados e outras excepções, uma pessoa não deve olhar directamente para a câmara. O olhar da câmara que, por ser a condição da existência da imagem, fica invisível, e somente percorre a ida. Ora, quando esse olhar sondador se encontra com um outro, que percorre o caminho de volta até ao encontro do primeiro, e responde a esse olhar, quando assim é replicado a si próprio pelo olhar (visível) que parte de dentro da cena que ele criou, então ele é, literalmente, revertido. Neste momento realmente existe o perigo de o mundo da ficção entrar em ruptura, e a presença do operador de câmara, ou seja, do próprio cinema, ser marcada na imagem, mesmo que a ficção tradicional se baseie justamente na ausência, ou supressão, daquilo que constitui a sua origem (...). (Dubois, 1998: 179).

O facto de a maioria dos filmes etnográficos evitarem o olhar de câmara mostra que também o antropólogo visual não quer de uma maneira geral quebrar o mundo ficcional dos seus filmes. O jogo dos olhares entre o antropólogo-câmara e o seu informante, olhares que no filme montado nunca se cruzam, faz assim parte de um jogo entre ambições cinematográficas e documentaristas, da qual o etnógrafo, uma vez que entrou no campo visual, não tem como fugir.

O filme como ciência, o filme como arte

O medo da ciência em relação à arte assemelha-se de certo modo ao “incómodo” que as artes inicialmente sentiram em relação ao cinema. Ainda nos anos trinta do século passado, Rudolf Arnheim (1974) dedica um livro inteiro à defesa do “filme como arte”. A sua afirmação de que a “gravação de um filme” nunca é “uma simples reprodução da realidade” (ib.: 17), não parecia nada óbvia aos seus contemporâneos, críticos de arte, que vêem na fotografia e no cinema uma reprodução mecânica e pouco artística do mundo. A crença na «objectividade» da imagem fotográfica garantiu-lhe não só uma grande (embora pouco douradora) aceitação no campo da ciência, como também provocou a desconfiança com que o

mundo das artes a observava. Baudelaire, por exemplo, chamou a fotografia de “refúgio de pintores reprimidos” e recomenda:

Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous! (Baudelaire, 2008: 10f).

O lema é outra vez o da demarcação: O que aos artistas parece suspeito (a quase automática reprodução do mundo sem a intervenção de um homem), para as ciências é o garante à «objectividade». Tal como Baudelaire sustenta o facto de “uma obra” não poder “ter ao mesmo tempo um carácter artístico e documental”, pela arte ser “definida justamente por aquilo que permita fugir ao real” (Dubois, 1998: 34), também a ciência procura manter as fronteiras que a separam do mundo do imaginário. Nem a fotografia, nem o cinema se conseguem desviar da tendência da classificação dos saberes em *ars* e *scientia* (originalmente no sentido de prática e teoria), tendência inerente à história do pensamento europeu (Burke, 2003: 20): “Nada mais oposta à ideia das artes de que o pensamento de ela ser somente o espelho dos objectos retratados; nem a fotografia aguentaria uma tal fortuna” (Barthes, 2001: 208).

Do mesmo modo, as ciências procuram dissipar todas as suspeitas de praticarem algum tipo de “arte” que vá além de uma descrição «objectiva» do mundo observável. Enquanto a fotografia, feita por um aparelho e quase sem intervenção humana, é inicialmente vista como a materialização do espírito científico, a academia nunca soube bem como enquadrar o filme, feito pelo homem. Desprezada pelos artistas como um mero instrumento técnico, a fotografia parece submeter-se não só às leis da óptica, mas também às normas de uma *scientia universalis*. Contudo o cinematógrafo, “que começou por ser uma técnica de reprodução do movimento, votada a uma utilização prática, ou mesmo científica”, mas que rapidamente se desenvolve em direcção “ao cinema, isto é, a um espectáculo imaginário” (Morin, 1997: 14) ameaça ultrapassar perigosamente os confins da metodologia moderna.

As citadas “regras” do bom cinema etnográfico servem neste contexto para domesticar o aparato cinematográfico para o uso no âmbito das ciências académicas, desvalorizando entretanto sistematicamente o emprego de uma linguagem verdadeiramente fílmica. Além das regras que procuram preservar a «objectividade» das imagens em movimento, através de alguma forma de «realismo», manifesto nos referidos discursos de «totalidade», «autenticidade» ou «mimese», existem outros que derivam da tentativa de aplicar a metodologia da antropologia textual de igual forma à antropologia visual, assegurando com isso, supostamente, que também ela seja praticada de forma «científica».

Um exemplo disso pode-se encontrar no conceito da «observação participante», um dos axiomas constituintes da antropologia como um todo. Aplicando essa noção ao trabalho do antropólogo-visual, chega-se à recomendação frequente de “não filmar sem que antes se tenha usado longamente a observação directa e o inquérito oral” (de France, 1982: 273)⁸, o que, à primeira vista, parece nada mais do que razoável. Porém, podia-se perguntar porque, no caso dos antropólogos textuais, não se exige a mesma separação entre os actos de «observar» e «escrever». Enquanto o antropólogo-visual é intimado a deixar a câmara, no começo, dentro da sua palhota de campo, o colega que trabalha com bloco de notas e lápis naturalmente é permitido de tirar anotações logo que inicie a sua pesquisa de campo, e não somente depois de um longo tempo de “observação directa e o inquérito oral”. A lógica que está atrás da exigência de accionar o botão de gravação só de forma tardia, é outra vez a dominância do textual sobre o visual. Como Hohenberger salienta (1988: 151), a participação observante do antropólogo-visual produz um “texto” latente, que lhe indica como posteriormente filmar o que antes observou. O médio do filme é deste modo reduzido a uma ferramenta de uma pesquisa antes de tudo *grafocêntrica* (Burque), servindo a uma ciência limitada aos saberes textuais.

O mal-estar que a antropologia “clássica” sente em relação aos antropólogos que fotografam ou filmam, também se explica pelo facto de que “dos realizadores mais antigos, «fundadores» e mais referenciados do filme etnográfico – Edward Curtis, Robert Flaherty, Jean Rouch, Robert Gardner, John Marshall, Timothy Ash, David e Judite MacDougall” somente Rouch possuísse um doutoramento em antropologia (Ribeiro, 2004: 140f). O discurso do próprio Rouch é ao mesmo tempo típico no que concerne em definir a relação entre o trabalho escrito e a obra filmada, dificuldades que os antropólogos visuais amiúde

⁸ Apud em Ribeiro, 2004: 116.

sentem. Enquanto Rouch, se refere a *Un lion nommé «l'Américain»* (1968), afirma que “o filme não pode mais do que abrir uma porta para a ciência”, aqueles “que queiram saber mais devem recorrer a um folheto” (Rouch, 2003: 41f), em outra altura diz:

(...) Film is a means of total expression for me, and I do not see the necessity for me to write before, during, or after filming. (Rouch, 2003: 273).

Enquanto a crença na «objectividade» das imagens rapidamente se desvaneceu dos círculos etnográficos, a fixação no material fotográfico e fílmico bruto ainda hoje faz frequentemente parte da antropologia visual. Mesmo onde o filme etnográfico não é visto somente como instrumento de recolha de dados, mas também um meio de representação de saberes, muitas vezes não é a linguagem cinematográfica que é considerada constituinte da “essência” transportada pelo filme. Se um filme etnográfico consegue convencer como *filme*, ou não, nas ciências etnológicas é frequentemente de pouca importância:

Não exigimos de um pesquisador de campo que ele escreva com o talento de um romancista ou poeta (...). Seria igualmente desapropriado exigir do material filmado pelo antropólogo as qualidades de uma obra de arte. (Mead, 2003: 5).

Margaret Mead deixa aqui explícito que a muitos que trabalham no âmbito da antropologia visual (e sobretudo na sua reflexão teórica) ainda parece um lugar-comum: o filme etnográfico não é «arte». Enquanto a preferência pela câmara de mão, e as imagens tremidas, pode ser visto como parte de um discurso que procura aumentar a «autenticidade» do material filmado, Mead deixa claro que, para ela, é praticamente indiferente se um filme está bem conseguido em termos «artísticos» ou não, se pelo menos o for em termos «científicos». A afirmação de Mead revela até que ponto a posição precária das imagens em movimento no recinto da antropologia se deve a essa dicotomia entre «ciência» e «arte». Canevacci (2001: 70) assim refere por exemplo que Bateson, na sua escolha das fotografias balinenses, teria dado valor principalmente à “relevância científica” das mesmas, em detrimento do seu “valor fotográfico”. Mesmo que Rouch (2003: 96) lamente a “precariedade dos nossos filmes”, e veja como primordial que “os filmes etnográficos se tornem verdadeiros filmes”, a antropologia visual sustenta repetidamente não precisar de meios “artísticos”. Ao contrário: quanto mais um dado filme etnográfico se aproveita da linguagem do cinema, tanto mais corre o risco de se ver exposto às críticas que duvidam do seu valor «científico». Porém, na base da convicção de poder, distinguir as qualidades «científicas» de um filme das suas qualidades «artísticas» encontra-se a mesma lógica que Rudolf Arnheim, já nos anos 30 do século passado, estava convicto de ter dissuadido de vez.

Antropologia e ficção

O facto de a antropologia na sua vertente textual também produzir “ficções”, e ser possível (e gratificante) ver e analisar monografias etnográficas como “literatura”, é uma ideia que se popularizou já nos anos 80. James Clifford, por exemplo, escreve em 1986:

(..) Though ethnographers have often been called novelists manqué (especially those who write a little too well), the notion that literary procedures pervade any work of cultural representation is a recent idea in the discipline. To a growing number, however, the »literariness« of anthropology – and especially of ethnography – appears as much more than a matter of good writing or distinctive style. Literary processes – metaphor, figuration, narrative – affect the ways cultural phenomena are registered, from the first jotted »observations«, to the completed book, to the ways these configurations »make sense« in determined acts of reading. (Clifford, 1986: 4)

De forma análoga, Geertz compara o trabalho do etnógrafo com o do escritor:

(...) Escritos antropológicos são interpretações, e para além disso interpretações de segunda ou terceira ordem. (...) Elas são ficções não no sentido de serem falsas, mas no sentido de serem «algo feito», «algo produzido» – o sentido original de *factio* (...). A tentativa de descrever do ponto de vista dos protagonistas as interdependências de um berbere, um comerciante judeu, e um soldado francês no Marrocos de 1912, é claramente um processo imaginativo, e na sua estrutura não muito diferente de outras descrições semelhantes, por exemplo, das relações entre um médico da província francesa, a sua mulher infiel e tola, e o amante vadio dela na França do século dezanove. (...) Cada uma dessas histórias é tão *factio* – «algo feito» – como a outra. (Geertz, 2002: 23)

Na antropologia visual, o problema coloca-se de forma semelhante: o filme etnográfico normalmente é visto como um filme do género documental, e assim contraposto ao cinema ficcional, tal como acontece com a monografia etnográfica em relação à literatura beletrística. Ora, o uso da palavra «realista» em relação ao filme ficcional (“neo-realismo”) indica que a fronteira entre o «real» e o «ficcional» no mundo do cinema seja ainda menos bem definida do que no campo das representações verbais. A ficção da facticidade, como foi denunciada por Clifford e outros, faz parte da própria natureza do filme, e constitui, mesmo rejeitando o discurso da «objectividade», uma parte inerente ao trabalho cinematográfico.

O facto de a produtora de *Nanook* de Flaherty (1923), a empresa Pathé, inicialmente pretender distribuir o filme como um filme de ficção (Hohenberger, 1988: 19), mostra até que ponto a classificação de «documental» ou «ficcional» é mais de carácter institucional do que referente ao conteúdo. Um dos clássicos do cinema neo-realista – *Roma, Cidade Aberta* de Rossellini (1945) – por sua vez, foi denunciado por alguns críticos de cinema por supostamente ter sido rodado com câmara escondida durante a guerra (Armes, 1974: 65). Até Jean Rouch (2003: 205) às vezes parece estar inseguro sobre como categorizar os seus próprios filmes. Por um lado afirma existirem “dois tipos de verdade: a verdade dramática e a

reportagem documentarista”, por outro, sustenta que “o documentário puro” seja raro, e que “talvez seja necessário que todo o filme contenha uma porção de drama”. Numa outra ocasião diz:

For me, as an ethnographer and filmmaker, there is almost no boundary between documentary film and films of fiction. The cinema (...) is already the transition from the real world to the imaginary world, and ethnography (...) is a permanent crossing point from one conceptual universe to another (...). (Rouch, 2003: 185).

Enquanto a monografia etnográfica, mesmo reconhecendo a sua proximidade com a literatura beletrística, para o leitor é sempre experienciada como uma documentação (e portanto uma representação factual), a recepção do filme é geralmente dominada pelo referido efeito da «impressão da realidade». Como Aumont destaca, a dificuldade de atacar a experiência da «objectividade» fílmica em última análise resulta do seu poder de “ficcionalizar” a realidade:

Qualquer filme irrealiza o que ele representa e o transforma em espetáculo. O espectador de um filme de documentação científica não se comporta, alias, de maneira diferente de um espectador de um filme de ficção: ele suspende qualquer atividade, pois o filme não é realidade e, nessa qualidade, permite recuar diante de qualquer ato, de qualquer conduta. (Aumont et al, 2006: 100).

Diante da câmara, tudo se torna ao mesmo tempo real e fictício: o filme é experienciado como «real», mesmo sendo ficcional, e ao mesmo tempo irrealiza o factual. A indiferença que o espectador sente, por exemplo, em relação às imagens de violência real transmitida pela televisão não é só consequência de um processo de habituação, mas também resulta do efeito “ficcionalizante” das imagens em movimento. Mitry (2000: 45) refere-se a essa relatividade entre as categorias do «real» e do «irreal» quando coloca filme “menos entre realidade e ficção, do que entre essência e existência”. A realidade, diz Mitry (ib.), “está presente no filme, por estar realmente representada, mas ela é ausente, por ser *somente* representada.”⁹

O filme como narração, o filme como drama

⁹ O fotógrafo japonês Hiroshi Sugimoto relata uma experiência parecida no mundo das imagens fixas: “When I first arrived in New York in: 1974, I visited many of the city's tourist sites, one of which was the American Museum of Natural History. I made a curious discovery while looking at the exhibition of animal dioramas: the stuffed animals positioned before painted backdrops looked utterly fake, yet by taking a quick peak with one eye closed, all perspective vanished, and suddenly they looked very real. I had found a way to see the world as a camera does. However fake the subject, once photographed, it's as good as real.” (Legenda para uma série de dioramas expostas numa retrospectiva na *Neuen Nationalgalerie Berlin*, 4/07/2008 – 5/10/2008).

Ainda mais do que as monografias etnográficas, os filmes geralmente contam histórias. Isto se aplica tanto ao filme de ficção como ao documentário, embora cada um possa ter uma estrutura narrativa diferente. Mesmo no filme supostamente não-narrativo é possível, segundo Metz (2006: 167), identificar a maioria dos mecanismos semióticos do filme de ficção. Até o fotograma singular conta uma história, e, como salienta Aumont (2006: 90), já os objectos em si têm algo para dizer: já antes de serem filmados ou fotografados eles transmitem-nos os valores que, dentro de uma dada cultura, estão a representar, e assim evocam o “universo social” do qual partiram.

Mas a narração não é somente uma representação da realidade, moldada por estruturas narrativas. De certo modo ela cria a sua própria realidade. O mundo narrado é antagonista do mundo vivido: o que está a ser narrado, já não podemos experienciar, e o que está a ser experienciado, ainda não pode ser narrado. Jean Paul Sartre reflecte em *A Náusea* sobre a oposição entre «viver» e «narrar»:

He pensado lo siguiente: para que el suceso más trivial se convierta en aventura, es necesario y suficiente contarlo. Esto es lo que engaña la gente; el hombre es siempre un narrador de historias; vive rodeado de sus historias y de las ajenas, ve a través de ellas todo lo que le sucede; y trata de vivir su vida como si la contara.

Pero hay que escoger: o vivir o contar. (...) Cuando uno vive, no sucede nada. Los decorados cambian, la gente entra y sale, eso es todo. Nunca hay comienzos. Los días se añaden a los días sin ton ni son, en una suma interminable y monótona. De vez en cuando, se saca un resultado parcial; uno dice: hace tres años que viajo, tres años que estoy en Bouville. (...) Después de esto, empieza de nuevo el desfile, prosigue la suma de horas y días. Lunes, martes, miércoles. Abril, mayo, junio. 1924, 1925, 1926.

(...) Esto es vivir. Pero al contar la vida, todo cambia; sólo que es un cambio que nadie nota; la prueba es que se habla de historias verdaderas. Como si pudiera haber historias verdaderas; los acontecimientos se producen en un sentido, y nosotros los contamos en sentido inverso. En apariencia se empieza por el comienzo: “Era una hermosa noche de otoño de 1922. Yo trabajaba con un notario en Marommès.” Y en realidad se ha empezado por el fin. El fin está allí, invisible y presente; es el que da a esas pocas palabras la pompa y el valor de un comienzo. (...) Para nosotros el tipo es ya el héroe de la historia. (...) Y sentimos que el héroe ha vivido todos los detalles de esa noche como anunciaciones, como promesas, y que sólo vivía las promesas, ciego y sordo a todo lo que no anunciara la aventura. Olvidamos que el porvenir todavía no estaba allí (...) (Sartre, 1938: 63ff).

Mas a questão não é só ou «viver» ou «narrar»: A realidade, afirma Metz, nunca conta histórias. As narrações não somente estão desligadas do vivido temporalmente, elas alteram o vivido de uma maneira que, imperceptivelmente, “muda tudo” (2006: 37). O vivido, além de ser despedaçado na sua continuidade (com o efeito da banalidade do dia-a-dia ser transformada em acontecimentos «pomposos»), é posto num novo contexto de causalidade. Não existem «histórias verdadeiras»: o processo da narração impregna os pedaços recortados

do contínuo da realidade com um sentido teleológico que estes, na hora de acontecer, não tinham nem podiam ter tido. Desta maneira, os actuates se transformam em «heróis», protagonistas de uma realidade *criada* pela narração. Num comentário de Clifford sobre *Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman* de Marjorie Shostak (1981), encontra-se um raciocínio comparável com a reflexão literária de Sartre:

(...) Nisa's life brings into play a potent and pervasive mechanism for the production of meaning in the West – the exemplary, coherent self (or rather, the self pulling itself together in autobiography). There is nothing universal or natural about the fictional processes of biography and autobiography. Living does not easily organize itself into a continuous narrative. When Nisa says, as she often does, “We lived in that place, eating things. Then we left and went somewhere else”, or simply, “we lived and lived”, the hum of unmarked, impersonal existence can be heard (Clifford, 1986: 106).

“Somente” viver não constitui nenhuma narrativa, e muito menos uma etnografia. Recontar uma história de vida *cria* significados, mesmo onde inicialmente só existia o marulhar da existência humana. Enquanto nascimento e morte estabelecem um tipo de narrativa “natural” que cerca a vida humana, o acto de contar coloca todo *sujet* biográfico entre o parêntesis de «início» e de «fim». As histórias começam e acabam – uma característica que lhes distingue, como afirma Metz (1974: 17)¹⁰, “do resto do mundo”.

Para o filme o problema da narrativa coloca-se de forma agravada: enquanto o romance ou a monografia é lida “aos poucos”, em diferentes dias e horas do tempo real, o filme geralmente é consumido “de vez”. Todos os filmes começam com o primeiro plano, e acabam com o último. Ora, a narrativa que é constituída por este simples facto é independente de *genre* e estrutura narrativa. Um filme não precisa ser “narrativo” para que a sucessão dos seus planos constitua uma narrativa. A narratividade do filme é a inevitável consequência do seguimento de um plano pelo outro, independente do seu conteúdo e significado. O filme não tem como não contar. Do mesmo modo, como o início de um filme pelo espectador é relacionado com o seu fim, todos os planos são experienciados em relação ao plano que procede e sucede. A narratividade está na própria *natureza* do filme, como se “ultrapassasse as forças do espírito humano (...) rejeitar um fio narrativo sempre que dois planos seguem um ao outro” (Metz, 2006: 62).

A questão da narrativa preocupa tanto a teoria da montagem como a semiótica: Já Eisenstein (1975: 4) repara que “dois pedaços de filme, colados um após o outro, se juntam inevitavelmente para formar um novo conceito, de uma qualidade diferente, que resulta dessa

¹⁰ Apud Chandler, 2003: 90.

justaposição”. Mas enquanto Eisenstein procura aproveitar esse facto para uma montagem que transmita ao espectador uma ideia concebida pelo realizador, a semiótica chama atenção às implicações ideológicas da narrativa (Chandler, 2003: 91). Deste modo, o filme, que na hora da rotação e na mesa de montagem já foi alvo de críticas pela sua suposta falta de «objectividade», perde assim, como consequência da sua narratividade provocada pela sucessão dos planos, definitivamente a presunção da inocência.

Se o filme não tem como “não” contar, só lhe resta contar bem ou mal. Porém, como afirma Paul Henley, para os antropólogos-visuais a confissão do “pecado” narrativo continua dolorosa: “Admitir publicamente”, escreve Henley (2006: 380), “que submetemos os nossos *rushes* a um processo de tratamento cronológico, para assim chegar a uma narrativa coerente”, igualaria a revelação “de um segredo que se prefere manter em baixo do tapete”. Mas o filme etnográfico está igualmente condenado à narrativa, e a afirmação de Margaret Mead de que não se possa exigir aos etnógrafos que produzam obras de “arte”, não consegue mudar o facto de um filme mal-narrado ser um filme mal conseguido. Enquanto a monografia mal-escrita talvez ainda contenha, para o leitor paciente, algum valor informativo, no filme conteúdo e forma dificilmente podem ser separados. O filme não é uma sucessão de factos relatados que possam ser consumidos tal como os números de uma tabela, e como salienta Arnheim (2005: 377), o “trilho de revelação” é essencial nas artes narrativas pela compreensão dos acontecimentos.

A ficção do realismo

A questão do «realismo» preocupa tanto a teoria do cinema como a teoria da antropologia visual. Para os críticos (Bazin) e os praticantes (Rossellini) do filme «realista», a convicção de encontrar no material fotossensível exposto a essência do retratado, recomenda aos realizadores uma certa prática fílmica. Longos planos de sequência, alta profundidade de campo ou *shooting on location* – quanto maior é o respeito que o realizador exerce em relação ao mundo que se apresenta à objectiva da câmara, maior a probabilidade que o artista reflecta de forma fiel no filme final sobre a realidade por ele captada.

No campo da etnografia é o medo da arte que recomenda aos etnógrafos que se agarrem ao seu material bruto. Também aqui se deve editar o menos possível, para não quebrar a continuidade temporal e espacial dos acontecimentos, deve-se segurar a câmara na mão e à altura dos olhos, para que no filme final apareça tudo da mesma forma como foi visto

pelo antropólogo. Enquanto o «realismo» para os cineastas é uma opção artística para impregnar as suas obras de “verdade”, para os etnógrafos visuais ele serve como medida para, supostamente, garantir o rigor científico dos trabalhos filmados. A «objectividade» aqui aparece como antítese do «artístico», e assim somente o que é «realista» é visto como «científico» ao mesmo tempo.

Porém, a ideia do «realismo» é ela própria uma ficção. Ligada à ideia da «mimese», é uma tendência na história das artes, e portanto uma convenção cultural que é tudo menos «objectiva». O que é experienciado como «realista» é sujeito, como outras normas culturais, às mudanças sociais:

(...) As a rule, in any cultural context the familiar style of pictorial representation is not perceived as that at all – the image just looks simply like a faithful reproduction of the object itself. In our civilization this is true for “realistic” works; they look “just like nature” to many persons who are unaware of their highly complicated and specific style. However, this “artistic reality level” may shift quite rapidly. Today we can hardly imagine that less than a century ago the paintings of Cézanne and Renoir were rejected not only because of their unusual style, but because they in fact looked offensively unreal. It was not merely a matter of different judgment or taste, but of different perception. (Arnheim, 2005: 137).

A perspectiva histórica desvenda o «realismo» como um mero estilo, um “ismo” (Aumont, 2005: 209f). Já a comparação dos diferentes «realismos» (“realismo socialista”, “neo-realismo”) mostra a pouca coincidência dos conceitos que os diferentes autores consideram como sendo «realistas». O realismo socialista por exemplo define como «realista» justamente aquilo que retrate a ordem social de forma “adequada” – do ponto de vista da ordem social vigente. E mesmo a identificação do «real» com o «descritível», inerente à ideia do «realismo», pode ser visto como parte de uma ideologia ocidental do “visível” (Aumont, 2005: 212). No campo da literatura, Catherine Belsey considera a ideia do «realismo» tautológica:

The claim that a literary form reflects the world is simply tautological. If by “the world” we understand the world we experience, the world differentiated by language, then the claim that realism reflects the world means that realism reflects the world constructed in language. (Belsey, 1980: 46)¹¹.

Em *Languages of Art* Nelson Goodman chega à conclusão parecida de que o conceito de «realista» no mundo das artes seja redundante, por se basear numa noção de parecença completamente relativa: “Praticamente todas as imagens podem representar tudo, ou seja, partindo de uma dada imagem e um dado objecto, geralmente existe um sistema de

¹¹ Apud Chandler, 2003: 72.

representação, uma possibilidade de correlação, que faz com que a imagem represente o objecto” (Goodman, 1976: 38)¹².

O que pode a antropologia visual aprender com a reflexão sobre a ideia do «realismo»? No campo das artes, o «realismo», colocado em seu contexto histórico, aparece como uma preferência estilística entre outras. Deste modo, as “recomendações” em relação à práxis fílmica que frequentemente surgem no discurso dos etnógrafos-cineastas, figuram mais como metáforas de uma pretendida «objectividade», do que como uma metodologia científica justificada. A semelhança entre o discurso do «realismo» na teoria de arte e na teoria de antropologia visual, remete para uma parecença de espírito que deve ser visto no âmbito da história do pensamento ocidental sobre representações – seja do mundo observável, trabalhado pelo artista, como do mundo do «outro», campo de interesse do etnógrafo.

O facto de a antropologia textual, na sua reflexão sobre os seus próprios fazeres, aparentemente se encontrar num estado mais avançado do que a sua mal amada irmã do campo visual, deve-se provavelmente à existência de uma barreira ainda muito forte, nos confins da investigação e educação académica, entre «arte» e «ciência». Contudo, o passo do discurso metafórico para um real auto-entendimento da antropologia visual só será possível se esta reconhecer que o trabalho com a câmara constitui inevitavelmente um trabalho artístico.

As oportunidades da antropologia visual repousam justamente na sua força de *ampliar* o conceito do «científico» e, em vez de se esconder detrás de uma metodologia que não é dela, procura entender e reflectir as noções do «ver» e «entender» do outro de uma forma *diferente*, pois, não somente as monografias produzem afirmações, mas também os filmes falam sobre o mundo. A desconfiança que a antropologia visual encontra “em casa”, baseia-se muitas vezes num mal-entendido antagonismo entre «descrição» e «análise», que é aplicado erroneamente às categorias de «visual» e «verbal». Quando Geertz (2002: 14) salienta que “o que chamamos de nossos dados” na verdade sejam “as nossas interpretações de como as outras pessoas interpretam as acções delas”, ele também remete à má definição das margens entre «ver», «descrever» e «explicar». De modo semelhante, Arnheim critica a falsa dicotomia entre língua “abstracta” e representação visual “concreta”:

The relation between intellectual knowledge and visual representation is frequently misunderstood. Some theorists talk as though an abstract concept could be directly rendered in a picture; others deny that theoretical knowledge can do anything but disturb a pictorial conception. The truth would seem to be that any

¹² Apud Gombrich, 2002: 279.

abstract proposition can be translated into some kind of visual form and as such become a genuine part of a visual concept. (Arnheim, 2005: 159f).

Mesmo se as artes não correspondam à exigência científica da verificabilidade, as afirmações artísticas não são aleatórias. Goodman (1987: 589) compara o conceito científico de «verdadeiro» com o da “equivalência artística”, e sublinha que ambos se baseiam na noção de “adequabilidade”. Quando dizemos, seguindo Goodman (ib.), “que as proposições podem ser verdadeiras, mas não as obras artísticas, é porque reservamos as palavras «verdadeiro» e «falso» para símbolos proposicionais”. A tentativa de ver o filme etnográfico somente como “material bruto”, portanto, não só ignora a crítica pós-moderna das representações, como também nega a afinidade entre o trabalho científico e artístico.

A promoção do filme etnográfico de servente para parceiro da antropologia como um todo só acontecerá se os nossos filmes mostrarem *mais* do que se possa exprimir com palavras. Um filme que realmente se limita à descrição, torna-se inútil, e facilmente substituível por um texto. As categorias de «documentário» e «filme de ficção» aparentam uma metáfora da dicotomia «ciência» e «arte», que procura separar o «real» do «imaginado». Mas o filme é ficcional por índole, e qualquer tentativa de discernir o mundo do cinema em obras mais ou menos imaginativas ou documentais, será necessariamente superficial:

Sem dúvida, podemos diferenciar os filmes puramente «utilitários» (documentários pedagógicos, por exemplo) dos filmes «artísticos». Mas sentimos que aí existe algo que não funciona, que esta oposição não tem a clareza daquela que opõe o verbo poético ou teatral à conversa da esquina. (...) Em verdade não existe um uso totalmente «estético» do cinema, pois até a imagem que mais conota não pode deixar de ser também uma designação fotográfica. (...) Tampouco existe um uso totalmente «utilitário» do cinema: a imagem que mais denota também conota um pouco. O documentário didático explicativo mais chão não pode impedir que suas imagens sejam enquadradas e organizadas numa seqüência com pelo menos um pingo de preocupação artística (...). (Metz, 2006: 99f).

É justamente no seu *fictionismo* que o filme se aproxima da ciência. Na tendência do filme de “irrealizar” o mundo também se encontra a sua vontade de passar do concreto para o universal. No filme de arte, escreve Arnheim (1974: 162), “nos interessam as histórias de pessoas individuais por elas representarem algo universal, algo comum para todos”. As obras de arte “acentuam e clarificam aqueles traços que simbolizam a significação geral de um tema específico”, e a obra-prima “abarca toda a extensão da experiência humana (...). Ela costuma exprimir, na realidade, o significado mais abstracto através da estimulação mais elementar” (Arnheim, 1997: 267). No vaivém científico entre descrição e análise, as artes não devem ser vistas como adversário, mas como uma possibilidade de alcançar objectivos parecidos com meios diferentes. Por fim, como escreve Aristóteles (1994: 29), o historiador e o poeta “não se

distinguem pelo facto de um se expressar em versos e o outro em prosa (...), eles distinguem-se pelo facto de um relatar o que realmente aconteceu, e o outro o que poderia acontecer. Por isso, a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, porque enquanto a história relata o que é único, a poesia relata o que é universal”.

Onde a fronteira entre descrição e análise, caso individual e generalização, documentário e filme de ficção se está a diluir, também a separação institucional entre as artes e a ciência não deveria ser entendida como obstáculo. Aproveitar ao máximo as possibilidades do filme como um *filme*, em vez de limitá-las, deve ser o objectivo da antropologia visual, para assim “realmente” contribuir para a ciência.

Referências

- ARISTOTELES. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1994.
- ARMES, Roy. *Film and reality*. Harmondsworth: Pinguin Books, 1974.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*. 2nd Edition. Berkeley: University of California, 2005.
- . *Film als Kunst*. Frankfurt: Fischer, 1974.
- . Para uma psicologia da arte. *Arte e entropia*. Lisboa: Dinlivro, 1997.
- AUMONT ET AL, Jaques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2006.
- AUMONT, Jaques. *A imagem*. 10ª Edição. Campinas: Papirus, 2005.
- BARTHES, Roland. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (L'obvie et l'obtus)*. 4. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp, 2001.
- . *Die Helle Kammer (La chambre claire)*. 8. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.
- . “The photographic message.” Em *Image, Music, Text*, de Roland Barthes: 15-31. New York: Hill and Wang, 1978.
- BATESON, Gregory, e Margaret MEAD. *Balinese character: a photographic analysis*. New York Academy of Sciences, 1962.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859. Lettres à M. le Directeur de la revue française*. Collections Litteratura. 13 de August de 2008. [Http://www.litteratura.com](http://www.litteratura.com).
- BAZIN, André. “Ontologie des fotografischen Bildes (Ontologie de l'image photographique).” Em *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films (Qu'est-ce que le cinéma?)*, de André Bazin. Köln: DuMont, 1975.
- . *What is cinema?* Vol. I. Berkeley: University of California Press, 2005a.
- . *What is cinema?* Vol. II. Berkeley: University of California Press, 2005b.
- BELSAY, Catherine. *Critical practice*. London: Methuen, 1980.
- BORGES, Jorge. “Universalgeschichte der Niedertracht (*Historia universal de la infamia*).” Em *Sämtliche Erzählungen*, de Jorge Borges: 273-346. München: Hanser, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.
- BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CHANDLER, Daniel. *Semiotics. The basics*. London: Routledge, 2003.
- CLIFFORD, James. “On ethnographic allegory.” Em *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*, de James Clifford e George Marcus: 1-26. Berkeley: University of California Press, 1986.

- DE FRANCE, Claudine. *Cinéma et anthropologie*. Paris: Editions de la Maison de Sciences de l'Homme, 1982.
- DUBOIS, Philippe. *Der fotografische Akt (L'acte photographique)*. Dresden: Verlag der Kunst, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei. *Film sense*. Orlando: Harcourt, 1975.
- FLUSSER, Vilém. *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *Dichte Beschreibung (The interpretation of cultures)*. 8. Auflage. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
- GOMBRICH, Ernst. *The image and the eye*. London: Phaidon, 2002.
- GOODMAN, Nelson. "Kunst und Erkenntnis." Em *Theorien der Kunst*, de Henrich Iser: 569-591. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- . *Languages of art*. 2nd Edition. Indianapolis: Hackett, 1976.
- HENLEY, Paul. "Narratives: the guilty secret of ethnographic documentary?" Em *Reflecting visual ethnography : using the camera in anthropological research*, de Metje Postma e Peter Ian Crawford: 376-401. Leiden: CNWS Publications, 2006.
- HOHENBERGER, Eva. *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*. Jean Rouch. Hildesheim: Olms, 1988.
- KLAUE, Wolfgang, e Jay Leyda. *Robert Flaherty*. Berlin (Ost), 1964.
- KRACAUER, Siegfried. "Theorie des Films." Em *Texte zur Theorie des Films*, de Franz-Josef Albersmeier: 234-255. Stuttgart: Reclam, 2003.
- LEACH, Jerry. "The needs of ethnographic film." *Cambridge Anthropology*, 1977: 47-55.
- LOIZOS, Peter. "Admissible evidence? Film in anthropology." Em *Film as ethnography*, de Peter Ian Crawford e David Turton: 50-65. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- MACDOUGALL, David. "Beyond observational cinema." Em *Principles of visual anthropology*, de Paul Hockings: 116-132. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003.
- MAMET, David. *Sobre direção de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MARCUS, George, e Dick Cushman. "Ethnography as text." *Annual Review of Sociology*, n.º 11 (1982): 25-69.
- MEAD, Margaret. "Visual anthropology in a discipline of words." Em *Principles of Visual Anthropology*, de Paul Hockings: 3-10. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- . *Film language: A semiotics of the cinema*. New York: Oxford University Press, 1974.
- MITRY, Jean. *The aesthetics and psychology of the cinema*. 2nd Edition. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- PINK, Sarah. *Doing visual ethnography : images, media and representation in research*. London: Sage, 2001.
- PUDOWKIN, Wsewolod. "Filmregie und Filmmanuskript." Em *Texte zur Theorie des Films*, de Franz-Josef Albersmeier: 70-73. Stuttgart: Reclam, 2003.
- RIBEIRO, José da Silva. *Antropologia visual. Da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Porto: Afrontamento, 2004.
- ROUCH, Jean. *Ciné-Ethnography. Jean Rouch*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- ROUCH, Jean. "Du cinéma ethnographique à la «caméra de contact»." Em *Le cinéma et la science*, de Alexis Martinet: 182-195. Paris: CNRS Éditions, 1994.
- ROUCH, Jean. "Le film ethnographique." Em *Ethnologie Générale*, de Jean Poirier: 429-471. Paris: Éditions Gallimard, 1968.
- SARTRE, Jean Paul. *La nausea*. Lima, 1938.

SHOSTAK, Marjorie. *Nisa: The life and words of a !Kung woman*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1981.

YOUNG, Colin. "Observational cinema." Em *Principles of visual anthropology*, de Paul Hockings: 99-114. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003.

Recebido março 2009
Publicado setembro 2009