

Algumas notas sobre a historia do cinema documental etnográfico

Rafael Franco Coelho
Universidade Federal de Goiás, Brasil
rafaelcoelho@facomb.ufg.br

Resumen: *Este texto pretende ofrecer una breve historia del documentales etnográfico, desde sus inicios hasta la actualidad. Además, vamos a incursionar en el cine etnográfico en Brasil, el aumento de las producciones más influyentes. Desde este punto de vista histórico, hay una reflexión sobre el lenguaje audiovisual, estudiar conceptos como el documentales y la ficción, ethnofiction, la improvisación, funciones de la cámara, profilm y finalmente sus relaciones con la antropología y el método etnográfico.*

Palabras clave: *cine documental; comunicación audiovisual; antropología visual.*

Abstract: *This text aims to provide a brief history of ethnographic documentary, from its beginning until today. In addition, will make a incursion into the ethnographic film in Brazil, raising the most influential productions. From this historical view, there is a reflection on the audiovisual language, discussing concepts such as documentary and fiction, ethnofiction, acting, improvisation, camera functions, profilm and finally its relations with anthropology and ethnographic method.*

Keywords: *documentary film; audiovisual communication; visual anthropology.*

1. Introdução

A história do filme etnográfico se confunde com a própria história do cinema, e mais particularmente do cinema documentário, ou de filmes não-ficcionais. Este gênero, a que chamaremos de documentário etnográfico, surge em meados do século XIX, assim como sua companheira inseparável, a pesquisa etnográfica. Ambos se desenvolvem de forma independente e só começam a apresentar certa maturidade a partir de 1920.

No caso da pesquisa antropológica e da etnografia, é considerado um marco o trabalho do polonês Bronislaw Malinowski, realizado nas Ilhas Trobriand, cuja pesquisa resulta na monografia *Os argonautas do pacífico central* (1922). Com Malinowski, a pesquisa de campo passa a figurar como elemento central na produção das teorias antropológicas, fazendo surgir o teórico-pesquisador de campo que descreve determinadas sociedades tendo como base a observação participante. Nesta pesquisa, a fotografia adquire um papel fundamental no registro e na descrição da cultura trobriandesa.

Segundo Patrícia Monte-Mór no texto “Tendências do documentário etnográfico”, a partir de Malinowski, a etnografia se desenvolve como um gênero científico e literário, seguindo “uma variedade de padrões normativos para a pesquisa: como a necessidade do pesquisador viver na aldeia nativa, usar a língua nativa, viver um período junto ao grupo estudado, investigar temas clássicos para que pudesse chegar ao todo por uma de suas partes, deixando de lado um inventário ou a descrição de costumes.” (Monte-Mór, 2004: 101).

2. Documentário etnográfico

Determinar qual foi o primeiro registro cinematográfico com interesses científicos e etnográficos é difícil e polêmico. Para alguns autores, como Pierre Jordan no texto “Primeiros contatos, primeiros olhares” (1995), “os primeiros filmes etnográficos, pensados como documentação audiovisual para a pesquisa de campo”, foram os realizados pelo zoólogo Alfred Cort Haddon durante uma expedição da Universidade de Cambridge para documentar a cultura dos aborígenes das Ilhas do Estreito de Torres, entre a Austrália e a Nova Guiné.

Já para o famoso produtor de documentários etnográficos Jean Rouch, do qual falaremos adiante, este início se dá no dia 4 de abril de 1901. “Neste dia, Baldwin Spencer, que se notabilizou por seus estudos sobre os aborígenes australianos, filmou uma dança do canguru e uma cerimônia para a chuva”. (ROUCH, 1970: 13 *apud* HEIDER, 1995: 34)

Apesar dessas experiências pioneiras, ROUCH (1975) aponta como os verdadeiros precursores e pais fundadores do filme antropológico o soviético (originalmente Polonês) Dziga Vertov e o americano Robert Flaherty. Acrescentaríamos que eles são não apenas os “pais” do filme antropológico, mas também do cinema documentário de modo geral. O teórico do documentário Bill Nichols (2005) se refere à Flaherty como o “pai” do documentário, embora destaque a importância de Vertov e do documentarista inglês John Grierson.

Para se compreender o cinema de Dziga Vertov é necessário antes contextualizá-lo. Após a revolução russa, conhecida como Revolução de Outubro de 1917, os artistas russos iniciaram uma série de debates sobre a importância e o papel da arte na revolução e nos movimentos sociais da Rússia neste período. O debate se intensificou e culminou na criação do LEF (Frente Esquerdistas de Arte) pelo poeta Vladimir Maiakovski, ao qual Vertov se associa em 1923. O LEF fazia parte de um movimento mais amplo que compreendeu várias expressões das vanguardas artísticas russas, o chamado construtivismo russo, que inclui artistas como Alexandr Rodchenko, o cineasta Sierguéi Eisenstein e o próprio Vertov.

Dentro desse contexto como pano de fundo, Vertov começa sua carreira no cinema editando um cine-jornal de atualidades do Estado Soviético chamado de *Kinonedelia* (Cinema Semana). Depois publica vários manifestos com suas teorias sobre o cinema e o *Kinopravda* (Cinema verdade). Vertov não foi só um cineasta de vanguarda, mas também um pioneiro na produção de reflexões sobre cinema e sua teoria da montagem, que ele denominou de teoria dos intervalos. Em suas teorias, Vertov refutava qualquer forma de ficção e exaltava as potencialidades do “cinema verdade”. Seu mais importante filme *O homem com a câmera* (1929) é um exemplo claro de suas idéias sobre cinema e montagem, sendo a última muito exaltada e explorada pelo cineasta.

Em 1922, Robert Flaherty realizou seu mais famoso documentário sobre a vida de um esquimó (ou Inuit) do ártico canadense chamado *Nanook of the north*. Neste filme, Flaherty inaugura uma série de inovações à linguagem e ao método cinematográfico da época, servindo de referência para muitas das produções posteriores. A primeira delas é o longo processo de observação antes das filmagens. Flaherty viveu em área esquimó e viajou com os esquimós por longos períodos entre 1910 e 1921, até iniciar as filmagens de *Nanook* na Baía de Hudson. Durante as filmagens, Flaherty inaugura um procedimento que mais tarde será resgatado por Jean Rouch como um dos pilares da chamada “antropologia partilhada”. Todas as noites, após as filmagens, Flaherty revelava os negativos num laboratório improvisado e os projetava para os protagonistas do filme, que assistiam e opinavam sobre as cenas, participando da construção do filme.

Apesar disso, algumas das críticas que se fazem aos filmes de Flaherty surgem em decorrência de um procedimento exemplificado aqui por NICHOLS: “Flaherty criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de *Nanook*, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo. Isso deu a Flaherty luz suficiente para filmar, mas exigiu que seus personagens atuassem como se estivessem no interior de um iglu de verdade.” (Nichols, 2005: 120)

Enquanto isso, segundo RAMOS (2004: 81), nos anos 30, John Grierson estabelece as propostas estilísticas e de produção para o cinema documentário que irão dominar a primeira metade do século até os anos 60. “Utilização intensa de voz *over* expositiva, encenação e um namoro sem má consciência com a propaganda marcam esta definição do documentário”.

HEIDER (1995) afirma que muitos anos se passaram após as primeiras filmagens de Flaherty para que o cinema e a etnografia finalmente se encontrassem, através de dois antropólogos, Gregory Bateson e Margareth Mead. Entre 1936 e 1939, Bateson e

Mead estabeleceram uma colaboração num estudo sobre uma aldeia de Bali, cujo foco principal eram as relações entre cultura e personalidade, especialmente na educação das crianças balinesas. Este projeto trouxe diversas contribuições importantes para a antropologia, principalmente na integração entre filme e fotografia nas pesquisas etnográficas.

A primeira publicação fruto desta pesquisa, *Balinese Character* (Bateson e Mead, 1942), usava uma combinação de textos e fotografias, de uma forma raramente tentada depois disso e nunca suplantada. As gravações em filme parecem ter recebido menos importância do que as fotografias, já que só foram terminadas uma década depois, apenas sob a supervisão de Mead. Seis filmes foram montados e lançados entre 1950 e 1951, como o filme *Trance and Dance in Bali, A Balinese family e Karba's first years*. “Estes filmes são etnográficos no sentido mais literal da palavra. Como faz a etnografia escrita, eles descrevem o comportamento e apresentam os resultados do estudo etnográfico. Em sua maior parte, focalizam crianças interagindo com outras crianças e com adultos. [...] A pesquisa de Bateson e Mead foi a primeira a tentar resolver sistematicamente o que significa usar o filme como parte integrante da pesquisa antropológica”. (Heider, 1995: 40)

Entre os anos 50 e 60, fora da França não ocorreram grandes avanços no campo do documentário etnográfico, e as lições deixadas por Flaherty, Bateson e Mead ficaram suspensas no ar. Podemos citar duas produções como significativas desse período: *The Hunters*, de John Marshall (1958), *Dead Birds*, de Robert Gardner (1962).

Já na França durante a década de 60, houve uma explosão de documentários etnográficos, sob a influência do antropólogo-cineasta Jean Rouch, que merece destaque na história do documentário etnográfico e do cinema de modo geral. Engenheiro de formação, trabalhou por algum tempo nas colônias francesas da África como a Nigéria construindo pontes e estradas, período onde surgiu seu interesse pelas sociedades tribais africanas. De volta à França, começa a estudar filosofia na *Sorbonne* e decide descer o rio Niger de canoa com dois amigos, usando uma câmera pela primeira vez para registrar tal viagem. Este foi o ponto de partida para uma extensa produção de inclui vários títulos como *Initiation à la danse des possédés* de 1947; *Les maitres fous* e *Jaguar*, ambos de 1953; *Moi, un Noir* de 1957; *La Chasse au lion à l'arc et aux fleches* de 1957-65; o famoso *Chronique d' un été* de 1960; *Le dama d' Ambara* de 1980, dentre outros.

A clássica relação entre observador e observado presente na antropologia, com a câmera de Rouch ganha uma outra dimensão. Quem filma (observador) e quem está sendo filmado (observado) constroem e investigam juntos e ao mesmo tempo. Resgatando os procedimentos inaugurados por Flaherty em *Nanook*, Rouch retorna a África para mostrar aos “observados” as filmagens feitas anteriormente ou mesmo o filme em fase de montagem. A partir desse diálogo ele propõe o que chamará de “antropologia partilhada”: “...eu já havia refletido muito sobre o absurdo de escrever livros inteiros sobre pessoas que nunca teriam acesso a eles, e aí, de repente, o cinema permitia ao etnógrafo partilhar a antropologia com os próprios objetos de sua pesquisa”. (ROUCH, 1975 *apud* MONTE-MÓR, 2004: 107)

Rouch resgata não só os procedimentos de Flaherty, mas também as teorias de Vertov sobre o “cinema verdade”. Proporá “etnoficções” e uma série de outros procedimentos que irão inovar e marcar a produção posterior. A partir daí, torna-se

referência fundamental tanto no cinema documentário quanto em sua vertente etnográfica, na sua proposta de “cinéma-vérité”: “Não um cinema verdade, mas a verdade do cinema”. Nas palavras do próprio Vertov: “a verdade filmada não é a verdade. A verdade real é a verdade do cinema. O cinema verdade não é a verdade no filme. É a verdade do filme. E a verdade e a verdade do filme não são o mesmo.” (NACIFY, 1979)⁷⁹.

A discussão sobre a verdade no cinema documentário se insere dentro de uma polêmica iniciada, ou pelo menos formalizada, numa conferência realizada em Lyon pela *French National Broadcasting Organization* (ORTF) e intitulada *1963 Conference on New Documentary*, em que americanos e franceses (inclusive Rouch) se dividiram respectivamente em dois movimentos, o cinema direto e o cinema verdade.

Para Jean Rouch, seu parceiro Edgar Morin e Chris Marker, no cinema verdade a câmera deveria assumir uma presença interventiva, participativa e reflexiva, uma presença assumida e declarada. Como em seu filme *Chronique d'un été*, que mostra no filme a forma como ele foi produzido. Sua metodologia insere na narrativa os depoimentos e as reflexões dos próprios autores além da realização de entrevistas, sendo considerado o primeiro documentário a utilizá-las. Nele as pessoas não só falam, mas participam do processo de produção do filme, fazendo críticas e sugestões. A primeira cena do filme mostra uma discussão entre os diretores e os entrevistados sobre a forma como fariam o documentário, que mais tarde seria projetado para todos os participantes assistirem e seguido de um caloroso debate, tudo evidentemente registrado pela câmera dos diretores e inserido no filme.

Já para os defensores do cinema direto como Richard Leacock, Robert Drew, Donn Pennebaker, Albert e David Maysles a câmera deveria assumir uma postura não-interventiva, observacional, neutra e quase ausente, de recuo diante da vida que transcorre através das lentes da câmera, de uma câmera escondida, comparada a uma “mosca na parede”. Além disso, a encenação, algo perfeitamente normal e aceitável na narrativa documentária até os anos 60, começa a ser questionada. Nas palavras de seus praticantes “Se o material não era espontâneo [...] como pode ser verdade?” (WINSTON, 1993)⁸⁰.

Essa relação do homem com a câmera é um dos principais pontos de divergência entre o cinema verdade e o cinema direto. A partir do momento em que a câmera é ligada, algo acontece, e o que acontece diante da câmera talvez nunca tivesse acontecido caso ela não estivesse ali. Ligada ou não, na mão do cinegrafista ou sobre um tripé, sua presença, declarada ou disfarçada, altera de alguma forma o modo como a vida que transcorre diante dela acontece. Essa é uma questão até hoje polêmica para os adeptos do cinema direto: É possível recuar ou não-intervir na vida que transcorre através das lentes da câmera? Como negar uma presença que é comprovada pelas próprias imagens registradas pela câmera?

Documentário etnográfico no Brasil

⁷⁹ Tradução do autor: “the truth filmed is not the truth. The real truth is the truth of the film. The cinema vérité is not the vérité in film. It is the truth of the film. And the truth and the truth of the film are not the same.”

⁸⁰ Tradução do autor: “If the material was not spontaneous, they said, how could it be true?”

No Brasil, podemos começar a falar da história do filme etnográfico a partir da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, a famosa Comissão Rondon. Segundo JORDAN (1995), comandada pelo então Coronel Cândido Mariano da Silva Rondon, a Comissão passa a utilizar a fotografia inicialmente para documentar os trabalhos das linhas telegráficas e, posteriormente, para fotografar as atividades cotidianas e os rituais dos índios. Em 1910, Rondon convida o Major Luiz Thomaz Reis para ser o fotógrafo oficial da Comissão. Neste mesmo ano, foi criado o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), cujo presidente também era Rondon e que em 1967 se transformaria na atual Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

Em 1912, sob o comando de Thomaz Reis, cria-se o serviço cinematográfico da Comissão e Reis realiza seu primeiro filme sobre os índios Pareci e Nhambiquara. Este filme chamado de *Os sertões de Mato Grosso* é lançado em 1915 e metade do valor arrecadado em suas bilheterias foi doado ao SPI. Em 1917, Reis lança seu mais importante filme, *Rituais e festas Bororo*, considerado “o primeiro filme etnográfico verdadeiro... utilizando todas as potencialidades que lhe oferece o tipo de material de que dispõe; Reis escreve com a câmera”. (Jordan, 1995: 20). Segundo TACCA (2004), é um dos primeiros filmes etnográficos do mundo e contém características de metodologia de campo posteriormente desenvolvidas pela antropologia.

Thomaz Reis colaborou com a Comissão até 1938, produzindo um vasto material fotográfico e cinematográfico de singular qualidade, considerados excepcionais para a época.⁸¹

O antropólogo Claude Lévi-Strauss e sua mulher Dina realizaram uma série de registros fotográficos e cinematográficos durante suas expedições ao Brasil Central. Sua produção fotográfica foi organizada e publicada em livros e já é bem conhecida do grande público, enquanto que seus registros cinematográficos ainda não foram devidamente divulgados e analisados em sua devida importância.

Segundo Patrícia Monte-Mór (2004), “os filmes realizados pelos Lévi-Strauss, nos anos 30, são um retrato das primeiras difusões dos equipamentos cinematográficos na experiência acadêmica no Brasil”. Alguns dos títulos desse período são: *Cerimônias funerárias entre os Bororo*, *Aldeia Nalike* e *Festa do Divino Espírito Santo*. Estes filmes foram realizados quando Dina estava à frente da Sociedade de Etnografia e Folclore, fundada em São Paulo, em 1936, pelo escritor Mário de Andrade.

Enquanto isso, o governo de Getúlio Vargas vinculará o cinema a fins culturais como política estratégica de seu governo, seguindo as tendências européias da época. Em 1937, foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), posterior INC, como forma de impulsionar a produção documental nacional com o apoio e financiamento do estado. Durante esse período, destacamos a produção do diretor Humberto Mauro, que na frente do Ince produziu mais de 300 documentários como a série de curtas-metragens *Brasilianas*.

⁸¹ Para maiores detalhes, ver: TACCA, Fernando de (2001). *A imagética da Comissão Rondon: etnografias filmicas estratégicas*. Campinas, Papyrus.

Dando continuidade às experiências iniciadas pela Comissão Rondon, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) integra a sua equipe uma série de fotógrafos e cinegrafistas. Numa parceria entre o antropólogo Darcy Ribeiro e o fotógrafo e cineasta alemão radicado no Brasil Heinz Forthmann, foram produzidos *Um dia na vida de uma tribo da floresta tropical* (1950) e *Funeral Bororo* (1953). Este último, podendo ser tratado como a terceira geração de filmes sobre os rituais funerários dos Bororo, iniciado pelo Major Reis e seguido pelo filme dos Lévi-Strauss.

Fruto de outras parcerias, a produção de Heinz Forthmann ainda incluirá os filmes *Kuarup* (1965), com a participação do antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira e *Jornada Kamayurá* (1965) com o antropólogo Roque Laraia. Nestes filmes, a participação dos antropólogos é mais na função de consultores do que de realizadores propriamente.

A partir da década de 60, influenciados pelas inovações técnicas e estilísticas do *cinéma-vérité* Francês e do Neo-realismo italiano, o documentário brasileiro se renova com a nova geração do Cinema Novo. Neste período, a Caravana Farkas (1968-1972) foi um marco na produção de documentários. Em busca do “Brasil Verdade”, o objetivo da caravana era mostrar o Brasil aos brasileiros. Produzindo filmes inicialmente destinados à rede escolar, Farkas enviava jovens realizadores ao Nordeste e à periferia do Rio com o intuito de revelar o país. Destacamos o longa-metragem *Brasil verdade*, que é a reunião de quatro média-metragens: *Viramundo* de Geraldo Sarno, *Subterrâneos do Futebol* de Maurice Capovilla, *Memória do Cangaço* de Paulo Gil Soares e *Nossa escola de samba* de Horácio Gimenez.

Em 1966 os americanos Sol Worth, um professor de comunicação e John Adair, um antropólogo, iniciaram uma série de experiências inovadoras na qual os índios Navajos faziam filmes sobre sua própria cultura, na tentativa de dar aos nativos uma voz e olhar próprios.

Seguindo a trilha aberta por Worth e Adair, nos anos 80 o antropólogo Terence Turner introduz equipamentos de vídeo junto às populações indígenas brasileiras como os Caiapó. Essa experiência influencia profundamente os integrantes do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma organização não-governamental fundada em 1979 por um grupo de antropólogos e de educadores que desejavam estender sua experiência de pesquisa etnológica na forma de programas de intervenção auto-sustentáveis e adequados às comunidades indígenas com as quais se relacionavam. (GALLOIS; CARELLI, 1995)

Neste contexto, em 1987 surge o projeto “Vídeo nas Aldeias”, coordenado por Vincent Carelli, e as antropólogas Dominique Gallois e Virgínia Valadão. Inicialmente, o objetivo do projeto era realizar oficinas e cursos de formação e capacitação das populações indígenas para a realização de produtos audiovisuais sobre a sua cultura, tornando acessível o uso do vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a apropriação e manipulação de sua imagem de acordo com seus projetos políticos e culturais. Mas no decorrer do projeto essas metas foram extrapoladas, não só pela qualidade dos resultados obtidos, mas também pela quantidade e diversidade de usos do vídeo feitos pelas sociedades indígenas brasileiras que participam do projeto.

Dentre os vários filmes desenvolvidos, podemos citar: *O espírito da TV* de 1990, *A arca dos Zo'é* de 1993, *Eu já fui seu irmão* de 1993, *Morayngava* de 1997, *Segredos da Mata* de 1998, além de outros títulos sobre os Xavante como *Wai'á: o segredo dos homens* de 1988, *Wai'á rini: o poder do sonho* de 2001, *Daritzé: aprendiz de curador* de 2003 e finalmente *Wapté M'nhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* de 1999.

Com o projeto “Vídeo nas aldeias”, foram produzidos documentários e etno-ficções dos mais variados tipos: registros de rituais, fruto da parceria entre os índios e o projeto; registros de conflitos contra invasões e pela demarcação de terras; séries para a televisão educativa e o ensino fundamental; além dos filmes produzidos no decorrer das oficinas de capacitação e das chamadas vídeo-cartas. Esta última merece especial atenção devido a sua originalidade. Trata-se de produções feitas pelos índios e enviadas a outras aldeias como uma carta. Lá o filme é exibido e se inicia uma produção para ser enviada como resposta. Um diálogo inter-étnico rico e diversificado.

Os méritos do projeto “Vídeo nas Aldeias”, além do seu pioneirismo, é fornecer instrumento político e subsídios para a autonomia dos povos indígenas brasileiros frente aos órgãos governamentais. Além disso, o vídeo propicia as condições necessárias para a expressão de suas próprias vozes, viabiliza e potencializa a comunicação entre grupos étnicos diferentes espacial e culturalmente e também auxilia no registro de momentos históricos específicos, atuando na preservação de tradições culturais em constante transformação. Segundo GALLOIS e CARELLI (1995) “O projeto pretendia contribuir a esse movimento, colocando à disposição dos povos indígenas a oportunidade de um diálogo adaptado a suas formas de transmissão cultural. O vídeo representa, de fato, um instrumento de comunicação e um veículo de informação apropriado ao intercâmbio entre grupos que não só mantêm tradições culturais diversas, mas desenvolveram formas diferenciadas de adaptação ao contato com os brancos”.

Além da produção de filmes, o projeto também implantou uma rede de videotecas e centros de produção de vídeos em 12 aldeias, entre os povos Waiãpi (Amapá), Enawenê Nawê, Xavante e Nambikwara (Mato Grosso), Gavião-Parkatêjê e Xikrim-kayapó (Sul do Pará), Krinkati (Maranhão), Terena e Guarani (Mato Grosso do Sul).

Documentário etnográfico contemporâneo

Atualmente, quando tendências pós-modernas redefinem a pesquisa etnográfica, o texto antropológico tem sua autoridade questionada, sendo construído como “narrativas ficcionais”. Concebida como diálogo e polifonia, a pesquisa hoje questiona as relações entre sujeito e objeto. Com os novos paradigmas da disciplina, os antropólogos descobrem que “contam histórias”, procurando também contá-las através das imagens. (MONTE-MÓR, 2004)

Da mesma forma, o documentário etnográfico hoje questiona uma série de procedimentos tidos como referências clássicas. Contamina-se com o cinema contemporâneo e com a ficção, enquanto a ficção se aproxima da estética do documentário. As fronteiras entre documentário e ficção se confundem com a inserção de várias vozes e vários pontos de vista nos filmes, inclusive a dos “nativos”.

A Mostra Internacional do Filme Etnográfico, ocorrida anualmente na cidade do Rio de Janeiro e atualmente organizado pela antropóloga Patrícia Monte-Mór e pelo documentarista José Inácio Parente, passou a organizar a sua programação incluindo a categoria Etnoclip. Nesta categoria, foram exibidos videoclipes musicais de caráter comercial que valorizam a etnicidade em sua proposta imagética, como em *Maracatu atômico* de Chico Science e Zé Limeira de Mestre Ambrósio. (MONTE-MÓR, 2004)

A mais longa tradição de filmes etnográficos vem da Austrália. Desde Baldwin Spencer, citado aqui nas origens do filme etnográfico, até as recentes experiências de David e Judith MacDougall. Da extensa produção dos MacDougalls podemos citar como exemplo a trilogia *Wedding camels* (1980). Segundo NICHOLS (2005), nesses 3 filmes sobre os Turkanas do norte do Quênia, os diretores adotam várias estratégias reflexivas para nos conscientizar do envolvimento ativo dos cineastas na elaboração das cenas. São feitas perguntas aos espectadores ou usadas legendas para gerar uma atitude reflexiva dos espectadores diante do filme.

Seguindo a trilha das inovações que ocorrem no filme etnográfico atualmente, podemos citar a obra da Vietnamita Trinh T. Minh-ha. Seu filme *Reagrupamento* (1982), filmado numa área rural do Senegal, fala sobre os problemas e as convenções do filme etnográfico. No filme, Trinh torna-se uma persona ou personagem em seu próprio filme, além de sua criadora. Segundo Bill Nichols (2005: pág. 163) “Em *Reagrupamento*, a declaração de Trinh T. Minh-há, de que vai ‘falar próxima’ da África, em vez de falar ‘sobre a África’, simboliza essa mudança [...] rompendo com as convenções realistas da etnografia para questionar o poder do olhar fixo da câmera de representar, ou descrever enganosamente, os outros.”

Sobrenome Viet nome de batismo Nam (1989), outro filme de Trinh, se baseia em entrevistas com mulheres do Vietnã descrevendo as condições opressivas que enfrentam desde o fim da guerra. Durante o filme descobrimos que as mulheres que representam o papel de mulheres vietnamitas no Vietnã são, na verdade, emigrantes que foram para os Estados Unidos e que recitam, num cenário, relatos transcritos e editados por Trinh de entrevistas realizadas no Vietnã por outra pessoa com outras mulheres. Essa mistura entre fato e ficção, de cenas preparadas e não preparadas, de entrevistas ensaiadas e entrevistas aparentemente espontâneas, instiga-nos a repensar a utilidade de qualquer idéia de documentário como forma que transmite informações ou verdade naturalmente. (NICHOLS, 2004)

Da mesma forma, David MacDougall em seu livro *Transcultural Cinema* (1998), no capítulo 3, intitulado “The subjective voice in ethnographic film” questiona o realismo e a objetividade da linguagem documental e afirma que “O valor da voz subjetiva, na antropologia e nos filmes documentários, é que ela pode dar acesso ao cruzamento de diferentes instantes em relação a sociedade – para o qual caso contrário seria contraditório, ambíguo e paradoxal.”

NICHOLS (2005) no seu livro *Introdução ao documentário* afirma que nos vídeos e filmes documentários podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. A ordem desses seis modos corresponde, aproximadamente, a cronologia de seu surgimento na história, mas a identificação de um filme com um certo modo não é total, mas sim com

dominantes. Um documentário poético pode conter tomadas e características observativas ou expositivas.

Atualmente, pode-se observar como característica da produção atual não só a mistura entre estes modos de representação mas também entre gêneros como o documentário e a ficção. A ausência de fronteiras e a transdisciplinariedade trazem novas perspectivas no horizonte do documentário etnográfico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATESON, Gregory; MEAD, Margareth (1942): *Balinese Character: A photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
- COELHO, Rafael Franco (2003): O Enfoque Estético na Pintura Corporal dos Índios Xavante. In: Congresso de Iniciação Científica da Unesp, XV, 2003, Marília. Anais eletrônicos... Marília: NovoDisc Brasil. 1 CD-Room.
- COELHO, Rafael Franco (2003): O dono da madeira Wamari: Wamaritede'wa (O dono dos sonhos). (monografia: Or. de Solange Bigal), FAAC da Unesp, Bauru SP.
- FRANCE, Claudine de (1998): *Cinema e Antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp.
- GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent (1995): "Vídeo e Diálogo Cultural - Experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.
- HEIDER, Karl G (1995): "Uma história do filme etnográfico". *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, NAI-UERJ, Rio de Janeiro - N. 1 - p. 31 a 54.
- JORDAN, Pierre (1995): "Primeiros contatos, primeiros olhares". *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, NAI-UERJ, Rio de Janeiro - N. 1 - p. 11 a 22.
- LAPLANTINE, Francois (1991): *Aprender Antropologia*. São Paulo, Editora Brasiliense.
- MACDOUGALL, David (1998): *Transcultural cinema*. New Jersey: Princeton University Press.
- MONTE-MÓR, Patrícia (2004): "Tendências do documentário etnográfico". In: Teixeira, Francisco Elinaldo. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus.
- NACIFY, Hamid (1979): "Jean Rouch: a personal perspective". *Quarterly Review of Film Studies*, Summer 1979.
- NICHOLS, Bill (2005): *Introdução ao documentário*. Campinas: Papius.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2004): "Cinema verdade no brasil". In: Teixeira, Francisco Elinaldo. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus.

- ROUCH, Jean (2003): "Our totemic ancestors and crazed masters". In: Hockings, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- ROUCH, Jean (1993): "Os pais fundadores: dos ancestrais totêmicos aos pesquisadores de amanhã". Catálogo I Mostra Internacional do Filme Etnográfico. Rio de Janeiro, Interior Produções.
- TACCA, Fernando de (2004): "Luiz Thomaz Reis: etnografias fílmicas estratégicas". In: Teixeira, Francisco Elinaldo. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (2004): (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus.
- WINSTON, Brian (1993): "The documentary film as scientific inscription". In: RENOV, Michael. *Theorizing Documentary*. New York and London: Routledge.

FILMOGRAFIA

- A Balinese family. Dir: Gregory Bateson & Margareth Mead, 1951, 17 min.
- Chronique d'un Été. Dir: Jean Rouch, Edgar Morin. França, 85min, P&B, 16mm, 1959.
- Dead Birds. Dir: Robert Gardner, Nova Guiné Ocidental/Estados Unidos, 83 min, 1963.
- Hepari Idubrada, obrigado irmão. Dir.: Divino Tserewahu. Vídeo Cor, 17 min., 1998.
Prod.: CTI
- Jaguar. Dir: Jean Rouch. França, 110min, Cor, 1954.
- Karba's First Years: A Study of Balinese Childhood, B&W, 1952, 20 minutes.
- Moi, un Noir. Dir: Jean Rouch. França, 80min, P&B, 16mm, 1959.
- Nanook of the North. Dir: Robert Flaherty. EUA, P&B, 55 min, 1922.
- O homem com a câmera. Dziga Vertov, União Soviética, 103 min, 1929.
- Rituaes e festas Bororo. Luiz Thomaz Reis, 20 min, 1917.
- Tem que ser curioso. Dir.: Caimi Waiasse. Vídeo Cor, 16 min., 1997. Prod.: CTI
- The Hunters. Dir: John Marshall, 72 minutos , 1958.
- Trance and dance in Bali. Dir: Gregory Bateson & Margareth Mead, 1951, 20 min.
- Wapté Mnhono - iniciação do jovem Xavante. Dir.: Bartolomeu Patira et al. Vídeo Cor, 75 min.,1999. Prod.: CTI
- Wai'a e o mundo Xavante. Dir.: Rodrigo Guimarães. Vídeo cor, VHS, 2001. Prod.: Rodrigo Guimarães

Wai'a Rini: O poder do sonho. Dir.: Divino Tserewahu. Vídeo Cor, VHS NTSC, 65 min., 2001. Prod.: Vídeo nas Aldeias