

O QUE PODE UMA ANTROPOLOGIA AUDIOVISUAL?



Hércules Gomes de Lima
Universidade Federal do Ceará

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social | Fortaleza, Brasil
limaa.hercules@gmail.com | ORCID iD: 0000-0001-6475-9575

PIAULT, Marc Henri. 2018. *Antropologia e cinema: passagem à imagem, passagem pela imagem*. São Paulo: Editora Unifesp. 432p.

Chega, enfim, a tradução de uma obra fundamental, não somente para o campo da antropologia visual, como também para a disciplina antropológica em geral. Ecoo as palavras de Cornelia Eckert, no *Prefácio*, sobre este livro que, originalmente publicado em 2000, Marc H. Piault acompanha e explora as interseções, os cortes, as similitudes e as diferenças nos percursos trilhados pela antropologia e pelo cinema na história do pensamento ocidental. Ao habitar essa fronteira, o cineasta-antropólogo promove uma torção nos modos de compreender e praticar ambas as disciplinas ao atentar, como ponto de partida, aos seus contextos de surgimento, quais sejam: os regimes de expansão, dominação e exploração colonial de territórios e de povos além-mar em nome da “civilização” e da “evolução” (:14).

O livro se divide em 11 capítulos, além de uma curta *Introdução*. Nesta, o autor afirma que a produção audiovisual acabou por ocupar uma posição subalterna na disciplina antropológica, motivada por certo positivismo e cientificismo em sua gênese, elegendo os textos como meios válidos de conhecimento em detrimento de outros. Em sua posição



rebaixada, as imagens seriam lidas enquanto meras ilustrações que conferem e atestam a cientificidade dos dados coletados. Contra esta marca da produção e uso de imagens dentro da disciplina, Piault assinala que a “passagem à imagem”, para levar a sério a possibilidade de uma antropologia visual – “ou melhor, audiovisual” (:20) – torna a reflexão mais complexa ao envolver, entre outros, o próprio ato de captura e os limites do encontro etnográfico. Nesse sentido, a antropologia audiovisual anteciparia algo que ressurgiria, de modo radical nas décadas 1970-1980, com as críticas do dito movimento pós-moderno, representado exemplarmente por *Writing Culture* (CLIFFORD & MARCUS 1986) à relação de poder entre o pesquisador e seus interlocutores e informantes.

Os dois primeiros capítulos (*Nascimento do Cinematógrafo*, *Nascimento da Antropologia* e *Que fazer dos últimos selvagens?*) traçam as homologias entre o cinema e a antropologia em relação aos seus objetivos iniciais: explorar a possibilidade, para o público europeu, de acessar mundos distantes, um “Outro” exótico e desconhecido. A invenção dos primeiros aparelhos de gravação foi seguida de seu uso para documentar práticas de povos indígenas na América (William Dickson, em 1894, entre os Sioux) e na África (Félix-Louis Regnault, durante exposição em Paris em 1895, filma “uma ‘mulher *ouolove*’ modelando cerâmica”). O “cinema do real” e a “etnologia do resgate” do fim do século XIX e início do século XX permitiriam um meio seguro para manter viva a imagem destas sociedades distantes, garantindo o registro como descobertas, antes de seu desaparecimento, tal como previa o modelo evolucionista em voga. O estilo dos filmes, curtos e sem som direto, era marcado pela câmera parada captando ações como preparo de fogo e danças rituais. A estranheza frente aos equipamentos e possíveis constrangimentos que causavam aos “nativos” já eram perceptíveis, contudo, longe de encerrar sua capacidade de captar a realidade, como instrumento da objetivação do olhar (:41).

No terceiro capítulo (*Rumo a uma nova linguagem*), Piault argumenta que o estatuto de tradução objetiva do real pelo cinema é posto em xeque. Antes que limitado à uma instrumentalização, o cinema e seus equipamentos exigiriam uma atenção específica pois criariam uma linguagem com aspectos próprios a fim de narrar os acontecimentos, jogar com a objetividade e a subjetividade (:60). O filme é um recorte no espaço e no tempo, potente em si mesmo, que dá a ver

interpretações diversas a partir do “choque das imagens”, somando, recortando e montando planos, cores, luzes, formas, paisagens... Assim, antes que ser um acesso privilegiado ao Real, o cinema reconhece a questão das intencionalidades e das posições e, inclusive, a possibilidade de constituir um diálogo “entre o diretor, aqueles cujas as imagens são captadas por ele e aqueles para quem ele as projeta” (:60-61). Nesse ínterim, as teorias da montagem ganham corpo a fim de explorar os termos e as relações particulares da linguagem cinematográfica, explicitam o rompimento com a narratividade linear da literatura e da dramaturgia – evidente, por exemplo, em *Um Homem com uma câmera* (1929) de Dziga Vertov – para fornecer um “saber por imagens” e a capacidade da aliança entre antropologia e documentários para “produzir conceitos” (: 65).

As questões inauguradas pela admissão (ou, ao menos, problematização) da linguagem cinematográfica, na prática documental na relação com o trabalho etnológico, permanecem no centro do debate até os dias atuais – como atesta o autor no quarto capítulo (*Problemas de Ontem, Problemas de Hoje*) – e podem ser sumarizadas em: 1) as relações entre diretores cineastas e antropólogos: o discurso científico que tomava somente a instrumentalidade dos equipamentos dá lugar à admissão de uma intencionalidade necessária nos modos de captação da realidade, um recorte do olhar particular se faz presente; 2) a relação entre realidade e ficção: a captura e a intenção de conservação de culturas outras explora, desde o início, o uso de artifícios, intervenções e reconstituições para melhor explorar o “real”. As “etnoficções” de Edward S. Curtis, em 1912, entre os ameríndios já exploravam a “ideia de uma organização ficcional da realidade” (:72); 3) as “condições e limites da reconstituição”: seria levar a sério o espaço intersticial entre ficção, realidade e reconstituição e explorar, enquanto linguagem, as possibilidades explicativas do filme, que modos específicos de “dar a ver” o mundo podem ser gerados; e, por último, 4) a permanência em campo, o retorno e a avaliação dos materiais produzidos pelos até então “objetos” filmados. O contexto, a relação etnográfica, é fundamental para uma captura particular da intimidade entre os participantes do filme, inclusive com seus realizadores. Assim, explorando tais questões, o “paradigma da pintura” é quebrado, a câmera agora acompanha o movimento, participa no tempo e espaço junto àqueles em sua mira (:85).

Ainda no capítulo seguinte (*Os Pais Fundadores*), Piault busca demonstrar como tais questões fundamentais aparecem

pelo/no legado de dois nomes marcantes para o surgimento de uma antropologia visual e de seu objetivo legítimo, a saber: a “transcrição em e pela imagem e som da construção do ser humano em sociedade” (:91). Aos moldes de uma “descrição compreensiva”, o reconhecimento de uma multiplicidade de pontos de vista repensaria o lugar da descrição, do antropólogo, do equipamento filmico... Antes que retornar a um relativismo genérico, o autor informa que não se trata de perder no horizonte as posições de poder, os lugares e contextos de violências, as hierarquias e os discursos. Aqui, ele se aproxima daquilo chamado por Roy Wagner (2018), em *A Invenção da Cultura*, de “objetividade relativa”, a torção metodológica e epistemológica no ato de relacionar culturas diferentes, levando em conta a diversidade de discursos e possibilidades tradutivas.

Os “pais fundadores” têm contribuições distintas ao campo: primeiro, Dziga Vertov, cineasta russo, já comentado pela reflexão e abertura a uma busca em torno da linguagem cinematográfica por meio da montagem. Esta, a montagem, seria a grande matriz de sentidos, o rearranjo organizado do visível que alinharia os diferentes olhares no real a partir de técnicas diversas e se fazendo compreensível aos espectadores. O sentido estaria no próprio desvelamento e interação das imagens, sem o auxílio pedagógico do som e palavras, e se faria evidente por meio da exposição de seus intervalos, acompanhando o movimento maquínico de seu material e da “vida de improviso” e, enfim, explorá-lo a fim de construir um saber pelas e nas imagens. O segundo seria Robert Flaherty que junto, por um longo período de tempo, à vida de uma “família esquimó” (Inuit), realizou o filme *Nanook, o Esquimó* (1922), expondo o cotidiano, a intimidade da relação dos indivíduos com as condições de seu ambiente, alguns hábitos e práticas, como a caça a focas. Apesar de certas intenções antropológicas (o sabor artesanal à vida e aos assuntos cotidianos), a apresentação imagética que faz Flaherty de seus interlocutores é a representação idealizada do Ocidente sobre povos que lutam contra uma Natureza dura e fria, difícil e laboriosa, reafirmando um tom de selvageria predominante e subalternidade intelectual e social. Combinando as contribuições de ambos os cineastas, poderíamos vislumbrar o presságio das “antropologias partilhadas”, dialógicas: a montagem, o rearranjo do real e a atenção e a criação de intimidade, relação entre as partes que realizam o filme, enfim, o cinema como espaço de interlocução e mediação.

Na continuação dos nomes importantes para a concretização da área de antropologia visual, aqueles que abrem as portas da “etnologia com imagem”, estão Marcel Griaule e Franz Boas (entusiastas do uso de imagens e sons para registro como ferramenta de grande valor heurístico) e Margaret Mead e Gregory Bateson (além do instrumental, havia a possibilidade de comparação e experimentação, captação das ideias, valores, comportamentos das culturas, seu “discurso interior”). O sexto capítulo (*Descrever, Ilustrar ou Experimentar?*)² questiona o espaço e as problemáticas ao levar a imagem e o som a sério no campo antropológico. Os filmes apresentam o mundo de modo relativo a determinado encontro particular, constroem o que Piault chama de “situação antropológica”: põem em perspectiva e questionam a própria descrição e abordagem antropológicas, as partes implicadas nas relações constituintes e os limites de suas capturas. Antes que se perder entre a pura ficção ou a ilusão de reprodução objetiva do real, explora tal encontro, suas possibilidades e o que (nos) retorna. Retorno este que oferece não somente aspectos desses outros distantes agora próximos, como também os avatares de nosso pensamento, o avanço e o regime colonial a que estavam submetidos.

Nestes anos entreguerras, o cinema ganhava espaço frente ao grande público, enquanto os filmes etnográficos/antropológicos continuavam restritos aos especialistas. Os capítulos 7 e 8 (*O Estrondo da História e Cinema-Verdade – Cinema Direto*) traçam a paisagem da cena cinematográfica no pós-guerra na Europa, em que a implicação política, o comprometimento, o engajamento são as palavras de ordem. As mudanças de olhar deslocam a busca pelas grandes diferenças, o exotismo é problematizado e o cinema se volta ao real próximo: às comunidades rurais, às classes trabalhadoras no próprio continente, como no Neorealismo italiano. Tal experimentação busca construir um espaço de verdadeira interlocução, no qual “objetos” possam ser vistos e pensados enquanto “sujeitos”, em sua inteireza, o real que vivem como a realidade última a se construir com (não sobre) eles.

O exemplo do “biodocumentário” de Worth e Adair (:231) entre os Navajo explora o encontro entre saberes (os cineastas ensinam aos indígenas o manuseio do equipamento e passam a um processo de discussão e coletivização das etapas de criação) e retorno (avaliação constante do material produzido e editado). Seguindo, a inserção de som sincrônico – os sujeitos falam por si mesmos – no “cinema direto” é, sem dúvida,

fundamental para explicitar o projeto interlocutivo, a saída da objetivação para a subjetivação daqueles que se filmam e são filmados, em que acompanhar o outro, “mimetizar” seu comportamento, se faz imperativo. Aqui, as imagens são exploradas em sua polissemia, em que não se busca mais eliminar a presença e intenções do observador, e sim explorar tais recortes e modalidades do olhar de diversas regiões do mundo, como o Canadá, os EUA, a Itália e a França.

Próximo à conclusão, nos capítulos 9 e 10 (*Rumo a um Etnocinema e Antropologia e Cinema. Moral e Política*), as primeiras tentativas no “cinema direto” e na captura da “vida de improviso”, ainda deixavam os outros no lado de lá da captura, às vistas da lente. A construção de um “etnocinema” devém do reconhecimento das posições no diálogo e das (in)compreensibilidades mútuas próprias ao encontro de interconhecimento, uma troca, na “situação etnográfica”. A atenção recai sobre as transformações, as lidas diferentes das múltiplas sociedades com a diferença causada pelo avanço da colônia, como tão bem são pensadas nos filmes de Jean Rouch. As passagens do eu ao outro, abertura fugidia à alteridade num projeto sempre inacabado de engajamento e compreensão marca seu cinema e, em concomitância, a empresa antropológica.

Piault resume: “é aí que reside uma parte da empreitada, aproximar-se do que expressa cada vivência particular e refletida do mundo: apossar-se e desapossar-se de si e dos outros, o caminho do que será a antropologia partilhada de amanhã está sendo trilhado” (:332). Assim, numa descrição sempre problemática em interlocução com um outro, a antropologia consegue torcer as perspectivas, inverter os olhares e as posições de observação, escuta, fala e escrita. O filme sobre a apropriação trobriandesa do críquete inglês (*Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism, 1975*) é um bom exemplo da “descolonização pela imagem”: as reinvenções e reversões de “outros” sobre “nós” são boas para pensar os lugares de tais termos, as agências, contornos e reforços de tais “Grandes Divisões”. O “cinema participante” e a “antropologia partilhada” – a antropologia visual – reelaboram o que deveria ser a tarefa da antropologia em geral: “O objetivo já não é, na realidade, descrever os fatos e os objetos, mas tornar pensável a possibilidade de toda relação e de sugerir coordenadas e modalidades lógicas e concretas para seu estabelecimento, sua busca e... sua transformação!” (: 244).

Piault foi um grande antropólogo-cineasta que sistematizou e defendeu o lugar da antropologia audiovisual, não somente como um campo, sim como um espaço de interlocução e criação que põe toda a antropologia, “como método”, em questão, como diz em sua *Conclusão*. A relação entre “eu” e “outro”, as implicações políticas das relações construídas na interação, a importância dos pontos de vista de quem fala. Antes que afirmação de autoridade de antemão inegociável, abre a oportunidade para a real imbricação de um projeto compartilhado, por meio de um alargamento de nosso campo focal fazendo uma panorâmica da produção e reflexão audiovisual da disciplina. Tendo em vista a construção desses espaços de interlocução, reversão e relação entre perspectivas, a antropologia nunca deixa de se interrogar acerca de suas práticas e intenções, atentando aos olhares e às escutas presentes e complexas de outrem.

Um exemplo de tal potencialidade está no filme *Xapiri* (2012), realizado por Bruce Albert, Gisela Motta, Laymert Garcia Dos Santos, Leandro Lima, Stella Senra entre os Yanomami, da aldeia Watoriki, no Amazonas, que diz não sobre o xamanismo enquanto explicação homogeneizante e pedagógica, e sim busca acompanhar as viagens, os trânsitos, passeios, trocas e visões de tais rituais intelectivos entre homens e espíritos. A miscelânea de visualidades, cores, efeitos, trucagens na montagem reconstrói e emula, para nós espectadores, o tom e o percurso próprio da comunicação espiritual dentro da “floresta de cristal” na cosmologia yanomami. O cinema e a antropologia têm muito a ganhar com tal encontro que Piault fornece as pistas e os rastros de uma história e as possibilidades de imaginação de um futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLIFFORD, James & MARCUS, George E. (org.). 1986. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Univ of California Press.
- WAGNER, Roy. 2018. *A invenção da cultura*. São Paulo: Ubu Editora.

FILMOGRAFIA CITADA

- HOMEM com uma câmera, (O). Dziga Vertov. URSS. 68 min, 1929.

NANOOK, o Esquimó. Robert Flaherty. Revillon Frères. 70 min, 1922.

TROBRIAND Cricket: An Ingenious Response to Colonialism. Gary Kildea & Jerry Leach. UK/USA. 50 min, 1975.

XAPIRI. Leandro Lima, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra, Bruce Albert. Brasil. 55 min, 2012.

Enviado: 26 de janeiro de 2021
Aceito: 3 de fevereiro de 2021