

O MODELO ETNOGRÁFICO: ANTROPOLOGIA VISUAL E MODOS CONTEMPORÂNEOS DE SUBJETIVAÇÃO - O EXEMPLO DE EDUARDO COUTINHO -¹

Marcos Aurélio da Silva
Doutorando PPGAS/Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMO:

O trabalho pretende uma discussão sobre a emergência de uma linguagem etnográfica que transborda os limites da antropologia e pode ser identificada tanto em produções cinematográficas de ficção quanto em documentários. Se, como afirma Jean Claude Bernardet, existe um *modelo sociológico* que permeia a produção de documentários no Brasil, a partir dos anos 60, tendo em *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno seu maior exemplo, podemos num exercício teórico projetar a existência de um modelo etnográfico que, utilizado paralelamente, marcou produções mais preocupadas em problematizar questões, através de um jogo de reflexividade entre filmadores e filmados, o que pode ser encontrado em filmes como os de Eduardo Coutinho e do canadense Pierre Perrault – cineastas, não-antropólogos que, no entanto são celebrados nas filmografias de antropologia visual –, e não explicá-las através de textos coerentes com depoimentos ilustrativos – característica do modelo sociológico que o fez consagrado pelo telejornalismo brasileiro. O modelo etnográfico, por sua vez, não desfrutou de tanto prestígio nas produções televisivas e cinematográficas, mas se coaduna com modos contemporâneos de subjetivação, ao propiciar sujeitos que se constituem performativamente em frente à câmera e não num ideário tipificador sociológico.

PALAVRAS-CHAVE: Modelo Etnográfico; Processos de Subjetivação; Eduardo Coutinho.

¹ Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho de 2008, Porto Seguro, Bahia, Brasil. GT 11 - Imagens e Sociedades: balanço crítico das possibilidades analítico-interpretativas na antropologia visual.

INTRODUÇÃO

A antropologia visual contemporânea por vezes tem ressaltado em suas filmografias a importância de produções não necessariamente antropológicas mas que se encaixariam nas premissas do que é considerado o *filme etnográfico*. Eduardo Coutinho é um desses cineastas que se especializaram na produção de documentários que têm sido festejados como possuidores de uma linguagem etnográfica, apesar de não possuir formação acadêmica antropológica. O objetivo do presente trabalho é pensar em algumas das obras de Coutinho sob a ótica da antropologia visual, levantando a partir delas os fundamentos de uma antropologia fílmica ou audiovisual, assim como pensar num possível *modelo etnográfico* que estaria além dos limites da antropologia.

Linguagem que vem se oferecer como uma alternativa nas obras cinematográficas contemporâneas e que muitos teóricos e críticos já classificaram como o “cinema da palavra”, no *modelo etnográfico* o que se privilegia na tela são as narrativas de personagens que não são meros entrevistados. Trata-se de um tipo de cinema que busca enfatizar não o conteúdo das falas que possam revelar “verdades” sobre o assunto tratado, mas as condições próprias de elaboração desses textos, como são articulados no sentido de constituírem os sujeitos que falam. Aposta-se assim numa *narratividade* que marca a forma como esses sujeitos se relacionam com o mundo.

São filmes que possuem diferenças em relação a outros documentários contemporâneos, opondo-se ao chamado *modelo sociológico*, teoria formulada por Jean Claude Bernardet (2003), na análise de filmes documentários produzidos no Brasil entre os anos 60 e 70. Se neste *modelo sociológico* temos a construção de uma narrativa hermética que busca confirmar uma tese a partir da apresentação de fatos e imagens casadas com entrevistas², os filmes de Coutinho se marcam por uma busca incessante por narrativas nunca prontas, mas que são construídas no decorrer da história. Além do cineasta não se utilizar frequentemente do recurso da voz *off*, as entrevistas não são feitas no sentido de confirmar alguma teoria prévia ou de conformar os entrevistados dentro de estereótipos pré-estabelecidos. São antes narrativas múltiplas que apontam o tema para diferentes direções e apostam numa certa perturbação e não na coerência.

Como artesão da “imagem real”, Coutinho parece se utilizar de um material não ficcional – o que não significa menos “produzido” ou “maquiado” e, sim, não escrito previamente

² O *modelo sociológico* consiste, basicamente, na voz *off* de um locutor que narra - por cima das imagens - as idéias centrais da produção, intercalada por depoimentos de pessoas que dão crédito a ela, tal qual podemos observar no telejornalismo diário. Os entrevistados são a voz da experiência, nunca generalizam, nunca tiram conclusões. A voz *off* possui um dono que não se identifica. É homogênea e regular, segue a norma culta. É uma voz neutra que nunca fala de si (BERNARDET, 2003:15).

te por um roteirista e não interpretado por um ator – para construir uma narrativa algo *compartilhada* entre filmador e filmado. Se a possibilidade de realizar sua própria montagem com o material gravado oferece certos poderes ao cineasta na condução da história, a própria forma como o cineasta realiza suas filmagens – oferecendo aos personagens/entrevistados a possibilidade de se “constituírem em tela” – impede uma finalização do material totalmente alheia às condições de captação das imagens, da realização das entrevistas, ou seja, da própria participação deste “outro”.

Este ensaio filmográfico não se focará em obras específicas de Eduardo Coutinho, mas em aspectos de sua obra presentes em um conjunto vasto de filmes, dos quais citarei e descreverei cenas e seqüências. Acredito que as obras de e outras do *modelo etnográfico* são exemplos da possibilidade de realizarmos, no campo da antropologia fílmica, estudos e pesquisas através de imagem e som que, neste caso, não são meros registros, nem confirmação de um “estive lá”, nem a versão audiovisual de uma etnografia escrita.

Trata-se de, antes, pensar num “encontro etnográfico”: de um lado, um sujeito que, sim, registra o campo em que está se inserindo, mas sabe que essa filmagem não é gratuita, muito menos essa inserção, que utilizará essas condições no processo de montagem – pensada nestes casos não mais como representação fiel do que aconteceu, mas fruto de uma linguagem audiovisual; de outro, um *sujeito* (não mais objeto), que não é mero entrevistado, mas um personagem que constrói seu próprio texto, baseado numa história vivida e reconstruída de acordo com experiências subjetivas e com todo conhecimento prévio de uma cultura audiovisual.

Por conta disso, utilizarei neste trabalho as expressões *performance*³ e *performatividade*, com as quais acredito dar conta desses processos cinematográficos, principalmente a *mise en scène* e a montagem. Nesse, sentido, tanto o cineasta quanto os indivíduos e coletivos filmados estão a elaborar performances, cujo sentido não está apenas em palavras e imagens “reais”, mas em palavras, sons e visibilidades que surgem desse “encontro etnográfico”. Pensar em termos de *performance* é privilegiar o conteúdo relacional das vivências humanas, estas sim produtoras de sentido, e menos os conteúdos apriorísticos que explicam uma “cultura” e justificam os comportamentos humanos, antes de nos mostrar como são constituídos em processos relacionais cotidianos.

³ Na antropologia, dois conceitos de *performance* foram desenvolvidos. Um desses conceitos considera a vida social como “dramatúrgica” ou como “drama social” e se desenvolveu no campo da *antropologia simbólica* - Geertz, Turner e outros -, em estudos onde se vislumbra a “relação entre rito, sociedade e transformação” (LANGDON, 1996:24). O outro surge na *etnografia da fala*, do entrecruzamento da lingüística, da antropologia e da crítica literária (BAUMAN, 1977:3), em que a *performance* é pensada em termos de um “modo de falar” (*idem*:3). Nos dois casos, a *performance* é entendida como “algo que está sendo dito a respeito de algo”, em que “preocupações” estão sendo dramatizadas (GEERTZ, 1989:316). Pensa-se, assim, a ação social como um comentário dos atores sobre a realidade, uma *interpretação* que o antropólogo busca *interpretar* (*idem*:316)

1. A CONSTITUIÇÃO DOS SUJEITOS EM TELA E O LUGAR COMO PERSONAGEM

As obras de Eduardo Coutinho, a partir do ano de 1984, marcam a trajetória de um cineasta que, em mais de duas décadas de produções tem se revelado capaz de se transformar e experimentar novos métodos, sem deixar de produzir obras primas que destoam sobremaneira dos documentários produzidos no mesmo período. Poderia começar através da análise de grandes clássicos do cineasta, como *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984) e *Boca de Lixo* (1993), dois dos filmes mais comentados de Coutinho e que marcaram profundamente seu estilo. No entanto, gostaria de pensar sobre vários de seus filmes, recentes e antigos, que mesmo apresentando algumas mudanças de estilo nessas produções, elas mantêm certo “modelo etnográfico”.

Dos últimos filmes de Coutinho, quatro deles apontam para um amadurecimento de seu estilo que se marca por uma possível ênfase no LUGAR. Assim, *Santo Forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Máster* (2002) e *O Fim e o Princípio* (2005) parecem concretizar as principais premissas da filmografia que Coutinho vem construindo desde 1987, com *Santa Marta*, *Duas semanas no Morro*. Por sua vez, *Peões* (2004) e *Jogo de Cena* (2007) apontam para estratégias já apontadas em *Cabra Marcado...* aprofundando o universo interior dos personagens, em detrimento da ênfase territorial.

*Santa Marta*⁴ tem uma importância estratégica na trajetória de Coutinho, pois as adversidades da projeto⁵ abriram um campo de possibilidades para seu cinema, tanto nas técnicas de filmagem, quanto na montagem:

Filmar em um espaço restrito – em apenas uma favela – e em curto espaço de tempo foram dois procedimentos criados para realizar *Santa Marta*. Eles vieram a servir de base para a maior parte dos filmes que Coutinho iria fazer em seguida. Naquele momento, não eram claras as potencialidades desse método; era possível de ser feito em função das condições do projeto, misturado a uma intuição de que poderia dar certo. (LINS, 2004:61)

Em *O Fim e o Princípio*, ele parece retomar um dos procedimentos inaugurados em *Santa Marta* que é permitir que esse jogo inicial da busca de personagens, que pode ou não levar a uma entrevista mais aprofundada, faça também parte da *mise en scène*. Em *Santa Marta*, os moradores procuram Coutinho por conta de um anúncio colocado na favela para que pessoas interessadas em prestar depoimentos sobre violência procurem a equipe. Muitos, po-

⁴ Uma quase anedota é exemplar para a discussão desse artigo. A TV Globo rejeitou a exibição de *Santa Marta* por considerá-lo muito antropológico, quando se buscavam trabalhos mais jornalísticos com a crescente violência nos morros cariocas, em meados dos anos 80 (LINS, 2004:73).

⁵ O filme produzido pelo Instituto Superior de Estudos da Religião (ISER), com recursos do Ministério da Justiça em um concurso para produção de vídeos sobre a violência nas favelas do Rio de Janeiro. O dinheiro era pouco e a produção precisava ser realizada rapidamente (LINS, 2004:58).

rém, parecem não ter noção do que se trata e chegam para pedir ajuda financeira ou não possuem os relatos solicitados e acabam dando depoimentos sobre casamento, filhos, racismo, entre outros. Da mesma forma, o filme do interior da Paraíba conta com situações adversas como personagens que se recusam a falar, em que a própria situação de recusa passa a ser um mote para uma conversa. Nega-se uma entrevista, mas não uma boa conversa.

O filme, que é uma das obras mais difíceis de Coutinho, em termos de realização⁶, ilustra uma preocupação em mostrar mais as capacidades das pessoas em se transformarem em personagens, do que o próprio conteúdo de suas falas. Se nos outros filmes era possível ter no lixão ou na vivência no prédio ou favela motes mais quentes para uma conversa prolixa, neste as histórias parecem mais difíceis de começarem a se desenrolar. Os moradores da comunidade dos Araçás, município de São João do Rio do Peixe, sertão da Paraíba, apresentam-se mais silenciosos em relação ao espaço árido que os une e às próprias relações de parentesco longínquo. As conversas parecem um trabalho artesanal de buscar em cada entrevistado uma experiência que não é ilustrativa de nenhuma teoria científica, mas de uma sabedoria construída por este personagem na sua relação com aquele ambiente sertanejo.

O que dá o tom da película é a protagonista, Rosa, uma agente da Pastoral da Criança que é quem leva Coutinho e a equipe nas casas do povoado. A própria visita de Rosa a essas pessoas parece ser o objeto do filme em muitos momentos, quando ela chega e explica de que se trata a filmagem. Essa pré-produção, que em *O Fim e o Princípio* é feita em frente às câmeras, foi realizada numa etapa anterior às filmagens em títulos como *Santo Forte* (1999) e *Edifício Master* (2002), em que se privilegiava o momento de sua chegada nos lares das pessoas, mas estas já sabiam previamente que seriam entrevistadas e se preparam para receber Coutinho.

Santo Forte, *Babilônia 2000*, *Edifício Master* e *O Fim e o Princípio* marcam a maturidade deste estilo de Coutinho, diferenciando-se de *Peões* por possuírem todos o ambiente como personagem. A favela – nos dois primeiros –, um edifício no terceiro e uma comunidade neste último podem nos fazer pensar que são filmes sobre esses lugares. Acredito que os lugares, ali, não são temas, mas personagens. A técnica que surge das restrições econômicas de *Santa Marta* é também uma forma de não escorregar no “pitoresco” como afirma Lins em relação a *Edifício Master*:

Como é possível colocar lado a lado camelo, costureira, prostituta, técnico de futebol, estudante, músico, funcionária pública, empregada doméstica, professora de inglês, ator aposentado, poetisa e despachante – sem resvalar para o pitoresco? Como fazer coexistir viúvos solteiros e casados, de diferentes origens, idades, opções sexuais – e isso fazer sentido em um filme? O fato de todos os personagens morarem em um único prédio é um e-

⁶ Neste filme, o fio condutor da história é a própria busca de Coutinho por um lugar, no interior do Nordeste, em que ele pudesse recolher histórias da experiência da vida no sertão. Desarmado, sem pesquisa prévia, circula por várias comunidades de São João do Rio do Peixe, Paraíba, à procura de relatos pessoais.

lemento absolutamente crucial para evitar o folclórico, a simples diversão, a caricatura. Limita as escolhas do diretor, que se atém a uma espécie de “pré-montagem” já oferecida pelo lugar onde escolheu filmar, e não vai procurar no prédio ao lado personagens mais carismáticos ou com um perfil mais típico. (LINS, 2004:155)

Em outros trabalhos, porém, e aí devemos incluir sua obra prima, *Cabra Marcado para Morrer* (1964-1984), é possível observar uma amplidão nos espaços filmados e uma menor ênfase num único lugar. É o que se percebe em *Peões* (2004) e *Jogo de Cena* (2007) que deixaram de ter o lugar como personagem da história – caso das favelas em *Santa Marta* e *Santo Forte*, o prédio em *Edifício Máster*, o lixão em *Boca de Lixo* (1992), o sertão em *O Fim e o Princípio* (2005). *Peões* e *Jogo de Cena* apontaram mais para certas nuances de sua trajetória por apresentarem uma maior ênfase em certos tipos de pessoas: *operário* e *mulher*.

O procedimento que poderia levar, no entanto, a uma reificação de identidades acaba por não permiti-la pela própria *mise en scène* característica dos filmes de Coutinho em que ele – talvez por não se utilizar de perguntas pré-estabelecidas para aquele tipo de personagem/tema – faz das entrevistas diálogos em que as perguntas parecem surgir do próprio contato (lembrando mais as nossas relações cotidianas que o interrogatório jornalístico). As perguntas que faz, aparentemente ingênuas, são na verdade incentivos para que se traga à tona um mundo interior do entrevistado, uma experiência de vida, uma sabedoria que, de forma alguma, é colocada como hierarquicamente inferior à do cineasta.

Peões (2004) é outra obra de Coutinho que não desfruta de um mesmo cenário como fio condutor da história. Um trabalho primoroso que vai atrás de resgatar operários que participaram das greves no ABC Paulista – quando Luís Inácio Lula da Silva, agora presidente, tornou-se nacionalmente conhecido por liderar o movimento –, *Peões* mantém, no entanto, seu estilo de entrevistas informais em que Coutinho não se presta a retirar informações que vão completar um quadro geral de idéias sobre o tema. Ao questionar cada entrevistado sobre a participação no movimento e como sentiam a chegada de Lula ao poder, em 2002, depois de quatro eleições, ele mantém esta relação entre operários como fio condutor, mas permite que as entrevistas sejam sobre as vidas pessoais dessas pessoas que, assim, se tornam personagens.

Nesse sentido, *Jogo de Cena* talvez seja a sua obra mais desterritorializada, pois se a categoria *operário* permite alguma linha mestra em *Peões*, não é isso que garante a continuidade em seu último trabalho. Por mais que as experiências pareçam sublinhadas pela categoria *mulher*, girando em torno de questões da maternidade, o foco do cineasta é o jogo do real e do verdadeiro, do próprio documentário *versus* ficção. A película que conta com entrevistas de mulheres anônimas, atrizes desconhecidas e três atrizes famosas da dramaturgia brasileira – que interpretam depoimentos de outras mulheres anônimas – transforma-se numa espécie de

estudo sobre a própria *mise en scène* que acompanhou Coutinho em tantas obras. Ao convidar seu público a pensar sobre o que é real e verdadeiro nessa história, ele expõe a natureza de suas entrevistas, que a essência desse material não está naquilo que é dito, mas como este dito está implicado numa constituição de pessoa, a *auto mise en scène* de que nos fala Claudine de France (1998:405) ou mesmo a *performance* da teoria antropológica.

Para France, a *auto-mise en scène* são as diversas maneiras em que as pessoas filmadas “mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que a envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais” (1998:405), considerando a presença de um cineasta, o que faz recordar o próprio conceito de *performance* como uma inserção social, minimamente pública, em que aqueles que falam e se movimentam estão a elaborar seus próprios enunciados e construindo uma realidade à sua volta (BAUMAN, 1977).

2. UM MODELO ETNOGRÁFICO PARA ALÉM DA ANTROPOLOGIA VISUAL

Se *Jogo de Cena* nos faz repensar aspectos cruciais da obra de Coutinho, da mesma forma nos faz pensar nesta velha dicotomia entre *real* e *ficção* que acompanha a história do cinema e me faz acreditar que esse dualismo entre filme e documentário não se mostra eficaz sob certas circunstâncias como as apresentadas pelo cinema etnográfico. Dentro do que se pode chamar de filme para fins de estudos antropológicos (não o mero registro), ser ficção ou realidade é só uma questão de estilo, pois ambos compartilham de uma mesma *mise en scène* que é o que interessa à antropologia fílmica. Tanto em um como no outro, estamos diante de *performances*, seja do ator/entrevistado e sua *mise en scène*, seja do cineasta e seus enquadramentos, seqüências e montagem.

Não é à toa, então que as obras de Coutinho são lugar-comum nas listas de filmes etnográficos. Remetem à própria história do cinema, em que antropologia e filme, pareciam habitar lugares mais próximos. Marc-Henri Piault (1994:62) fala da contemporaneidade do cinema e da antropologia, constituídos no fim do século XIX como instrumento ou disciplina de observação. Estabeleceu-se entre os dois uma colaboração, destacando-se a filmagem feita pelo médico Félix-Louis Regnault, nos primeiros anos do cinematógrafo, de uma mulher africana fabricando potes numa feira em Paris, dando início a um projeto de arquivo de filmes etnográficos. Piault, no entanto, considera que:

se o cinema desenvolveu rapidamente suas técnicas, ampliou o campo de sua investigação e de suas aplicações, sua utilização e reconhecimento pelos antropólogos não seguiu a mesma evolução: estes o consideraram, durante muito tempo, um tipo de registro secundário, senão perigoso e, freqüentemente, frívolo.

O cinema, ao contrário, se apropriou muito mais rapidamente dos domínios reservados à

antropologia, não hesitando em circular suas câmeras nos mundos exóticos, oferecendo imagens atraentes para as fantasias do Ocidente. Para além do conteúdo próprio à ficção, aos documentários e aos filmes de viagem e exploração, suas técnicas foram enriquecidas pelas exigências e as condições de filmagem características da atitude antropológica. (PIAULT, 1994:62-3)

Dziga Vertov e Robert Flaherty são dois cineastas que, apesar de não serem antropólogos são considerados mestres no campo da antropologia visual. As produções realizadas por eles, nos anos de 1920 e 1930, tornaram-se referência para os antropólogos contemporâneos e ofuscam os filmes feitos na mesma época por antropólogos geralmente por encomenda de museus com finalidades didáticas (PIAULT, 1994:65). Nesse bojo, André Leroi-Gorhan foi um dos principais formuladores do conceito de *filme etnográfico*, em 1948, já naquela época abrangendo produções não científicas/antropológicas: “filmes que descreviam sociedades diferentes daquela de seus autores. Desde então, a idéia de um cinema ‘de ciência cultural’, passou a ser de alguma forma aceita, embora com certo receio e mesmo curiosidade pela disciplina antropológica” (MACDOUGALL, 1994:71).

Mas se a antropologia teve uma virada, a partir dos anos 50 e 60, quando tornou-se voltada para o próprio mundo dos antropólogos – constituindo as antropologias rural e urbana – não podemos desconsiderar esta mesma atitude antropológica nos filmes etnográficos. É daí que vai brotar a cinematografia de Coutinho, inspirado na antropologia fílmica de Jean Rouch, mas também de obras seminais como as do canadense Pierre Perrault. É claro que, neste sentido, não podemos deixar de perceber a exotização do que é próximo e também ocidental, sejam os moradores de uma favela ou um edifício do Rio de Janeiro ou os pescadores do interior do Canadá.

Claudine de France ([1982]1998) toma a obra de Perrault, *Pour la suite du monde* (1966) como um exemplo de um momento da história do filme etnográfico em que foi possível, através dos novos aparelhos portáteis, com registro sincronizado de imagem e som, a expressão verbal de “emoções, sentimentos, crenças e opiniões, até então ausentes da imagem” (FRANCE, 1998:11). A autora está se referindo a um tipo de filme etnográfico que valorizava extremamente as atividades técnicas, mais acessíveis ao processo cinematográfico: nas atividades técnicas do cotidiano, articulam-se as visibilidades de uma cultura e a própria sociabilidade humana. Exemplos desse “tecnologismo” estão nas obras dos mestres do filme etnográfico, Dziga Vertov e Robert Flaherty.

Perrault, no entanto, parece se beneficiar das novas tecnologias e acaba por constituir um novo cinema que, de certa forma, acompanha mudanças semelhantes no próprio campo da antropologia. As pessoas filmadas passam de objetos a sujeitos, pois a *mise en scène* sai das técnicas mudas que são acompanhadas apenas por um texto explicativo das atividades, geralmente escrito pelo antropólogo – caso de *Nanook of the North*, de Flaherty, e *O homem com a*

câmera, de Vertov –, e passa a abranger a fala, a expressão corporal-sonora (gestos que acompanham a fala e vice-versa) e um universo aparentemente interior do indivíduo mas que é construído numa relação ativa com a câmera.

Nesse ponto, os filmes de Perrault e Coutinho parecem pertencer a uma mesma escola. Suas obras parecem utilizar como pretexto determinados temas centrais para na verdade realizarem verdadeiros experimentos etno-cinematográficos que vão privilegiar o gesto, o imediatamente visível mas oferecendo a chance de processos performativos se desenrolarem em frente à câmera, indicando a uma dimensão interior da experiência vivida. Talvez por conta disso, quando Claudine de France (2000:17) fala em “filme etnográfico”, ela está considerando não apenas produções de antropólogos com fins científicos, mas também as destinadas a um público indeterminado, porém sem finalidades científicas, ou seja, filmes que não podem ser considerados etnografias fílmicas, mas que representam certa inserção da antropologia na história do cinema.

(...) essas produções diversificadas evoluem numa zona movediça e ambígua que vai da ciência à arte, do esboço à obra acabada, do documentário à ficção. No entanto todas elas têm em comum o fato de tomarem como ponto de partida a observação do real, mesmo que, às vezes, essa observação seja algo provocada e que a maneira como o real é apresentado possa, de vez em quando, buscar inspiração em alguns procedimentos próprios ao filme de ficção. (FRANCE, 2000:17)

A antropologia fílmica, termo que Claudine de France utiliza em preferência à antropologia visual, vai se delineando por conta desse vasto campo de produções, encontrando como objeto “o homem tal como ele é apreendido pelo filme, na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente” (FRANCE, 2000:17). Significa dizer que o foco central de uma antropologia fílmica não é apenas o “humano” imerso em sua cultura – típico da etnografia tradicional – mas a “imagem do humano”, pensada a partir das “leis e opções de *mise en scène*” (*idem*:18).

CONCLUSÃO

MacDougall em seus artigos sobre a existência ou não de uma antropologia visual se contrapõe à falsa idéia de que os filmes etnográficos são formas de vermos, ouvirmos as pessoas para entendê-las. Para ele, este ponto de vista “é incapaz de ler um filme como se lê um texto elaborado, e talvez incapaz mesmo de ver que a característica de um filme pode residir na sua capacidade de analisar os aspectos culturais ignorados pela literatura especializada” (MACDOUGALL, 1994:71). Não se trataria, portanto, de uma antropologia que apenas colocaria em áudio e vídeo o conteúdo que poderia estar numa etnografia escrita:

Apesar de, no passado, a antropologia visual ter se adequado aos interesses da antropologia escrita (e aos seus tópicos), o mais provável é que a antropologia visual progressiva-

mente se volte para o estudo de outros aspectos da realidade social, incluindo os tópicos previamente ignorados. Fora o fato de que alguns fenômenos sociais são mais bem estudados por meio do audiovisual (por exemplo, como determinadas poses denotam emoções), os mesmos dificilmente podem ser abordados de alguma outra forma. Assim, a antropologia visual está emergindo como um *tipo* diferente de antropologia e não como uma substituta da antropologia escrita. (MACDOUGALL, 2005:24).

Ele segue a receita do teórico de cinema Bela Balázs que, em 1923, já defendia a possibilidade do visual em transmitir conceitos não transmitidos em palavras, como experiências internas, emoções não-rationais, ignoradas quando tudo já parece ter sido dito (*idem*).

Nenhuma filmagem é gratuita e descompromissada, por mais realista que almeje ser. Filmar e ser filmado implica a utilização de linguagens que ultrapassam a simples conversa do cotidiano ou que aprofundam as *performances* que acompanham a relação dos seres humanos com o ambiente (pessoas e coisas) em que estão inseridos. Se é questionável essa *performance* constante tanto em nossas vidas públicas quanto privadas, ela não pode ser negada nas produções fílmicas. Claro que essa performatividade parece ser mais identificável nos filmes de “ficção”, pois os atores precisam construir um personagem que se encaixe num texto previamente escrito (roteiro). Num documentário, essa performatividade parece estar velada sob a idéia de se tratar de imagens e depoimentos “reais” – de onde a originalidade de *Jogo de Cena*.

Coutinho parece reconhecer em suas obras essa característica humana, essa capacidade de constituir uma *mise en scène* ao falar de si mesmo, do ambiente em que se vive, das relações que são criadas no cotidiano, nas histórias de vida.

Se a antropologia fílmica aborda o homem pelo viés das aparências, concedendo um grande cuidado à sua restituição, é tanto pelo interesse que elas despertam por si mesmas quanto por aquilo que exprimem ou dissimulam e que é invisível por razões de ordem estrutural (não sensível, logo não mostrável), ou circunstancial (sensível mas não mostrado). Não é de estranhar, portanto, o caráter inesgotável desta disciplina em compreensão. Ele inclui, com efeito, tudo que se encontra localizado no eixo que une a mais discreta aparência de uma atividade humana, ou de seu produto, àquilo que esse mesmo aspecto exprime, ou dissimula, da sociedade à qual ele se refere. Isso vai das manifestações concretas, provisoriamente camufladas na imagem ou colocadas fora de campo, às estruturas, significações, valores, funções, normas e regras que toda aparência contém. (FRANCE, 2000:21-2)

Para tanto, torna-se premente considerar os que fazem parte dessas filmagens como pessoas que conhecem minimamente o universo de imagens em que estão penetrando. Basta lembrar que, em filmes como *O fim e o princípio* de Coutinho, em que se valoriza o momento de chegada e entrada na casa das pessoas, dizer que aquele pessoal (a equipe de filmagem) é do cinema ou mesmo comparar com a televisão, é abrir para um mundo já imaginado, presente em suas vidas na forma do próprio eletrodoméstico.

Por fim, acredito também tratar-se de uma antropologia que se opõe a um certo “culturalismo” que talvez esteja mais presente no *modelo sociológico* (BERNARDET, 2003) fundamentado no realismo de suas imagens e entrevistas. Se neste *modelo sociológico* temos *logo-*

centricamente a crença de que o entrevistado sabe tudo de sua “cultura” e, logo, suas palavras tornam-se testemunho real e as imagens apresentadas uma representação fiel, há que se considerar nos filmes do *modelo etnográfico* o aspecto relacional dos humanos com seus ambientes, do cineasta com os sujeitos do filme, da ficção com a realidade. Uma antropologia das relações *ser humano* e seu *ambiente* (INGOLD, 2000) nos leva a considerar a produção fílmica para além de um instrumento de captação da realidade. A filmagem é, por si mesma, uma forma de “habitar um mundo”, de construir uma relação com a “realidade”, de construir ou inventar essa mesma realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Rowley: Newbury House Publishers, 1977.
- BERNARDET, Jean Claude. “O modelo sociológico ou a voz do dono”. in *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Tradução: Március Freire. Campinas: Ed. da Unicamp, [1982] 1998.
- _____. “Antropologia Fílmica – Uma gênese difícil, mas promissora”. In FRANCE, Claudine de (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Tradução: Március Freire. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.
- GEERTZ, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.
- LANGDON, E. Jean. “Performance e preocupações pós-modernas em Antropologia”. in TEIXEIRA, João Gabriel (org.) *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: EdUnB, 1996.
- LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- MACDOUGALL, David. “Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual?”. In *Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. Rio de Janeiro, 1994. pp. 71-75.
- _____. “Novos princípios da antropologia visual”. In *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 21(2), 2005.
- PIAULT, Marc-Henri. “Antropologia e Cinema”. In *Catálogo da Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. Rio de Janeiro, 1994. pp. 62-69.

FILMOGRAFIA

- COUTINHO, Eduardo. *Babilônia 2000*. Rio de Janeiro, 2001. (vídeo, 80')
- COUTINHO, Eduardo. *Boca de Lixo*. Rio de Janeiro, 1992. (vídeo, 50')
- COUTINHO, Eduardo. *Cabra Marcado para Morrer*. Rio de Janeiro, 1964-1984. (35mm, 119')
- COUTINHO, Eduardo. *Edifício Master*. Rio de Janeiro, 2002. (vídeo, 110')
- COUTINHO, Eduardo. *Jogo de Cena*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2007. (35mm, 110')
- COUTINHO, Eduardo. *O fim e o princípio*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2005. (35mm, 100')
- COUTINHO, Eduardo. *Peões*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2004. (35mm, 90')
- COUTINHO, Eduardo. *Santa Marta, Duas semanas no morro*. Rio de Janeiro: ISER, 1987. (vídeo, 54')
- COUTINHO, Eduardo. *Santo Forte*. Rio de Janeiro, 1999. (vídeo, 80')
- FLAHERTY, Robert. *Nanook of the North*. 1922. (35mm, 55')
- PERRAULT, Pierre e BRAULT, Michel. *Pour la suite du monde*. Quebec: ONF, 1966. (35mm, 90')
- VERTOV, Dziga. *O homem com a câmera*. URSS, 1929. (35mm, 80')