

26ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia

**GT 03: O fazer, o ler e o escrever imagens e sons e suas apresentações e representações
na narrativa etnográfica**

**O AUTOR ETNOGRÁFICO:
ENTRE A SUBJETIVIDADE ESTÉTICA E A OBJETIVIDADE CIENTÍFICA**

Eliska Altmann

Maio de 2008

As considerações aqui apresentadas partem da retomada de uma discussão antiga e pontual que, contudo, não parece em vias de obsolescência. A motivação da comunicação se baseia nas seguintes preocupações: por que o cinema *ainda* é visto com suspeita por correntes da antropologia³? E, sob essa perspectiva, por que, no campo da antropologia audiovisual⁴, linguagens e recursos fílmicos (“subjetivos” e “artísticos”) muitas vezes não recebem a mesma valoração que a pesquisa científica (“objetiva”)? Partindo do princípio de que o filme etnográfico (assim como o texto etnográfico) é uma “narrativa ficcional” – criada por meio de uma intenção de seu(s) autor(es) –, proponho a discussão das seguintes questões: de quais formas a antropologia audiovisual busca se distinguir de outras linguagens e representações cinematográficas do real? Até que ponto a criação de distinções categóricas é válida? É possível conferir interesse etnográfico a filmes não-etnográficos? É possível verificar intenções puramente artísticas em filmes etnográficos⁵?

Antes de refletir sobre tais questões considero oportuno esclarecer que longe está da presente proposta a complexa discussão sobre as terminologias da *arte* em referência a uma etnografia do gosto, que incorpora sistemas e valores a propriedades éticas e estéticas próprias. A intenção aqui não é tratar da amplitude do campo da etnografia enquanto arte tampouco dos múltiplos olhares que compõem a antropologia audiovisual. A discussão se

¹Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

²Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ e professora do Departamento de Cinema da Universidade Estácio de Sá.

³Em referência ao antropólogo Marc Hanri Piauxt, para quem “a imagem ainda é vista com suspeita pela antropologia e parece só ter espaço como discurso verbal ou escrito. Ainda assim este espaço lhe é concedido na medida em que a imagem se aproxima de uma objetividade visual, quer dizer, quando esta oferece uma quase restituição do objeto dado de início. Um conhecimento sério não poderia se efetuar a não ser a partir de elementos visuais que teriam suas qualidades de restituição asseguradas, de tal forma que pudesse discorrer sobre elas tal como se faria a respeito da realidade no seu próprio campo de existência. Esta representação, tão forte, tem por corolário uma desconfiança constante em relação a tudo que poderia parecer uma *mise en scène*, uma reconstituição, ou pior ainda, uma ordem ficcional” (2001: 151-52).

⁴De fato, como nota Jean-Paul Colleyn, a expressão *antropologia visual* “é enganosa por não constituir nem uma subdisciplina tampouco um campo disciplinar de contornos bem delimitados. Ela abrange uma gama de atividades às vezes definidas por seus métodos – a fotografia, a cinematografia – às vezes por seu objeto – a arte, a mídia, os adornos corporais, os aspectos visuais da cultura” (1999: 21).

⁵Ainda de acordo com Colleyn, a expressão *filme antropológico* (ou etnográfico) “é ambíguo e difícil de definir. O fato de ser rodado em um meio exótico não é definitivamente uma qualidade suficiente para que um filme seja considerado antropológico ou etnográfico. No uso corrente, essas duas denominações são empregadas para designar os filmes que interessam aos antropólogos. Nesse sentido, o conjunto abrange desde qualquer filme que aborda formas de vida em sociedade aos filmes realizados por ou com a contribuição de antropólogos profissionais. O que é considerado como *interessante* oscila de um estatuto a outro: aquele do objeto antropológico – e nesse caso pode-se tratar até mesmo de filme de ficção – ao do produto de uma pesquisa profissional” (Idem).

refere às correntes que utilizam o termo buscando distinções com base em uma legitimidade científica, entendendo o filme e/ou as construções de imagens *estritamente* como representações de perspectivas teóricas.⁶ Mais precisamente, pretendo problematizar distinções categóricas que enquadram o filme etnográfico em uma ordem verídica e objetiva em oposição a outras formas cinematográficas, que inclusive também têm o real como fundamento. Para tanto, tratarei de discutir algumas fronteiras entre a subjetividade do autor cinematográfico e o que chamarei de “objetividade fraca” do antropólogo-cineasta a partir de dois motivos inspiradores da discussão. Dessa proposta, a hipótese tratada é a de que, não obstante às teorias subjetivistas e desconstrutivistas pós-modernas, ainda há uma pretensão objetiva e científica no campo da antropologia audiovisual.

O primeiro motivo: “empirismo” versus “espetáculo”

De forma a apresentar o primeiro motivo volto ao ano de 1994, quando aconteceu a 2^a. *Mostra Internacional do Filme Etnográfico*.⁷ Dos seminários ocorridos na Mostra do ano anterior, em 1994 foi publicado um pequeno livro intitulado “Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual” em que se pode ler idéias de antropólogos e de cineastas (assim como de antropólogos-cineastas) como Bela Feldman-Bianco, Clarice Peixoto, Eduardo Viveiros de Castro, Jorge Bodansky, Sergio Sanz, Silvio Da-Rin, entre outros. Essas idéias abordam temáticas de aplicação de uma ciência audiovisual nos seguintes termos: 1) as técnicas devem ser usadas (apenas) como auxílio na interpretação de uma dada realidade, seguindo metodologias antropológico-culturais; 2) quando difundidas para públicos mais amplos (ou quando há intenção de uma recepção “irrestrita”), o material audiovisual etnográfico acaba por sofrer transformações em sua própria natureza, uma vez que passa a ser concebido (também) através de um cuidado com sua *forma*.

A retomada das idéias publicadas em 1994 no contexto do *Fórum de Cinema e Antropologia* da 12^a. *Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, em 2007, foi um dos motivos de inspiração da presente comunicação. Cabe-me explicar o porquê. Em 1994

⁶A problematização aqui proposta se direciona especificamente a essas correntes. Desse campo seria ingênuo deixar de reconhecer outras tantas vertentes que inclusive exprimem preocupações similares às aqui propostas. Destas, além do pensamento de Marc Henri Piault (já citado acima), destaco (entre outras idéias citadas abaixo) a observação de Maria Sylvia Porto Alegre, para quem “o uso da iconografia nas ciências sociais não é novo. Ao contrário, é um recurso antigo e bastante freqüente, sobretudo na antropologia. Mas, até recentemente, a imagem tinha um caráter apenas complementar ao texto, funcionando como ilustração do relato e prova documental da presença do etnógrafo, um meio convincente de dar credibilidade ao autor, ‘testemunha ocular’ e intérprete autorizado das situações e experiências relatadas” (1998: 76).

⁷Evento dedicado ao cinema e ao vídeo documentário de caráter etnográfico que acontece anualmente na cidade do Rio de Janeiro. A Mostra apresenta filmes históricos, que abrangem a memória do documentário, assim como a produção recente nacional e internacional. Seu maior intuito é promover um debate com realizadores, antropólogos e público em geral, de modo a ampliar os entendimentos do campo.

debateu-se que a antropologia visual ainda era “embrionária na Europa e praticamente inexistente no Brasil” e raras eram “as reflexões teóricas sobre a matéria”. Talvez por essa razão sugeriu-se que o filme etnográfico ainda hesitava entre “um certo *empirismo* – expresso nos primeiros filmes de Margaret Mead e Gregory Bateson, que filmaram a sociedade balinesa um pouco ao acaso, registrando em diversos rolos várias manifestações sociais sem a definição precisa de um plano de pesquisa visual, pois eles acreditavam que a simples justaposição desses registros daria conta da sociedade balinesa – e o gênero *filme-espetáculo*, de Robert Flaherty ou de Jean Rouch, em que o ponto de vista do observador constrói o objeto observado dentro de uma estética particular de narração, através da reconstituição das situações sociais. Enfim, desde suas origens até hoje, o emprego audiovisual em antropologia não resolveu esse dilema”.⁸ Entre o “empirismo” e o “filme espetáculo”, Clarice Peixoto, uma das debatedoras, explica que filmar “é muito mais uma exploração do processo de conhecimento do que um instrumento para descrever uma dada situação social. O filme passa a fazer parte integrante do dado antropológico, mesmo que seu estatuto científico não seja, ainda, reconhecido”.⁹ Dessas sugestões da antropóloga é possível verificar uma diferenciação estatutária entre duas tendências da antropologia audiovisual: o filme etnográfico que, enquanto instrumento de observação para a pesquisa em ciências sociais, carece de uma “inventividade” própria do cinema; e o “filme espetáculo”, que valoriza a criatividade cinematográfica em detrimento da legitimidade científica.

Ao refletir as possíveis diferenças entre “filme etnográfico” e “documentário”¹⁰ – compreendido em suas várias formas e modelos sem pautar-se em uma definição –, Silvio Da-Rin entende o primeiro como “registro, documento de viagem, não um filme acabado que configure um gênero, uma modalidade”. No entanto, a curiosa e “paradoxal” relação apontada por Da-Rin sobre essas duas categorias é que *Nanook*, por exemplo, – visto por Peixoto como “filme espetáculo” por ser realizado a partir de uma “intervenção tal a ponto de se reconstituírem costumes, histórias e personagens”, ou seja, a ponto de macular a “verdade” em função do “espetáculo” – se tornou “a gênese do documentário e, para muitos, a própria criação do filme etnográfico. Mais curioso ainda, porque essa questão da intervenção permeia

⁸Clarice Peixoto in *Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*, 1994, p.11-12. Grifo meu.

⁹Idem, p. 13.

¹⁰Patrícia Monte-Mór lembra que o antropólogo e documentarista inglês Paul Henley formulou “a idéia de *documentação* para contrapor o filme etnográfico clássico ao *documentário* e reconhece em Jean Rouch, a partir da década de 40, a articulação e a síntese entre esses dois conceitos”. Quanto à idéia de *documentação* circunscrita ao “filme etnográfico”, a antropóloga lembra que na década de 70 apesar das reconfigurações do campo propostas por Margaret Mead (1975) e Jay Ruby (1975), por exemplo, “exigia-se uma contribuição significativa de pesquisa antropológica para se fazer um filme etnográfico e não se incluía nestes termos um filme documentário bem elaborado simplesmente por ser ‘sobre um povo’” (Peter Loizos citado por Monte-Mór, 2005).

todas as discussões dos pesquisadores em ciências sociais que utilizam a imagem. Ela perpassa permanentemente a discussão do filme etnográfico, a questão da objetividade, do olhar da câmera”.¹¹ O que o cineasta questiona, nesse caso, é como a perspectiva científica se coaduna com a “intervenção” (e a “inventividade”), que faz parte necessariamente da relação de um cineasta com seu sujeito/objeto, “seja ele antropólogo ou pesquisador, um cientista que esteja utilizando o cinema, ou um cineasta que esteja realizando um filme”.¹²

A resposta a esse questionamento é colocada em termos de “ficção”¹³ e, principalmente, de *tempo*. Nesse sentido, ao fazer um filme etnográfico, por conseguinte ilustrador de uma *verdade*, sugere-se que o antropólogo deve ter “o cuidado de não reproduzir a cena social. Então, para que isso seja feito é necessário um longo trabalho de campo. É necessário que se esteja em campo para poder captar através da imagem todas essas situações sociais”.¹⁴ Considerando o fato de Robert Flaherty ter passado mais de dez anos entre os Inuits e da convivência de Jean Rouch com os sujeitos filmados, realizando o que acabou por chamar de “antropologia compartilhada”, Peixoto verifica que o verdadeiro caráter do trabalho etnográfico é que “quando a gente vai a campo para analisar uma determinada situação social, a gente não vai lá para solicitar às pessoas que reproduzam para nós, enquanto espetáculo, o ritual que já não existe mais nesse grupo social. Pelo menos essa é uma posição ética de minha parte”.¹⁵ O “longo trabalho de campo”, pautado em um *tempo* suficiente para que o “outro” crie uma espontaneidade a ponto de revelar-se “naquilo que é”, é o divisor de águas entre a objetividade do filme etnográfico e a subjetividade do “filme espetáculo”, segundo a antropóloga. A imagem como instrumento de análise, portanto, deve ser usada como ferramenta para a compreensão de um dado “fato social”. Ainda de acordo com a antropóloga, essa ferramenta vira filme porque “como todos nós somos humanos, queremos mostrar isso para todo mundo”.¹⁶

¹¹ Silvío Da-Rin in *Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*, 1994, p. 19-20.

¹² Idem.

¹³ O estatuto da imagem parece ser uma das principais causas de sua desconfiança pela antropologia. Ao discutir sobre essa desconfiança, Jean-Paul Colleyn observa que, ainda mais que a foto, a imagem filmada parece querer substituir seu referente, ainda que suas limitações sejam evidentes. Não é necessário uma grande experiência como cineasta para saber que a câmera enquadra eventos particulares, circunscritos e considerados segundo uma certa perspectiva. Contudo, na medida em que não pode esperar tudo da imagem, a ciência moderna, ao se fundir na oposição herdada do idealismo platônico entre o inteligível e o sensível, nega sua função primordial. Nesse sentido, a desconfiança da imagem é sentida mais fortemente pelas ciências humanas do que pelas experimentais, na medida em que aquelas reforçam a crítica da superficialidade da percepção visual. Ainda hoje, ao assistirem a um filme etnográfico, os antropólogos quase sempre expressam sua frustração, seja porque se interessam pelos domínios que não são da ordem do visível, seja porque no filme outros aspectos tomam a atenção sobre a preocupação principal. Em suma, considera-se que o filme não assegura uma cobertura total do fenômeno (1999: 23).

¹⁴ Peixoto, Op. cit., p. 21.

¹⁵ Idem, p. 23.

¹⁶ Idem, p. 22. Quanto ao entendimento de o filme dar conta do “fato social”, Colleyn sugere que, por sua natureza, ele parece condenado a ficar no nível do caso concreto, enquanto a sociologia e a antropologia

Essa concepção, que salienta aspectos objetivos e temporais à proposição do filme etnográfico, foi retomada no contexto do *Fórum de Cinema e Antropologia* em 2007. Esse fato indica que treze anos depois da discussão de 94 o filme etnográfico ainda é considerado, de modo estrito, enquanto construção de conhecimento na disciplina, devendo sempre explicitar uma perspectiva teórica e assegurar uma ordem verídica determinada. Se, sob essa perspectiva, o filme etnográfico é concebido estritamente como produto e fundamento de um “fato social”, entende-se que ele pressupõe uma *veracidade* própria – ausente da natureza do filme não-etnográfico ou do “filme espetáculo”, por exemplo. Se os aspectos temporal e verídico são entendidos como fatores fundamentais do valor atribuído ao filme etnográfico, verifica-se que filmes realizados em curto prazo e com certa intervenção artística não são imbuídos de qualidade científica necessária. Portanto, estes devem ser excluídos da categoria *etnográfica*. Sem fazer referência a termos de qualidade fílmica, essa crença parece sugerir que o filme etnográfico *por excelência* só pode ser realizado com base na experiência temporal e na “não-intervenção” do antropólogo. Nesse caso, é destituído de apelo para pesquisa antropológica um documentário realizado fora desse padrão metodológico. Assim, se essa crença assegura esse padrão como premissa para que o filme etnográfico se torne uma forma de representação de uma ordem verídica vinculada a uma perspectiva teórica ou a um modo de conhecimento determinado, excluídos estão dessa categorização filmes que, mesmo se utilizando de outras formas de tempo, conhecimento e linguagem, poderiam propiciar fundamentos para a pesquisa antropológica. Sob esse prisma, a qualidade “espetacular” sugerida acima faz sentido na medida em que o que se valoriza no *filme* etnográfico é o segundo nome que compõe o termo, ou seja, a restituição de determinada concepção da práxis científica em detrimento de uma apreensão artística do fazer fílmico.

De 1994 a 2007, essa metodologia fílmico-etnográfica parece seguir a tradição empiricista da antropologia que prevê, no método da observação participante, a neutralidade necessária do investigador em campo. Na busca de uma definição para o filme etnográfico, os fundamentos dessa metodologia levam a crer que este “faz parte de um processo de análise e

compreendem uma definição de “fatos sociais” situada para além do nível individual. A experiência e o testemunho de um ator social particular são oficialmente considerados como um nível que sociólogos e antropólogos devem transcender. Assim, entre o texto escrito e o filme, o primeiro permite mais facilmente a enunciação de uma generalidade e abstração, uma vez que é possível dissimular o caráter individual e singular das experiências. Contrariamente, o cineasta apreende o *corpo* daquele que passa por determinada situação, expondo, portanto, um caráter particular daquele fenômeno, “cultura” ou “sociedade” (1999: 24 – grifo meu). Nesse caso, nenhum filme pode fornecer uma contextualização fiel e completa uma vez que a filmagem e a montagem são de natureza subtraída. Como será visto abaixo na discussão sobre autoria, a partir das considerações de James Clifford, é precisamente naquele sentido escritural do texto antropológico que o pesquisador confere sua função “velada” de autor ao transferir a descrição de um caso particular a uma norma ou teoria. Dessa operação, a tarefa da escritura é a de realizar uma redução da diversidade a partir de uma perspectiva factícia. O cinema documentário, por seu lado, tem uma maior facilidade de demonstrar aquilo que se oculta na teoria, isto é, a própria diversidade das descrições sem pautar-se pela imposição de um comentário geral. Nesse sentido, a imagem asseguraria uma polissemia maior que a construção verbal.

de pesquisa de campo, dentro daquele tempo e daquele espaço, e não a reprodução de um outro momento ou de um outro fato social”.¹⁷ O que se pode compreender dessa reflexão, de forma a problematizar as fronteiras entre objetividade e subjetividade no fazer um filme etnográfico, é que este – contrariamente ao “documentário-espetáculo” – surge de questões próprias do fazer a *ciência* antropológica. Nesse caso, supõe-se que quanto menor for a intervenção e a criatividade narrativa do (cineasta-)antropólogo, maior sua legitimidade científica; quem ganha, no caso, é a *verdade* construída por meio do *tempo*. O sujeito/objeto filmado poderá então se mostrar como *verdadeiramente é*, comprovando o fato social pesquisado. Nesse sentido, o filme etnográfico ganha sua distinção no fato de não ser planejado como um “filme”, com planos determinados a partir de linguagens subjetivas, mas de ser, antes, um objeto de análise que eventualmente pode vir a tornar-se um filme. Assim, na construção, ao acaso, do filme, o que deve prevalecer da distensão temporal do campo é a semântica do “outro” em detrimento da identidade pessoal do antropólogo (como se isso fosse *verdadeiramente* possível), para que este verifique nas imagens o fato social filmado enquanto legitimidade científica. O filme, se acontece, não deve contar com uma (pré)concepção criativa e subjetivada, servindo *apenas* como objeto de pesquisa. Em relação a esse entendimento é sempre válido lembrar que “nenhum filme é um simples reflexo da realidade: ele corresponde a uma narrativa de uma dada realidade observada, contida e reconstruída. O documento filmado não se favorece de nenhuma evidência, e é necessário que se oponha ao materialismo redutor pelo qual a *verdade* documentária reside na percepção ‘normal’ e sua reprodução” (Colleyn, 1999: 37).¹⁸ Como observa Jean-Paul Colleyn, o fato de os antropólogos, em sua maioria, ainda desconfiarem do filme como um meio não é tanto por causa de uma reticência conservadora de fazer uso de uma tecnologia pouco familiar, mas principalmente pela convicção de que essa tecnologia oferece numerosos problemas à conceitualização científica (Idem, p.22) .

Esse entendimento, além de alimentar a tensão vivida entre ciência e arte, parece contrariar a idéia de que no fazer antropológico tanto os antropólogos, que buscam uma instrumentalização na *arte filmica*, quanto os cineastas, que se aproximam da antropologia¹⁹,

¹⁷Peixoto, Op. cit., p. 22.

¹⁸De acordo com Colleyn, “as filmagens com duração real e os filmes não-montados podem ser interessantes para alguns pesquisadores, mas, de fato, eles são muito pouco consultados por serem inconsumíveis mesmo para o ensinamento. Sobre o plano epistemológico, a idéia de que a continuidade espaço-temporal garante uma melhor objetividade contribui simplesmente a constituir um fragmento superficial de realidade em verdade eterna” (1999: 37).

¹⁹Em artigo intitulado “Espaço de uma antropologia visual” publicado no livro *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*, de 1999, o antropólogo Marc Henri Piault – após sugerir que os recursos no campo “continuam precários, os espaços de pesquisa e de informação deixam a desejar, a validade científica do que é produzido raramente é considerada e mal se começa a reconhecer as funções de ilustração e, eventualmente, de vulgarização do conhecimento” – verifica que na França há debates e conversas

“todos buscam realizações que ultrapassam os limites da simples documentação, criando uma linguagem audiovisual no tratamento dos dados etnográficos e produzindo ‘bons’ filmes etnográficos”.²⁰ De modo a pensar a distinção entre a verdade/objetividade buscada pelo filme etnográfico – seja ele “bom” ou “enfadonho” – e o filme não-etnográfico, criativo e subjetivo enquanto “espetáculo”, creio proveitosa a reflexão sobre a *intenção* implicada nesses modelos fílmicos, ou melhor, sobre a intenção de seus “autores”.

O segundo motivo: subjetividades autorais

O segundo motivo de inspiração dessa comunicação é a noção de *auteur* – cunhada no campo cinematográfico pela “política dos autores” francesa –, e sua desconstrução por correntes teóricas anti-humanistas representadas por pensadores como Michel Foucault e Jacques Derrida. De fato, a idéia de autor cinematográfico propagada nas décadas de 50 e 60 e sua desconstrução, no final da mesma década de 60, inspiraram-me a fazer um paralelo com a idéia de “autoria etnográfica” questionada por James Clifford duas décadas depois. Apesar de não anunciar uma “morte” do autor, pode-se compreender o questionamento de Clifford na esteira daqueles “pós-estruturalistas”.

No campo cinematográfico, o termo autor foi elaborado por um grupo de jovens críticos e cineastas, em torno da revista *Cahiers du Cinéma*, que instituíram a chamada “política dos autores”, surgida com um artigo escrito pelo cineasta François Truffaut em 1954 intitulado *Une certaine tendance du cinéma français*. Dentro da política, a noção de *auteur* remete-se à contribuição *individual* dada à obra cinematográfica, ao “si mesmo”, à

“relativamente freqüentes – e nem sempre pacíficas – se bem que fecundas, entre cineastas do real (documentaristas) e antropólogos cineastas. Tais encontros não são considerados, necessariamente, parte da ortodoxia do ponto de vista de uma antropologia teórica. A preocupação científica (quando não científicista) desta última é ofuscada por ligações consideradas perigosas: elas contaminaram o rigor acadêmico pelas tentações estéticas e espetaculares, que estariam muito distantes de um estrito propósito antropológico. Aliás, se daria o reconhecimento disciplinar apenas às produções concebidas expressamente no interior de um questionamento antropológico ou, ao menos, a partir de uma pesquisa profissionalmente identificável pela marca acadêmica dos diplomas obtidos pelos realizadores! Alguns entre eles negarão toda a possibilidade de exploração heurística pela imagem e pelo som, aceitam – talvez mais facilmente – as qualidades ilustrativas destes, eventualmente também pedagógicas. Outros, porém, entre os quais eu me incluo, continuarão a pensar que a exploração pela imagem não somente contribui de forma privilegiada para se colocar em perspectiva esse domínio específico, que uma aproximação literária clássica ou sistematicamente formalizada não saberia abordar verdadeiramente e que, portanto, a antropologia audiovisual abre novos campos de exploração e novos terrenos, o que significa, sem dúvida, uma nova maneira de conceber a antropologia” (Piault, 1999: 15-16).

²⁰Patrícia Monte-Mór, 2005. Dentro dos limites desse trabalho não caberia ampliar a discussão relativa à diferenciação entre o “bom” filme etnográfico e aquele “enfadonho”. Esse tema requer uma complexa reflexão sobre o conceito de “bom” (assim como o de “belo”) nos parâmetros de uma estética etnográfica. Essa escolha pode vir a requerer a retomada não apenas de postulados kantianos, como também da extensa bibliografia pautada em autores como Boas (1955); Lévy-Strauss (1976); Morphy (1994); Miller (1994); Gell (1998); Overing (1989, 1999), entre outros. Da mesma forma, essa discussão implica definições do gosto, das quais destaco, principalmente, as concepções bourdieusianas. Tomando, não obstante, o sentido da “distinção”, limitarei a temática no que faz o filme etnográfico se distinguir do “filme espetáculo”.

individação pelo estilo (Bernardet, 1994). Realizado pela unidade sujeito-autor, esse tipo de cinema exprime uma expressão subjetiva mesmo quando trata de uma representação do real. Tal reconhecimento da subjetividade artística indica que para que o cinema seja de autor é necessário que ele seja mais que um registro “objetivo” de uma dada situação. É necessário que, como arte, ele proponha um olhar personalizado do mundo, uma forma de pensar própria do artista, inteiramente responsável por sua obra. Quando meramente “efeito do real” não é necessário que um *autor* aperte o botão da câmera, pois qualquer *profissional* pode fazê-lo. O importante a se notar nessa conceituação é que por detrás da função-autor está o próprio ego do cineasta.

No campo antropológico, pode-se fazer um paralelo dessa noção com a de “autoridade etnográfica” discutida por James Clifford que, ao propor uma idéia de desconstrução daquele autor, se aproxima de teorias de desbiografização escritural. Considerado como um dos principais representantes da corrente antropológica denominada “pós-moderna”, Clifford faz uso do termo de forma a criticar os entendimentos canônicos da representação etnográfica, apontando à crise da identidade pessoal do antropólogo. Nesse sentido, é possível posicioná-lo na contra-corrente da idéia de autor possuidor de uma “autoridade” pessoal e monofônica. Como explica o antropólogo José Reginaldo Gonçalves, em Clifford, “a noção de autoridade não é usada no sentido simplista de assinalar uma desigualdade (social, política) entre etnógrafo e nativo (e a conseqüente reivindicação de uma relação igualitária), mas no sentido de se pensar as estratégias retóricas pelas quais o ‘autor’ (entendido não como um dado, mas como uma função) constrói a sua presença (ou ausência) no texto, assegurando em termos epistemológicos (mas também, ao mesmo tempo, em termos de poder) a legitimidade do seu discurso sobre aquele contexto social e cultural a ser representado” (1998: 13). Ao desconstruir a noção clássica da autoria e/ou autoridade etnográfica, Clifford “vem pôr em xeque o fundamentalismo que tem marcado as concepções etnográficas de cultura no universo moderno. E conseqüentemente pôr em xeque a própria epistemologia modernista em sua busca obsessiva por fundamentos, sejam estes de natureza ‘objetiva’ ou ‘subjetiva’” (Idem, p. 12).

Lançando mão de uma concepção de antropologia ficcional, James Clifford afirma que a autoridade etnográfica (que busca uma cientificidade ilustrada) acaba por criar afirmações inquestionáveis pelo fato de estas aparecerem como provedoras da verdade no texto. Nesse sentido, o autor postula uma “inconsistência da escritura”, ao sugerir que a capacidade autoral do etnógrafo encontra-se freqüentemente velada. Clifford, então, problematiza as noções de experiência e interpretação. Em sua perspectiva, ambas exacerbam a subjetividade do “antropólogo-autor” na medida em que traduzem um conhecimento pessoal do pesquisador

em detrimento de uma posição *dialógica* ou *intersubjetiva* – a ponto de o objeto antropológico ser descrito por meio de juízos possessivos como “meu povo”, por exemplo. Quanto à proposta interpretativa, que tem como paradigma o antropólogo Clifford Geertz, James Clifford entende que “a interpretação não é uma interlocução”, uma vez que “não depende de estar na presença de alguém que fala” (1998: 40). Nessa medida, ao considerar que essa proposta constrói narrativas a partir de “estilos intuitivos de sentimento”, Clifford verifica que ela pode inventar um “autor generalizado”, que deve “dar conta do mundo ou contexto dentro do qual os textos são ficcionalmente realocados” (Idem, p. 41). Desta forma, a *tradução* da experiência sensorial para um *corpus* textual implica em “consequências importantes para a autoridade etnográfica”, uma vez que esta incorre no risco de criar um “sujeito absoluto” desprovido de ambigüidade ou diversidade. Assim, “torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma ‘outra’ realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia” (Idem, p. 43). O que se privilegia aqui é a intersubjetividade da fala, uma “utopia da autoria plural”, em que o uso do pronome *eu* pressupõe diretamente um *você*.

O entrecruzamento proposto nessa perspectiva acaba por des-subjetivar aquele autor coerente e centralizado, prevendo, contudo, uma outra forma de subjetivação. Essa desconstrução representativa implica uma re-subjetivação da “outridade”. No caso, a “mesmidade” se reflete na “outridade” e vive-versa. Ao questionar a autoria e/ou a autoridade do “eu” etnográfico, Clifford propõe o que entende por polifonia dialógica – que no âmbito da representação audiovisual pode se encaixar nos moldes fílmicos “espetaculares” de Robert Flaherty e Jean Rouch, por exemplo. De modo a romper com uma autoridade objetiva do documentário, estes e outros antropólogos-documentaristas criaram outras possibilidades fílmicas baseadas em uma espécie de acontecimento, cujo discurso indireto e polifônico liberta o “outro” para ser autor de si. Essa concepção não apenas liberta o “outro” como está eminentemente atrelada ao específico fílmico, aquele que valoriza (também) o fenômeno cinematográfico. É com base nesses dois sentidos que o estatuto do real e/ou da verdade é problematizado. Na medida em que essa intersubjetividade autoral *cria* um real efetivamente cinematográfico, permitindo que os sujeitos se revelem ou se fabulem, algumas fronteiras preestabelecidas entre o cinema e a antropologia passam a ser relativizadas, como o próprio

ideal de verdade, do outro como alteridade ou homogeneidade, e de determinadas regras de linguagem.²¹

Retomando uma historiografia paradigmática das fronteiras da representação etnográfica, os antropólogos (também “pós-modernos”) George E. Marcus e Michael Fischer observam que na etnografia dos anos 30 o interesse no filme refletia o desejo de realismo documental. Esse interesse sustentava que o filme tinha vantagens sobre a escrita no sentido de comunicar a experiência dos sujeitos mais natural e “facilmente”. O exotismo “embotado” e distanciado da maioria dos filmes etnográficos que buscavam essa atitude realista gerou uma reconsideração desse meio. Informados por uma sofisticada crítica pautada em diferenciações entre filme comercial e filme de arte, os praticantes contemporâneos do filme etnográfico estão conscientes de que o filme é tão construído quanto o texto escrito. Nesse sentido, o filme etnográfico passa por tantos desafios quanto a escrita etnográfica, como, por exemplo, problemas de narrativa e foco, de edição e reflexividade. Talvez, dizem eles, o filme etnográfico não possa substituir o texto etnográfico, mas certamente tem algumas vantagens sobre o texto numa sociedade em que a mídia visual compete fortemente com as formas escritas na atenção não apenas de usuários de “meios de massa” como também de intelectuais e eruditos. O uso da ficção e de dispositivos ficcionais no gênero etnográfico é uma outra questão. Os trabalhos experimentais que enfocam a representação da experiência e descrevem encontros entre o pesquisador e os “outros” pesquisados, penetrando na vida de indivíduos particulares e assumindo múltiplas perspectivas ou vozes, se tornaram uma estratégia narrativa atrativa. Quanto à questão da ética, geralmente referida à preservação da privacidade do “sujeito-personagem” ou mesmo do efeito narrativo, e ao rearranjo de eventos, de fatos e identidades na construção de composições, passou-se a permitir a introdução (e aceitação) de invenções fictícias na narrativa etnográfica. Finalmente, para os autores, o ponto-chave da etnografia – que aqui relaciono à prática audiovisual – é que a motivação para o desenvolvimento de modos mais eficazes de descrição e análise das experiências de

²¹Como lembra Cláudia Menezes, em *Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*, “um dia você pode fazer um filme puramente poético, outro dia você faz um filme com narração, um outro você faz um documentário que tem uma função política, que é real. Você não está naquele documento, mas é um ato de doação (...). Do ponto de vista da antropologia, o famoso objeto de observação está pegando a câmera e gravando, o que é uma coisa bastante revolucionária, já que o cinema, ou melhor, a linguagem cinematográfica, o próprio instrumental técnico foi criado pelo colonizador, pelo homem ocidental, que se achava no direito de ir lá interpretar a realidade dos povos nativos ou das minorias como ele bem entendesse, partindo do *seu* entendimento, do *seu* conhecimento, das *suas* intenções. Agora surge uma novidade, ou seja, esses indivíduos se tornam sujeitos. Eles pegam a câmera e isso significa a renovação da própria linguagem do cinema” (1994: 67). Em relação à subjetividade fílmica, Menezes ainda afirma que esta não dirime a cientificidade, e declara: “no trabalho de campo, eu, como antropóloga treinada para isso, quando comecei a fazer documentário antropológico tinha uma preocupação com aquilo que era genuíno, e de não me envolver, de ter distanciamento, de não intervir. Eu tinha uma visão tão purista nos documentários que fiz que hoje em dia fico surpresa comigo mesma. Que bobagem era essa? Claro que um observador tem seus observados, mas também está sendo observado, e isso quase nunca é dito” (1994: 62).

interseções culturais torna tentador o uso de *narrativas ficcionais*, e, com essa tentação, o status da etnografia como descrição científica ou factual passa a ser questionado (1986: 75-76). Essa desconstrução de uma suposta verdade/objetividade científica pode ser um útil caminho para questionarmos a objetividade do filme etnográfico, ou melhor, para pensarmos as divergências entre as regras do filme etnográfico discutidas acima e suas possibilidades enquanto ficções subjetivadas ou como estilos narrativos (multi)autorais.

Da objetividade fraca e das categorizações

Muito já se falou dos elos estabelecidos entre a antropologia e o cinema desde suas origens, elos estes entendidos muitas vezes como “filhos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta” (Piault, 1995: 23-29). No entanto, se meditarmos sobre as avaliações que sugerem uma separação entre esferas do fazer fílmico e do fazer antropológico, poderíamos dizer que esses elos estão longe de se convergirem. Nesse sentido, “na passagem da realidade para a imagem” (Idem), a observação corre o risco de se objetivar, e o filme, de tornar-se um mero objeto de conhecimento, como um retorno mesmo às abordagens positivistas na época da instrumentalização dos primeiros filmes de viagem ou das experiências de cientistas como Marey e Muybridge, quando se desconhecia (e negava) a função imaginativa e espetacular do fenômeno cinematográfico.

A concepção de filme etnográfico que aponta a uma perspectiva verista e objetivada de apreensão do fato social, além de desvalorizar recursos do próprio suporte cinematográfico, acaba por negar os dispositivos (inter)subjetivos dos “tempos” pós-modernos. Nesse sentido e na esteira de Max Weber, sugiro que o fazer fílmico, “subjetivo” por excelência, quando feito em âmbito científico requer uma *vocação* objetiva. Dessa vocação proponho a reflexão do que denomino por “objetividade fraca” do antropólogo-cineasta. Desse termo considero o *resíduo* de objetividade da disciplina antropológica que resiste às redefinições da pesquisa de campo (e das práxis científica e cinematográfica). Esse entendimento sugere que, apesar de proposições pós-modernas – de subjetivação polifônica que faz da escritura etnográfica uma narrativa ficcional, “desconstrutora”, portanto, de uma verdade e/ou objetividade –, há antropólogos que na feitura de um filme não se despem da objetividade que crêem necessária para atingir uma veracidade da pesquisa, temendo macular esse resultado ao conceberem o filme enquanto *arte e ficção*.

Enquanto for realizado e recepcionado exclusivamente como produto de obtenção de resultados objetivos e “verídicos” da disciplina antropológica, o filme etnográfico corre o risco de permanecer em uma posição de negação de sua função eminentemente

cinematográfica. Esse tipo de registro fílmico acaba por descartar recepções *desinteressadas*, ou seja, aquelas que não necessariamente pressupõem uma finalidade científica. O filme etnográfico pode ser considerado, nesses termos, apenas como um meio a uma finalidade que está fora dele próprio. Realizada com base em fórmulas metodológicas essenciais à operacionalização da investigação antropológica essa conceituação cinematográfica pressupõe uma objetivação do fazer etnográfico cobrada com rigor por seus participantes, que trabalham com base em sistemas classificatórios no lugar de conceber o fazer fílmico etnográfico como uma práxis mais multifacetada, que incorpora cada vez mais novas linguagens, tempos e formas interativas e narrativas.

Pensar novos modos de olhar que se desprendem de metodologias preestabelecidas pode ser uma proveitosa ferramenta para conferir possibilidades estéticas, artísticas e (porque não?) “espetaculares” às classificações, nomenclaturas e tipologias que acabam por segregar campos de fato já hibridizados – como, por exemplo, “antropologia audiovisual”, “antropologia fílmica”, “etnocinematografia”²² e documentário. Como observa a antropóloga e cineasta Faye Ginsburg, a vitalidade da antropologia audiovisual depende menos de sua institucionalização do que das “múltiplas relações estabelecidas entre o mundo disciplinar da antropologia e o universo mais arrojado da prática de filmes e vídeos”²³, que integram-na a novas temáticas e possibilidades produtivas, abrindo-a a novas concepções do próprio fazer antropológico.²⁴

Em “*The subjective voice in ethnographic film*”, David MacDougall (antropólogo-cineasta que ironicamente se baseia no tempo para construir seu método fílmico observacional) descreve o filme etnográfico como uma forma de *documentário*²⁵ que implica uma subjetividade entendida como *qualidade* apontada na obra. Assim, o valor do filme

²²Para mais detalhes ver Claudine de France, 1998.

²³Faye Ginsburg citada por José da Silva Ribeiro, 2005. Ainda de acordo com Ginsburg, “apesar da falta de institucionalização da antropologia visual ter tornado seu desenvolvimento difícil no interior da disciplina (da antropologia), uma parte de sua vitalidade se deve a esse vai-e-vem constante entre o campo disciplinar da antropologia e o universo mais livre do cinema documentário desprendido de pressões acadêmicas” (Faye Ginsburg citada por Colleyn, Op. cit., p. 25).

²⁴Marc Henri Piault citado por José da Silva Ribeiro, 2005.

²⁵MacDougall define filme etnográfico dentro de uma categoria mais ampla “do que aqueles filmes realizados na e para a disciplina antropológica” (MacDougall, 1981). Esse modelo, para ele, tem constantemente sido olhado por cineastas como obscuro, e por antropólogos, como privado de substância intelectual. Por esse motivo MacDougall sugere que esse campo ocupa uma posição marginal, a qual levanta algumas suspeitas – por um lado, a que legitima e estende a apropriação antropológica da voz dos povos colonizados; por outro lado, a que segue prerrogativas antropológicas sem a intenção de cumpri-las. Das explicações sobre essa segunda suspeita, uma das mais comuns é a de que aos cineastas etnográficos falta-lhes o rigor e a perspectiva científica dos antropólogos. Para MacDougall, o filme etnográfico provoca tais respostas pela relação de ambígua intimidade que estabelece com seu sujeito – problema que a antropologia escrita pode mais facilmente elidir, uma vez que o indivíduo pode ser substituído por um princípio geral ou um fenômeno social. Nessa medida, o valor da voz subjetiva do filme documentário é aquele que permite o acesso ao cruzamento de diferentes quadros de referência na sociedade. Estes, que podem parecer ambíguos e contraditórios, dependem de uma estratégia narrativa, que nos permite experimentá-los.

etnográfico está no que seu texto pode transmitir, sempre sujeito a verificação e releitura. A voz subjetiva é mais parte da construção dos sujeitos envolvidos do que da voz (muitas vezes velada) do documentarista. Nesse caso, o filme deve ser entendido menos como uma mensagem do que como um artefato cultural, que retém os traços do material do qual foi feito. No entendimento de MacDougall, o filme pode compreender as subjetividades de seus sujeitos, o observador/espectador e o diretor institucional ou individual de forma combinada. Do ponto de vista textual, cada uma dessas perspectivas pode se tornar o “eu” enquanto as outras podem ser referidas como “vocês” ou “eles”. O efeito subjetivo, nesse sentido, não depende da agência narrativa do diretor, mas da orquestração dos códigos narrativos.

Provedor do significado do artefato fílmico, o efeito subjetivo é aqui entendido mais como algo que se *apresenta* do que como algo com que se *representa*²⁶ através de uma intencionalidade objetiva que pode acabar se tornando um empecilho à sensibilidade e à *intuição*²⁷ necessárias à habilidade do fazer fílmico. Para além do domínio básico dos códigos narrativos do cinema, essa habilidade depende da consciência de que “o caminho visual para a verdade objetiva parece estar calcado nas ilusões”.²⁸ Assim, por mais que se tenham instituído teorias e conceituações defensoras do cinema “como janela para o mundo”, como a “recriação do mundo à sua imagem”²⁹, ele continua a ser o instrumento que mais perfeitamente traduz ilusões. Esse seu potencial, no entanto, não parece ainda completamente explorado pela disciplina antropológica. Em 1979, Jean Rouch já havia atentado ao fato de que “talvez pela primeira vez na história de uma ciência os instrumentos se aperfeiçoam em menos tempo que o necessário para que seus usuários aprendam a deles se servir”.³⁰ Como indicam alguns debates em torno da antropologia audiovisual – quase trinta anos depois dessa afirmação, quando as tecnologias estão ainda mais avançadas, tecnologizadas e democratizadas – esse panorama parece não ter sofrido maiores transformações.

À guisa de reiterar o debate

Em *Writing Culture: the poetics and politics of Ethnography*, James Clifford sustenta que a etnografia é um emergente fenômeno interdisciplinar cuja autoridade e retórica têm se espalhado por muitos campos nos quais a “cultura” é vista como o mais novo objeto de

²⁶Em referência a Tim Ingold, 2000.

²⁷Idem.

²⁸Idem, p. 246.

²⁹Para mais detalhes ver André Bazin, 1975, 1991. Para idéias como a impressão de realidade no cinema, verossimilhança e outros termos ver Christian Metz (1977), Gérard Leblanc (1987), entre outros.

³⁰“Pour la première fois peut-être, dans l’histoire d’une science, les outils se perfectionnent en moins de temps qu’il n’en faut aux utilisateurs pour apprendre à s’en servir” (Rouch, 1979 : 5-11).

descrição e crítica. Para ele, na medida em que a antropologia científica é também arte, pode-se dizer que a etnografia possui qualidades literárias. Desse modo, um trabalho pode ser artificialmente composto, para além de ser factual. Enquanto os fatos forem mantidos em separado, ao menos em princípio, de seus recursos comunicativos, os métodos continuarão a alimentar as divergências entre a “observação objetiva” dos eventos e sua “tradução subjetiva”. De forma a deslocar essa separação epistemológica, Clifford alerta ao fato de que as dimensões retórica e literária da etnografia não mais devem ser tão facilmente compartimentadas. Elas devem estar presentes em todos os níveis da ciência cultural (1986: 3-4). Sob essa perspectiva sugere-se que tanto a antropologia quanto a arte não possuem status essenciais e, portanto, devem ser sempre provadas e contestadas. Desse modo, escritos e filmes etnográficos podem ser entendidos como ficções no sentido de “algo produzido ou modelado”, seguindo a definição do termo em latim *fingere*. Esse entendimento ultrapassa o mero sentido de “restituição” e de “comprovação” em favor do reconhecimento da inventividade de situações e fenômenos não “atualmente” reais.

A partir do que Clifford denomina por “ficções verdadeiras”, acredito, de acordo com a antropóloga Patrícia Monte-Mór, que ao fazer filme etnográfico, “o antropólogo deveria ser introduzido no mundo das artes”³¹, por meio de uma metodologia *pré-objetiva*³². Esse caminho se dirige à assimilação da diversidade dos campos nos quais tanto a etnografia – enquanto intersubjetividade polifônica – quanto a linguagem cinematográfica – em suas diversas experimentações – sejam vistas de forma equivalente, em uma interseção que acabe por pulverizar fronteiras e conceitos como os de *documentação* e *espetáculo*. Essa proposição traz consigo a idéia de indistinção entre linguagem cinematográfica e experiência etnográfica, cujo sistema complexo de relações deve gerar práxis híbridas que valorizem, também, a posição do espectador, que, ao invés de recepcionar a obra com base em categorias preexistentes e olhares predeterminados, extrairá e interpretará formas e significados conforme suas necessidades, sejam elas disciplinares, artísticas ou cotidianas.

Referências bibliográficas

BAZIN, A. (1975): *Qu'est-ce le cinéma?* Paris: Editoins du Cerf.

BERNARDET, J.-C. (1994): *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Edusp.

³¹Monte-Mór, Op. cit.

³²Ingold, Op. cit.

- CLIFFORD, J. e MARCUS, G. E. (1986): *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- COLLEYN, J.-P. (1999): “L’image d’une calebasse n’a pas le goût de la bière de mil. L’anthropologie visuelle comme pratique discursive” In *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, n. 94, v. 17. pp. 19-47.
- FRANCE, C. de (1998): *Cinema e antropologia*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- INGOLD, T. (2000): *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- MACDOUGALL, D. (1995): “The subjective voice in ethnographic film” In DEVEREAUX, L. e HILLMAN, R. (eds.): *Fields of vision: essays in film studies, visual anthropology, and photography*. Berkeley: University of California Press.
- _____ (1981): “A need for common terms” In SAVICOM Newsletter, n.1. pp. 5-6.
- MARCUS, G. E. e FISCHER, M. M. J. (1986): *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the Human Sciences*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- MONTE-MÓR, P. (2005): *Que é fazer antropologia com imagem?* Seminário da ASA: Aberdeen, Inglaterra, mimeo.
- MONTE-MÓR, P. e PARENTE, J. I. (orgs.) (1994): *Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*. Rio de Janeiro: Interior Produções.
- PIAULT, M. H. (2001): “Real e ficção: onde está o problema?” In KOURY, M. G. P. (org.): *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond.
- _____ (1999): “Espaço de uma antropologia audiovisual” In MONTE-MÓR, P. e ECKERT, C. (org.): *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Ed Universidade/UFRGS.
- _____ (1995): “A antropologia e a ‘passagem à imagem’” In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. n.1, Rio de Janeiro: UERJ. pp. 23-29.
- PORTO ALEGRE, M. S. (1998): “Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual” In FELDMAN-BIANCO, B. e LEITE, M. L. M. (orgs.): *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papirus.
- RIBEIRO, J. S. (2005): “Antropologia visual, práticas antigas e novas metodologias de investigação” In *Revista de Antropologia*, n. 2, v. 48, jul-dez. pp. 613-648.
- ROUCH, J. (1979) “Introduction” In FRANCE, C. de (dir.): *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Mouton Éditeur et École des Hautes Études en Sciences Sociales.