

POR UMA ANTROPOLOGIA AUDIOVISUAL (Des)Caminhos entre-olhares



FOR AN AUDIOVISUAL ANTHROPOLOGY
(Mis)Directions between-gazes

Alexsânder Nakaóka Elias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social | Porto Alegre, Brasil
alexdefabri@yahoo.com.br | ORCID iD: 0000-0001-6746-0464

PIAULT, Marc. 2018. *Antropologia e Cinema*.
São Paulo: Editora Unifesp. 432p.

Resumo

Marc Piault, cineasta-antropólogo franco-brasileiro, deve ser referência não somente para os que se arriscam pelos prados da antropologia audiovisual, mas também para aqueles que se aventuram na disciplina antropológica. É com justiça, portanto, que finalmente vem à luz a tradução da obra *Antropologia & Cinema: Passagem à Imagem, Passagem pela Imagem* (2018), na qual o autor refaz os caminhos transversais entre a antropologia e o cinema, trajetória dialética que se deu (e que se dá) nos pontos de contato entre as identidades e as tensões desses conhecimentos. Assim, ele mostra como se estabeleceu o pensamento ocidental a partir da complexa relação com a alteridade, traçando uma retrospectiva crítica e projetando instigantes futuros e caminhos possíveis que precisam, ainda, ser percorridos.

Palavras-chave

Antropologia Audiovisual, Marc Piault, Cinema, Etnologia, Etnografia

Abstract

Marc Piault, Franco-Brazilian filmmaker-anthropologist, should be a reference not only for those who take the risks of the audiovisual anthropology fields, but also for who venture into the anthropological discipline. It is with fairness, therefore, that the translation of the book *Anthropology & Cinema: Passage to the Image, Passage through the Image* (2018) finally comes to light, in which the author retraces the transversal paths between anthropology and cinema, a dialectical trajectory that took place at the points of contact between the identities and the tensions of that knowledge. Thus, he shows how Western thought was established from the complex relationship with otherness, drawing a critical retrospective and projecting future instigators and possible paths that still need to be followed.

Keywords

Audiovisual Anthropology, Marc Piault, Cinema, Ethnology, Ethnography.



Marc-Henri Piault, cineasta-antropólogo francês radicado no Brasil, deve ser referência primordial não somente para os neófitos que se arriscam pelos prados da antropologia audiovisual, mas também para todos que almejam se aventurar na disciplina antropológica. É com justiça, portanto, que finalmente vem à luz a tradução dessa obra, originalmente publicada em 2000. Endossando a cirúrgica análise realizada por Cornelia Eckert no *Prefácio* do livro, ressalto que o autor refaz, em um trabalho hercúleo, os caminhos transversais entre a antropologia e o cinema, trajetória dialética que se deu (e que se dá) “nos pontos de inflexão entre as identidades e as tensões dos saberes e dos fazeres” (:14). Ele mostra, a partir da sua posição *entre* conhecimentos, como se estabeleceu o pensamento ocidental edificado sobre a escrita e a partir da complexa relação com a alteridade. Ao levar em conta os contextos dos grupos explorados pelo colonialismo, traça uma retrospectiva crítica de ambos os saberes, projetando instigantes futuros e caminhos possíveis que precisam, ainda, ser percorridos.

A obra se divide em 11 sessões, precedidas por uma breve *Introdução* na qual Piault afirma que, cada vez mais, a antropologia visual (que bem deveria ser nomeada “audiovisual”) não pode constituir apenas um lugar de produção *com e por* imagens e sons, sempre subordinadas ou ilustrando um texto. Com esse projeto em mente, evidenciará que o processo de “passagem à imagem” exige uma “abordagem fenomenológica” (:20-21), postura que leva a sério os processos no interior de uma reflexão epistemológica sobre o próprio desenvolvimento da antropologia, ao considerar não apenas o ponto de vista do observador, mas sobretudo as relações interpessoais estabelecidas *no campo*, assim como as possíveis maneiras de devolutivas e apropriação dos produtos audiovisuais de uma pesquisa.

O capítulo inaugural (*Nascimento do Cinematógrafo, Nascimento da Antropologia*) dá a ver o surgimento correlato da antropologia e do cinema em um contexto cuja centralidade estava fixada no mundo branco, orgulhoso do expansionismo econômico alicerçado nos mercados coloniais. A antropologia terá em Franz Boas uma das experiências inaugurais, quando ele desembarca no Ártico para passar duas temporadas com os inuítes. Os resultados desta pesquisa serão publicados no mesmo ano (1895) em que Étienne-Jules Marey apresenta a primeira tira

fotográfica realizada com seu cronofotógrafo, equipamento precursor do cinema. Em 1891, Thomas Edison e William Dickson inventam o cinetógrafo, a câmera cinematográfica mais rudimentar. Em 1894, Dickson também grava manifestações entre os sioux e, no ano seguinte, Félix-Louis Regnault filma “uma mulher ouolove modelando cerâmica” na África ocidental” (:34), concebendo as bases de uma prática experimental. Nesse ínterim, o cinema sustentará junto com a fotografia o ideal cientificista como instrumentos de registro e de representação do real, reproduzindo, pensava-se, cópias fidedignas de determinado espaço-tempo e fazendo com que as diferenças em relação ao “outro” fossem transportáveis e observáveis pelo olhar do branco.

Em *Que Fazer dos Últimos Selvagens?*, Piault expande o panorama da antropologia em seu primórdio evolucionista, destacando a presença da noção de “formas sociais ‘puras’”, pautada em um conjunto de visões estereotipadas dos povos tradicionais que, em um reflexo deformado, eram vistos como exóticos remanescentes de uma civilização preservada em estado bruto. Cinema e antropologia, em sua gênese, expressarão o espírito de coleta, de identificação e de a(ex)propriação da imagem, preocupados em encontrar e registrar “sociedades-testemunhos” em uma espécie de “etnologia de urgência” (:37-38), abordagem percebida nos trabalhos de Alfred Cort Haddon (1898) nas ilhas de Torrès, ou de Walter Baldwin Spencer (1901) entre os aranda, da Austrália. Como exceção, Rüdolph Pöch irá trabalhar com os papua (1904-1906) e com os bushmen (1907-1909), interessando-se por imagens que não documentam apenas danças e rituais, como faziam a maioria dos filmes da época, mas também momentos cotidianos. Ele realizará gravações sonoras concomitantes às cinematográficas, primeira tentativa para sincronizar imagem e som, iniciativa que demonstra, inclusive, que o aparato tecnológico nunca foi obstáculo para o estabelecimento das relações de campo e a captação dos comportamentos em sua dinâmica própria.

Em *Rumo a uma Nova Linguagem* surge a “problemática do movimento”, na qual Bergson (1889, 1896) descobre a “imagem-movimento” e a “imagem-tempo”. Esses dois elementos constituem o próprio cinema, que trata da abertura para o inesperado em um percurso criativo que, para além das ilusões de uma tradução objetiva da realidade, oferece uma interpretação do que é visto por meio da sucessão (des)organizada das imagens. Nesse sentido, as produções de

Georges Méliès mostram-se revolucionárias, ajudando a introduzir a ideia de reconstituição e ameaçando o naturalismo da apreensão dos fatos. A montagem emerge, aqui, como elemento-chave no processo relacional entre as cenas filmadas, uma “gramática” cuja construção e decodificação exigirá uma espécie de alfabetização do ato de ver. As conexões criadas pelos “choques de imagens”, enquadramentos, movimentos, atmosferas, luzes, cores e, posteriormente, sons, faz com que o espectador experimente sentimentos que o convidam para a trama filmica, para o tempo e o espaço diegéticos, de acordo com as intenções do diretor (:63). No campo etnográfico, destacam-se os trabalhos de Robert William Paul, que pela primeira vez utiliza o *travelling* em *Une folle en auto dans Picadilly Circus* (1900); ou, ainda, de James Williamson, que dramatiza um episódio da Guerra dos boxers (*Attack on a China Mission*, 1900).

No quarto capítulo (*Problemas de Ontem, Problemas de Hoje*), a profunda e tensa relação entre cinema e antropologia é colocada no divã. Alguns cineastas-antropólogos compreendem que não há filmagem “objetiva” e que a documentação do real não apenas incorpora o “outro” filmado, motivada por um “temor-desejo do desaparecimento”, mas desvela relações que devem ser explicitadas (:70). Nesse sentido, uma exceção ímpar aos filmes cientificistas da época é a produção *In the Land of the Head Hunters* (Edward Curtis, 1912), na qual os kwakiutl atuam de bom grado diante da sua câmera. Estava ali um dos precursores do que, somente a partir da década de 1950, seria chamado de “etnoficção” e, também, os alicerces para obras capitulares (como as realizadas por Robert Flaherty), chegando até a instigantes filmes contemporâneos, como *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci (2006), que narra a saga de *Carapiru*, índio awá-guajá que reencena a sua própria trajetória pela Amazônia brasileira. Piault também coloca em relevo, com justiça, os pioneiros filmes da Comissão Rondon, realizados a partir de 1912 (uma década antes de Flaherty!) e designados a cargo do fotógrafo e cineasta major Thomaz Reis¹.

O capítulo *Os Pais Fundadores* destaca os precursores da antropologia audiovisual, dando relevo à importância de Dziga Vertov e de Robert Flaherty, mas atribuindo o devido galardão a Reis; ao casal de antropólogos Gregory Bateson e Margaret Mead, que utilizaram a fotografia e o cinema para destacar o

¹ Para mais informações sobre o pioneirismo dos filmes de Reis, ver Tacca (2001) e Cunha et. al. (2017).

ethos dos balineses; assim como a Franz Boas e Marcel Griaule (pioneiros no uso do cinema na etnologia, embora restrito a simples instrumento de registro). Inicia-se lentamente a busca por um cinema que levaria em conta as tendências de filmagem, resultando em “verdadeiras posturas antropológicas” (:90). Para Vertov, as imagens não seriam, pois, um simples inventário do visível, mas desvelamento e interpretação. O cineasta soviético (nascido na Polônia) buscava captar as pessoas com o olho da câmera (“cine-olho”) no momento em que elas não atuam, como acontece em *Um Homem com uma Câmera* (1929). Ele desenvolverá seu ponto de vista a partir da montagem, a considerando parte essencial de uma “cinedecifração” do que se vê e do que não se vê, algo que atravessa todas as fases da produção fílmica. Já para Flaherty, a imagem seria reveladora da realidade e os usos da montagem se restringiriam à eliminação dos excessos do “real”. O modelo de encontro hegemônico entre brancos e selvagens terá no cineasta uma importante referência a partir da produção de *Nanook, o Esquimó* (1922), no qual organiza a encenação da vida inuíte no eterno embate entre o homem e a natureza inóspita. Contudo, além dessa ênfase, é perceptível na obra a existência de uma cumplicidade entre o diretor e aqueles que encenam os seus próprios papéis, fato que precipita os elementos de um cinema embasado na longa pesquisa de campo, na proximidade com os interlocutores e na contextualização do ambiente, nos sensibilizando por causa dos gestos, dos sorrisos e dos olhares em direção à câmera, que desarticulam uma roteirização prévia².

A partir de seus ancestrais totêmicos, o cinema permanecerá dividido entre suas finalidades de registro, por um lado, e de entretenimento, por outro, expondo o dualismo entre ficção e documental. No sexto capítulo (*Descrever, Ilustrar ou Experimentar?*), são abordadas as distintas potencialidades imagéticas. Entre os dois movimentos, a antropologia audiovisual será responsável pelos “primeiros passos rumo ao estabelecimento de uma ‘situação antropológica’” (:131), na qual as imagens revelariam mais sobre a intenção dos olhares do que sobre o objeto que propunham captar, levantando questões acerca da própria disciplina e de suas práticas. Jean Epstein produzirá *Finis Terrae* (1929), no qual procura mais evocar do que descrever a vida dos pescadores das ilhas de Ouessant e Bannec, na Bretanha. Em 1929, John Grierson filma os pescadores de

² Gonçalves (2019) tece importantes considerações sobre a gestualidade e os sorrisos presentes nesse filme.

arenques escoceses (*Drifters*) desconstruindo a realidade cotidiana, enquanto Henri Storck e Joris Ivens acompanham os mineradores de Borinage. Esse cinema *avant-garde* seguirá a lição combinada de Vertov e Flaherty, aproximando as pessoas e instituindo uma relação sensível com os interlocutores.

O capítulo sete (*O Estrondo da História*) contextualiza o cinema durante e após a Segunda Guerra, marcado inicialmente pelo surgimento de documentários destinados à propaganda política. Na contracorrente, emergem as raízes do “cinema verdade” ou “cinema do real” por meio da crescente importância dada aos interlocutores e do impacto das imagens sobre o espectador. Desenvolve-se uma estética da heterogeneidade, da qual Roberto Rossellini será um dos precursores com *Roma, Città Aperta* (1944-1946), ao oferecer ao público um clima realista em um filme roteirizado, atualidade reconstituída por meio da câmera participante. Essa proposta abre caminho para uma antropologia do (re)conhecimento que faz da etnografia local de um encontro dialógico, como ocorreu, por exemplo, no Neorealismo italiano e no cinema documental canadense. Agora, aparecerão novos temas, como as preocupações com as condições de trabalho, a vida no campo e na urbe, além dos grandes rituais públicos e religiosos. Nesse escopo, John Adair e Sol Worth (década de 60) realizam um biodocumentário com os índios navajos, os ensinando a filmar, isto é, instituindo um operador que pertence à própria sociedade que está sendo descrita, expressando os pontos de vista desses sujeitos diretamente. Esse “compromisso de saberes” (:236) também ocorre no Brasil pelas mãos de Dominique Gallois, Virginia Valadão e Vincent Carelli, que aprofundaram as experiências anteriores ao formar cinegrafistas indígenas que produzem suas próprias obras, resultando no importante projeto *Vídeo nas Aldeias*.

No capítulo seguinte (*Cinema Verdade – Cinema Direto*), evidencia-se o avanço do “cinema direto” durante o pós-guerra, período em que Rouch parte para a África com seus equipamentos portáteis. A partir dessa e de outras experiências se fundarão as bases de uma prática interessada pela expressão direta das populações em uma relação mediada por uma câmera leve, móvel e provocadora, que assume e reivindica a sua intervenção e a sua intenção em campo. Esta nova postura ofereceu aos interlocutores a possibilidade de serem sujeitos ativos no processo de filmagem, no qual o som sincronizado, com a voz do “outro” falando por si mesma e sendo ouvida,

contribuiu enormemente para revelar grupos normalmente invisibilizados socialmente. A Nouvelle Vague e o filme de Rouch e Edgar Morin, *Chronique d'un été* (1961), por exemplo, anunciarão o fim das certezas ideológicas na década de 1970, transformando a câmera em um prolongamento da mão, dos olhos e dos ouvidos, como também ocorreu na obra de Thomas Farkas que, no Brasil da ditadura militar, traçou o retrato cinematográfico do povo nordestino.

No capítulo nove (*Rumo a um Etnocinema*), é destacado que as modificações dos comportamentos em relação à câmera não colocaram em xeque a autenticidade da narração, a famigerada questão de “autoria”, visto que os cineastas continuavam fazendo suas escolhas técnicas, estéticas e éticas. Como horizonte, irrompe um “etnocinema” que demanda uma intersubjetividade ainda mais intensa para (re)constituir a “verdadeira antropologia partilhada, caracterizada pela inversão dos olhares” (:284) e pela mobilização de uma vivência imediata. Gary Kildea é exemplar, nesse sentido, quando dá a ver as danças em *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism* (1975), a partir do envolvimento da câmera, da expressão de uma sensibilidade em relação ao acontecimento que é fundamentalmente a emoção, no que Piauxt denomina de “emovência” (:293). Essa prática, na qual o etnocineasta atua em um posto aduaneiro, é também exemplificada pelos filmes da Revolução Cubana, do Cinema Novo Brasileiro ou no célebre *Les Maîtres Fous* (1954), em que Rouch mostra os cultos de possessão dos songais, um encontro com o “outro” que passa por uma identificação precedida de questionamentos recíprocos.

O penúltimo capítulo (*Antropologia e Cinema: Moral e Política*) expõe o crescimento, a partir de 1965, de um cinema etnográfico participativo em relação às produções do tipo “predação colonial” (:339). Sem jamais se colocar em uma posição voyeurista, tais cineastas expõem a imagem do “outro” como “pessoas-sujeitos” plenos a partir de um diálogo mantido na “distância certa” (:345). Agora, a câmera não é um simples olhar destinado a transmitir, mas um interlocutor que se familiariza progressivamente com um universo que ele descobre, na mesma medida em que tenta nos fazer captar o processo de sua iniciação. A realização do filme é, destarte, a possibilidade do que se poderia chamar “experiência imagética” (:371), um acontecimento no qual a câmera é provocadora, incitativa.

Na última sessão (*À Guisa de Conclusão*), o autor realiza uma reflexão sobre os atos que constituem o campo da

antropologia audiovisual, a saber, o desejo de “transferir um modo de compreensão do universo para outro sistema de conhecimento e de saber” (:391). Piault ressalta a urgente necessidade “de um procedimento imagético” que fará reconhecer que a realidade pensável se constitui na possibilidade continuamente renovada de encontros, de trocas, de relações dialógicas, de conversas. A passagem à imagem resultará, então, de uma negociação entre os agentes de sua fabricação, difusão e uso, criando “espaços de entendimento” (:401).

Marc-Henri Piault foi um importante cineasta-antropólogo que ajudou a fundar as bases da antropologia audiovisual brasileira. Este livro, peça elementar na sua carreira, merece ser (re)lido com prudência, para que possamos acompanhar a riqueza do seu percurso analítico. Mais do que nos conscientizar da existência de um espaço imagético composto por um estoque de imagens-testemunhos, Piault ensina que há muito o que aprender com as obras *sobre* o “outro”, pois elas dizem muito sobre nós mesmos. O caminho por ele indicado talvez, um dia, sensibilize a disciplina antropológica a respeito do lugar de destaque que as imagens podem (e devem) ocupar, seja como arquivos que permitem captar o que a memória e o diário escrito não mais dão conta, ou instituindo um acervo que parece ser “mais facilmente transportável e legível” (:320), características que ampliam as possibilidades de acessar as faces do “real”, a partir do(s) olhar(es) intercruzados e do som.

Referências bibliográficas

- CUNHA, Edgar Teodoro da; CAIUBY NOVAES, Sylvia; HENLEY, Paul. 2017. “The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the Making of (1917)”. *Visual Anthropology Journal*, 30: 105-146.
- GONÇALVES, Marco Antônio. 2019. “O Sorriso de Nanook e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty”. *Sociologia e Antropologia*, 9: 543-575.
- TACCA, Fernando de. 2001. *A imagética da Comissão Rondon*. São Paulo: Papyrus Editora.

Filmografia citada

- ATTACK on a China Mission. James Williamson. UK. 02 min, 1900.
- CHRONIQUE d'un été. Jean Rouch, Edgar Morin. França. 90 min, 1961.
- DRIFTERS. John Grierson. UK. 61 min, 1929.
- FINIS Terrae. Jean Epstein. França. 80 min, 1929.
- IN the Land of the Head Hunters. Edward Curtis. USA. 65 min, 1912
- LES Maîtres Fous. Jean Rouch. França. 36 min, 1954.
- NANOOK, o Esquimó. Robert Flaherty. USA. 79 min, 1922.
- ROMA, Città Aperta. Roberto Rossellini. Itália. 105 min, 1944-1946.
- SERRAS da Desordem. Andrea Tonacci. Brasil. 135min, 2006.
- TROBRIAND Cricket: An Ingenious Response to Colonialism. Gary Kildea. Austrália. 50 min, 1975.
- UM homem com uma câmera. Dziga Vertov. URSS. 68 min, 1929.
- UNE folle en auto dans Picadilly Circus, Robert William Paul. UK. 02 min, 1900.

Enviado: 15 de março de 2021

Aceito: 15 de junho de 2021