

Paul Henley

Tradução: Inês Rosa Bueno

Quando relembramos a década de 1980, um período em que o mundo da antropologia baseada na escrita estava profundamente marcado pela questão da autoria, e quando temas como reflexividade e narrativas dialógicas eram assunto de muitos debates angustiados na literatura antropológica, vemos uma tendência entre os antropólogos visuais em adotar uma atitude um pouco arrogante. Mas todas essas preocupações já não tinham sido antecipadas décadas antes, no documentário seminal de 1960 *Crônica de um verão*? Já Edgar Morin e Jean Rouch não tinham aparecido como personagens em seus próprios filmes? Não tinham colaborado com seus sujeitos no desenvolvimento da história, conforme a acompanhavam? Não tinham acelerado e desacelerado seus passos em meio aos casos exibidos no Musée de L'Homme, ruminando a respeito da relação entre cinema e verdade? Dessa perspectiva, alguns antropólogos visuais sugerem que as reflexões dos escritores de textos antropológicos sobre sua atividade como autores era uma roupa nitidamente velha na chegada da década de 1980.

Embora seja, sem dúvida, verdade que, em termos de cronologia pura, Morin e Rouch estavam bem à frente dos senhores Marcus, Clifford, Geertz,

Da negação: Autoria e realização do filme etnográfico

Rabinow e outros, ao refletir sobre a natureza da autoria no mundo do filme etnográfico como um todo, *Crônica* foi a exceção que comprovava a regra. De modo geral, naquele tempo, e particularmente na antropologia anglófona, a realização de filmes etnográficos permaneceu engessada no paradigma mais positivista das ciências naturais. Dentro desse paradigma, a própria noção de autoria era um anátema porque entrava em conflito diretamente com a aspiração de usar a câmera para registrar "dados" objetivos. De fato, quase 50 anos depois de *Crônica*, uma relutância em aceitar as implicações da autoria continua a acompanhar a realização de filmes etnográficos, muito embora as razões para isso tenham sofrido transformações nesse percurso.

Enquanto o paradigma das ciências naturais desmoronava ao longo da década de 1980 e os antropólogos se sensibilizavam pela associação foucaultiana entre conhecimento e poder, a autoria se tornou suspeita na realização de filme etnográfico por motivos inteiramente diferentes. Dessa vez, não foi a associação da autoria com a subjetividade em si, mas sim sua associação com um tipo errado de subjetividade; por ora a autoria do realizador do filme estava fadada a tornar obscura a autoria dos sujeitos. Em resposta a esse clima de mudança, houve uma emergência de modos mais dialógicos na realização do filme etnográfico, em que ainda havia algum grau de autoria por parte do realizador externo, mas por meio da qual a voz do sujeito ganhava grande proeminência. Houve também uma proliferação de projetos de mídia indígena em que o equipamento de realização cinematográfica foi totalmente entregue ao indígena, ao aborígene e a outros grupos sem poder ou marginais, com a ideia de que eles poderiam agora assumir o controle das representações feitas sobre eles.

Na década de 1990, as limitações das filmagens dialógicas e da mídia indígena como modos de representação estavam começando a se tornar aparentes. Mas, até essa época, ainda uma outra tendência de reduzir o papel do autor tinha começado a emergir na antropologia visual, dessa vez baseada no uso da tecnologia multimídia interativa. Em vez de transferir a responsabilidade de autoria para os sujeitos, como em projetos de mídia dialógica ou indígena, agora eram os leitores-espectadores que podiam tornar-se os autores, na medida em que navegavam de seu próprio jeito por arquivos multiplamente interconectados de conhecimento audiovisual, sem as restrições da narrativa linear de um autor original. Apoiada pela promessa de desenvolvimentos cada vez mais notáveis no futuro, esse sonho da antropologia visual continua exercendo bastante poder sobre a imaginação de muitos acadêmicos.

Contra a essência dessa tendência de negar, evitar ou diminuir a autoria, poderia argumentar que os únicos trabalhos importantes, de valor duradouro na

história da realização de filmes etnográficos, são aqueles em que os realizadores de filmes não tiveram medo de afirmar sua autoria. Argumento isso de dentro de uma proposta mais genérica de que, enquanto a câmera e o gravador obviamente puderem ser – e frequentemente são – empregados, com o propósito prosaico de montar pilhas de dados visuais ou auditivos, o papel potencialmente mais recompensador para o filme na antropologia é de um instrumento para comunicar um entendimento da experiência incorporada de modos diversos de vida experimentada. Fazer um filme que comunica tal entendimento a uma audiência de vivência cultural diferente daquela dos sujeitos requer altos níveis de habilidades tanto técnicas quanto estéticas de autoria na filmagem. Isso não pode ser feito simplesmente apontando-se a câmera na direção certa e ligando-a, como se ela não fosse mais do que um espelho refletindo a natureza.

Processos autorais necessariamente estão envolvidos na realização de qualquer filme etnográfico, tanto na locação quanto na ilha de edição. Na locação, eles estão implícitos não apenas nas escolhas que um realizador de filmes faz quando decide o que filmar, mas também nas relações que ele escolhe desenvolver com os sujeitos para possibilitar a realização do filme. Na ilha de edição, esses processos estão implícitos na seleção do material a ser incluído considerando-se a totalidade do material filmado e a ordenação desse material para objetivos narrativos. Mas justo porque eles necessariamente têm autoria, isso não significa que todos os filmes etnográficos são falsos. Como representações que têm por objetivo representar a realidade, filmes etnográficos podem ser contestados com base na precisão e na credibilidade. Mas eles não podem ser contestados simplesmente porque falham em reproduzir uma cópia literal do mundo, já que nenhum filme nunca pode atender inteiramente a essa exigência. Portanto, a questão para os antropólogos não é se alguma manipulação de autoria do material filmado é aceitável na realização de filmes etnográficos, mas sim que grau e que tipo de manipulação do material filmado são compatíveis com os objetivos intelectuais gerais e o posicionamento ético da antropologia contemporânea. Essa é uma questão à qual vou voltar na conclusão deste artigo. Meu principal objetivo agora será mapear a história das tentativas dos antropólogos anglófonos, realizadores de filmes, de fugir à responsabilidade da autoria.

A câmera como instrumento científico

Na maior parte de sua história, desde a invenção do cinematógrafo na década de 1890 até os anos 1970, a realização de filmes etnográficos era uma prática dominada

pelo paradigma antropológico baseado na aspiração de mimetizar ou imitar as ciências naturais. Durante todo esse período, a câmera era rotineiramente comparada aos instrumentos heroicos das ciências naturais – o telescópio e o microscópio – e sua função era vista como de provedora de uma documentação inteiramente objetiva do mundo, muitas vezes acompanhada por objetivos etnográficos de salvação. Ainda em 1975, no capítulo introdutório do fundamental *Principles of visual anthropology*, Margaret Mead, que tinha produzido diversos filmes com Gregory Bateson na Indonésia e na Nova Guiné, na década de 1930, ainda estava promovendo a ideia da câmera como um instrumento científico que poderia oferecer um registro inteiramente objetivo do mundo. Ela sonhava com um futuro utópico, em que uma câmera inteiramente automática de 360° poderia ser colocada num local central dentro de uma aldeia para coletar grandes quantidades de material, sem que isso afetasse o comportamento daqueles que estivessem sendo filmados. Essa coleta fílmica de dados, ela argumentava, não precisaria ser motivada por qualquer propósito teórico: o importante seria fazer isso antes que os costumes desaparecessem para sempre. Nem isso deveria envolver qualquer tipo de seleção, seja na filmagem, seja na edição. O que era necessário era “uma filmagem e gravação em vídeo prosaica, controlada, sistemática, que nos ofereceria um material que pudesse ser repetidamente reanalisado com melhores ferramentas e teorias em desenvolvimento” (Mead 1995, pp. 9-10).

Esses paralelos, entre a câmera e a instrumentação científica, continuam sendo feitos ainda hoje: de fato, os pontos de vista de Mead foram republicados há pouco tempo, em 1995, na segunda edição de *Principles of visual anthropology*. Mas por todo seu apelo imediato, eles são fundamentalmente desorientadores. De fato, seria melhor considerá-los mais como um exemplo de um desejo do que como uma analogia legítima. Porque a implicação comum é que a câmera tem o potencial de transformar a antropologia da mesma forma que o microscópio e o telescópio transformaram as ciências naturais. A implicação adicional, destacada com menos frequência talvez, mas a respeito da qual Mead pelo menos teve o mérito de ser bastante aberta, é que, dado esse potencial transformador, grandes quantidades de dinheiro deveriam ser investidas em câmeras para pesquisa antropológica, da mesma maneira que os cientistas naturais investiram pesadamente em seu equipamento.

Mas deve-se resistir com firmeza à analogia entre câmera e instrumentação científica porque ela torna obscura a função representativa da câmera. Embora uma câmera possa registrar com fidelidade o que está diante dela, ela claramente não pode determinar o significado do que registra, e é esse significado, e não a mera existência do fenômeno registrado, que é certamente de importância primordial

para qualquer ramo da antropologia social ou cultural. Quando um realizador de filmes procura atribuir significado ao material registrado, ele está no reino da autoria e da representação. Como um utensílio de registro, a câmera oferece um relato impecável, um índice do mundo, mas, como um meio de representação, ela é tão vulnerável à manipulação quanto a palavra escrita, e o seu resultado, igualmente, sujeito à interpretação.

Apesar de todas as suas limitações, as ideias de Margaret Mead influenciaram muitos dos realizadores anglófonos de filmes etnográficos que trabalharam na década de 1950, incluindo o falecido e saudoso John Marshall. Mead conhecia o pai de Marshall, Laurence, o líder das celebradas expedições familiares para estudar os Ju'hoansi, "Bushmen", da África do Sul. John, que tinha apenas 18 anos na época da primeira expedição em 1951, recebeu o papel de cineasta. De acordo com os conselhos de Mead, Laurence lhe disse que o que ele queria era "um registro, não um filme" (Marshall 1993, p. 19). Mas, depois de aprender por conta própria os princípios básicos de filmagem por meio da leitura do manual de instruções da câmera, John seguiu em frente para fazer um "filme" etnográfico realmente espetacular, que se tornaria uma referência no desenvolvimento do gênero. Esse filme foi *The hunters*, filmado principalmente em 1952-1953, embora não tenha sido editado nem lançado antes de 1956-1957. Em cores e com 72 minutos de duração, ele acompanha os episódios no caminho de quatro caçadores ju'hoansi que perseguem uma girafa entre os arbustos espinhosos do deserto do Kalahari. Depois de cinco dias de fome e sede, e muitas frustrações ao longo do caminho, os caçadores eventualmente conseguem encurralar sua presa e flechá-la. Então, eles voltam para casa em seus acampamentos e, para a felicidade de suas famílias, distribuem a carne e contam histórias de sua aventura heroica.

Durante os 20 anos seguintes, *The hunters* torna-se um dos filmes mais exibidos no mundo antropológico anglófono. Mas, gradualmente, diversos detalhes sobre a realização do filme começam a emergir e fica evidente como de fato ele tinha sido construído. Transparecia que a caçada mostrada no filme tinha, na verdade, sido composta de muitas caçadas diferentes, envolvendo diversas girafas, e até mesmo outros caçadores não-identificados, além das quatro "estrelas" principais do filme. Em vez de vagarem pelo deserto escaldante por cinco dias, na realidade os caçadores tinham viajado com John Marshall no seu Jeep, com comida e água, voltando ao acampamento da expedição quase todas as noites. Embora a girafa principal tivesse, de fato, sido morta pelos caçadores com suas flechas, como o filme mostra, ela já havia sido ferida pelo tiro de um rifle algum tempo antes, e foi essa ferida que a desacelerou, permitindo que os caçadores a pegassem. Talvez o mais admirável de

tudo, na sequência que mostra a matança final – as longas flechadas dos caçadores em pé em torno da girafa, que foram filmadas por volta de agosto de 1952 – seja o fato de elas terem sido intercaladas com contra-planos em *close-up* invertidos desses caçadores atirando suas flechas, filmadas três anos depois, especificamente para a edição (Marshall 1993, pp. 36-37).

Dentro de um paradigma acadêmico em que se supõe que um filme etnográfico ofereça um registro do mundo, esse grau de manipulação foi amplamente considerado ilegítimo, quando não, uma fonte de vergonha e escândalo. Na década de 1990, o próprio Marshall estava pronto para reconhecer que *The hunters* era “energicamente artístico”, mas apontava, para mitigar, que ele era, acima de tudo, o trabalho de um “garoto americano” (Marshall 1993, p. 39). Contudo, qualquer documentarista experiente provavelmente seria capaz de supor a maioria das construções envolvidas na realização do filme, simplesmente olhando para o texto fílmico em si. Ele certamente não se surpreenderia, nem se ofenderia, já que tais estratégias de representação são comuns entre documentaristas. Mais ainda no tempo em que *The hunters* foi filmado, já que as restrições técnicas tornavam bem difícil filmar o comportamento social, mesmo em ambientes menos exigentes que o deserto Kalahari, sem algum tipo de intervenção por parte do cineasta.

O problema com o filme não era tanto o filme, mas a ingenuidade de alguns de seus críticos sobre a natureza representativa do meio. Será que eles realmente imaginavam que Marshall teria seguido os caçadores a pé, em condições tão adversas, filmando o tempo todo, ou que ele teria recusado aos caçadores água e comida, se tivesse esses suprimentos para si mesmo? Em termos de mostrar como é uma caçada ju’hoansi, importava realmente que ele por vezes utilizasse substitutos, tanto para a girafa quanto para os caçadores? Se ele estava ali sozinho com uma só câmera, como poderia, portanto, simultaneamente filmar a longa flechada da matança e um *close-up* dos caçadores atirando suas flechas? Ou seja, teve que forjar essa última cena algum tempo depois. Claramente a ferida na girafa por um rifle disparado do Jeep apressou o final da caçada numa ocasião específica, mas, em outras circunstâncias, os Ju’hoansi talvez pudessem ter atingido com mais precisão o alvo com uma de suas flechas envenenadas anteriormente, o que teria conduzido a caçada a um final antecipado, de qualquer forma.

Quando pressionado para identificar de que forma *The hunters* representou mal a generalidade das expedições de caça dos Ju’hoansi, Marshall confessou que, sem a certeza dos suprimentos em seu Jeep, os Ju’hoansi provavelmente não teriam arriscado a perseguição da girafa pelo tempo de cinco dias, já que eles talvez tivessem morrido de sede ou fome no meio de uma das salinas escaldantes do

Kalahari.¹ Mas isso dificilmente poderia ser considerado uma traição importante quanto à realidade desses eventos. O filme poderia ser mais significativamente criticado com base em argumentos que incluiriam os que o próprio John apontaria muitos anos mais tarde, especificamente, que ele adota uma perspectiva externa, sugerindo por meio de narrativa excessivamente literária – inspirada, como transparece em *Moby Dick* – que a caçada da girafa fosse algum tipo de luta contra a natureza, uma atitude que era bastante alheia à dos próprios Ju’hoansi. Nem era a perspectiva do filme a de uma pessoa de fora apenas no sentido puramente metafórico: Marshall também lamentou mais tarde que tinha muitas vezes adotado uma técnica de câmera onipotente, filmando em árvores ou enquanto estava em cima do capô de seu Jeep, “onde nenhum Ju’hoansi estava para compartilhar a minha visão”.

Numa perspectiva bem diferente, Edwin Wilmsen ofereceu uma crítica aguda do filme por apresentar os Ju’hoansi como se vivessem num passado idílico, mítico, praticando um modo de vida baseado apenas na caça e na coleta, quando de fato eles já estavam profundamente envolvidos com a pecuária local e dependentes dela, como mão-de-obra ocasional e altamente explorada.² Mas mesmo reconhecendo que a contextualização de *The hunters* pode ter sido seriamente deficiente e que a perspectiva geral do filme poderia ter sido mais harmônica com a dos sujeitos, ainda se pode argumentar que o filme comunica um entendimento poderoso da habilidade que os caçadores ju’hoansi deveriam possuir e das dificuldades que eles deveriam superar ao caçar animais grandes com sua tecnologia relativamente fraca, num ambiente natural tão desafiador. Nesse sentido, a qualidade etnográfica do trabalho é realmente notável para um filme feito com as limitações tecnológicas daquele período e as condições físicas de locação.

Minimizando o autor: O método evento-sequência

Apesar de sua aclamação mundo afora, Laurence Marshall tinha sérias dúvidas sobre *The hunters* porque John tinha claramente se afastado muito da

-
1. Marshall rejeitou firmemente a alegação de que toda a caçada da girafa tivesse sido forjada inteiramente para a câmera. Ele alegou que os Ju’hoansi ainda caçavam girafas frequentemente nos anos 1950, uma vez que um caçador particularmente habilidoso alegava ter matado “umas vinte”. No entanto, os Ju’hoansi relutavam em revelar isso para gente de fora, inclusive aos Marshalls, já que a girafa é uma espécie protegida e eles poderiam ser presos por matá-la. Veja Marshall 1993, p. 37.
 2. Veja Wilmsen 1999, *passim*.

injunção original inspirada em Mead de fazer um "registro, não um filme". Por todos os relatos, Laurence exercia um controle poderoso sobre seu filho, e, como se fosse uma expiação, John continuou fazendo uma série de filmes menores entre os Ju'/hoansi na década de 1950, que se aproximaram muito mais das ordens originais. Ao fazer esses filmes, John não apenas procurava filmar muito mais da perspectiva física e da experiência dos sujeitos, como também empregava um método que lhe permitia dar um formato narrativo a seus filmes, enquanto, ao mesmo tempo, permanecia próximo à cronologia real dos eventos que estava filmando. Na verdade, esse método foi desenvolvido primeiramente por Timothy Asch, que estava, então, trabalhando com Marshall na edição do material dos Ju'/hoansi. Asch, mais tarde, se tornaria um líder na realização de filmes etnográficos por seus próprios méritos, mas, nessa época, ele era apenas o assistente de edição de John. Marshall e Asch usaram vários termos em seus escritos para descrever esses métodos, por vezes se referindo a eles como filmagens de "evento", ou mais comumente como filmagens de "sequência" e, às vezes, filmagens "sequenciais". No artigo, muito citado, que escreveram com Peter Spier, usaram o termo, bastante desorientador, "reportagem".³ Já que nenhuma dessas nomenclaturas serve para identificar o método com precisão, vou me referir a ele aqui como o método "evento-sequência".

Os princípios subjacentes ao método evento-sequência eram muito simples. Supunha-se que, com base no conhecimento antropológico do contexto cultural, deveria ser possível identificar certos eventos com um começo e um final claros que pudessem, então, ser usados para definir os parâmetros de qualquer filme feito sobre esses eventos. Considerando que um evento com um final e um começo também deve, por definição, ter um "meio", um filme que acompanhasse esse evento teria, por definição, uma estrutura narrativa clássica "começo-meio-fim", sem necessidade de quaisquer manipulações da sequência cronológica original. O método evento-sequência não implicava fazer uma cópia inteiramente literal de um evento, já que permite cortes na ação para eliminar redundâncias ou momentos sem relevância. Na prática, fica evidente, nos textos fílmicos em si, que, em muitos dos filmes que Marshall e Asch fizeram empregando o método, há algumas pequenas inversões cronológicas. Mas, à parte disso, o método evento-sequência pode ser visto como uma tentativa de ter o melhor de dois mundos, ou seja, de desenvolver uma forma de fazer filmes que atenda às exigências do meio para uma narrativa

3. Veja Asch, Marshall e Spier 1973.

estruturada, enquanto, ao mesmo tempo, de oferecer um "registro" do mundo com autoria reduzida ao mínimo.

Imagino que nem Asch nem Marshall teriam explicado a racionalidade do evento-sequência dessa forma. Asch acreditava que o objetivo principal dos filmes etnográficos era educativo, e sua ambição fundamental era produzir uma série de filmes curtos baseados em eventos sobre uma dada "cultura", que então pudesse ser usada para o desenvolvimento de um programa de graduação universitária. Com base numa exposição cumulativa a esses filmes, adequadamente apoiados por textos e apresentações do professor, os estudantes poderiam ganhar uma visão direta da cultura, em vez de uma que tivesse sido filtrada através da sensibilidade subjetiva do realizador do filme, como aconteceu com *The hunters*.⁴ Sugeriu-se que, nesse caso, também poderíamos detectar a influência de Margaret Mead, a quem Asch tinha conhecido anteriormente, quando estudava na Universidade de Colúmbia. Os filmes e o material fotográfico que Mead havia produzido junto com Gregory Bateson em Bali também tinham sido frequentemente apresentados com objetivos pedagógicos na forma de sequências curtas de ação.⁵

Outra influência intelectual sobre Asch parece ter sido o "método de estudo de caso" de Max Gluckman, no qual eventos sociais particulares são analisados como microcosmos de realidades sociais e culturais mais amplas.⁶ Certamente há uma afinidade clara entre o método evento-sequência e o método de estudo de caso, na forma como o último foi refinado por Victor Turner e outros membros da escola de Manchester, na década de 1950, no sentido de incorporar ideias de Van Gennep sobre a natureza estruturada e processual de certos eventos sociais (Moore 1995, p. 43). Mas sejam quais forem as intenções precisas de Asch, ou o *pedigree* exato de suas ideias, o resultado foi a elaboração de um método que encorajava o realizador do filme a explorar a estrutura intrínseca de um evento como identificado no campo e usar isso como princípio estruturador de sua narrativa fílmica.

O método evento-sequência foi usado numa série de filmes de Marshall sobre os Ju'/hoansi. Um exemplo pioneiro interessante é *An argument about a marriage, que tem*

4. Veja Acciaioli 2004.

5. Moore 1995, p. 39. Tanto o estudo fotográfico *Balinese character* que Mead e Bateson publicaram em 1942, quanto seus filmes *Trance and dance in Bali* e *Childhood rivalry in Bali and New Guinea*, lançados em 1952, foram amplamente baseados na análise de eventos específicos, discretos e frequentemente de menor importância.

6. Veja Harper 2004, pp. 50-52.

apenas 18 minutos. Embora esse filme tenha sido rodado em 1958, apenas um ano após o lançamento de *The hunters*, é muito diferente deste, tanto em relação ao conteúdo quanto à técnica. Enquanto, no primeiro filme, os protagonistas estão presentes como se estivessem vivendo num estado de inocência primitiva, neste outro, eles são mostrados tão sujeitos a paixões básicas e violentas quanto qualquer outro grupo humano. O argumento em questão se refere a uma criança ilegítima e começa quando o pai irado da jovem mãe ameaça muito cruamente matar o amante desta: "Você vai morrer com uma ereção esta noite", declara. Também, longe de sugerir que vivam em isolamento, a relação com o mundo mais amplo é central para a ação do filme e muitos dos protagonistas vestem roupas em estilo ocidental. Até a presença dos Marshalls é diretamente reconhecida, quando um dos protagonistas os amaldiçoa. Isso caracteriza a reflexividade, praticada dois anos antes de *Crônica de um verão* e pelo menos 20 anos antes de se tornar moda na elaboração de textos antropológicos. No entanto, como o filme não foi editado e lançado antes de 1969, sua primazia com relação a isso não foi reconhecida amplamente.

Este filme também é interessante do ponto de vista técnico. Primeiro, é filmado de forma muito habilidosa na intimidade da experiência dos sujeitos, dando um forte sentido de sua presença. Embora o som não seja sincrônico, foi gravado na locação e tão bem-editado que quase parece sê-lo. Além de sua reflexividade precoce, quando finalmente chegou a ser editado, *Argument* também apresentou uma série de outras inovações. Depois de uma introdução pesadamente narrada que oferece o contexto geral, o argumento em si é precedido por várias imagens congeladas que antecipam os momentos principais do evento. Essas imagens congeladas são usadas para apoiar uma narrativa de voz sobreposta informativa de modo neutro – não há voos literários de fantasia aqui – na qual o contexto social complicado da disputa é explicado. Com a contextualização oferecida dessa maneira, há então uma narração sem contudo ser a de uma voz sobreposta ao evento em si.⁷

Na década de 1960, durante um período em que foi impedido de voltar aos Ju'/hoansi pelo governo da África do Sul, Marshall continuou aplicando o método de evento-sequência para realizar uma série de filmes sobre o departamento de

7. *Argument* também representa uma utilização relativamente pioneira do uso de subtítulos num filme etnográfico, embora o primeiro exemplo disso parece ter sido outro filme de evento-sequência de Marshall-Asch, *A joking relationship*. Este foi filmado no mesmo período que *Argument*, mas foi lançado bem antes, em 1962.

polícia de Pittsburgh.⁸ No entanto, foi Tim Asch que, em seguida, faria o uso mais extenso do método com propósitos etnográficos, utilizando-o no processo de filmagem de mais de 40 filmes sobre os Yanomami da Amazônia venezuelana. Estes foram feitos em colaboração com Napoleon Chagnon durante duas expedições, uma em 1968, a outra em 1971. A maioria desses filmes durava pouco mais do que alguns minutos e mostrava eventos simples, de um só núcleo, tais como um velho contando um mito, crianças brincando na chuva e uma brincadeira de cabo-de-guerra. Mas Asch também tentou aplicar o método a eventos mais complexos, os quais, de fato, consistiam de várias sequências cronologicamente consecutivas. Um exemplo bem conhecido é o filme amplamente distribuído *The feast*, filmado em 1968 e lançado em 1970, que trata da comemoração de uma aliança entre duas aldeias que até recentemente tinham estado em guerra.

Em termos de sua estrutura editorial geral, *The feast* é herdeiro de *An argument about a marriage*, que começa com uma série de imagens congeladas, acompanhadas por uma voz sobreposta explicativa, antes que o evento em si continue a ser rodado sem mais narrativas. Mas, embora *The feast* tenha muitos méritos e mereça ser considerado um clássico nas classes de antropologia, ele testemunha as limitações do método de evento-sequência quando aplicado a eventos complexos. Em primeiro lugar, fica claro, pelo relato honesto que Asch publica mais tarde, que ele mal conseguia ficar a par do que estava acontecendo. As complexidades sociais da última filmagem foram ainda mais exacerbadas por problemas técnicos sérios (Asch 1979, pp. 45-47). Como resultado, no nível mais simples, há certas omissões bastante significativas. Por exemplo, a literatura sugere que uma fase importante das festas de aliança yanomami ocorre à noite.⁹ Mas Asch não teve facilidades técnicas para filmar à noite e, além disso, confessa em sua autobiografia que estaria muito cansado para filmar, de qualquer maneira.

Há muitas outras falhas no filme que podem ser atribuídas diretamente à aplicação do método evento-sequência. Ao resumir o evento de antemão, a

8. Mostravam policiais em patrulha, envolviam eventos, como disputas domésticas, ou um acidente (cf. Marshall 1993, pp. 110-122). Marshall também empregou o método de evento-sequência quando atuou como *cameraman* no famoso primeiro documentário de Fred Wiseman, *Titicut follies* (1967). De modo interessante, Tim Asch atuou como segundo *cameraman* nessa filmagem (Ruby 1995, p. 33).

9. Incluem trocas formais em cânticos conhecidas como *waiyamou* e duelos *chest-pounding* ritualizados. De fato, essas trocas noturnas complementam as trocas de *performances* rituais, comidas e bens materiais que ocorrem durante o dia e que são mostradas no filme. Veja Chagnon 1997, pp. 170-183 *passim*.

sequência preliminar serve para dissipar qualquer sensação da tensão, que é uma característica importante desses eventos, como é sinalizado no começo da narração e elaborado em maior detalhe nos trabalhos escritos de Chagnon. Essa tensão começa por um medo, entre os visitantes, de que seus anfitriões partissem para cima deles e os matassem, como se diz ter acontecido diversas vezes no passado.¹⁰ Mas, ao revelar o final da festa antes mesmo de que o filme comece, a sequência preliminar mina qualquer possibilidade de comunicar uma sensação de tensão.

No entanto, em relação ao método evento-sequência concebido como um meio para produzir registros etnográficos objetivos, talvez a maior falha de *The feast* seja a omissão de qualquer referência no filme sobre as circunstâncias de sua realização. A autobiografia de Asch revela que o local da aldeia onde a filmagem ocorre, localizado próximo a um rio navegável, tinha, de fato, sido abandonado algum tempo antes. Seus habitantes, os Patanowa-Teri, haviam se refugiado de seus muitos inimigos num novo local, a vários dias de caminhada, nas montanhas, embora, para os objetivos do filme, eles tenham sido persuadidos a voltar para o local mais acessível, ao lado do rio. Lá eles poderiam também ficar mais disponíveis para a coleta de amostra de sangue por uma equipe comandada por James Neel, o médico geneticista cujo subsídio da US Atomic Energy Commission (AEC) estava largamente financiando a expedição, incluindo o filme de Asch.¹¹

Em seu relato polêmico sobre esse programa de pesquisa, o jornalista Patrick Tierney faz a denúncia plausível de que os Patanowa-Teri só foram preparados para voltar ao local de sua velha aldeia, onde o filme foi feito, porque eles sabiam que Chagnon e seus associados, com suas armas de fogo e sua influência sobre autoridades locais venezuelanas, os protegeriam de seus inimigos. Eles também sabiam que os pesquisadores lhes ofereceriam quantidades consideráveis de mercadorias.¹² Tierney alega ainda que Chagnon, de fato, rompeu a aliança que

10. Veja, por exemplo, Chagnon 1997, p. 3.

11. Asch 1979, pp. 45-46. O objetivo da pesquisa yanomami financiada pela AEC era de estabelecer um grupo de controle contra o qual fosse possível medir os efeitos da radiação nuclear no perfil genético dos sobreviventes japoneses das bombas de Hiroshima e Nagasaki. A AEC é reconhecida a tempo nos créditos de abertura do filme e identificada como uma das detentoras dos direitos autorais, junto com Asch e Chagnon.

12. Parece provável que a perspectiva de receber mercadorias motiva o único momento no filme em que um sujeito fala diretamente para a câmera. Isso é quando uma jovem mulher, dirigindo-se a Chagnon, diz, com surpreendente franqueza, "Shaki, você é meu irmão mais velho? Diga-me que você é meu amigo". Embora fosse apropriado pensar que ela estava apenas sendo amistosa, parece mais provável, dado o contexto, que esse momento de reflexividade, aparentemente charmoso, fosse inspirado por um motivo mais material.

aparece selada no filme, embora isso tenha sido vigorosamente contestado por ele.¹³ Mas mesmo que tenha sido ideia dos próprios Patanowa-Teri fazer a festa, parece não haver muita dúvida de que Chagnon, Asch e seus associados desempenharam um papel importante em torná-la possível. Em determinado momento, a narração sobre a sequência preliminar de imagens congeladas comenta que, ao distribuir carne para seus visitantes, o cacique fica envergonhado porque "seus caçadores tinham tido tão pouco sucesso que ele estava tendo de fazer a carne render mais do que deveria". Mas, segundo Tierney, entre os caçadores que haviam tido tão pouco sucesso estava Charles Brewer Carias, um dos associados venezuelanos de Chagnon, equipado com um poderoso rifle de caça. A própria habilidade de Chagnon em contribuir para o suprimento de carne foi inibida pelo fato de que ele estava muito ocupado transportando bananas das hortas em sua canoa, para que as mulheres anfitriãs fizessem cerveja para os visitantes.¹⁴

No entanto, eu argumentaria que essa evidência de que foram os realizadores do filme que criaram as condições para o evento não destrói o valor de *The feast* como etnografia mais do que o valor etnográfico de *The hunters* se anula pelo surgimento de detalhes sobre como certas cenas nesse filme foram criadas por John Marshall. Seguramente a evidência dessa facilitação, associada às circunstâncias gerais da filmagem, *qualifica* o valor etnográfico do filme. Mas sejam quais forem suas deficiências como registro objetivo, eu diria que *The feast*, se adequadamente contextualizado, pode, no entanto, comunicar uma visão experimental rica sobre certo aspecto da vida yanomami. No entanto, a evidência desse apoio faz minar a esperança epistemologicamente ingênua, que fundamenta o método evento-sequência, de que venha, de alguma forma, ser possível eliminar o princípio de autoria da realização de filmes etnográficos.¹⁵

13. Veja Ruby 1995, p. 24.

14. Tierney 2000, pp. 83-106, *passim*.

15. A alegação mais séria de Tierney contra a expedição da AEC é de que ela trouxe diversas doenças contagiosas contra as quais os Yanomami tinham pouca ou nenhuma defesa imunológica. Nos meses que sucederam à filmagem de *The feast*, alega ele, muita gente morreu entre os Patanowa-Teri e o grupo visitante de Mahekodo-Teri como resultado dessas infecções introduzidas. Se houver qualquer verdade nessa alegação, isso não apenas lançaria *The feast* numa luz completamente nova e tornaria sua produção inteiramente indefensável, mas também faria com que qualquer discussão sobre suas qualidades como filme etnográfico fosse bastante trivial e irrelevante. No entanto, os fatos sobre os quais essa alegação é baseada são altamente contestáveis, considerando que a etiologia das doenças em questão é difícil de rastrear, bem como a responsabilidade por sua chegada em áreas tão remotas. Sem forte evidência sobre esses assuntos, é impossível fazer qualquer julgamento seguro. Na ausência de qualquer certeza sobre essa questão, convém concentrarmo-nos exclusivamente nas qualidades de *The feast* como filme etnográfico.

O próprio Asch parece ter se tornado cada vez mais ciente das limitações do método evento-sequência à medida que a década de 1970 avançava. Em 1975, quatro anos depois de *The feast*, ele e Chagnon lançaram *The ax fight*, que se refere a uma violenta disputa entre membros de diferentes aldeias yanomami, mishimishimaböwei-teri e um grupo de visitantes que teria abusado de sua acolhida. Depois de um combate inicial, com longas bordunas envolvendo apenas algumas pessoas, uma briga mais generalizada se segue, culminando com um homem batendo em outro com o lado sem corte de um machado, derrubando-o no chão. Mas, depois de alguns instantes, a vítima se levanta, se afasta cambaleando e a confusão se dispersa.

Em comum com os filmes de evento-sequência anteriores, *The ax fight* envolve uma sequência de tomadas que resumem o evento, acompanhadas de uma narração explicativa, seguida de uma versão editada, sem comentários. É também mais complexo conceitualmente porque Chagnon usa a narração para expor sua teoria, então corrente, de que as tensões nas aldeias yanomami poderiam ser explicadas por relações estruturais entre grupos de linhagem.¹⁶ A versão editada é também diferente porque a cronologia foi manipulada para fazer com que se passasse de forma mais fluida, além do resumo geral do evento, que também se encontra na maioria dos filmes de evento-sequência. A manipulação consiste apenas em pegar duas tomadas supérfluas situadas quase no final do evento, colocando-as próximas ao começo, para encobrir deficiências no trabalho da câmera.

O que realmente destaca *The ax fight* como filme de evento-sequência é o fato de que a primeira parte dele consiste na metragem bruta original, permitindo que vejamos o que foi excluído das duas versões do evento apresentadas em sequência no filme. Essas exclusões incluem diversas filmagens dos pesquisadores, mas, mais significativamente, descobrimos com base na trilha sonora que o primeiro entendimento de Chagnon sobre a razão imediata para a disputa, registrada espontaneamente, estava errada. Inicialmente, ele pensava que o conflito tivesse surgido quando um dos visitantes forçou uma mulher anfitriã a ter, com ele, relações sexuais consideradas incestuosas, numa plantação próxima. Mais tarde, quando Chagnon descobriu que de fato o visitante tinha "só" batido na mulher quando ela se recusou a dar-lhe bananas para comer, ele incorporou isso na narrativa.

16. Precisamente no momento em que o filme estava sendo concluído, Chagnon estava a ponto de abandonar tais explicações de cunho estruturalista-funcional da dinâmica de população yanomami, em favor de explicações de caráter mais sociobiológico.

Há uma certa tendência em classificar *The ax fight* como algum tipo de obra-prima inovadora, mas, do meu ponto de vista, sua importância tem sido muito exagerada. Tecnicamente não é muito impressionante, já que a maior parte da ação é filmada de muito longe, no limite de uma lente de zoom. O contraste com a filmagem de Marshall de dentro do círculo de ação em *An argument about a marriage* não poderia ser mais evidente.¹⁷ Fora a apresentação das acelerações na primeira parte do filme, a estrutura empregada em *The ax fight* tinha sido em grande parte antecipada por eventos anteriores nos filmes de evento-sequência. É verdade que ele demonstra muito claramente que as primeiras impressões durante o trabalho de campo podem ser confundidas, e que uma análise informada até do evento mais simples, como, por exemplo, a que Chagnon faz do resumo, pode revelar significados que poderiam ficar escondidos do espectador ingênuo. Mas não são revelações de estremecer o mundo.

Na minha opinião, o maior valor de *The ax fight* está simplesmente no seu modo de tornar evidentes os processos de autoria, pelo recurso simples de permitir-nos a comparação da filmagem bruta com as duas versões editadas. Só a partir do CD-ROM que foi lançado muitos anos mais tarde, descobrimos que, embora as acelerações apresentadas no filme só durem aproximadamente 11 minutos, o evento de fato ocorre ao longo de um período de cerca de 30 minutos.¹⁸ Podemos perguntar, portanto, que decisões autorais, ou talvez meras contingências, levaram a que a maior parte do evento não fosse filmada. O que também se revelou algum tempo depois foi que, já que o golpe mais importante que levou a briga de machado a um final ficou quase inaudível na gravação em campo, Asch depois imitou o som batendo numa melancia com um martelo. Talvez Tierney estivesse certo ao alegar que uma das razões por que hóspedes indesejáveis permanecessem lá estivesse no fato de que eles tinham esperança de ganhar uma parte das mercadorias que Chagnon e Asch haviam trazido consigo (Tierney 2000, p. 115).

Mas todas essas evidências de influência autoral no evento em si ou no modo como ele foi apresentado seriam particularmente perturbadoras apenas para aqueles que mantivessem a ilusão de que um filme poderia algum dia trazer um

17. Reconheço que isso pode ser uma comparação bastante injusta, considerando que os Yanomami estavam de fato lutando, enquanto os Ju'/hoansi não estavam, mas nas imagens da primeira parte de *The ax fight*, vemos Chagnon em foco tirando suas fotografias bem mais de perto da ação. De forma geral, eu diria que, enquanto Marshall era certamente um cinegrafista de primeira linha, Asch não o era.

18. Biella et al. 1997. Veja também Biella 2004.

relato inteiramente objetivo do mundo. Mais tarde, Tim Asch comentou que, à medida que ia editando esse filme, tinha a sensação de que todo o campo do filme etnográfico estava desmoronando diante de seus olhos.¹⁹ Isso deve ser considerado um pouco de exagero, já que houve outros realizadores de filmes etnográficos naquela época, mesmo na antropologia anglo-saxônica, que já tinham abandonado, há muito tempo, qualquer esperança de que o filme pudesse libertar os pesquisadores de campo da subjetividade de suas anotações em diário, como Colin Young, o mais experiente no cinema de observação, afirmou certa vez (1995, p. 100). Mas, por revelar suas próprias contradições internas, o que *The ax fight* certamente fez foi sinalizar o fim da estrada para a realização de filmes evento-sequência e, com isso, um final para toda a tradição da realização de filmes de documentação baseados em eventos, que surgiu não apenas a partir de Margaret Mead (p. 12, cont.), mas nos primórdios da realização de filmes etnográficos no final do século XIX.

O sujeito como autor: Filme dialógico e mídia indígena

Em 1974, mais ou menos na mesma época em que Tim Asch estava concebendo a estrutura de *The ax fight* na ilha de edição, David e Judith MacDougall estavam no Quênia filmando sua trilogia *Turkana conversations*. Inspirados pelo exemplo de Jean Rouch, seu objetivo era ir além da estratégia de filmagem baseada na tentativa de observar o mundo de fora, na linha praticada por Marshall e Asch. Em vez de aspirar a alguma representação objetiva ilusória do mundo, eles ficaram satisfeitos em permitir que as relações pelas quais os filmes estavam sendo feitos se revelassem diretamente no texto fílmico em si. O termo "conversações", no título que eles deram para sua trilogia, se refere não apenas às conversas entre os Turkana, mas também às conversas entre os Turkana e eles mesmos, os realizadores do filme. Eles filmaram sua Land Rover, sua casa, seus cadernos. Até encorajaram uma mulher turkana a filmá-los, e o que ela escolheu filmar foram seus bens materiais também. Embora os autores se referissem a isso como ir "além do cinema de observação", essa reflexividade tornou-se parte intrínseca da formulação do "cinema de observação" (MacDougall 1995).

Quando eles se mudaram para a Austrália no ano seguinte, para trabalhar com o Australian Institute of Aboriginal Studies, essa reflexividade assumiu um aspecto

19. Veja Ruby 1995, p. 28.

mais político. Embora os Turkana tenham ficado bastante felizes em se envolver nessas conversas com os realizadores do filme, eles não tiveram qualquer interesse particular pelos filmes em si, nem pelo seu controle editorial em qualquer sentido. Em contraste, os aborígenes australianos se interessaram muito por esses assuntos. Não apenas porque o controle do conhecimento fosse uma questão de grande preocupação para a sociedade aborígene e fonte de poder e prestígio político. Os aborígenes também estavam conscientes de como quaisquer representações fílmicas de seu mundo poderiam influenciar suas relações com a sociedade australiana mais ampla", o que os levou a interessarem-se em exercer algum controle sobre os filmes dos MacDougalls (MacDougall 1992).

Assim, ao longo da década, os MacDougalls desenvolveram um modo dialógico de fazer filmes com os aborígenes, envolvendo-os diretamente na escolha dos temas e na concepção de seus filmes. Novamente inspirados pelo exemplo de Jean Rouch, eles também convidaram alguns de seus sujeitos para participar do processo de edição, inclusive com a gravação de narrações em voz *over*. Dessas diversas formas, então, poder-se-ia dizer que compartilhavam a autoria dos filmes com seus sujeitos. E não eram os únicos a desenvolver essa estratégia na época. Desde o começo da década de 1970, Sarah Elder e Leonard Kamerling trabalhavam em projetos de realização de filmes colaborativos com comunidades inupiaq e yup'ik inuit no Alaska Native Heritage Film Center, na Universidade do Alasca (Elder 1995). Em 1976, Tim Asch também se mudou para a Austrália para trabalhar na Australian National University e igualmente veio a adotar métodos mais dialógicos na produção de filmes que fez ao longo dos anos seguintes na Indonésia. Asch ficou particularmente interessado nas reações dos sujeitos a uma projeção de um material que ele tinha filmado e chegou a filmar essas reações e fazer um filme a partir disso.²⁰

Na década de 1980, na Austrália e em muitas outras partes do mundo, especialmente aqui no Brasil, esse processo de atribuir a responsabilidade de autoria para os sujeitos foi levado adiante. Tirando vantagem das técnicas desenvolvidas pela tecnologia VHS de vídeo, então de pouco peso, barata e fácil de usar, alguns antropólogos começaram a dar a seus sujeitos os instrumentos para filmar seus próprios filmes. No Brasil, pensamos particularmente no trabalho do projeto Vídeo nas Aldeias, no trabalho de Terry Turner com os Kayapó, e no trabalho pioneiro de Mônica Feitosa, também com os Kayapó.²¹

20. Veja, por exemplo, Connor, Asch e Asch 1986, e Lewis 2004.

21. Veja, entre muitos outros textos possíveis, Auferheide 1995, Turner 2002.

Alguns projetos de "mídia indígena" foram associados a uma conscientização social e política em muitos lugares do mundo. A alta qualidade técnica que tem sido alcançada em alguns casos é muito impressionante: durante os últimos 20 anos, tem havido uma progressão acentuada de produções de mídia indígena de baixo orçamento a filmes de longa-metragem que vêm tendo grande sucesso internacional, tanto de crítica quanto comercial.²² Mas não importa o quanto possamos dar boas-vindas e aplaudir essas produções, eu argumentaria que elas não conseguem substituir a realização de filmes etnográficos com autoria de uma maneira melhor do que uma série de testemunhos orais gravados em fita de áudio ou uma coleção de histórias de vida em textos. Porque não importa quão grandes sejam seus méritos, as produções de mídia indígena continuarão sendo relatos de gente de dentro, por definição, e como tal estão destinadas a ser diferentes daquelas produzidas por gente de fora. Mas, como também ocorre com a autobiografia de um indivíduo, cada modo de representar uma determinada sociedade é tão poderoso quanto limitado a seu próprio modo.

Há também uma questão mais geral, especificamente a de que não há razão necessária para que os produtores de mídia indígena devam querer abordar o mesmo espectro de temas que os antropólogos, nem abordá-los de maneira a articulá-los com os debates mais amplos da disciplina acadêmica. Como uma questão empírica, o espectro de temas cobertos pelos projetos de mídia indígena parecem ser bastante estreitos. Não conduzi uma pesquisa abrangente, mas minha impressão geral é de que as campanhas por direito à terra, eventos rituais que apoiam a unidade política e a coerência cultural do grupo e projetos de desenvolvimento social ou econômico que demonstram os benefícios da cooperação coletiva são responsáveis por uma boa parte desse resultado. Isso não é mais do que esperaríamos, já que esses são temas de importância insuperável para os grupos que fazem os filmes. Muitos desses projetos têm sido bem-sucedidos em seus próprios termos, dando poder aos sujeitos que fizeram os filmes, e geralmente propiciando uma consciência sobre os interesses políticos de suas comunidades, tanto interna quanto externamente. Mas, independentemente de quão valiosos esses efeitos possam ser em si mesmos, a contribuição que esses projetos têm dado para o projeto intelectual da antropologia como um todo, embora inegável, tem sido dentro de uma faixa relativamente estreita.²³

22. Veja Ginsburg 2002, para uma revisão recente.

23. Veja Turner (2002), para uma discussão recente da compreensão antropológica a ser alcançada pelo estudo da mídia indígena.

Modos mais dialógicos de realização de filmes etnográficos também tiveram de confrontar esse desencontro necessário entre as agendas de dentro e de fora da comunidade. Nesse aspecto, a experiência dos MacDougalls na Austrália é instrutiva. Depois de uma década trabalhando para o Australian Institute for Aboriginal Studies, eles deixaram o projeto no final da década de 1980, porque consideraram que, como não-aborígenes, sua posição ali não era mais defensável. Numa entrevista dada em 1994, fazendo uma retrospectiva, David comentou que sentia que o modo dialógico de fazer filmes que ele e Judith desenvolveram na Austrália tinha sido meramente uma estratégia de transição adequada a um momento histórico particular, mas que não era mais assim, considerando que os produtores de mídia indígena aborígene tinham começado a produzir seu próprio material ativamente, sem necessidade de assistência. Segundo ele,

De certa forma foi uma espécie de idealização, talvez, de uma noção de solidariedade entre povos aborígenes e brancos que sentem empatia em relação a eles. Meu ponto de vista a respeito disso agora é que foi um gênero de realização de filme que confundiu as questões. Naqueles filmes nunca sabemos realmente quem fala por quem, interesses de quem estão sendo expressos. Não está claro no filme o que nele vem de nós e o que vem deles... é um casamento de interesses levemente desconfortável que mascara muitas questões. (Grimshaw e Papastergiadis 1995, pp. 44-45)

Desde que deixaram o Institute, os MacDougalls mudaram a locação principal de sua realização cinematográfica para a Índia, enquanto voltavam a uma forma de filmagem com mais autoria, herdeira de certas formas de seus primeiros trabalhos na África. Embora seu trabalho permaneça intensamente dialógico, no sentido de que seus filmes claramente surgem de uma conversa íntima com os sujeitos – mais evidente ainda no caso do filme recentemente lançado por David, *The age of reason*, o quinto filme e final de seu “quinteto” *Doon school* –, a autoria permanece clara e sem ambiguidade com o realizador do filme.

O leitor-espectador de multimídia como autor

As origens do exemplo mais recente da tendência entre os antropólogos de minimizar o papel da autoria em suas representações podem ser procuradas no final dos anos 1980, ou começo dos 1990, quando a tecnologia de multimídia interativa

veio à cena pela primeira vez. O uso dessa tecnologia é agora lugar comum há pelo menos uma década na antropologia e não resta dúvida de que teve um grande potencial como um meio pelo qual as imagens visuais podem ser manipuladas em conjunção com som e arquivos de texto relacionados. Mas, por todas as alegações de ambição associadas a ele, a promessa de um gênero multimídia de etnografia diferenciado, tão importante quanto os textos escritos, ou mesmo tão proeminente quanto filmes ou vídeos, ainda não se realizou. Nem houve qualquer trabalho multimídia individual que tenha abalado o mundo antropológico, ou alcançado a ampla distribuição, ou a influência, de filmes como *The hunters*, *The feast* ou a trilogia *Turkana conversations*, em seus respectivos dias de glória, muito menos que tenha atingido o impacto de *best-sellers* nos textos. Cenários radicalmente transformadores para multimídia são frequentemente vislumbrados por seus defensores, mas eles parecem estar fora de alcance, por mais uns cinco ou dez anos, quando então o desenvolvimento tecnológico os tornará possíveis.

Reconheço que isso não é tema sobre o qual tenha conhecimento especializado e devo, portanto, comentá-lo apenas brevemente. No entanto, suspeito que a razão pela qual a multimídia ainda não teve nenhum impacto maior, como modo de representação etnográfica, não é porque a tecnologia ainda não alcançou o nível necessário de sofisticação. Arriscaria dizer que ela estaria no fato de que, no âmago dessas visões futurísticas da etnografia multimídia, reside a suposição otimista de que isso será criado por algum quadro de superautores, que usarão essa tecnologia para fazer mais do que meramente agregar todas as suas anotações de campo, imagens de vídeo e gravações sonoras numa enorme pilha. Em vez disso, tem-se a visão de que, para conseguir permitir que futuros leitores naveguem entre diferentes *corpus* de seu material etnográfico, esses superautores vão estabelecer uma série de relações, a fim de que seus materiais possam ser usados não para perseguir respostas para questões que eles mesmos possam considerar significativas, mas também para perseguir respostas para perguntas desconhecidas que futuros leitores possam querer colocar. Como disseram Gary Seaman e Homer Williams (1992, p. 310), dois proponentes pioneiros de multimídia, "em vez de ter de manter uma única linha de pensamento, o etnógrafo terá de estabelecer uma estrutura que permita pontos múltiplos de acesso enquanto ainda mantém um ponto de vista consistente".

Mas isso me parece ser essencialmente uma contradição, que lembra a noção fantástica de Jorge Luis Borges sobre o romancista que tentou escrever um romance em que todas as conclusões possíveis na história eram perseguidas simultaneamente em capítulos subsequentes. Mesmo Seaman e Williams (1992, p. 308) admitem que

o objetivo de organizar relações entre *corpus* de material etnográfico, para que pudessem ser acessados por uma infinidade de objetivos futuros, pode ser “facilmente afirmado”, mas é “uma proposta perigosamente apressada quando implementada”. O resultado mais provável, portanto, é o uso da tecnologia multimídia para criar agregações de diversos *corpus* de material etnográfico, entre os quais apenas um número limitado de relações se tornou possível pelos autores. Mas isso não é nada revolucionário. Essencialmente, isso não é diferente dos princípios sobre os quais enciclopédias textuais vêm sendo organizadas pelo menos desde o século XVIII. A principal diferença está apenas em que imagens em movimento e gravações de áudio podem também ser acrescentadas na enciclopédia multimídia moderna. Em si, esse é um recurso magnífico, mas é difícil ver como isso poderia ter o impacto transformador sobre a representação etnográfica que alguns defensores da multimídia antecipam.

Em todo caso, seja o que for que o futuro reserva para a multimídia interativa, parece-me difícil que essa tecnologia algum dia chegue a tirar o lugar do filme como um modo de representação etnográfica, já que essencialmente as duas tecnologias trazem coisas diferentes. O filme etnográfico, pelo menos em sua forma mais sofisticada, oferece a oportunidade de comunicar uma forma experimental de entendimento do mundo dos sujeitos, enquanto a multimídia se preocupa, em primeiro lugar, com a disposição de grandes quantidades de dados ou, na melhor das hipóteses, em tornar possíveis as provocações conceituais que ocorrem pela justaposição desses *corpus* de dados. Ao tentar transmitir compreensões experimentais, uma estratégia essencial de realizadores de filmes etnográficos bem-sucedidos é envolver o leitor-espectador na descoberta de uma narrativa particular, enquanto, ao mesmo tempo emprega, da forma mais habilidosa, todos os recursos da retórica cinematográfica que domina para convencer a audiência da realidade incorporada, tanto do mundo retratado, quanto das características e dos sentimentos das pessoas que o habitam. A complexidade de um filme, oral e visualmente, é tão grande que o autor nunca pode controlar inteiramente as leituras feitas pelo leitor-espectador – isso nem seria desejável. Mas o objetivo do autor certamente é cercar o leitor-espectador num mundo dentro do qual ele faz essas leituras. As circunstâncias para ver, frequentemente numa sala escura, estimulam ainda mais essa sensação de envolvimento.

No entanto, é precisamente por causa desse envolvimento dentro de um mundo criado pelo autor, que os proponentes da multimídia procuram libertar o leitor-espectador. Em troca, sonham com um futuro em que o leitor-espectador, desprendido inteiramente das restrições do modo linear sequencial imposto pelo

autor, ficará livre para adentrar em um amplo espectro de textos audiovisuais, construindo seus próprios mundos por meio de suas próprias narrativas. Contudo, suspeito que a consequência dessa liberdade é que o engajamento do leitor-espectador com esses mundos e narrativas, e com os sujeitos humanos que os habitam, vai continuar sendo puramente cognitivo, sem as associações mais existenciais e emocionais que o filme etnográfico pode evocar com habilidade.

O realizador de filme etnográfico como autor

Apesar do esforço mantido ao longo de mais de um século, os realizadores de filmes etnográficos descobriram ser impossível encontrar um modo eficaz de contornar as implicações da autoria: quer queiram, quer não, realizadores de filmes etnográficos, assim como antropólogos que escrevem etnografias, são autores, embora escrevam com imagens e sons e não com palavras. Mas, se a autoria é o corolário inevitável de fazer um filme etnográfico, qual é então a forma mais adequada de autoria para realizadores de filmes que trabalham no quadro da antropologia acadêmica atual? Acredito que, para que haja uma conjunção de razões epistemológicas, estéticas e até mesmo éticas, a autoria do filme etnográfico contemporâneo deva ser discreta, contida e comprometida com a produção de textos relativamente "abertos" e realistas, em que haja um uso relativamente restrito de recursos cinematográficos autoconscientes. Como argumentei mais extensamente em outro lugar, é por essas razões que acredito que uma abordagem para a realização de documentários em filme, enraizada nos princípios do "cinema de observação", continua sendo particularmente adequada para a realização de filmes etnográficos, embora de forma alguma a única (Henley 2004).

Porque, embora o paradigma das ciências naturais possa não ter mais poder na antropologia de modo geral, ainda persiste uma sensação de que a compreensão etnográfica deveria ser apoiada por uma demonstração de evidência empírica que o leitor-espectador pode acessar de forma independente. Ainda que os textos etnográficos escritos possam ser agora mais literários em seu caráter e admitir um grau muito maior de reflexão subjetiva por parte do autor se comparados aos de uma geração anterior, eles continuam na maioria das vezes sendo escritos numa prosa de estilo simples, realista. Com base nisso, sugiro que os realizadores de filmes etnográficos devam continuar trabalhando num estilo cinematográfico relativamente simples, que, dentro do mundo criado, permita que o leitor-espectador avalie o significado dos eventos e das situações representados com considerável liberdade.

Claro, esse modo de representação é necessariamente seletivo e influenciado por todas as formas de interesses subjetivos. Também ocorrerá segundo uma série de convenções de realismo que são – pelo menos até um certo ponto – historicamente variáveis. Se filmes feitos dessa maneira devem ser significativos, eles necessariamente serão ordenados de acordo com certos princípios narrativos. Mas, em termos de como o leitor-espectador se relaciona com um filme, perdura uma diferença significativa, qualitativa, entre a estética do cinema de observação e a daquelas abordagens cinematográficas nas quais as leituras do leitor-espectador são mediadas por aparatos tão invasivos quanto música extradiegética, exibições de montagem virtuosas, telas múltiplas partidas, câmera lenta ou a ruptura radical de progressões temporais normais. Esses recursos podem ter lugar se usados com moderação ou em certas situações diferenciadas. Mas, quando usados em excesso, há o perigo de que eles obstruam a habilidade do leitor-espectador de atingir uma avaliação independente, reduzindo, ao mesmo tempo, os sujeitos do filme e o mundo que habitam a meros hóspedes da virtuosidade cinematográfica de seu realizador.

Embora certamente todos os antropólogos reconheçam agora que há mais na antropologia que a simples reprodução do “ponto de vista nativo”, as visões dos sujeitos continuam tendo grande importância na antropologia quando comparadas, por exemplo, com a abordagem convencional do mundo associada a jornalistas ou artistas, quando fazem documentários. Jornalistas tendem a se preocupar, acima de tudo, com a necessidade de relatar uma história envolvente para o público, enquanto artistas, pelo menos essa é a regra, se preocupam principalmente em ser leais a seu próprio ponto de vista.²⁴ Certamente, em minha experiência de trabalhar para a televisão britânica, que é essencialmente um meio jornalístico, a maioria dos documentaristas, e particularmente aqueles que têm uma persuasão investigativa, tendem a pensar em seu papel como sendo o de interrogar seus sujeitos, tornando-se tão críticos quanto necessário para “chegar à verdade”. Em contraste, os antropólogos preferem pensar em seus filmes como essencialmente o resultado de um empreendimento colaborativo que é restrito, tanto intelectual quanto eticamente, pelas visões e experiências de seus sujeitos.

Em sua descrição do cinema de observação, com sua acuidade característica, David MacDougall tenta explicar por que essa tradição específica da realização de

24. A convenção do artista leal apenas à sua própria visão é muitas vezes exemplificada pelo conselho de John Ruskin a um jovem pintor: “Se um homem morre a seus pés, seu negócio não é ajudá-lo, mas observar a cor de seus lábios” (citado em Winston 2000, p. 131).

documentários continua sendo adequada para realizadores de filmes etnográficos, considerando as posturas epistemológicas, estéticas e éticas da antropologia contemporânea:

A realização de filmes de observação se funda na suposição de que há coisas que acontecem no mundo que valem a pena assistir e que suas próprias configurações espacial e temporal fazem parte do que vale a pena ver sobre elas. Filmes de observação são frequentemente analíticos, mas eles também insistem em ficar abertos a categorias de significados que podem transcender a análise do realizador do filme. Essa instância de humildade diante do mundo pode, é claro, ser um autoengano e um egoísmo, mas também reconhece implicitamente que a história do sujeito frequentemente é mais importante do que a do realizador do filme.²⁵

Especificamente em relação à autoria, os antropólogos não deveriam – nem podem – negá-la; eles deveriam ser abnegados, não preocupados com uma objetividade quimérica, mas em respeito ao mundo que tomam a liberdade de representar.

Bibliografia

- ACCIAIOLI, G. (2004). "The consequences of conation: Pedagogy and the inductive films of an ethical film-maker". In: LEWIS, E.D. (ed.). *Timothy Asch and ethnographic film*. Londres e Nova York: Routledge Harwood Anthropology, pp.123-148.
- ASCH, T. (1979). "Making a film record of the yanomamo indians of southern Venezuela". *Perspectives on Film 2*, (ago.), pp. 44-49. Pensilvânia: University Park/The Pennsylvania State University.
- ASCH, T.; MARSHALL, J. e SPIER, P. (1973). "Ethnographic film: Structure and function". *Annual Review of Anthropology*, vol. 2, pp. 179-185.
- AUFDERHEIDE, P. (1995). "The video in the villages project: Video-making with and by brazilian indians". *Visual Anthropology Review* 11(2), pp. 83-93.
- BIELLA, P. (2004). "The ax fight em CD-ROM". In: LEWIS, E.D. (ed.). *Timothy Asch and ethnographic film*. Londres e Nova York: Routledge Harwood Anthropology, pp. 239-262.

25. MacDougall 1998, p. 156. Esse artigo foi publicado originalmente em 1991.

- BIELLA, P.; CHAGNON, N. A. e SEAMAN, G. (eds.) (1997). *Yanomamö interactive: The ax fight*. CD-ROM. *Case studies in cultural anthropology multimedia series*. Texas: Harcourt Brace College Publishers.
- CHAGNON, N. (1997). *Yanomamö*. 5ª ed. Texas: Harcourt Brace College Publishers.
- CONNOR, L.; ASCH, P. e ASCH, T. (1986). "Jero Tapakan: Balinese healer". *An ethnographic film monograph*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ELDER, S. (1995). "Collaborative film-making: An open space for making meaning, amoral ground for ethnographic film". *Visual Anthropology Review* 11(2), pp. 94-101.
- GINSBURG, F.D. (2002). "Screen memories: Resignifying the traditional in indigenous media". In: GINSBURG, F.D.; LUGHOD, L.A. e LARKIN, B. (eds.). *Media worlds: Anthropology on new terrain*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, pp. 39-57.
- GRIMSHAW, A. e PASTERGIADIS, N. (1995). "Conversations with anthropological filmmakers: David MacDougall". *Prickly Pear Press* 9.
- HARPER, D. (2004). "An ethnographic gaze: Scenes in the anthropological life of Timothy Asch". In: LEWIS, E.D. (ed.). *Timothy Asch and ethnographic film*. Londres e Nova York: Routledge Harwood Anthropology, pp. 17-56.
- HENLEY, P. (2004). "Putting film to work: Observational cinema as practical ethnography". In: PINK, S.; KURTI, L. e AFONSO, A.I. (eds.). *Working images: Methods and media in ethnographic research*. Londres e Nova York: Routledge, pp. 109-130. Traduzido para o português e publicado em *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 18, Rio de Janeiro, pp. 163-187.
- LEWIS, E.D. (2004). "From event to ethnography: Film-making and ethnographic research in Tana 'Ai, Flores, eastern Indonesia". In: LEWIS, E.D. (ed.). *Timothy Asch and ethnographic film*. Londres e Nova York: Routledge Harwood Anthropology, pp. 97-122.
- MACDOUGALL, D. (1992). "Complicities of style". In: CRAWFORD, P.I. e TURTON, D. (eds.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, pp. 90-98.
- _____ (1995). "Beyond observational cinema". In: HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of visual anthropology*. 2ª ed. Berlim e Nova York: Mouton de Gruyter, pp. 115-132.
- _____ (1998). "Whose story is it?". In: *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, pp. 150-164.
- MARSHALL, J. (1993). "Filming and learning". In: RUBY, J. (ed.). *The cinema of John Marshall*. Chur: Harwood Academic, pp. 1-133.
- MEAD, M. (1995). "Visual anthropology in a discipline of words". In: HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of visual anthropology*. 2ª ed. Berlim e Nova York: Mouton de Gruyter, pp. 3-10.
- MOORE, A. (1995). "Understanding event analysis: Using the films of Timothy Asch". *Visual Anthropology Review* 11(1), pp. 38-52.

- RUBY, J. (1995). "Out of synch: The cinema of Tim Asch". *Visual Anthropology Review* 11 (1), pp. 19-35.
- SEAMAN, G. e WILLIAMS, H. (1992). "Hypermedia in ethnography". In: CRAWFORD, P. e TURTON, D. (eds.). *Film as ethnography*. Manchester e Nova York: Manchester University Press, pp. 300-311.
- TIERNEY, P. (2000). *Darkness in El Dorado: How scientists and journalists devastated the Amazon*. Nova York e Londres: W.W. Norton.
- TURNER, T. (2002). "Representation, politics, and cultural imagination in indigenous video: General points and Kayapo examples". In: GINSBURG, F.D.; LUGHOD, L.A. e LARKIN, B. (eds.). *Media worlds: Anthropology on new terrain*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, pp. 75-89.
- WILMSEN, E.N. (1999). "Knowledge as the source of progress: The Marshall family testament to the 'Bushmen'". *Visual Anthropology* 12, pp. 213-265.
- WINSTON, B. (2000). *Lies, damn lies and documentaries*. Londres: British Film Institute.
- YOUNG, C. (1995). "Observational cinema". In: HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of visual anthropology*. 2ª ed. Berlim e Nova York: Mouton de Gruyter, pp. 99-113.