

Antropologia e Filme Etnográfico: Um *Travelling* no Cenário Literário da Antropologia Visual*

Clarice Ehlers Peixoto

Introdução

Desenhar o cenário bibliográfico da antropologia visual é tarefa laboriosa, pois exige repertoriar todas as formas de expressão imagética e iconográfica utilizadas nos estudos antropológicos, desde os primeiros tempos: pinturas, gravuras, fotografias,¹ filmes, vídeos... Missão quase impossível. Proponho, então, realizar um *travelling* de curta duração, apresentando as principais publicações internacionais sobre a relação entre a antropologia e o cinema etnográfico.² Entretanto, por mais que se reduza a montagem detalhada desse imenso cenário literário, sua duração ainda é longa. Assim, farei um *arrêt sur l'image* dos trabalhos – clássicos e contemporâneos – que considero os mais significativos.

Como no *travelling* cinematográfico, meu olhar focalizará, principalmente, o cenário constitutivo da antropologia audiovisual: o filme etnográfico como instrumento de ensino e pesquisa antropológica. Ou seja, proponho (re)ver os estudos que procuram integrar o material visual e sonoro aos escritos etnográficos e, sobretudo, à metodologia antropológica.

Assim, este *travelling* literário apresenta três momentos chave na constituição da antropologia visual. O primeiro foi a constatação da riqueza etnográfica contida nas imagens fixas ou em movimento e o interesse em introduzir os instrumentos de captação dessa informação nas pesquisas antropológicas. De resto, Marey, Regnault, Mauss, Leroi-Gourhan e Griaule muito insistiram nisso. O segundo (1950-1960) é marcado pelo crescimento do uso desse instrumental nas pesquisas antropológicas e, *a fortiori*, o relançamento da discussão metodológica sobre a “objetividade” dos dados audiovisuais e sua (in)adequação aos estudos antropológicos, um debate que gira em torno das diferenças entre filme etnográfico / filme de pesquisa / filme documentário, filme de observação e *cinéma vérité*. Finalmente, o terceiro momento surge por volta dos anos setenta com o reconhecimento do caráter científico das informações audiovisuais e a consequente criação de centros, laboratórios e comitês no interior de universidades e/ou centros de pesquisa, a proliferação de estudos e filmes etnográficos, a criação de festivais de filmes etnográficos ou documentários e a publicação de livros e revistas especializadas.

* Agradeço a leitura atenta e os comentários de Carmem Sílvia Rial e Etienne Samain.

Primeiros Textos e Bobinas, a Descoberta da Etnografia Fílmica

Muito já se falou do nascimento da antropologia e do cinema, de seus pais fundadores,³ da pré-história do cinematógrafo, com as invenções de Etienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge, Albert Londe, Felix-Louis Regnault, Thomas Edison, entre outros. Mas, talvez, tenham sido pouco exploradas as aplicações científicas dessas descobertas. Se Edison estava mais interessado na exploração comercial do seu kinestoscópio realizando filmes ficcionais mais do que documentais, Marey e Regnault utilizavam seus experimentos cronofotográficos para desenvolver reflexões teóricas e metodológicas sobre o comportamento humano, a locomoção em especial. Pioneiros na aplicação de novas técnicas para o estudo do homem, suas pesquisas se desenvolviam mais no campo da fisiologia humana do que no da antropologia social. De fato, foi Marey quem primeiro anunciou à *Académie des Sciences de Paris*, em 29 de outubro de 1883, a criação de um protótipo da câmara cinematográfica – o cronofotógrafo –, e talvez tenha sido essa a primeira publicação sobre o uso de imagens em estudos científicos. Assim, Marey e Regnault iniciaram essa prática reflexiva, logo adotada por aqueles que os seguiram.

Em 1895, mesmo ano da invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, Regnault filmou com um cronofotógrafo uma mulher africana fabricando um pote de barro, três africanos ajoelhados em posição de repouso e um africano subindo em uma árvore. Essas experiências foram relatadas em artigos nos quais Regnault procurava mostrar a “utilidade das cronofotografias para a etnografia”,⁴ (Lajard e Regnault, 1895; Regnault, 1896a, 1896b e 1897). O primeiro desses artigos tratava da origem do torno e das diversas fases dessa técnica “primitiva” de fabricação de potes de barro, analisadas a partir do trabalho desempenhado por uma mulher

Ouolof, durante a Exposição Universal de Paris, no pavilhão da África Ocidental. No segundo, ele faz uma análise de três grupos étnicos africanos – Ouolof, Fulani, Diola –, comparando suas posturas de repouso e suas maneiras de ajoelhar. No terceiro, estuda as diferentes formas de subir nas árvores empregadas por esses grupos.

As imagens, realizadas com a câmara cronofotográfica de rolos de filme celulóide recém-inventada por Etienne-Jules Marey, foram de fato as primeiras bobinas rodadas para trabalhos científicos. Com suas experiências, Regnault ressaltava a importância do registro visual para o desenvolvimento das pesquisas científicas e desenvolvia estudos teóricos sobre as técnicas de movimento do corpo. No seu caso específico, tratava-se de estudos de fisiologia humana comparada. Publicou inúmeros artigos em boletins de sociedades científicas e revistas especializadas francesas (Regnault, 1900, 1912, 1923a, 1923b, 1931). O pesquisador era efetivamente um entusiasta do uso das imagens:

“graças aos novos instrumentos, o cinema e o fonógrafo, o museu de etnografia pode adquirir uma importância enorme, tornando-se um laboratório indispensável para a elaboração da ciência do homem. (...) Só o cinema poderá fornecer, em abundância, documentos objetivos; graças a ele, o antropologista [termo do autor] pode, hoje, colecionar a vida de todos os povos, guardando em sua gaveta todos os atos específicos das diversas raças. Ele estudará, quando quiser, as séries de movimentos que o homem executa para se ajoelhar, subir nas árvores, observar como usam os objetos etc. Ele poderá assistir as festas, os combates, os diversos modos de comercializar, de comer, de repousar” (Regnault, 1923a, p. 880).

Considerado por muitos como o fundador do filme etnográfico,⁵ Felix-Louis Regnault afirmava:

“até agora, a sociologia – ramo supremo e fundador da antropologia – pecou pela documentação. Pois seus documentos, por mais

honestos que sejam os pesquisadores que os forneceram, ainda são subjetivos e só têm, assim, um valor relativo. Até o presente, a sociologia só dispôs de documentos subjetivos (...) para uma ciência exata, é preciso documentos objetivos nos quais o fator pessoal desaparece. Não há dúvida de que já existem nos museus de etnografia, instrumentos, objetos utilizados pelos povos. Mas são documentos incompletos. Pois, não basta conhecer um objeto, é preciso saber como é usado. Toda a descrição deste uso é subjetiva. As fotografias, mesmo numerosas, não podem analisar completamente essa prática. Só o cinema fornece em abundância os documentos objetivos” (Regnault, 1923a, p. 880).

Essa preocupação com o registro exato de uma prática social através de um olhar objetivo está presente nos trabalhos de outros cientistas da época, cujas análises estão pautadas na ideologia positivista. Nesse sentido, a incorporação de instrumentos de medição e de observação, nos estudos das sociedades e culturas, concede à antropologia um caráter mais objetivo e, portanto, mais científico. Numa tentativa de influenciar seus colegas no emprego desses instrumentos, Regnault declara em 1923, na 47.^a sessão da *Association Française pour l'Avancement des Sciences*:

“assim será realizada a profecia de Auguste Comte, filósofo que via a sociologia como a ciência mais importante e que poderia nos fornecer uma política científica. Ela [a sociologia] seria a última de todas as ciências, o coroamento de todas as outras” (Regnault, 1923a, p. 881).

Em 1898, três anos após a invenção da câmara cinematográfica, Alfred Cort Haddon, zoólogo da Universidade de Cambridge, organizou uma expedição científica multidisciplinar ao Estreito de Torres, entre Austrália e Nova Guiné. O objetivo era documentar as práticas culturais da população local, com registros em notas descritivas, desenhos, medições antropométricas, fotografias e filmes feitos com uma câmara *Lumière*. Essas foram as primeiras bobinas rodadas durante

uma pesquisa de campo cuja “intenção era a de recolher todo tipo de informação sobre a população local – da organização social à religião, da vida cotidiana à cultura material e tecnologia” (Chiozzi, 1989, p. 5). A experiência está registrada nas imagens do filme *Aboriginals from Torres Strait* (1898) e nos seis volumes do relatório da expedição (Haddon, 1901-1903; 1904; 1907, 1908; 1912 o 1935).⁶ Convencido de que as imagens continham informações etnográficas preciosas, Cort Haddon sugeriu aos seus colegas e alunos que empregassem a nova tecnologia nas suas pesquisas.

Esse era o período das grandes expedições científicas e também da expansão colonialista européia. Os instrumentos que captavam a imagem do Outro fascinavam pesquisadores e exploradores, mas eram utilizados com frequência para a exploração dos povos desconhecidos. Para De Brigard (1995), o filme etnográfico nasceu como um fenômeno colonialista no momento das grandes invenções tecnológicas. Outras expedições científicas européias sucedem a de Cort Haddon, registrando com pena e bobina as manifestações sociais das sociedades investigadas: Baldwin Spencer (Austrália em 1901 e 1912), Rudolf Pösch (Nova Guiné em 1904 e África do Sul em 1909), H. Tischner (Micronésia e arquipélago de Bismarck, 1908), entre outros. Em seu texto introdutório ao catálogo *Premier Contact-Premier Regard*,⁷ Jordan (1992) apresenta um histórico detalhado das primeiras imagens etnográficas e a ficha técnica de mais de cem filmes etnográficos, inclusive os de Cort Haddon, Pösch, Spencer e do Major Reis, cujos filmes são considerados por Jordan como os primeiros filmes, de fato, etnográficos.

As viagens de Franz Boas às terras de Baffin, também nessa época, não tinham as mesmas características das grandes expedições científicas européias, embora ele sempre se fizesse acompanhar de uma pequena equipe, composta de um fotógrafo para o

registro de imagens e de um intérprete nativo, que também servia de assistente e guia. Além de observar sistematicamente, de fazer anotações de campo e registro sonoro das músicas e discursos dos Kwakiult, de coletar objetos de cultura material, Boas também fotografava. Jacknis, em seu artigo sobre as imagens fotográficas realizadas por Boas sobre a cultura esquimó, a partir de 1883, afirma:

“[Boas foi] dos primeiros antropólogos a usar a fotografia e o filme no campo, e seu trabalho se caracterizou pelo uso sofisticado de várias mídias como o registro sonoro, textos nativos, coleção de artefatos etc. Com seu treinamento em ciências físicas, Boas sempre foi ávido na aplicação das últimas tecnologias para as questões etnológicas (...) Boas foi um inovador ao elaborar as primeiras fotografias de um *potlatch* Kwakiutl” (Jacknis, 1984, p. 50).

Boas estava, de fato, convencido de que a descrição e análise de certas práticas culturais só eram possíveis através do registro de imagens:

“Na minha opinião, o registro da vida indígena em cinema (...) é o mais precioso empreendimento. No estudo dos processos industriais, da dança ou de situação similar em que o conhecimento detalhado dos movimentos do corpo e o ritmo são necessários, ele só pode ser captado dessa maneira”⁸ (Jacknis, 1984, p. 44).

Mas, se a fotografia e o desenho foram empregados por Boas, desde o início, para registrar as práticas sociais dos grupos estudados, o filme foi introduzido em suas pesquisas, pela primeira vez, em 1930, durante uma viagem ao Forte Rupert. Boas já estava com 71 anos e decidiu filmar sozinho, mesmo sem ter experiência no uso de uma câmara cinematográfica, e o fez com sucesso. Essas primeiras imagens são seqüências muito curtas principalmente sobre jogos e danças.

Nesse mesmo artigo, Jacknis analisa as principais pesquisas realizadas por Boas na costa do Pacífico, confrontando seus interesses teóricos com o uso da imagem. Franz

Boas não tinha a intenção de entrar pelos caminhos do cinema etnográfico, mas sim de criar uma metodologia de pesquisa que incorporasse os instrumentos de registro de imagens fixas e em movimento, tendo por objetivo a captação dos diferentes modos de comportamento e práticas sociais de uma dada sociedade. Por isso, as imagens em movimento que produziu nunca foram montadas. Em compensação, suas fotografias e as de seu fotógrafo O. C. Hastings, frequentemente expostas no *American Museum of Natural History* e na *Smithsonian Institution*,⁹ fizeram parte de algumas de suas publicações como, por exemplo, *The Social Organization and Secret Societies of the Kwakiult (1897)* e *The Kwakiult of Vancouver Island (1909)*. Franz Boas é, assim, considerado não somente o primeiro pesquisador a realizar trabalho de campo antropológico mas, também, um grande incentivador do registro visual nas pesquisas etnográficas, que encorajava seus colegas e estudantes – entre eles Margaret Mead – a lançarem mão desta tecnologia (Ruby, 1991; Jacknis, 1984; Chiozzi, 1989).

Essa foi também a proposta de George Murdock, que, em 1934, realizou um longo estudo sobre dezoito povos “exóticos” espalhados pelo mundo – Tasmânico, Arundá, Samoa, Semang, Toda, Kazak (Ásia Central), Aïnou, Esquimó, Haïda da Colômbia Britânica, Crow (do oeste americano), Iroquês, Hopi (do Arizona), Astecas, Inca, Witoló (do noroeste da Amazônia), Hottentote, Ganda (de Uganda) e Daomeisano –, fixando-os em imagem (118 fotografias) para análise posterior (Murdock, 1934).

As décadas de vinte e de trinta foram célebres pelas grandes expedições científicas e explorações colonialistas que muito contribuíram para a expansão do filme documentário. Cineastas eram engajados nessas viagens para documentar os povos contatados e, principalmente, glorificar as expedições coloniais, através do registro visual.

Léon Poirier, por exemplo, durante uma expedição ao deserto saariano, financiada pela Citroën para testar uma nova peça automobilística, filmou *La Croisière noire*, filme de propaganda industrial e de exaltação à colonização francesa na África. Mas, paralelamente à realização deste filme-encomenda, ele produziu alguns curta-metragens sobre os ritos amorosos na África negra, as danças, o cotidiano das mulheres, a influência da religião muçulmana. Como diz Gauthier, “um documento sobre os colonizados ... mas, também, sobre os seus colonizadores” (1995, p. 41). Esse autor nos lembra ainda que o decênio de 1920 foi de efervescência do mundo artístico, com o surgimento de múltiplas tendências – dadaísmo, surrealismo, futurismo, construtivismo, cubismo – que se caracterizavam pela aversão ao realismo. O cinema documentário europeu e americano dessa época foi bastante influenciado pelas mitologias dos povos filmados, tornando-se conhecido como “documentário romaneado”.¹⁰

Na União Soviética, um estilo de documentário se opunha ferozmente ao cinema de ficção, conseguindo, por meio de outra forma de organização interna do filme, expressar mais facilmente as idéias através da montagem: o cinema-atualidade, de Dziga Vertov. Em 1923, Vertov publicou um artigo na revista *Lief*, dirigida por Mäiakovslá, no qual dizia:

“A partir de hoje, o cinema não precisa de dramas nem de dramas-policiais. A partir de hoje, não são mais necessárias as encenações teatrais filmadas. A partir de hoje, devemos parar de encenar Dostdievski e Nat Pinkerton. Tudo está inscrito em uma nova concepção do cine-atualidades” (Vertov, 1923).

No final dessas duas décadas, o cinema documentário adquiriu maturidade, interessando-se cada vez mais pelo documentário social e científico. Jean Painlevé, cineasta desse período, afirmou que:

“o cinema está a serviço da ciência, tornando-a mais clara e acessível a um maior número de pessoas (documentação e ensino) e multiplicando ou ampliando seus resultados (experimentação e pesquisa). Basta, doravante, apreciar as possibilidades do ponto de vista das pesquisas científicas (aperfeiçoamentos técnicos e mentais), pois, do ponto de vista pedagógico e demonstrativo, julgamos que a causa está ganha e toda discussão é supérflua”¹¹ (Painlevé *apud* Gauthier, 1995, p. 51).

Primeiras Reflexões Metodológicas sobre Antropologia e Imagem

Embora nunca tenha feito uso de imagens, Marcel Mauss, em seu livro *Manuel d'Ethnographie*¹² convida os etnógrafos a capturarem fotográfica e cinematograficamente tudo o que for possível durante o trabalho de campo. No capítulo dedicado aos métodos de observação,¹³ ele assinala a importância dos *métodos de observação material*, como os registros fotográfico e fonográfico. Diz ele:

“todos os objetos deverão ser fotografados, de preferência sem pose. A telefotografia permitirá a obtenção de conjuntos consideráveis. Não se deve usar os mesmos aparelhos nos países quentes e nos países frios, nem os mesmos filmes; e, a princípio, revelar o mais rápido possível” (Mauss, 1947, p. 14).

Para Mauss, a pesquisa etnográfica se caracteriza por um levantamento de dados exaustivo sobre o grupo observado. E, para isso, o pesquisador deve empregar todos os instrumentos disponíveis: diário de campo, fichas descritivas, registro filológico através da transcrição de palavras e termos nativos, registro de biografias, elaboração de cartografias, genealogias, estatísticas e coleta de objetos – já que a museografia constitui parte da etnografia através do inventário dos objetos e produtos que constituem uma civilização – e, finalmente, o registro de imagens, pois:

“só cinema permitirá fotografar a vida. Não esquecer o som. Foi possível filmar as representações dramáticas na Libéria, a transumância de tribos inteiras nas montanhas algerianas. O registro fonográfico, o registro em filmes sonoros nos permitem constatar a entrada do mundo moral no mundo material puro” (*idem*, p. 14).

Em um dos textos mais citados pelos antropólogos visuais, *Techniques du corps*, Mauss propõe, como o fizeram anos antes Marey e Regnault, que os estudos sobre comportamento humano ou o conjunto de *habitus*¹⁴ do corpo sejam realizados fotograficamente e, se possível, cinematograficamente, com imagens em câmara lenta para que se possam perceber os gestos e as técnicas do corpo específicas de cada sociedade. Ele insistia no trabalho cuidadoso de registro e classificação das imagens, que deveriam não só receber anotações sobre a hora e o lugar de elaboração como também ser comentadas: “jamais se farão fotos em excesso, desde que elas sejam comentadas e exatamente situadas: hora, lugar e distância. Essas indicações deverão estar no filme e no caderno de campo” (*idem*, p. 12).

Foi seguindo essas diretrizes que vários de seus alunos adotaram o registro de imagens em suas pesquisas de campo. Dentre eles destacam-se Patrick O’Reilly e Marcel Griaule, pioneiros no uso sistemático de filmes em etnologia. Instigado por Mauss, O’Reilly filmou *Bougainville* durante sua pesquisa nas ilhas Salomão, em 1934. E Griaule, nos anos 1930, praticamente impunha o uso do filme em etnologia. Africanista, elaborou uma tese magistral sobre os Dogon (Mali) – *Masques Dogon* – cujo texto é acompanhado de um disco dos cantos e danças funerárias e fotogramas que reproduzem os movimentos da dança, retirados de seu filme *Sous les masques noirs*. Realizou, ainda, um outro filme *Au pays Dogon* que, junto com o primeiro, faz parte da filmografia clássica da antropologia.

Entretanto, não há na sua ampla bibliografia nenhuma obra dedicada ao uso e/ou análise do filme etnográfico. Existem referências aqui e ali sobre a importância do cinema etnográfico, assim como críticas aos filmes de reconstituição elaborados por Flaberty e Boas. Para ele, os filmes deveriam ser empregados unicamente para registrar “fenômenos originais e não reconstituídos”, guardando, assim, a característica dos documentos autênticos. Griaule, via no filme etnográfico “um documento exato dos fenômenos originais não reconstituídos (salvo em casos particulares)”. Nesse sentido, seria preciso distinguir entre:

“os fenômenos relativamente estáveis que se desenvolvem em um espaço previsto segundo modos comuns, por exemplo, tal técnica ou tal cerimônia não complexa, cujas fases são conhecidas e os fenômenos em movimento muito complexos e que são pouco ou quase nada conhecidos” (Griaule, 1957, p. 45).

Em seu livro *Méthode d’ethnographie*, ele define três tipos importantes de registro fotográfico para a pesquisa: (a) as fotos de objetos de uso profano ou ritual, que devem ser apresentados em seu contexto para evitar os “efeitos artísticos”; (b) as fotos de fenômenos em movimento (ritos, costumes etc.), recomendando, como Mauss, que se registre em grande quantidade, principalmente, “os momentos críticos mais interessantes”; e (c) as fotografias aéreas. Quanto aos filmes, três idéias devem presidir o seu uso ao longo da pesquisa: (a) o filme tem valor de arquivo e deve ser referido/classificado como uma ficha ou um objeto para fins de pesquisa; (b) o filme constitui um meio extremamente eficaz de ensino na formação de especialistas em pesquisa etnográfica; (c) o filme contribui, em sentido mais amplo, para o ensino público, podendo ser visto como um objeto de arte.

Assim, em seus cursos universitários, Griaule citava o filme como uma das mais importantes técnicas da etnografia e, por

isso, sempre incluiu um cinegrafista nas equipes de pesquisa de todas as missões científicas que realizou na África. Entretanto, em nenhuma publicação analisou as imagens que produziu e nem todos os seus copíões se transformaram em filmes etnográficos.

Apesar da crise econômica dos anos da guerra, nos quais diversas nações cortaram os financiamentos às instituições de pesquisa, alguns países mantiveram, mesmo que parcamente, as subvenções às missões científicas. O Museu da Austrália do Sul, por exemplo, financiou em 1934 a expedição médico-etnográfica dos doutores Hackett e Tindale, à região de Emabella. Além de examinar uma centena de australianos, fazerem fotos de frente, de costas e de perfil e rodarem mais de 600 metros de filmes sobre as cerimônias e a vida cotidiana dos aborígenes australianos, eles registraram suas músicas e cantos em fonógrafo.

No verão de 1934, o antropólogo americano Melville Herskovits estudou a vida cotidiana de uma população rural do Haiti, principalmente seus rituais religiosos de origem africana. Durante os seis meses de trabalho de campo, ele filmou aproximadamente 500 metros de película P&B de 35 mm e gravou, em cilindros de cera, os sons das atividades cotidianas, das festas, das narrativas e músicas dos diversos rituais. Herskovits seguia a tradição antropológica de Boas, para quem as imagens eram documentos de pesquisa. Assim, no terceiro livro que publicou sobre a cultura haitiana – *Myth of the Negro Past* –, afirmou que:

“as dificuldades metodológicas neste tipo de pesquisa [sobre cultura africana], são consideráveis, uma vez que os resultados com validade científica podem ser obtidos apenas através da análise de filmes de atividades rotineiras como andar, falar, rir, posturas de sentar ou, ainda, de atividades como dançar, cantar, carregar objetos pesados, trabalhar e movimentos realizados em uma diversidade de técnicas industriais (principalmente minas)” (Herskovits, 1941, p. 56).

Para Herskovits, o registro audiovisual era o instrumento que melhor captava as “verdades etnográficas” sobre as manifestações culturais de um povo. Assim, quando veio ao Brasil em 1941 para estudar os rituais de macumba e candomblé na Bahia, trouxe consigo mais de 2.000 metros de película P&B de 35mm e 200 discos para registro de som. Infelizmente, ele só conseguiu autorização para filmar em 1947, e não se sabe até hoje se filmou ou o que foi feito dessas imagens (Homiak, 1990, pp. 14-15-20).

Nessa mesma época, na recém-criada escola britânica do filme documentário, John Grierson¹⁵ inaugurava o ‘documentado social’, cuja finalidade era mostrar ao público inglês os diversos tipos de trabalho exercidos pelo homem. Influenciado pelo americano Robert Flaherty, Grierson realizou *Drifters* (1929), um filme sobre a pesca do arenque no mar do Norte, no qual exalta o combate do homem contra a natureza, inspirado em *Nanook of the North*, de Flaherty (1922). O primeiro período do documentário britânico (até aproximadamente 1935) é marcado por uma interpretação mais poética do mundo do trabalho. Como diz MacDougall, “cada imagem destes documentários tinha uma significação predeterminada. Elas se articulavam entre elas como as imagens de um poema, justapostas a uma banda sonora musical ou a um comentário” (1995, p. 118). Nesse mesmo estilo, Grierson e Flaherty realizaram *Industrial Britain* (1931-33). As diferenças entre as concepções desses dois documentalistas acentuaram-se ainda mais no filme *Man of Aran* (Flaherty, 1932-1934), que encerrou a colaboração entre eles.

Um dos mais ilustres nomes da escola britânica foi o do brasileiro Alberto Cavalcanti, cujo filme *Coal Face* (1936) sobre o cotidiano dos operários das minas inglesas, ainda no gênero romantizado, tornou-se um clássico do documentário social. Mas os jovens cineastas da escola de Grierson estavam mais interessados em um novo método

de filmar que privilegiava as questões sociais, deixando em segundo plano a estética do filme: é o segundo período do documentário britânico. Incentivada por Grierson, que se tornara exigente no grau de 'realismo' dos documentários, essa geração de jovens cineastas criou, nos anos 1950, o *Free Cinema*¹⁶ – uma nova forma de retratar o mundo do trabalho, caracterizada por um ponto de vista sociológico e por uma forte “objetividade científica”. Grierson foi sem dúvida o produtor de grande parte dos filmes documentários ingleses dessa época (De Heusch, 1962). Paul Rotha, um dos principais cineastas e teóricos dessa escola, publicou, em 1936, um importante livro sobre o documentário social – *Documentary Film* – no qual aponta para os dois momentos do documentário inglês classificados de “impressionista” e “realista”. O primeiro é marcadamente flahertiano, e o autor faz uma crítica veemente à concepção “romântica” e “idílica” da condição humana nos filmes de Flaherty, assim como à ausência de uma análise sociológica. O segundo, insiste na necessidade de apresentar ao público inglês os problemas sociais nacionais e internacionais, em uma perspectiva de denúncia social.

A expansão colonialista continuava atravessando oceanos e, como diz Luc de Heusch:

“os cineastas, em todos os países colonizados, acabavam apoiando, direta ou indiretamente, a colonização. A maior parte dos serviços cinematográficos¹⁷ *d'outre-mer* fazia propaganda política e social através, muitas vezes, [de filmes que serviam à] da educação de base ou da educação sanitária” (Heusch, 1962, p. 43).

O reconhecimento da riqueza etnográfica contida no material imagético, impulsionou a introdução de instrumentos fotográficos e cinematográficos nas pesquisas de campo antropológicas, assim como abriu espaço para a reflexão e a proposição de uma

metodologia específica para o seu uso. Nesse sentido, não foram poucos os “manuais” criados para esse fim. Vimos acima as propostas explicitadas nas obras de Mauss e Griaule. Mas no intervalo entre essas duas publicações, André Leroi-Gourhan¹⁸ publicou, em 1948, o célebre artigo “Cinéma et sciences humaines. Le film ethnographique existe-t-il?”. Nele, o autor aponta três tipos de filmes que podem ser considerados etnográficos: o filme de pesquisa, subdividido em “notas cinematográficas” e filme “organizado”, montado; o filme documentário, ou “filme de exotismo”, uma forma de filme de viagem; e o filme de *milieu*, feito sem intenção científica, mas com valor etnográfico, pois as filmagens em cenários naturais – ou seja, que excluem estúdios – mostram paisagens culturais originais como, por exemplo, um bairro popular chinês, uma rua de Nova York, uma fazenda em algum lugar do planeta. Esse artigo, publicado no momento em que iria ocupar a cadeira de etnologia da Sorbonne, inaugura um importante debate sobre as concepções da etnologia.

No mesmo ano em que Griaule lançou o livro *Méthode d'ethnographie* (1957), do outro lado do oceano, Robert Gardner, antropólogo americano, publicou o artigo “Anthropology and Film” no qual afirmava que:

“a maior vantagem da documentação cinematográfica é que a evidência dos fatos pode ser verificada por vários indivíduos tanto imediatamente quanto nos séculos seguintes e que esta evidência é direta e sem ambigüidade tornando-se uma realidade instantaneamente capturada e sem as distorções resultantes de falhas de observação e de memória ou de interpretação semântica. Estes são os meios com os quais o cinema pode ajudar a investigação antropológica” (Gardner, 1957, p. 346).

Ainda nesse texto, Gardner descreve a *Peabody-Harvard-Kalahari Expedition*, realizada em 1950 com John Marshall e sua família, em que filmaram e entrevistaram os Bushmen durante mais de dois anos. Esse

trabalho resultou numa série de filmes sobre os cinco aspectos dominantes da cultura Kung: *The Hunters*, *The Gathers*, *The Players*, *The Rhythnu* e *The Seasons*.

Mas voltemos à década de trinta. Enquanto na França, Griaule pregava e empregava as imagens nas pesquisas antropológicas, nos Estados Unidos, John Adair e Sol Worth usavam uma câmara cinematográfica para registrar o cotidiano dos Navajo, suas atividades econômicas e as técnicas que empregavam para trabalhar a prata. Adair produziu, em 1938, o documentário *Indian Silversmiths of the Southwest*, no qual comparou as técnicas e o estilo de trabalho dos Navajo com os dos Zuni. A câmara era para ele um simples instrumento de registro visual. Tempos depois, ele propôs o *bio-documentary*, que consistia numa forma subjetiva, fenomenológica de descrever o mundo, em vez de insistir em uma objetividade inexistente (Chiozzi, 1989).

Ainda nos anos 1930, Margaret Mead e Gregory Bateson integravam fotografias e filmes nas pesquisas que realizavam em Bali (1936-1939). Produziram sete quilômetros de película (16mm) que foram a origem dos seis filmes (cada um de 20 min.) que Mead montou nos anos 50 e de mais de 25.000 fotografias Leica, das quais apenas 789 serviram para a elaboração do famoso *Balinese Character. A Photographic Analysis* (1942). Segundo Heider, Mead e Bateson justificavam esse enorme empreendimento visual para “encontrar certas críticas feitas aos seus trabalhos individuais anteriores” (Heider, 1995, p. 39). Mas foi muito mais do que isso. Eles usavam as imagens para mostrar práticas, condutas e comportamentos culturalmente estereotipados, que dificilmente poderiam ser descritos em palavras. Sem dúvida, foram bastante estimulados por seus professores: Bateson foi aluno de Alfred Cort Haddon e Mead, de Franz Boas.

Entre os anos 1940 e 1950, a antropologia visual saiu de cena: poucos trabalhos

foram publicados e raros os filmes realizados no âmbito de pesquisas. Embora os motivos dessa retração ainda não tenham sido suficientemente explorados, alguns autores sugerem fatores os mais diversos. De Bri-gard (1995) atribui o fenômeno ao pequeno interesse dos antropólogos pela expressão material das diferentes culturas. Eles estariam mais preocupados em estudar os traços psicológicos e as estruturas “não-materiais”, e o cinema não acompanhava as reflexões teóricas da antropologia. Para Heider, a questão era financeira, pois filmar custa caro, e as instituições de pesquisa e universidades não dispunham de um orçamento específico para produzir ou alugar filmes, diz ele:

“apesar da disponibilidade da tecnologia cinematográfica desde a virada do século, apesar dos modelos populares, desde 1920, e talvez por problemas financeiros até 1960, a antropologia não contribuiu para o filme etnográfico de forma sistemática nas primeiras décadas” (Heider, 1995, p. 33).

Verdadeiras ou não, essas razões não impediram Margaret Mead de continuar elaborando imagens em suas pesquisas. Mas é interessante notar que seus filmes só foram montados por volta de 1950 e que a primeira obra de maior repercussão foi dedicada à fotografia. *Balinese Character*, por exemplo, tornou-se um livro clássico da antropologia visual pela originalidade em combinar fotos e textos. As imagens cinematográficas realizadas nessa mesma pesquisa só foram mencionadas no livro como uma outra forma de registro das práticas culturais balineses:

“tentamos usar câmaras fotográficas e cinematográficas para obter registros do comportamento balinês e, isto é muito diferente da preparação de um ‘documentário’ fílmico ou fotográfico. Tentamos filmar o que acontecia no seu curso normal e livremente, ao invés de seguir as normas estabelecidas e, assim, conseguir que os balineses correspondessem a estes comportamentos num contexto apropriado” (Bateson e Mead 1942, p. 49).

Inversamente aos seus colegas europeus, Mead e Bateson não propuseram uma metodologia *específica* para o uso da imagem nas pesquisas antropológicas, mas enfatizaram que o emprego de qualquer instrumento de captação de som e imagem implicava a habilidade do antropólogo em registrar, analisar e divulgar esse material. Segundo Mead, “como o uso de fotografias – e filmes – aumentou e se tomou parte fundamental nos métodos antropológicos, é preciso então que os fotógrafos tenham conhecimento de antropologia e que os antropólogos aprendam a fotografar” (Mead, 1963, p. 166). Mas não era só isso, Mead pretendia mostrar que, no caso de determinados estudos – como os de comportamento, por exemplo –, os métodos clássicos de observação e anotações em caderno de campo não eram suficientes para analisar os fenômenos sociais. Nesse mesmo artigo – “Anthropology and the Camera” –, ela propõe possibilidades de uso da fotografia e do filme na antropologia. Destaca apenas algumas destas: a câmara como caderno de notas, registrando detalhadamente todos os acontecimentos cotidianos do grupo observado; a possibilidade de observação à distância através da lente *zoom*, que permite o registro da ação (nascimento, transe, conflitos ...) sem perturbar ou interferir; a possibilidade de rever as imagens como estímulo à memória individual e coletiva; o emprego dessas imagens no ensino da antropologia.

A partir de meados dos anos 1950, a antropologia e o filme etnográfico mudam seu foco de interesse: as imagens deixam de ser simples ilustrações das situações de pesquisa, tornando-se parte constitutiva do trabalho antropológico. Tratava-se não mais de registrar o mundo exótico a partir de um ponto de vista exterior mas de apreendê-lo do interior de seu próprio desenvolvimento (De Brigard, 1995).

Efervescência de Textos e Imagens Etnográficas: Debate em Torno da “Objetividade” e da Cientificidade da Informação Audiovisual

O convite de Mauss aos antropólogos para que registrassem, também em imagens, todas as manifestações cotidianas dos grupos investigados foi aceito por muitos deles, sem restrições. Os filmes passaram a fazer parte integrante dos instrumentos de pesquisa desses pesquisadores, constituindo documentos importantes dos estudos antropológicos. Essas experiências foram narradas em relatórios de pesquisa, publicadas em revistas científicas, transformadas em livros e relançaram o debate sobre as regras para a elaboração do filme de pesquisa antropológica, ou filme etnográfico.

Na Alemanha, por exemplo, o *Institut für den wissenschaftlichen Film* (IWF), pregava normas bastante rígidas para o filme de pesquisa etnográfica: imagens reais, exatas, autênticas, sem movimentos ou efeitos especiais e nenhuma interferência do antropólogo, que deveria preferencialmente ser o operador da câmara ou, pelo menos, o diretor das filmagens. Essa seria a única forma de garantir um registro “objetivo” dos fatos sociais. Tal concepção metodológica, extremamente rigorosa, inspirava-se nas ciências exatas e naturais e era aplicada igualmente na produção de filmes educativos e etnográficos.

Um dos principais mentores da metodologia do Instituto de Göttingen foi Gunther Spannäus. Em um artigo publicado, em 1956, na *Research Film*, revista do IWF, o Dr. Spannäus afirmava que o filme deveria ser empregado somente como instrumento de pesquisa, pois ele permitia a correção das falhas e de erros cometidos na observação direta. Para ele, o suporte audiovisual era indispensável nas pesquisas comparativas sobre técnicas de trabalho ou cerimônias ri-

tuais. Foi ainda no Instituto de Göttingen que Gotthard Wolf criou, em 1952, um dos maiores arquivos de filmes etno-científicos da época, a *Encyclopaedia Cinematographica*.¹⁹ Nessa mesma década, a maior parte das publicações dos pesquisadores desse instituto, divulgadas principalmente na revista *Research Film*, consistia em análises de cerimônias ou de técnicas de trabalho baseadas no registro de imagens. Em 1959, o IWF publicou as suas “Regras para a documentação fílmica na etnologia e no folclore”,²⁰ que especificavam a metodologia aplicada na escola de Göttingen (De Heusch, 1962).

Na Itália, C. Caravaglios foi um dos primeiros pesquisadores a se interessar pela relação antropologia & cinema, publicando, em 1934, o artigo ‘Disco e fonofilm a servizio della ricerca folklorica’. Segundo Chiozzi (1989), os debates desenvolvidos na França e nos Estados Unidos, nos anos 1950, eram ainda desconhecidos dos pesquisadores italianos. Foi somente em 1960 que uma prestigiosa revista italiana, *Rivista Etnografica*, publicou o artigo de R. Calisi “Sulla utilizzazione del film nella ricerca etnografica”, que obteve enorme repercussão no meio antropológico, promovendo o reconhecimento da antropologia visual na Itália.

Na França, Jean Rouch – seguindo os ensinamentos de seu professor Marcel Griaule e as técnicas de filmagem de Flaherty e Vertov – tornou-se o principal representante do cinema etnográfico de seu país. Em 1952, ele fundou o *Comité International du Film Ethnographique*, no *Musée de l’Homme*, cujo objetivo era criar uma ponte entre a antropologia e o cinema. Para isso, o *Comité* deveria produzir e divulgar filmes etnográficos, analisá-los e conservá-los. Lançado neste mesmo ano, no IV Congresso Internacional das Ciências Antropológicas e Etnológicas, em Viena, o *Comité* foi imediatamente formado por pesquisadores da Bélgica, Canadá, Estados Unidos, França, Grécia,

Holanda, Inglaterra, Itália, Polônia, Suíça, Tchecoslováquia e Iugoslávia. Uma das primeiras iniciativas do grupo francês, foi a elaboração de um catálogo, publicado pela Unesco em 1955,²¹ que repertoriou 106 filmes etnográficos franceses. Segundo De Heusch:

“no termo ‘etnográfico’ deve ser entendido em seu sentido amplo; ele recobre, principalmente, os filmes sobre as sociedades africanas e oceanianas mas, encontramos também filmes sobre as sociedades européias. Para alguns pesquisadores europeus, esta ‘etnografia’ da Europa se confundiria com o ‘folclore ou com as ‘tradições populares’” (De Heusch, 1962, p. 48).

Rouch dedicou-se, desde o início, a uma luta ferrenha contra os filmes que mostravam, através de uma visão etnocêntrica, “o estado primitivo” das sociedades africanas. Suas críticas aos filmes do período colonialista denunciavam a falta de autenticidade das cerimônias e rituais registrados, assim como a insensibilidade em relação aos problemas socioeconômicos dos povos africanos. Em um de seus primeiros artigos – “A propos de films ethnographiques” –, ele lança a primeira pedra de um longo debate sobre a especificidade do filme etnográfico: “que filmes são estes, que nome bárbaro os distingue dos demais?” (Rouch, 1955).

As décadas de cinquenta e sessenta foram marcadas por intenso debate sobre o uso da câmara como instrumento da pesquisa antropológica. As considerações sobre a “objetividade” desse instrumento na captação das informações estimulavam o surgimento de concepções divergentes, apoiadas na enorme e variada produção de filmes documentários europeus e americanos desse período. Apesar das discordâncias em relação aos métodos de filmagem, todos assinalavam a contribuição imensurável que as imagens traziam para a compreensão das práticas culturais dos diversos povos do planeta.

De Heusch já afirmava no início dos anos 1960, que:

“é tempo de concluir que, de uma maneira geral, a câmara não pode ser considerada como um observador sociológico objetivo, imparcial. É inútil continuar a multiplicar as exigências de não-intervenção; é vão sonhar com uma câmara invisível que registrará o fato social em seu estado nu, na sua pureza e sua espontaneidade original” (De Heusch, 1962, p. 25).

Essa reação contra o caráter objetivo do registro audiovisual baseava-se nas experiências desenvolvidas por inúmeros cineastas e pesquisadores. Worth e Adair, por exemplo, decidiram, em 1966, ensinar as técnicas de filmagem a um grupo de Navajo, composto de um homem de 55 anos e seis jovens na faixa de 17 a 25 anos. O objetivo era que registrassem seu próprio mundo, seu modo de vida. Ao assistirem conjuntamente às imagens realizadas, os Navajo distinguiam perfeitamente aquelas filmadas por Worth e Adair daquelas realizadas por eles mesmos. Provaram, com isso, que a câmara não era objetiva e que não há objetividade quando ela capta uma realidade. Na verdade, ela registra uma interpretação de seu operador sobre essa realidade. Essa experiência foi analisada no artigo “The Navajo Filmmaker A Brief Report of Some Recent Research in Cross-Cultural Aspects of Film Communication” (Adair e Worth, 1967) e no livro *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology* (Worth e Adair, 1972).

A partir do final dos anos sessenta, observa-se uma efervescência não só de filmes vinculados à pesquisa antropológica²² mas também de publicações que analisam a relação entre cinema e antropologia. Entretanto, foi o advento do *cinéma vérité* que mudou o princípio de realização do filme etnográfico, criando um novo tipo de relação entre o cineasta, as pessoas filmadas e o espectador. Sua regra básica era dar voz à pessoa filmada:

“o que as pessoas diziam (ou não diziam) e como elas o expressavam, era de importância crucial. Para que este modo de expressão fizesse efeito, era preciso mostrá-lo em seu contexto geral e não como um simples fragmento de montagem” (Young, 1995, p. 106).

De fato, o *cinéma vérité* surgiu nos anos 1920 com Dziga Vertov e o *Kino-Pravda*, mas ele só veio a ser adotado como uma nova metodologia de filmagem por volta de 1960, com o surgimento das câmaras sonoras portáteis (16mm), que além de registrar sons e gestos em sincronia davam ao cineasta maior agilidade. *Chronique d'un été* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, foi o primeiro filme europeu²³ a utilizar essa câmara, reinaurando o estilo de Vertov. Como diz David MacDougall:

“para aqueles que começavam a realizar filmes etnográficos no momento em que o *cinéma vérité* e o *direct cinema* americano revolucionavam o filme documentário, esta abordagem nos pareceu a única possível para filmar outras culturas” (MacDougall, 1995, p. 116).

O termo *cinéma-vérité* (cinema-verdade) suscitou enorme debate: de que verdade se trata? Quem retrata a verdade dos fenômenos sociais? Chris Marker, cineasta documentarista francês, procurou relativizar o debate deslocando um hífen: *ciné-ma vérité* (cine-minha verdade). Ou seja, nos filmes etnográficos e documentários, a ‘realidade’ será sempre um “ponto de vista documentado” como dizia Jean Vigo, autor do filme *A propos de Nice* (1929).

O novo método introduzido por esse estilo de filmar abriu caminho, juntamente com o neo-realismo italiano, ao surgimento de outra metodologia de elaboração do filme etnográfico: o filme de observação, cujo objetivo principal é filmar um evento, um ritual, o cotidiano de um determinado grupo social, tal como teria acontecido se o cineasta não estivesse presente. Sua especificidade reside no estabelecimento de uma relação de maior proximidade entre o cineasta e a pes-

soa filmada na qual o registro e o olhar do cineasta-observador penetra na intimidade das manifestações sociais, ou seja, um olhar de dentro. Nesse jogo, simpatia e confiança são fundamentais:

“Pode ser imoral e mesmo uma traição para com a verdade, fazer um filme deste tipo com pessoas de que você não gosta. Se o diário (confissões verdadeiras) é uma forma de suicídio em literatura, o filme de observação pode ser uma forma de homicídio na tela (...). Os filmes de observação têm que ser autênticos para serem vistos. Esta autenticidade deve ser aparente” (Young 1995, p. 111).

Mais de cinquenta anos após o nascimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, os registros audiovisuais conquistaram, enfim, o estatuto de informação científica nas pesquisas antropológicas. Conseqüentemente, continuam a suscitar divergências sobre o caráter científico do método audiovisual, criando assim múltiplas concepções metodológicas sobre a pesquisa fílmica nas ciências sociais.

Nesse debate em torno da cientificidade do filme etnográfico, é impossível chegar a um consenso. Para Jean-Dominique Lajoux, por exemplo:

“nem todo filme etnográfico é ‘científico’: uma informação etnográfica só tem valor científico se ela se inscreve em um conjunto de reflexões que têm como objetivo principal a descoberta. É ingênuo pensar que o etnólogo pode estudar eficazmente qualquer manifestação [social] e, que o etnógrafo pode registrar qualquer fenômeno” (Lajoux, 1970, p. 328).

Olivier de Sardan em seu artigo “Où va le cinéma ethnographique?” é mais enfático, afirmando que o filme etnográfico é profundamente ambíguo: para que serve? a quem se destina? Para ele:

“Se ninguém questiona a utilidade dos meios audiovisuais na pesquisa, se todos competem no modernismo, pregando uma adaptação necessária à civilização da imagem, não existe,

no entanto, nenhuma metodologia para a utilização do cinema como *instrumento de pesquisa* nas ciências humanas. (...) Não somente a teoria está ausente mas, sobretudo, a prática é particularmente pobre e inadequada. (...) O filme aparece como um objeto de pesquisa, não como um meio de trabalho”. (Olivier de Sardan, 1971, p. 2).

Já o Instituto de Göttingen, considera que “filme científico é o registro visual permanente de um fenômeno”, uma vez que, para essa escola, toda cultura é percebida como um fenômeno social “total”. De todo modo, todos acentuam a importância de se registrar em imagens os detalhes que permitem a compreensão da informação visual e social (Chiozzi, 1989).

O debate toma corpo em 1973, no IX Congresso Internacional das Ciências Antropológicas e Etnológicas, realizado em Chicago, no qual uma sessão foi consagrada à Conferência Internacional de Antropologia Visual. Trinta comunicações foram apresentadas e, como diz Hockings, todos os nomes chave da antropologia visual estavam presentes para discutir a importância dos instrumentos audiovisuais nas pesquisas antropológicas e sua aplicação metodológica. Os trabalhos foram reunidos no livro *Principles of Visual Anthropology* (Hockings, 1975/1995), que se tomou um clássico da antropologia visual. Nele encontramos vários artigos sobre a história da antropologia visual (De Brigard, Rouch, Balikci, Lajoux), outros sobre as diversas abordagens metodológicas (Rouch, Young, MacDougall, Lomax, Scherer, entre outros) e ainda reflexões sobre realização e formas de divulgação de filmes, fotografias, vídeos... Mas, talvez, o mais célebre desses textos seja a introdução do livro, escrita por Margaret Mead – “Visual Anthropology in a Discipline of Words” –, na qual ela afirma que, enquanto outras disciplinas (arqueologia, lingüística, musicologia) desenvolviam suas pesquisas já apoiadas nas novas tecnologias, a antropo-

logia estava ainda muito ligada às descrições verbais. Diz ela:

“no mundo inteiro, em cada ilha e continente, nos cantos mais escondidos das cidades industriais assim como nos vales distantes só acessíveis por helicópteros, os costumes e os comportamentos de maior interesse, totalmente insubstituíveis e sem possibilidades de serem reproduzidos, desaparecem enquanto os departamentos de antropologia continuam a enviar etnólogos ao campo sem equipamento, somente com lápis, caderno de notas e, talvez, alguns testes ou questionários, também chamados de ‘instrumentos’, verdadeiros expedientes da ciência” (Mead, 1975/95, p. 4).

A partir de então, as questões sobre o caráter “objetivo” do registro de imagens saíram de cena. Era consenso que a captação das informações audiovisuais eram tão seletivas quanto aquelas obtidas por meio das tradicionais técnicas antropológicas, ou seja, eram permeadas pelos vieses pessoal e cultural de seu produtor. Entretanto, mesmo se quem decide os ângulos, o foco, o lugar do microfone, as seqüências a serem filmadas etc. é o realizador/pesquisador, nem sempre o que a câmara descreve é fruto de sua decisão: o olho do operador da câmara pode estar focalizando o que acontece no primeiro plano do quadro, mas a objetiva registra, também, o que se passa no fundo do quadro. Essas informações só serão percebidas na análise das imagens.

Aos poucos, certas universidades européias e americanas começaram a introduzir as imagens nas áreas de ensino e pesquisa antropológicas, tendo como cenário principal a reflexão sobre, a relação antropologia e o filme etnográfico. O debate se voltou para uma questão básica: as representações fílmicas são interpretações ou informações? Desde então, a discussão continua em aberto. Para Marc-Henri Piault:

“os debates sobre os métodos não progridem, pois eles remetem a um objeto indefinido da antropologia que seria o Outro ou o Eu. Na verdade, a antropologia visual remete a uma

situação que deveria ser o objeto mesmo da antropologia: como é possível pensar a relação de um com o outro, do único com o múltiplo, da vida com a substância, do indivíduo com a sociedade, da sociedade com a natureza? O objetivo não é, na realidade, descrever fatos e objetos, mas refletir sobre a possibilidade de toda e qualquer relação” (Piault, 1992, p. 65).

Essa efervescência dos anos 1960-1970 teve como pólo de desenvolvimento o *Office National du Film* do Canadá (criado por Grierson em 1939, do qual Pierre Perrault foi também diretor), o *Comité du Film Ethnographique*, em Paris (com Rouch na presidência) e o grupo de Leacock-Drew, nos Estados Unidos. Segundo Gauthier, isto não aconteceu por acaso, mas:

“em três países que beneficiavam de uma boa tecnologia, de uma tradição sólida e de uma grande liberdade de movimento, limitada somente pela suspeição dos produtores econômicos. Experiência histórica – progresso técnicos²⁴ – liberdade de criação: é o outro triângulo que poderia definir este período” (Gauthier, 1995, p. 71).

E não restam dúvidas de que foi nesses países, seguidos da Inglaterra e da Alemanha, que a antropologia visual mais se expandiu e se legitimou. Com exceção da Inglaterra, os filmes etnográficos foram incentivados e financiados, nos demais países, por institutos culturais, museus ou centros de pesquisa: na França, o *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) e o *Institut de Recherche pour le développement* (ex-ORSTOM); nos EUA, o *Smithsonian Institution* e o *Center for Visual Anthropology*, da Universidade de South Califórnia (criado em 1982, por Timothy Asch); no Canadá, o *Office National du Film*; na Alemanha, o *Institut für den Wissenschaftlichen Film* (IWF), (Henley, 1985, p. 5).

Na Inglaterra desse período, a inexistência de institutos acadêmicos ou culturais que financiassem os trabalhos fílmicos dos antropólogos ingleses²⁶, permitiu que a televisão britânica ocupasse esse espaço. Assim,

a partir dos anos 1970, vários canais de televisão ingleses se tomaram os principais produtores de filmes etnográficos.²⁶ De fato, no mundo inteiro,²⁷ a televisão passou a desempenhar um papel importante na produção e divulgação dos filmes etnográficos. Mais do que isso, é através dela que o antropólogo pode levar o público mais amplo à descoberta de povos e de culturas distantes. Segundo David Turton, o filme etnográfico e sua difusão televisiva facilitam:

“o acesso a outras culturas para aqueles que consideram a antropologia como uma ciência hermética. É preciso ajudar o público a realizar sua própria viagem para que ele alcance aquilo que o filósofo Gabriel Marcel chama de ‘o familiar em um coração longínquo... um distante que é também daqui’ (Turton *apud* Ginsburg, 1992, p. 72).

Os festivais internacionais de filmes etnográficos²⁸ e as revistas especializadas²⁹ em antropologia visual, criados ao longo desses anos, também desempenham o papel de divulgadores das culturas de todos os povos do planeta. São, entretanto, dirigidos, principalmente, a um público de iniciados. Nesses espaços de difusão visual e textual do filme etnográfico, encontramos uma variedade enorme de estilos de registros audiovisuais: filme de observação, filme-participação, filme ilustração, filme educativo/didático, filme de arquivo ou ainda as “notas cinematográficas”, propostas por Leroi-Gourhan. Embora elaborados através de métodos e técnicas diferenciadas, todos constituem documentos audiovisuais que expressam, mal ou bem, as questões teórico-metodológicas da antropologia visual. A principal delas gira ainda em torno da “representação”: o filme etnográfico não é mais considerado como instrumento que capta objetivamente os fenômenos sociais, ele é somente uma leitura possível, uma escolha, uma representação daquele que as produz.

As décadas de oitenta e noventa foram as mais ricas para o desenvolvimento da an-

tropologia visual na produção tanto de imagens quanto de textos. Impossível registrar neste *travelling* literário – cuja duração já ultrapassou as regras cinematográficas e editoriais – tudo o que foi produzido neste período. Assinalo, porém, que as principais questões teórico-metodológicas que nortearam a antropologia visual deste período giraram em torno das diversas experiências elaboradas com os instrumentos audiovisuais e os limites epistemológicos da representação visual (*feed-back*, Deshayes 1992; *câmara participante*, Rouch 1975/1997; *self-films* realizados pelos próprios ‘atores’, Turner 1990); dos desafios impostos pela interação com a mídia concernentes às concepções antropológicas tradicionais da relação entre o ego e o outro; da relação entre multimídia e antropologia visual. A relação entre antropologia e filme etnográfico centrou o debate dessas duas décadas na distinção entre “realidade” e “representação” (Banks 1990, Ruby 1991, Crawford 1992, Loizos 1992, Devereaux 1995, entre outros). Esses debates, que permitiam “visualizar teorias ou teorizar a visualidade” (Taylor, 1994), entraram em cena por volta dos anos oitenta, atravessaram com sucesso os anos noventa, e tudo indica que permanecerão nas telas e páginas da antropologia visual nesta passagem do milênio.

Final do Travelling

Este *travelling* literário chega a seu final revelando passagens elaboradas em ritmo mais lento que permitem uma leitura detalhada e outras em ritmo mais acelerado, nas quais o leitor/espectador dirá que certos textos e imagens ficaram de fora do percurso. Há mais de um século a antropologia e o cinema se encontraram, muitos *travellings* e *panoramas* foram realizados desde então, este é somente um enquadramento possível.

Se desse encontro inicial surgiram as primeiras imagens dos povos desconheci-

dos do mundo ocidental, fabricadas pelos membros das grandes expedições científicas do período colonial, as “notas visuais” de Franz Boas constituíram as primeiras propostas de uso sistemático de imagens no trabalho de campo antropológico. Entretanto, nos filmes etnográficos que seguiram, produzidos até os anos sessenta, a elaboração das imagens para expressar um argumento ou traduzir uma impressão tinha forte preocupação estética. Ou seja, as imagens eram realizadas a partir de idéias pré-determinadas, pouco explorando o desenrolar “real” dos fatos sociais (MacDougall, 1995). A “realidade” dos fenômenos sociais aparece no cenário do filme etnográfico com os filmes neo-realistas italianos, principalmente, os de Roberto Rossellini (*Roma città aperta*, 1944; *Stromboli, terra di Dio*, 1949). Para ele, o neo-realismo não consistia em uma nova técnica de elaboração de filmes, mas numa maneira de perceber o mundo:

“o cinema é um modo de expressão como mil outros. (...). Não há técnica para abordar a verdade. Só uma posição moral pode abordá-la. (...) A câmara é como uma pena de caneta, é uma bobagem qualquer, não tem nenhum valor se não temos algo a dizer” (Rossellini *apud* Gauthier, 1995, p. 80).

Seus filmes influenciaram muito mais o filme etnográfico contemporâneo do que os documentários realizados até então. Pois, como diz MacDougall, “eles mostravam as questões econômicas e sociais e pareciam espelhos dos filmes que queríamos realizar sobre os eventos reais da vida cotidiana dos povos tradicionais”. Entra, assim, em cena o filme de observação apoiado na metodolo-

gia antropológica tradicional: passar um longo período com as pessoas filmadas para melhor conhecer suas práticas sociais e para que elas esqueçam a presença da câmara. Essa nova abordagem do filme etnográfico ganhou adeptos dentro e fora da antropologia. Assim, a maioria dos filmes apontados como os melhores deste final de século, do ponto de vista técnico e antropológico, foram realizados por documentaristas e não por antropólogos. Evidentemente há exceções. Mas é bem verdade que nem todos os filmes etnográficos realizados por antropólogos entram no circuito de grande difusão, na televisão e nos festivais internacionais. Muitos preferem o circuito acadêmico e universitário e ficam desconhecidos do grande público e da distribuição de prêmios...

Em suma, nem tudo depende de para quem e para quem filmamos e sim, em quem e como as imagens e os sons contribuem para a melhor compreensão do sujeito antropológico. A invenção de novas tecnologias do audiovisual levou vários antropólogos a refletirem sobre as contribuições que o filme, o vídeo, a fotografia e o multimídia trazem para o conhecimento das sociedades (Marcus 1994, Singer 1992, Turton 1992, Ginsburg 1992). Entretanto, apesar dos estímulos de Mauss, Boas, Griaule, Mead e de vários outros dos nossos “mitos antropológicos”, poucos foram aqueles que aplicaram e/ou se interessaram pela interseção entre antropologia e filme etnográfico no ensino e na pesquisa antropológica.

(Recebido para publicação
em novembro de 1999)

Notas

1. Sobre fotografias, esta mesma revista publicou no n.º 27, de setembro de 1988, o artigo de Miriam Moreira Leite “A Fotografia e as Ciências Humanas”. Sem dúvida, é tempo de atualizá-la mas, deixo a tarefa para os especialistas em antropologia & fotografia.
2. Um panorama da produção brasileira foi recentemente realizado por Mauro G. Koury: “A Imagem nas Ciências Sociais no Brasil: um balanço crítico”, In *BIB*, n.º 47, 1999, pp. 49-63.
3. Sobre a história paralela da antropologia e do cinema, ver *Cadernos de Antropologia e Imagem. primeiros contatos, primeiros olhares. NAI/PPCIS/UERJ*, n.º 1, 1995.
4. As traduções das línguas francesa e inglesa são de minha responsabilidade.
5. A este respeito, ver um dos mais completos artigos sobre a história do filme etnográfico, “The History of Ethnographic Film”, de Emile De Brigard, 1.ª ed. 1975 e 2.ª ed. 1995.
6. Uma análise do trabalho fílmico de Haddon pode ser encontrada no artigo de Brombead, “The Haddon rushes: the first anthropologist behind a camera” (1993).
7. Texto re-publicado em *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.º 1, 1995. NAI/PPCIS/UERJ.
8. Carta escrita a Owen Cattell (em 1932), cameraman do filme *Land of the Zuni anã community work*. In: Jacnis, 1984, pp. 44.
9. *O American Museum e a British Association for the Advancement of Science* financiaram algumas das viagens de pesquisa de Boas.
10. Os exemplos são diversos: *Nanook of the North* (1920-22) e *Moana* (1923-26), de R. Flaherty; *In the Land of the Head Hunters* (1911), de E. Curtis; *Grass* (1925) e *Chang* (1927), de M. Cooper e E. Schoedsak, entre outros.
11. Publicado em 1931 em *La Revue des vivants*. Gauthier retomou esta citação de Marcel L’Herbier, publicada In. *Intelligence du cinématographe*, 1946. (Ganthier, 1995, p. 51).
12. Vários dos capítulos que compõem este livro foram extraídos dos cursos de Mauss no Institut d’Ethnologie de l’Université de Paris, de 1926 a 1939.
13. A primeira versão desse capítulo foi publicada sob o título de “Fragment d’un plan de sociologie générale descriptive”, em *Annales Sociologiques*, série A, Sociologie Générale, fase. 1, 1934.
14. Termo empregado por Mauss (1947, p. 23).
15. Mais conhecido como cineasta, Grierson era doutor em filosofia pela Universidade de Glasgow.
16. Um dos mais conhecidos teóricos desse movimento foi Lindsay Anderson que realizou *Every Day except Christmas, 1957* e *Together, 1954-56*. Mas, o Free Cinema teve vida curta: 1956-1959.
17. Por exemplo, o Colonial Film Unit e o Office National du Film du Canada (De Brigard, 1975/95).
18. André Leroi-Gourhan foi titular da disciplina ‘pré-história’ no Collège de France e de Etnologia na Sorbonne e um grande incentivador do filme etnográfico. Um de seus livros mais consagrados é *Le geste et la parole*, ed. Albain Michel, 1965.
19. Em 1966, a Universidade da Pennsylvania criou o acervo americano da *Encyclopaedia*

- Cinematographica* e, em 1970, o Japão funda a *Encyclopadia Cinematographica*, em Tóquio. (De Brigard, 1975/95).
20. Publicado pela Association Intemationale du Cinéma Scientifique. *Research film*. Göttingen-Paris, vol. 13, 4 (3), 1959 pp. 231-241.
 21. "Catalogue des films ethnographiques français", Cahiers du centre de documentation, n.º 15, UNESCO.
 22. Em 1956, Jean Rouch realizou o primeiro fórum de filmes etnográficos no Comité du Film Ethnographique.
 23. Nos Estados Unidos, Richard Leacock foi quem primeiro utilizou essa câmara em *Primary e Indianapolis*
 24. Câmaras cada vez mais leves, silenciosas, som sincronizado, películas de alta sensibilidade que dispensam iluminação artificial etc.
 25. Foi somente nos anos 1980, que Paul Henley criou o Granada Centre for Visual Anthropology, na Universidade de Manchester, voltado para formação em antropologia visual.
 26. Por exemplo, as séries *Disappearing World* (1970), da Granada TV; *Worlds apart* (1979) e *Under de Sun* (1939), da BBC; *Strangers Abroad* (1986), da Central TV; *Body Styles* (1989) e *Native Land* (1989), da Channel 4. Todas tendo antropólogos como diretores, realizadores ou consultores.
 27. Em 1966, o canal NTV criou no Japão a série *Our Wonderful World*. Nessa época, os antropólogos japoneses ainda não se interessavam pelo filme etnográfico e foi o sucesso obtido junto aos espectadores que despertou o interesse da antropologia japonesa pela uso da imagem. (Ginsburg, 1992, p. 70).
 28. Para citar apenas os mais conhecidos: o primeiro deles foi o Festival dei Popoli de Florença, criado em 1959; surgem em seguida o Margaret Mead Festival, em Nova York, 1977; o Cinéma du Réel, Festival International de films ethnographiques et sociologiques (inicialmente chamado 'L'homme regarde l'homme') em 1978 e, quatro anos depois o Bilan du Film Edmographique, ambos em Paris; Royal Anthropological Festival em 1980; Eyes Across the Water, em Amsterdam; Royal Anthropological Festival, em Londres.
 29. *Research Film* (1952), publicada pelo Institut für den wissenschaftlichen Film de Göttingen; *Visual Anthropological Review* (1984), publicada pela Society For Visual Anthropology, University of Southem California *Visual Anthropology* (1987), publicada pela Comission on Visual Anthropology, University of Montreal; *CVA Review - bulletin d'information*, publicada pela Comission on Visual Anthropology, são as mas conhecidas.

Bibliografia

Adair, John e Worth, Sol.

- 1967 "The Navajo Filmmaker: A Brief Report of Some Recent Research in Cross-Cultural Aspects of Film Communication', *American Anthropologist*, 69 (1), pp. 76-78.
- 1970 "Navajo Filmmakers", *American Anthropologist*, 72 (1), pp. 9-34.

- Asch, Timothy e Asch, Patsy
 1988 "Film in Anthropological Research". In: Hockings P. e Omori Y. *Senri Ethnological Studies. Cinematography Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*, n.º 24, pp. 165-189.
- Banks, Marcus
 1992 "Quoi de neuf à la télévision britannique?", *CinémAction*, n.º 64, pp. 90-100.
 1990 "The Seductive Veracity of Ethnographic Film", *Visual Anthropology Review* 6 (1).
- Bateson, Gregory e Mead, Margaret
 1942 *Balinese Character. A Photography Analysis*. NY, The New York Academy of Sciences.
- Boas, Franz
 1897 *The Social Organization and Secret Societies of the Kwakiult. Based upon Personal Observations and on Notes made by George Hunt*. Relatório de 1895 do US National Museum, pp. 311-738.
 1909 *The Kwakiult of Vancouver Island*. Publicação da Jesup Expedition 5(2) e em "Memoirs" do American Museum of Natural History.
- Bromhead, Toni
 1993 "The Haddon rushes: the first anthropologist behind a camera", In "1942-1992. Fifty Years After "Balinese Character", *Yearbook of Visual Anthropology*, pp. 7-12.
- Calisi, R.
 1960 "Sulla utilizzazione dei film nella ricerca etnografica". *Rivista di Etnografia XIV* (61), pp. 36-58.
- Caravaglios, C
 1934 "Disco e fonofilm a servizio della ricerca folklorica". *Rivista Intenzionale del Cinema Educativo*, VI (6), pp. 469-476.
- Crawford, Peter
 1992 "Film as discourse: the invention of anthropological realities". In: Crawford P. e Turton D. *Film as Ethnography*. Manchester University Press, pp. 66-84.
- Crawford, Peter e Turton, David (orgs.).
 1992 *Film as Ethnography*. Manchester University Press.
- Chiozzi, Paolo
 1989 "Reflections on Ethnographic Film with a General Bibliography". *Visual Anthropology*, vol. 2, pp.1-84.
- De Brigard, Émile
 1995 "The history of Ethnographic film". In: Hockings, *Principles of Visual Anthropology*, NY, Mouton de Gruyter, pp. 13-43. 1ª ed. em 1975. Republicado por De France, C. (1979) *Pour une anthropologie visuelle* Paris, Mouton ed., pp. 21-51.
- De Heusch, Luc
 1962 *Cinéma et Sciences Sociales. Panorama du film ethnographique et sociologique* UNESCO, Rapports et documents de Sciences Sociales, n.º 16, 104 p.

- 1992 "Une expérience de feed-back", *CinémAction* n.º 64, pp. 198-200. E em *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.º 3, 1996.
- Devereaux, Leslie e Hillman, R.
1995 *Fields of Vision*. Berkeley, California University Press.
- Gardner, Robert
1957 "Anthropology and Film". *Daedalus*, 86, pp. 344-352
- Gauthier, Guy
1995 *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris, ed.Nathan
- Ginsburg, Faye
1992 "Le rôle irremplaçable de la télévision", *CinémAction*, n.º 64, pp. 68-72
- Griaule, Marcel
1957 *Méthode d'Ethnographie*. Paris, PUF.
- Haddon, Alfred Cort.
1901-1903 "Physiology and Psychology". *Reports of The Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits*, vol. 1.
1904 "Sociology, Magic and religion of the Western Islanders". *Reports of The Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits*, vol.11.
1907 "The languages of Torres Straits". *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits*, vol. 111.
1908 "Sociology, Magic and religion of the Eastern Islanders". *Reports of The Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits*, vol. VI.
1912 "Arts and Crafts". *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits*, vol. IV.
1935 "General Ethnography", *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits*, vol, V.
- Heider, Karl
1995 "Uma história do filme etnográfico", *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.º 1 NAI/PPCIS/UERJ. Publicado originalmente em 1988, *Ethnographic Film*, University of Texas.
- Henley, Paul
1985 "British Ethnographic Film. Recent Developments", *Anthropology Today*, 1 (1), pp.5-17.
- Herskovits, Melville
1941 *Myth of the Negro Past*, Boston, Beacon Press.
- Hockings, Paul (org.)
1995 *Principles of Visual Anthropology*. NY, Mouton de Gruyter. 1.ª ed. em 1975.
1988 "Ethnographic Filming and the development of Anthropological Theory", pp.205-224. In: Hockings, P. e Omori, Y. *Senti Ethnological Studies. Cinematography Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*, n.º 24, pp. 205-224.

- Homiak, John P.
 1990 "The Anthropological visualization of Haiti: reflexions on the films of Melville Herskovits and Maya Deren". *CVA Review*, Spring, pp. 13-2
- Jacknis, Ira
 1984 "Franz Boas and Photography". *Visual Communication*, vol. 10, n.º 1, pp. 1-60.
- Jordan, Pierre
 1992 *Premier Contact-Premier Regard. Cinéma kino*. Musées de Marseille, Images en Manuvres Editions. E In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1995, n.º 1 NAI/PPCISIUERJ.
- Lajard J. e Regnault, Felix-Louis
 1895 "Poterie crue et origine du tour". Paris, *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, n.º 6, pp. 734-739.
- Lajoux, Jean-Dominique
 1970 "L'ethnologue et la caméra". *La Recherche*, n.º 4, vol. 1, pp. 327-334.
 1976 "Le film ethnographique". In: R. Cresswell and M. Godelier (eds). *Outils d'enquête et d'analyse anthropologiques*. Paris, Maspero, pp. 105- 13 1.
- Leroi-Gourhan, André
 1948 "Cinéma et sciences humaines. Le film ethnographique. *La Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, n.º 3. E In: *Le fil du temps*, Paris, Fayard, eds de 1983 e 1985.
- Loizos, Peter
 1992 "Admissible evidence? Film in anthropology", In: Crawford P. e Turton D. (orgs) *Film as Ethnography*. Manchester University Press, pp. 50-65.
- Marcus, George E.
 1994 "The modernist Sensibility in a Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage", In: Taylor L. *Visiting Theory Selected Essays from V.A.R 1990-1994*. Routledge, Nova York/London, pp. 37-53.
- MacDougall, David
 1995 "Beyond Observational Cinema", In: Hockings P. *Principles of Visual Anthropology*, Nova York, ed. Mouton de Gruyer, pp. 1 15-132. 1.ª ed. 1975.
 1992 "Complicities of style". *Film as Ethnography*. Manchester University Press, pp.90-98.
- Marey, Etienne-Jules
 1882 "Emploi des photographies partielles pour étudier la locomotion de l'homme et des animaux". Paris, *La Nature*.
- Mauss Marcel
 1947 *Manuel d'ethnographie*. Paris, Ed. Payot.
- Mead, Margaret
 1956 "Some uses of still photography in culture and personality studies". *Personal Character and Cultural Milieu*. D.G. Haring, NY : Syracuse University Press.
 1963 "Anthropology and the Camera". *Encyclopedia of the Photography*. NY, Ed. W. D. Morgan, National Educational Alliance, pp. 166-184.

- 1975/1995 "Visual Anthropology in a Discipline of Words". In: Hockings, P. *Principles of Visual Anthropology*. NY, ed. Mouton de Gruyer, pp. 3-10. Ou In: De France, C. *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1979, pp. 13-20.
- Mead, Margaret e Macgregor, Francis
 1951 *Growth and Culture. A photographic study of balinese Childhood*. NY, G.P.Putnam's Sons
- Murdock, George
 1934 "Our primitive contemporaries". *L'Anthropologie*, tomo XLI V, pp. 404-405.
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre
 1971 "Où va le cinema ethnographique?", *L'Ethnographie*, 65 (N. S.), pp. 1-11
- Piault Mare-Henri
 1992 "Du colonialisme à l'échange", *CinémAction*, n.° 64, pp. 58-65.
- Regnault, Felix-Louis
 1896a "Les attitudes du repos dans les races humaines". Paris, *Revue Encyclopédique*, pp. 9-12.
 1896b "La locomotion chez l'homme". *Cahiers de Recherche de l'Académie* 122, pp-401
Archives de Physiologie, de Pathologie et de Génétique, 8, pp-381.
 1897 "Le grimper". Paris, *Revue Encyclopedique*, pp. 904-905.
 1900 "La chronophotographie dans l'Ethnographie". Paris, *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, 1, pp. 421-422.
 1912 "Les musées des films". Paris, *Biologica*, n.° 2 (16).
 1923a "Films et Musées d'ethnographie". Paris, *Comptes-rendus de la Session de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences*, pp. 880-881.
 1923b "L'histoire du cinéma, son rôle en anthropologie". *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris* (V Série) 7-8, pp. 61-65.
 1931 "Le rôle du cinéma en ethnographie". *La Nature*. 59, pp. 304-306.
- Revista CinémAction
 1982 *Jean Rouch, un griot gaulois*, n.° 17.
 1987 *Le Documentaire Français*, n.° 41.
 1992 *Demain, le cinema ethnographique?*, n.° 64.
- Rotha, Paul
 1936 *Documentary Film*. London, Faber and Faber.
- Rouch, Jean
 1955 "A propos de films ethnographiques", *Positif. Revue du Cinéma*, 14/15.
 1975/1995 "The camera and man". In: Hockings, P. *Principles of Visual Anthropology*. NY, ed. Mouton de Gruyer, pp.79-98. Ou In: De France, C. *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Cahiers de l'Homme, 1979, pp. 53-71.
- Ruby, Jay
 1991 "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alonside", *Visual Anthropology Review* 7 (2).

- Singer, André
 1992 Anthropology and Broadcasting'. In: Crawford P. e Turton D. *Film as Ethnography*, Manchester University Press, pp. 264-273.
- Spannaus, Gunther
 1956 "Der film als Mittel Völkerkundlicher Forschung" (O filme como auxiliar da pesquisa etnográfica). Göttingen, *Research Film*, vol. 2, n.º 4, pp. 159-163.
- Taylor, Lucien (org.)
 1994 *Visualizing Theory. Selected Essays from V.A.R 1990-1994*. Routledge, NY/London.
- Turner, Terence
 1990 "Visual Media, Cultural Politics, and Anthropological Practice: Some Implications of Recent Uses of Film and Video Among the Kayapo of Brazil". *CVA Review*, spring, pp. 8-12
- Turton, David
 1992 "Anthropology on television: what next?". In: Crawford P e Turton D. *Film as Ethnography*, Manchester University Press, pp. 283-299.
- Vertov, Dziga
 1923 "Kinoki Perevorot". *Lief*, junho. Republicado, em parte, in: *Cahiers du Cinéma*, 1963, 144, pp.32-34.
- Worth, Sol e Adair, John
 1972 *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington, Indiana University Press.

Filmografia citada

- Adair, John e Worth, Sol
 1938 *Indian Silversmiths of the Southwest*, 20 mn.
- Cavalcanti, Alberto
 1936 *Coal Face*, GPO-Film Unit.*
- Cort Haddon, Alfred
 1898 *Aboriginals from Torres Strait*. Cambridge University, 10 min.
- Flaherty, Robert
 1922 *Nanook of the North*. Revillion Frères, 70 min.
 1934 *Man of Aran*. GPO-Film Unit, 77 min.

* Fundado em 1928 como Empire Marketing Board, em 1933 passou a chamar-se General Post Office/GPO, em 1937 foi redenominado Crown Film Unit e, finalmente, entre 1939-1945: National Film Board.

- Griaule, Marcel
 1935 *Au pays Dogon*. Musée de L'Homme, 10 min.
 1938 *Sous les masques noirs*. Musée de L'Homme, 10 min
- Grierson, John
 1929 *Drifters*. Empire Marketing Board/GPO-Film Unit, 37 min.
- Grierson, John e Flaherty, Robert
 1933 *Industrial Britain*. GPO-Film Unit.
- Marshall, John
 1952-1978 Filmes sobre os! KungThe *Hunters* (73 min.), *The Gathers*, *The Players*, *The Rhythms*, *The Seasons*. Film Study Center, Harvard University.
- O'Reilly, Patrick
 1934 *Bougainville*, denominado posteriormente de *Popoko, île sauvage*, 38 min., prod O'Reilly.
- Poirier, Léon
 1926 *La Croisière noire*. Ind. André Citroën, existem duas cópias: uma de 60 min. outra de 30 min.
- Rossellini, Roberto
 1944 *Roma città aperta*. Excelsa Film, 100 min.
 1949 *Stroniboli, terra di Dio*. Excelsa Film, 107 min.
- Rouch, Jean e Morin Edgar
 1961 *Chronique d'un été*. Les Films de la Pléiade, 90 min.
- Vigo, Jean
 1929 *A propos de Nice*. prod. J. Vigo, 30 min.

Resumo

Antropologia e Filme Etnográfico: Um Travelling no Cenário Literário da Antropologia Visual

Este artigo tem por objetivo retratar o cenário constitutivo da antropologia audiovisual através das principais publicações internacionais sobre a relação entre antropologia e filme etnográfico. Proponho, assim, fazer uma (re)leitura dos estudos que procuram integrar o material visual e sonoro aos escritos etnográficos, sobretudo, à teoria antropológica, apontando para preocupações metodológicas na aplicação desse instrumento na pesquisa antropológica. Esta revisão literária — realizada na forma de *travelling* cinematográfico — começa no final do século XIX, registrando as primeiras reflexões teórico-metodológicas sobre a

aplicação das imagens em movimento nas pesquisas antropológicas, atravessa o século XX fixando pesquisadores, seus textos e imagens e termina nas últimas produções/imagens deste século que findou.

Palavras-chave : antropologia & filme etnográfico; história da antropologia visual; metodologia audiovisual

Abstract

Anthropology and Ethnographic Films: A Travel Shot of Visual Anthropology's Literary Setting

Through an examination of the major international publications on the relation between anthropology and ethnographic film, the article sketches the setting in which audiovisual anthropology was constructed. This (re)reading of studies that endeavor to relate visual and sound material to ethnographic writings and, primarily, to anthropological theory points to methodological concerns regarding application of the tool to anthropological research. Resembling a travel shot, this review of the literature begins in the late nineteenth century, with the first theoretical-methodological reflections on the use of moving images in anthropological research. It continues through the twentieth century, identifying researchers and their texts and images, and closes with the last productions and images of the century just ended.

Keywords: anthropology and ethnographic film; history of visual anthropology; audiovisual methodology