

Verdade, tempo e autoria: três categorias para pensar o filme etnográfico

Eliska Altmann¹

Resumo

Com base em três categorias específicas – verdade, tempo e autoria – o artigo propõe uma discussão sobre certas diferenciações entre objetividade científica e subjetividade artística no pensar e no fazer um filme etnográfico. Discutidas primeiramente, as categorias de verdade e tempo são analisadas a partir do entendimento de que conferem uma suposta objetividade científica à prática fílmica. A reflexão se dá em torno de sua validade e legitimidade circunscritas ao que se pretende por filme etnográfico. O conceito de autoria é debatido posteriormente por intermédio de proposições da Antropologia pós-moderna, tratada em termos de polifonia. Assim, na medida em que a autoridade etnográfica – que pressupõe verdade e objetividade – é desautorizada em função de uma pluralidade interpretativa, abre-se à possibilidade de uma etnografia fílmica mais subjetiva. Nesta direção, o artigo busca conferir a essa etnografia um caráter mais artístico.

Palavras-chave: Filme etnográfico; Objetividade científica; Subjetividade artística.

¹ Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ, com bolsa sanduíche na *Universidad Autónoma Metropolitana* (UAM, México), sob orientação do professor Néstor García Canclini.

Abstract

Based on three specific categories – time, truth and authorship – this article proposes the discussion of certain differences between scientific objectivity and artistic subjectivity in thinking and in doing an ethnographic film. Discussed firstly, the categories of truth and time are analysed from the understanding that they give a supposed scientific objectivity to filming practice. The article interrogates the validity and the legitimacy of such categories. The concept of authorship is debated subsequently through some post-modern anthropological propositions treated in polyphonic terms. So far as the ethnographic authority – which claims truth and objectivity – is disallowed in function of an interpretative plurality, it opens to the possibility of an experience in ethnographic film more subjective. In this sense, the article tries to confer an artistic character on these experiences.

Keywords: Ethnographic film; Scientific objectivity; Artistic subjectivity.

Longe de pretender buscar definições encerradas sobre a ideia de filme etnográfico² – algo que pressuporia um sentido não somente determinista, mas também uma impossibilidade, dada à pluralidade de fatores e condições que cercam seu pensar e seu fazer – o presente artigo propõe uma reflexão sobre três categorias específicas: verdade, tempo e

² De acordo com Colleyn (1999:21), a expressão “filme antropológico” (ou etnográfico) é ambígua e difícil de definir. O fato de ser um filme rodado em um meio exótico não é definitivamente uma qualidade suficiente para que seja considerado antropológico ou etnográfico. No uso corrente, essas duas denominações são empregadas para designar os filmes que interessam aos antropólogos. Neste sentido, o conjunto abrange desde qualquer filme que aborda formas de vida em sociedade aos filmes realizados por antropólogos profissionais ou com sua contribuição. O que é considerado como ‘interessante’ oscila de um estatuto a outro: aquele do objeto antropológico – e nesse caso pode-se tratar até mesmo de filme de ficção – ao do produto de uma pesquisa profissional. Para mais detalhes desta discussão, ver, por exemplo, Ruby (1996; 2007).

autoria, que giram em torno da prática fílmica no âmbito da disciplina antropológica. Considerando que as duas primeiras, apesar de partes de uma antiga percepção, ainda são tidas como motivadoras de teorizações, tratarei de retomá-las de modo a problematizar seu suposto caráter legitimador.

Neste sentido, a categoria de verdade, creditada por certos entendimentos sobre o filme etnográfico, será questionada, levando-se em conta que a ‘inocência epistemológica’ de correntes da Antropologia, crenças na existência de verdades objetivas, passou a dar lugar a construções narrativas e interpretações subjetivas, passíveis de compor diferentes vozes e visões. Assim, em vez de ser entendido como uma objetivação de verdades factuais, o filme etnográfico é aqui tomado a partir de uma construção tripla: aquela dos olhares dos narradores/autores do filme; a dele como símbolo ou linguagem; e a da recepção que reconstrói aqueles olhares e linguagens³.

Quanto à categoria de tempo, será discutida sua autoridade na realização de um filme etnográfico. Apesar de o recorte aqui proposto estar circunscrito em uma discussão específica, referente a um livro publicado em 1994, acredito na atualidade de tal concepção que concebe a pesquisa antropológica *stricto sensu* como uma prática a supor um longo período de observação e contato com o objeto de estudo. Assim, no lugar da tradicional “observação participante”, busco refletir a respeito de outros instrumentos que possam fundamentar a construção de um filme etnográfico, ajustado a novos tempos (não necessariamente longos) dos quais o pesquisador-cineasta dispõe.

Relacionada às duas primeiras categorias, a autoria discutida na segunda parte do artigo é lida por um viés que enfatiza a ideia de polifonia trabalhada por antropólogos como James Clifford. Veremos, então, uma transferência de enfoque do que se concebia por verdade objetiva, imposta por certa autoridade etnográfica, em direção às diversas vozes e interpretações que supõem a construção fílmica sugerida. Uma vez que a longa duração da observação participante realizada pelo antropólogo é

³ Em relação à referida construção, é válido ressaltar o entendimento de que olhar a imediatez do mundo como tal seria postular uma qualidade ilusória, tanto do mundo quanto do olhar, na medida em que se negaria seu caráter invariavelmente mutável (Laplantine 1996).

vista como premissa para a captação de uma suposta verdade de um dado fato social, legitima-se uma cientificidade objetivada, transposta ao filme em detrimento de sua construção subjetiva. Neste sentido, as ideias de verdade e tempo, como ferramentas de uma autoridade etnográfica, serão problematizadas em favor de concepções subjetivadas e polifônicas do fazer fílmico. As três categorias, a meu ver, estão diretamente relacionadas a concepções de objetividade e subjetividade que envolvem a prática fílmica sob estatuto etnográfico.

O objetivo do artigo, portanto, é simplesmente discutir correntes de pensamento da Antropologia audiovisual que parecem entender o filme etnográfico a partir de diferenciações baseadas em uma legitimidade científica, concebendo-o **estritamente** como ilustração de perspectivas teóricas. De fato, como nota Jean-Paul Colleyn (1999), a expressão “Antropologia Visual” é enganosa, por não constituir nem uma subdisciplina, tampouco um campo disciplinar de contornos bem delimitados. Ela abrange uma gama de atividades às vezes definidas por seus métodos – a fotografia, a cinematografia – às vezes, por seu objeto – a arte, a mídia, os adornos corporais, os aspectos visuais da cultura.

A problematização aqui proposta se direciona especificamente a essas correntes. Do campo, seria ingênuo deixar de reconhecer outras tantas vertentes que inclusive exprimem preocupações similares às aqui propostas. Destas, no âmbito brasileiro, além do pensamento de Marc Henri Piault, destaque (entre outras ideias citadas abaixo) a observação de Maria Sylvania Porto Alegre, para quem:

O uso da iconografia nas Ciências Sociais não é novo. Ao contrário, é um recurso antigo e bastante frequente, sobretudo na Antropologia. Mas, até recentemente, a imagem tinha um caráter apenas complementar ao texto, funcionando como ilustração do relato e prova documental da presença do etnógrafo, um meio convincente de dar credibilidade ao autor, ‘testemunha ocular’ e interprete autorizado das situações e experiências relatadas (Porto Alegre 1998:76).

Mais precisamente, objetiva-se questionar determinadas ideias que dão a impressão de enquadrar o filme etnográfico em uma ordem verídica e objetiva, em oposição a outros tipos cinematográficos. Assim,

serão analisadas algumas fronteiras entre subjetividade cinematográfica e objetividade do antropólogo-cineasta, com base na hipótese de que, não obstante a recepção de teorias desconstrutivistas pós-modernas surgidas nos anos 1980, ainda parece haver uma pretensão objetiva e verídica em certos olhares sobre a Antropologia audiovisual.

Tal discussão baseia-se nas seguintes preocupações: seria o cinema ainda visto com desconfiança por correntes da Antropologia? Em referência ao antropólogo Marc Henri Piault, para quem:

A imagem ainda é vista com suspeita pela Antropologia e parece só ter espaço como discurso verbal ou escrito. Ainda assim este espaço lhe é concedido na medida em que a imagem se aproxima de uma objetividade visual, quer dizer, quando esta oferece uma quase restituição do objeto dado de início. Um conhecimento sério não poderia se efetuar a não ser a partir de elementos visuais que teriam suas qualidades de restituição asseguradas, de tal forma que pudesse discorrer sobre elas tal como se faria a respeito da realidade no seu próprio campo de existência. Esta representação, tão forte, tem por corolário uma desconfiança constante em relação a tudo que poderia parecer uma *mise en scène*, uma reconstituição, ou pior ainda, uma ordem ficcional (Piault 2001:151-52).

Por que linguagens e recursos fílmicos muitas vezes não recebem a mesma valoração que a pesquisa científica? De que formas a Antropologia audiovisual busca se distinguir de outros campos cinematográficos no que concerne a modelos, linguagens e representações? É possível conferir interesse etnográfico a filmes não-etnográficos? É possível verificar intenções puramente artísticas em filmes etnográficos? Partindo do princípio de que o filme etnográfico (assim como o texto etnográfico) é uma narrativa ficcional, criada a partir de uma intenção de seu(s) autor(es), analisarei primeiramente duas categorias inspiradoras do tema.

O longo tempo e as não-verdades do filme etnográfico

Partindo do princípio de que, apesar de datadas, as categorias aqui apresentadas ainda podem suscitar determinações sobre o fazer e o pensar o filme etnográfico, trato de revalidar a pertinência da discussão.

De forma a contextualizá-la no debate brasileiro, retorno ao ano de 1994, quando aconteceu a 2ª. *Mostra Internacional do Filme Etnográfico*⁴, no Rio de Janeiro. Dos seminários ocorridos na Mostra do ano anterior, em 1994 foi publicado um pequeno livro intitulado *Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*, em que se podem ler ideias de antropólogos e de cineastas, assim como de antropólogos-cineastas⁵, que abordam temáticas de aplicação de uma ciência audiovisual nos seguintes termos: 1) as técnicas devem ser usadas (apenas) como auxílio na interpretação de uma dada realidade, seguindo metodologias antropológico-culturais; 2) quando difundidas para públicos mais amplos (ou quando há intenção de uma recepção irrestrita), o material audiovisual etnográfico acaba por sofrer transformações em sua própria natureza, uma vez que passa a ser concebido (também) através de um cuidado com sua forma.

Sumariamente, o debate publicado trata de algumas categorias nas quais é possível verificar uma diferenciação estatutária entre duas tendências da Antropologia audiovisual: o filme etnográfico, que, como instrumento de observação para a pesquisa em Ciências Sociais, carece de uma inventividade própria do cinema; o documentário ou o 'filme espetáculo' (Monte-Mór; Parente 1994:21), que valoriza a criatividade cinematográfica em detrimento da legitimidade científica. Tal categorização acabou por gerar indagações a respeito de como a perspectiva científica se coaduna com a inventividade e com intervenção subjetivas necessárias à relação de um cineasta com seu sujeito/objeto.

São muitas as reflexões sobre os paralelismos, influências e contrastes entre documentário e filme etnográfico. Ao chamar atenção para certa diferenciação entre ambas as categorias, busco refletir mais especificamente sobre o uso de suas estratégias narrativas, quando colocadas justamente em termos de autenticidade, forma e conteúdo. A antropó-

⁴ Evento dedicado ao cinema e ao vídeo-documentário de caráter etnográfico, o qual acontece anualmente na cidade do Rio de Janeiro. A Mostra apresenta filmes históricos, que abrangem a memória do documentário, assim como a produção recente nacional e internacional. Seu maior intuito é promover um debate com realizadores, antropólogos e público em geral, de modo a ampliar os entendimentos sobre filme etnográfico e Antropologia Audiovisual.

⁵ Como, por exemplo: Bela Feldman-Bianco, Clarice Peixoto, Eduardo Viveiros de Castro, Jorge Bodansky, Sergio Sanz e Silvio Da-Rin.

loga e cineasta Catarina Alves Costa (1998), por exemplo, destaca a problematização de que nos filmes realizados por antropólogos, em contexto acadêmico, normalmente há um sacrifício sobre a forma; inversamente, em filmes realizados por cineastas interessados em temáticas das Ciências Sociais, haveria um sacrifício em termos de conteúdo. Por outro lado, verificam-se pensamentos que enfatizam um paralelismo entre filmes realizados no âmbito da disciplina antropológica e documentários⁶. Ainda, podemos encontrar outros paralelismos entre ambas as práticas de filmagem a partir do conceito “cinema de observação”, como sugere o cineasta e pesquisador Paul Henley, diretor do *Granada Centre for Visual Anthropology*:

Cinema de observação tem muito em comum com o método etnográfico de observação participante que se tem convencionado como uma das características que definem a pesquisa antropológica. [...] O cinema da observação certamente não é o único método de se fazer filme que pode ser apropriado à pesquisa antropológica, assim como a observação participante não é a única estratégia de campo adequada (Henley 2004:164-165).

Dentre as diversas possibilidades de se pensar tal indagação, a encontrada, na época, deu-se em termos de não-verdade (ou ‘ficção’) e de tempo. O estatuto ‘mimético’ da imagem parece ser uma das principais causas de sua desconfiança pela Antropologia. Ao discutir sobre tal desconfiança, Jean-Paul Colleyn observa que, ainda mais que a foto, a imagem filmada parece querer substituir seu referente, ainda que suas limitações sejam evidentes. Não é necessária uma grande experiência como cineasta para saber que a câmera enquadra eventos particulares, circunscritos e considerados segundo certa perspectiva. Contudo, na medida em que não se pode esperar tudo da imagem, a ciência moderna, ao se fundir na oposição herdada do idealismo platônico entre o inteligível e o sensível, nega sua função primordial. Neste sentido, a desconfiança da imagem é sentida mais fortemente pelas ciências humanas do que pelas experimentais, na medida em que aquelas reforçam a crítica da superficialidade da percepção visual. Ainda hoje, ao assistirem a um filme

⁶ Para esta discussão, ver Sussex (1975).

etnográfico, os antropólogos quase sempre expressam sua frustração, seja porque se interessam pelos domínios que não são da ordem do visível, seja porque no filme outros aspectos tomam a atenção sobre a preocupação principal. Em suma, considera-se que o filme não assegura uma cobertura total do fenômeno (Colleyn 1999).

Lembro que, apesar do recorte feito, a discussão pode ser ampliada aos tempos mais atuais, nos quais é possível verificar essa ideia reiterada nos encontros em congressos e publicações. Como exemplos, destaco a discussão proposta no Fórum de Antropologia e Imagem da 12^a. *Mostra Internacional do Filme Etnográfico* (2007) e certos trabalhos apresentados na 26^a. *Reunião da Associação Brasileira de Antropologia* (2008). Ou seja, dentre as múltiplas condições que podem compreender um filme etnográfico, sugeriu-se que o mesmo, como ilustrador de uma verdade, deveria ser realizado pelo antropólogo mediante um longo trabalho de campo, para que não houvesse o risco de reprodução da cena social. Tal entendimento temporal parece sugerir que a longa pesquisa torna o antropólogo apto para poder captar, através da imagem, a verdade das situações sociais dadas. Disto conclui-se que o trabalho de campo pautado em um longo tempo – suficiente para que o outro crie uma espontaneidade a ponto de se revelar naquilo que é – seria o divisor de águas entre a objetividade do filme etnográfico e a subjetividade do ‘filme espetáculo’. Assim sendo, a imagem cinematográfica seria tida como instrumento de análise a ser usado, sobretudo, como ilustração de um dado fato social.

A concepção de filme etnográfico como ilustrador de uma verdade a salientar aspectos objetivos e temporais não parece de todo obsoleta. Tal fato indica que, de modo estrito, o filme etnográfico ainda pode ser pensado como construção de conhecimento na disciplina, devendo sempre explicitar uma perspectiva teórica e assegurar uma ordem verídica determinada. Se, com base neste entendimento, o filme etnográfico é concebido estritamente como produto e fundamento de um fato social, entende-se que ele pressupõe uma veracidade própria – ausente da natureza do filme não-etnográfico ou do ‘filme espetáculo’, por exemplo. Considerando os aspectos temporais e verídicos como fundamentais para o valor atribuído ao filme etnográfico, poderíamos levantar questões como: filmes realizados em curto prazo e com certa intervenção artística não seriam imbuídos de qualidade científica necessária? Deveriam eles ser excluídos da categoria etnográfica?

Sem fazer referência a termos de qualidade, a hipótese verídica da construção fílmica parece sugerir que o filme etnográfico, por excelência, só poderia ser realizado com base na experiência temporal e na não-intervenção subjetiva do antropólogo. Neste caso, tornar-se-ia destituído de apelo para a pesquisa antropológica um documentário realizado fora deste padrão metodológico. Se tal hipótese assegura o caráter temporal e o não-subjetivo como premissas para que o filme etnográfico se torne veículo de uma ordem verídica vinculada a uma perspectiva teórica ou a um modo de conhecimento determinado, estariam excluídos dessa categorização filmes que, mesmo se utilizando de outras formas de tempo, conhecimento e linguagem, poderiam propiciar fundamentos para a pesquisa antropológica. Assim sendo, certa desqualificação da condição não-verídica própria do cinema faria sentido na medida em que o valor do filme etnográfico está no segundo nome a compor o termo, ou seja, na concepção da prática científica em detrimento de uma apreensão artística do fazer fílmico.

A hipótese metodológica que concebe um longo tempo e a não-intervenção subjetiva como fatores importantes na elaboração das verdades de um filme etnográfico parece seguir a tradição empiricista da Antropologia, que prevê, no método da observação participante, a neutralidade necessária do investigador em campo. O que se pode compreender desta reflexão, de forma a problematizar certas fronteiras entre objetividade e subjetividade no fazer um filme etnográfico, é que este

último – contrariamente a outras formas cinematográficas – compreende questões próprias do fazer a ciência antropológica. Supõe-se que quanto menor for a intervenção e a criatividade do antropólogo-cineasta, maior a legitimidade científica do material filmado; quem ganharia, no caso, seria a verdade captada por meio do tempo. O sujeito filmado poderia, então, mostrar-se como verdadeiramente *é*, comprovando o fato social pesquisado.

Com base nesse entendimento, seria possível afirmar que tal noção de filme etnográfico ganha distinção no fato de não ser planejado como um filme, com planos determinados a partir de linguagens subjetivas, mas de ser, antes, um objeto de análise que eventualmente pode vir a se tornar um filme. Na construção ao acaso do filme, prevaleceria a semântica do outro, em detrimento da identidade pessoal do antropólogo (como se isso fosse verdadeiramente possível), fato que confirmaria o fato social filmado mediante uma legitimidade científica. O filme, no caso, não deveria contar com uma (pré)concepção criativa e subjetivada, servindo apenas como objeto de pesquisa. Quanto a esta concepção, é válido lembrar que nenhum filme é um simples reflexo da realidade, mas corresponde a uma narrativa de uma dada realidade, observada e reconstruída por um olhar e uma linguagem particulares. O documento filmado não se favorece de nenhuma evidência, parecendo necessário opor-se ao materialismo redutor no qual reside a verdade documentária (Colleyn 1999). Como observa Colleyn (1999:37), as filmagens com duração real e os filmes não-montados podem ser interessantes para alguns pesquisadores, mas, de fato, eles são muito pouco consultados, por serem inconsumíveis mesmo para o ensino. Sobre o plano epistemológico, a ideia de que a continuidade espaço-temporal garante uma melhor objetividade contribui simplesmente a constituir um fragmento superficial de realidade em verdade eterna.

De acordo a Jean-Paul Colleyn, o fato de antropólogos ainda desconfiarem do filme como um veículo mais plural não é tanto por conta de uma reticência conservadora de fazer uso de uma tecnologia pouco familiar, mas principalmente pela convicção de que essa tecnologia oferece numerosos problemas à conceitualização científica (Colleyn 1999: 22).

Tal entendimento arrisca-se a alimentar a tensão socialmente reconhecida entre ciência e arte, contrariando a ideia de que, no fazer

Antropologia audiovisual, tanto os antropólogos, que buscam uma instrumentalização na arte fílmica, quanto os cineastas, que se aproximam da Antropologia:

Todos buscam realizações que ultrapassam os limites da simples documentação, criando uma linguagem audiovisual no tratamento dos dados etnográficos e produzindo ‘bons’ filmes etnográficos (Monte-Mor 2005:25).

Em artigo intitulado *Espaço de uma antropologia visual*, publicado no livro *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*, de 1999, o antropólogo Marc Henri Piault sugere que os recursos no campo:

Continuam precários, os espaços de pesquisa e de informação deixam a desejar a validade científica do que é produzido raramente é considerada e mal se começa a reconhecer as funções de ilustração e, eventualmente, de vulgarização do conhecimento (Piault 1999: 15-16)

Após isso, verifica que na França há debates e conversas:

Relativamente freqüentes – e nem sempre pacíficas – se bem que fecundas, entre cineastas do real (documentaristas) e antropólogos cineastas. Tais encontros não são considerados, necessariamente, parte da ortodoxia do ponto de vista de uma antropologia teórica. A preocupação científica (quando não científicista) desta última é ofuscada por ligações consideradas perigosas: elas contaminaram o rigor acadêmico pelas tentações estéticas e espetaculares, que estariam muito distantes de um estrito propósito antropológico. Aliás, se daria o reconhecimento disciplinar apenas às produções concebidas expressamente no interior de um questionamento antropológico ou, ao menos, a partir de uma pesquisa profissionalmente identificável pela marca acadêmica dos diplomas obtidos pelos realizadores! Alguns entre eles negarão toda a possibilidade de exploração heurística pela imagem e pelo som, aceitam – talvez mais facilmente – as qualidades ilustrativas destes, eventualmente também pedagógicas. Outros, porém, entre os quais eu me incluo, continuarão a pensar que a exploração pela imagem não somente contribui de forma privilegiada para se colocar em perspectiva este

domínio específico, que uma aproximação literária clássica ou sistematicamente formalizada não saberia abordar verdadeiramente e que, portanto, a antropologia audiovisual abre novos campos de exploração e novos terrenos, o que significa, sem dúvida, uma nova maneira de conceber a Antropologia (Piault 1999:15-16).

Dentro dos limites deste artigo, não caberia ampliar a discussão relativa à diferenciação entre o ‘bom’ filme etnográfico e aquele ‘enfadonho’. Este tema requer uma complexa reflexão sobre o conceito de ‘bom’ (assim como o de ‘belo’) nos parâmetros de uma estética etnográfica. Esta escolha pode vir a requerer a retomada não apenas de postulados kantianos, como também da extensa bibliografia pautada em autores como Morphy (1994), Miller (1994), Gell (1998), entre outros. Da mesma forma, esta discussão implica definições do gosto, das quais destaco, principalmente, as concepções bourdieusianas. Tomando, não obstante, o sentido da ‘distinção’, limitarei a temática sobre o que faz o filme etnográfico se distinguir de outras concepções fílmicas, como o mencionado ‘filme-espetáculo’, por exemplo. De modo a pensar a distinção entre a veracidade/objetividade buscada por certa concepção de filme etnográfico e o filme (não-)etnográfico, inventivo e subjetivo, creio proveitosa a reflexão sobre a intenção implicada nesses modelos fílmicos, ou melhor, sobre as intenções de seus autores.

Subjetividades autorais

Na medida em que as hipóteses discutidas acima propõem ideias sobre a inadequação entre objetividade científica e subjetividade cinematográfica, a terceira categoria inspiradora deste artigo baseia-se na desconstrução da noção de autor, dado que tal conceito reflete certa autoridade na construção fílmica. Propagado nas décadas de 1950 e 1960, no campo cinematográfico, pela *política dos autores* francesa, o *auteur* foi desconstruído, ainda nos anos 1960, por correntes teóricas anti-humanistas, representadas por pensadores como Michel Foucault e Roland Barthes (em dois textos fundadores: *La mort de l'auteur*, de 1968, e *Qu'est-ce qu'un auteur?*, de 1969). Tal fato inspirou-me a fazer um paralelo

com a ideia de autoria etnográfica, questionada por James Clifford duas décadas depois. Apesar de não anunciar a ‘morte’ do autor, pode-se compreender o questionamento deste antropólogo na esteira daqueles pós-estruturalistas. Cabe lembrar que a referência a este antropólogo serve estritamente à reflexão sobre a Antropologia audiovisual, uma vez que compreende uma atividade artística, necessitando do uso da subjetividade e da sensação, contrárias, a princípio, de concepções científicas e objetivas.

Ao propor uma ideia de desconstrução autoral, James Clifford se aproxima de teorias de desbiografização escritural. Importante representante da corrente antropológica denominada pós-moderna, Clifford faz uso do termo de forma a questionar entendimentos canônicos da prática etnográfica, apontando a crise da identidade pessoal do antropólogo. Neste sentido, é possível posicioná-lo na contracorrente da ideia de autor possuidor de uma autoridade pessoal e monofônica. Como explica o antropólogo José Reginaldo Gonçalves, em Clifford:

A noção de autoridade não é usada no sentido simplista de assinalar uma desigualdade (social, política) entre etnógrafo e nativo (e a conseqüente reivindicação de uma relação igualitária), mas no sentido de se pensar as estratégias retóricas pelas quais o ‘autor’ (entendido não como um dado, mas como uma função) constrói a sua presença (ou ausência) no texto, assegurando em termos epistemológicos (mas também, ao mesmo tempo, em termos de poder) a legitimidade do seu discurso sobre aquele contexto social e cultural a ser representado (Gonçalves 1998:13).

Ao desconstruir a noção clássica da autoria ou da autoridade etnográfica, Clifford acaba por questionar o fundamentalismo que tem caracterizado concepções etnográficas de cultura e, ao fazê-lo, questiona a própria epistemologia do mundo moderno que busca obsessivamente fundamentos de natureza objetiva ou subjetiva (Gonçalves 1998).

Lançando mão de uma concepção de Antropologia ficcional, o antropólogo afirma ser a autoridade etnográfica (que busca uma cientificidade ilustrada) a responsável por criar afirmações inquestionáveis, pelo fato de estas aparecerem como provedoras da verdade no texto. Assim, postula uma “inconsistência da escritura”, ao sugerir que a capa-

cidade autoral do etnógrafo encontra-se frequentemente velada. Clifford problematiza as noções de experiência e de interpretação pelo fato de exacerbarem a subjetividade do antropólogo-autor, na medida em que traduzem um conhecimento pessoal do pesquisador em detrimento de uma posição dialógica ou intersubjetiva – a ponto de o objeto antropológico ser descrito por meio de juízos possessivos, como ‘meu povo’, por exemplo. Quanto à proposta interpretativa, que tem como paradigma o antropólogo Clifford Geertz, James Clifford entende que a interpretação não é uma interlocução, uma vez que não depende de estar na presença de alguém que fala. Ao considerar que esta proposta constrói narrativas a partir de “estilos intuitivos de sentimento”, Clifford verifica que ela pode inventar um “autor generalizado”, devendo “dar conta do mundo ou contexto dentro do qual os textos são ficcionalmente realocados” (Gonçalves 1998:40-41).

A tradução da experiência sensorial para um *corpus* textual implicaria consequências importantes para a autoridade etnográfica, na medida em que esta incorre no risco de criar um ‘sujeito absoluto’, desprovido de ambiguidade ou diversidade. Nesse sentido:

Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma ‘outra’ realidade circunscrita, mas sim, como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos. Paradigmas de experiência e interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia (Gonçalves 1998: 43).

O que se privilegia aqui é a intersubjetividade da fala, uma ‘utopia da autoria plural’, cujo uso do pronome “eu” pressupõe diretamente um “você”.

O entrecruzamento proposto nesta perspectiva acaba por dessubjetivar o autor coerente e centralizado, prevendo, contudo, outra forma de subjetivação. Tal desconstrução representativa implica uma ressubjetivação da ‘outridade’. No caso, a ‘mesmidade’ se reflete na ‘outridade’ e vice-versa. Ao questionar a autoria ou a autoridade do eu etnográfico, Clifford propõe o que entende por polifonia dialógica. Pensada em âmbito cinematográfico, essa concepção problematiza o estatuto verídico

e objetivo da imagem. Na medida em que a intersubjetividade autoral cria um real efetivamente cinematográfico, permitindo aos sujeitos se revelarem ou fabularem, algumas fronteiras pré-estabelecidas entre cinema e Antropologia passam a ser relativizadas, como o próprio ideal de verdade, do outro como alteridade ou homogeneidade e de determinadas regras de linguagem.

Como lembra Claudia Menezes, em *Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*:

Um dia você pode fazer um filme puramente poético, outro dia você faz um filme com narração, um outro você faz um documentário que tem uma função política, que é real. Você não está naquele documento, mas é um ato de doação [...]. Do ponto de vista da antropologia, o famoso objeto de observação está pegando a câmera e gravando, o que é uma coisa bastante revolucionária, já que o cinema, ou melhor, a linguagem cinematográfica, o próprio instrumental técnico foi criado pelo colonizador, pelo homem ocidental, que se achava no direito de ir lá interpretar a realidade dos povos nativos ou das minorias como ele bem entendesse, partindo do seu entendimento, do seu conhecimento, das suas intenções. Agora surge uma novidade, ou seja, esses indivíduos se tornam sujeitos. Eles pegam a câmera e isso significa a renovação da própria linguagem do cinema (Monte-Mór; Parente 1994:67).

Em relação à subjetividade fílmica, Menezes ainda afirma que esta não dirime a cientificidade, e declara:

No trabalho de campo, eu, como antropóloga treinada para isso, quando comecei a fazer documentário antropológico tinha uma preocupação com aquilo que era genuíno, e de não me envolver, de ter distanciamento, de não intervir. Eu tinha uma visão tão purista nos documentários que fiz que hoje em dia fico surpresa comigo mesma. Que bobagem era essa? Claro que um observador tem seus observados, mas também está sendo observado, e isso quase nunca é dito (Monte-Mór; Parente 1994:62).

Retomando uma historiografia paradigmática de práticas etnográficas e suas construções fílmicas/imagéticas, os antropólogos (também

pós-modernos) George E. Marcus e Michael Fischer observam que na etnografia dos anos 1930 o interesse no filme refletia o desejo de realismo/verismo documental. Tal interesse sustentava que o filme tinha vantagens sobre a escrita, no sentido de comunicar a experiência dos sujeitos mais natural e facilmente. O exotismo embotado e distanciado da maioria dos filmes etnográficos que buscavam a atitude realista gerou uma reconsideração desse meio. Informados por uma sofisticada crítica pautada em diferenciações entre filme comercial e filme de arte, os praticantes contemporâneos do filme etnográfico parecem mais conscientes de que o filme é tão construído quanto o texto escrito. Considera-se que o filme etnográfico passa por tantos desafios quanto a escrita etnográfica, como, por exemplo, problemas de narrativa e foco, de edição e reflexividade. Talvez, dizem eles, o filme etnográfico não alcance substituir o texto etnográfico, mas certamente tem vantagens sobre este último em uma sociedade em que a mídia visual compete fortemente com as formas escritas pela atenção não apenas de usuários de meios de massa, como também de intelectuais e eruditos.

O uso da ficção e de dispositivos ficcionais no gênero etnográfico é outra questão. Os trabalhos experimentais a enfocar a experiência fílmica e descrever encontros entre o pesquisador e os outros pesquisados, penetrando na vida de indivíduos particulares e assumindo múltiplas perspectivas ou vozes, tornaram-se uma estratégia narrativa atrativa, que introduz uma maior aceitação da concepção cinematográfica como construção etnográfica. Finalmente, para os autores, o ponto-chave da etnografia – aqui relacionada à prática audiovisual – é que a motivação para o desenvolvimento de modos mais eficazes de descrição e análise das experiências de interseções culturais está no uso de narrativas ficcionais, que tornam questionável o *status* da etnografia estritamente como descrição científica ou factual (Marcus; Fischer 1986:75-76). Nesse sentido, a desconstrução de uma suposta verdade/objetividade científica é proposta como um útil caminho para a reflexão sobre as divergências entre certas concepções verídicas do filme etnográfico e suas possibilidades como ficções subjetivadas ou como estilos narrativos (multi)autorais.

Narrativas ficcionais: o filme como construção subjetiva

A concepção de filme etnográfico que aponta para uma perspectiva verídica e objetivada de apreensão do fato social parece desvalorizar, de certo modo, recursos do suporte cinematográfico, na medida em que nega dispositivos criativos e (inter)subjetivos. Neste sentido, na esteira de Max Weber explicito que o fazer fílmico, subjetivo por excelência, quando feito em âmbito científico, requer uma **vocação** objetiva, que compreende o resíduo de objetividade necessário à disciplina antropológica resistente às redefinições da pesquisa de campo (e das novas práticas cinematográficas). Tal entendimento indica que, apesar de proposições pós-modernas – da subjetivação polifônica, que faz da escritura etnográfica uma narrativa ficcional, desconstrutora, portanto, de uma verdade ou objetividade – há pensamentos no âmbito da antropologia audiovisual que parecem conceber o filme sem se despirem da objetividade necessária para atingir uma suposta veracidade da pesquisa, temendo macular o resultado científico por meio da criação artística e ficcional.

Enquanto for realizado e recepcionado exclusivamente como produto de obtenção de resultados objetivos e verídicos da disciplina antropológica, esse modelo de filme etnográfico arrisca-se a permanecer em uma posição de negação de sua função eminentemente cinematográfica. Tal tipo de registro fílmico abre à possibilidade de descartar recepções desinteressadas, a saber, aquelas que não necessariamente pressupõem uma finalidade científica. Nesses termos, o filme etnográfico pode ser considerado apenas como um meio para uma finalidade que está fora dele próprio. Uma vez circunscrito a determinadas fórmulas que dão a impressão de serem essenciais à operacionalização da investigação antropológica, o filme etnográfico parece pressupor uma objetivação que desconfia de um fazer artístico como prática mais multifacetada, incorporando cada vez mais novos tempos e linguagens interativos e narrativos.

Pensar em múltiplas formas de olhar, desprendidas de práticas mais objetivistas, pode ser uma forma proveitosa para conferir possibilidades estéticas e artísticas a classificações, nomenclaturas e tipologias que acabam por segregar campos de fato já hibridizados – como, por exemplo, ‘Antropologia audiovisual’, ‘Antropologia fílmica’ e ‘Etnocine-

matografia'.⁷ Como observa a antropóloga e cineasta Faye Ginsburg, a vitalidade da Antropologia audiovisual depende menos de sua institucionalização do que das “múltiplas relações estabelecidas entre o mundo disciplinar da Antropologia e o universo mais arrojado da prática de filmes e vídeos” (Ginsburg *apud* Colleyn 1999:25)⁸. Pode-se dizer que a interdisciplinaridade sugerida, ao agregar novas temáticas e produções, acaba por possibilitar novas concepções do próprio fazer antropológico.

Em *The subjective voice in ethnographic film*, David MacDougall descreve o filme etnográfico como uma forma de documentário que implica uma subjetividade, entendida como qualidade apontada na obra. Retomando a questão dos paralelismos e contrastes entre filme etnográfico e documentário (cf. nota 10), MacDougall (1981:227) define o primeiro dentro de uma categoria mais ampla “do que aqueles filmes realizados na e para a disciplina antropológica”. Esse modelo, para ele, tem constantemente sido olhado por cineastas como obscuro, e por antropólogos, como privado de substância intelectual. Por esse motivo, MacDougall sugere que esse campo ocupa uma posição marginal, que levanta algumas suspeitas: por um lado, a que legitima e estende a apropriação antropológica da voz dos povos colonizados; por outro lado, a que segue prerrogativas antropológicas sem a intenção de cumpri-las. Das explicações sobre essa segunda suspeita, uma das mais comuns é a de que aos cineastas etnográficos falta o rigor e a perspectiva científica dos antropólogos. Para MacDougall, o filme etnográfico provoca tais respostas pela relação de ambígua intimidade que estabelece com seu sujeito – problema que a Antropologia escrita pode mais facilmente elidir, uma vez que o indivíduo pode ser substituído por um princípio geral, ou um fenômeno social. Nessa medida, o valor da voz subjetiva do filme documentário é aquele que permite o acesso ao cruzamento de diferentes quadros de referência na sociedade. Estes, que podem parecer ambíguos e contraditórios, dependem de uma estratégia narrativa que

⁷ Para mais detalhes, ver Claudine de France (1998).

⁸ Ainda de acordo com Ginsburg: “Apesar da falta de institucionalização da antropologia visual ter tornado seu desenvolvimento difícil no interior da disciplina (da Antropologia), uma parte de sua vitalidade se deve a esse vai-e-vem constante entre o campo disciplinar da Antropologia e o universo mais livre do cinema documentário desprendido de pressões acadêmicas” (Ginsburg *apud* Colleyn 1999:25).

nos permite experimentá-los. O valor do filme etnográfico estaria no que seu texto pode transmitir, sempre sujeito à verificação e releitura. A voz subjetiva seria mais parte da construção dos sujeitos envolvidos do que da voz (muitas vezes velada) do documentarista. Desse modo, o filme deve ser entendido menos como uma mensagem do que como um artefato cultural, que retém os traços do material do qual foi feito. No entendimento de MacDougall, o filme pode compreender as subjetividades de seus sujeitos, o diretor institucional ou individual e o observador/espectador de forma combinada. Do ponto de vista textual, cada uma dessas perspectivas pode se tornar o **eu** enquanto as outras podem ser referidas como **vocês** ou **eles**. O efeito subjetivo passa a não depender da agência narrativa do autor, mas da orquestração dos códigos narrativos.

Provedor do significado do artefato fílmico, o efeito subjetivo é aqui entendido mais como algo que se apresenta do que como algo com que se representa⁹, através de uma intencionalidade objetiva que pode acabar se tornando um empecilho à sensibilidade e à intuição (Ingold 2000) necessárias à habilidade do fazer fílmico. Para além do domínio básico dos códigos narrativos do cinema, esta habilidade depende da consciência de que “o caminho visual para a verdade objetiva parece estar calcado nas ilusões” (Ingold 2000:246). Assim, por mais que se tenham instituído teorias e conceituações defensoras do cinema como ‘janela para o mundo’ ou como a ‘recriação do mundo à sua imagem’¹⁰, ele continua a ser o instrumento que mais perfeitamente traduz ilusões, ainda que em âmbito etnográfico.

(Re)considerações finais e aberturas para uma recepção não-científica

Relativas a um pensar e a um fazer fílmico etnográfico, as categorias de verdade, tempo e autoria foram tratadas no artigo como elementos para uma reflexão sobre abordagens objetivas e subjetivas na con-

⁹ Em referência a Tim Ingold (2000).

¹⁰ Para ideias como a impressão de realidade no cinema, ver André Bazin (1985).

strução cinematográfica, as quais podem correr o risco de criar distinções entre práticas científicas e artísticas. De modo a tentar compreender certa desconfiança por correntes da disciplina antropológica em relação à realização e ao uso do cinema, foi levantada a hipótese de tal desconfiança dever-se ao seu caráter mimético (ou não-verídico). A partir de um questionamento da premissa de que o longo tempo de pesquisa para a realização de um filme etnográfico – pautado na observação participante como método clássico da Antropologia – geraria uma possibilidade de minimizar aquele estatuto mimético, permitindo com que o fenômeno filmado se mostrasse o mais verdadeiramente possível, o artigo buscou problematizar a desconfiança acima referida, sugerindo que todo e qualquer filme é construído subjetivamente tanto por quem o realiza quanto por quem o assiste.

Por seu caráter de enquadramento, o filme, por mais que esteja imbuído de cientificismo e objetividade, não substitui seus referentes, tampouco toma o lugar ou cobre o fato social como um todo. Seguindo esta perspectiva, a discussão aqui proposta buscou enfatizar a qualidade subjetiva e intuitiva própria da prática cinematográfica, muitas vezes subestimada no âmbito da disciplina antropológica. Tal qualidade pode se tornar exacerbada, quando na realização de um filme se descentra a figura de uma autoridade (portadora de uma verdade/objetividade), dando lugar uma multiplicidade de vozes e olhares. O artigo, então, suscitou a reflexão em um sentido interdisciplinar, segundo o qual a subjetividade artística não é tomada de forma excludente em relação à cientificidade etnográfica.

Relativamente a uma postura interdisciplinar que pressupõe uma etnografia fílmica artística, vale destacar o entendimento de James Clifford (1986) de que a Antropologia científica seja também vista como arte. Tal entendimento indica que um filme pode ser artificialmente composto, para além de ser factual. Caso contrário, enquanto verdades forem tomadas em separado, ao menos em princípio, de seus recursos comunicativos, os métodos fílmicos continuarão a alimentar as divergências entre a observação objetiva dos eventos e sua tradução subjetiva.

De forma a deslocar essa separação epistemológica, o artigo buscou alertar para o fato de que as dimensões retórica e artística da etnografia não devem mais ser tão facilmente compartimentadas, dado que devem estar presentes em todos os níveis da ciência cultural

(Clifford 1986). Sugere-se que tanto a Antropologia quanto a arte não possuem *status* essenciais e, portanto, devem ser sempre provadas e contestadas. Assim sendo, escritos e filmes etnográficos podem ser entendidos como ficções no sentido de algo produzido ou modelado, seguindo a definição do termo em latim *fingere*. Tal entendimento ultrapassa o mero sentido de restituição e de comprovação, em favor do reconhecimento da inventividade de situações e fenômenos não atualmente reais.

A partir do que Clifford denomina por “ficções verdadeiras”, acredito que o filme etnográfico possa ser concebido de modo que o antropólogo seja introduzido no mundo das artes (Monte-Mór 2005), mediante uma metodologia pré-objetiva (Ingold 2000). Tal caminho se dirige à assimilação da diversidade dos campos nos quais tanto a etnografia – como intersubjetividade polifônica – quanto a linguagem cinematográfica – em suas diversas experimentações – sejam vistas de forma equivalente, em uma interseção que acabe por diluir fronteiras e conceitos, como os de veracidade e ficção, objetividade e subjetividade. Esta proposição traz consigo a ideia de indistinção entre linguagem cinematográfica e pesquisa etnográfica, cujo sistema complexo de relações deve gerar práticas híbridas que valorizem, também, a posição do espectador que, ao invés de recepcionar a obra com base em categorias pré-existentes e olhares pré-determinados, extrairá e interpretará formas e significados conforme suas necessidades, sejam elas disciplinares, artísticas ou cotidianas.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. 1988. *A morte do autor. O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- BAZIN, André. 1985. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Editoins du Cerf.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George. E. 1986. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.

- COLLEYN, Jean-Paul. 1999. L'image d'unealebasse n'a pas le goût de la bière de mil. L'anthropologie visuelle comme pratique discursive. *Réseaux. Communication – Technologie – Société*, 94(17):19-47.
- COSTA, Catarina Alves. 1998. *O filme etnográfico em Portugal: condicionantes à realização de três filmes etnográficos*. (<http://www.bocc.uff.br/pag/costa-catarina-filme-etnografico.pdf>) Acesso em 29/03/2009
- FOUCAULT, Michel. 1992. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens.
- FRANCE, Claudine de. 1998. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp.
- GELL, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- HENLEY, Paul. 2004. Trabalhando com filme: cinema de observação como etnografia prática. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 18:163-188.
- INGOLD, Tim. 2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- LAPLANTINE, François. 1996. *La Description Ethnographique*. Paris: Nathan.
- MACDOUGALL, David. 1995. The subjective voice in ethnographic film. In: DEVEREAUX, L.; HILLMAN, R. (eds.): *Fields of vision: essays in film studies, visual anthropology, and photography*. Berkeley: University of California Press.
- _____. 1981. A need for common terms. *SAVICOM Newsletter*, 1:5-6.
- MARCUS, George E.; FISCHER, Michael M. J. 1986. *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the Human Sciences*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- MILLER, Daniel. 1994. Artefacts and the meaning of things. In: INGOLD Tim (ed.). *Companion encyclopedia of anthropology*. London: Routledge.
- MONTE-MÓR, Patrícia. 2005. *Que é fazer antropologia com imagem?*. Seminário da ASA: Aberdeen, Inglaterra: Mimeo.
- MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inacio. (orgs.). 1994. *Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*. Rio de Janeiro: Interior Produções.

- MORPHY, Howard. 1994. The anthropology of art. In: INGOLD Tim (ed.). *Companion encyclopedia of anthropology*. London: Routledge.
- PIAULT, Marc Henri. 2001. Real e ficção: onde está o problema? In: KOURY, M. G. P. (org.). *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond.
- _____. 1999. Espaço de uma antropologia audiovisual. In; MONTE-MÓR, P.; ECKERT, C. (org.). *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS.
- _____. 1995. A antropologia e a 'passagem à imagem'. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1:23-29.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. 1998. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. In: FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, SP: Papirus.
- RIBEIRO, José da Silva. 2005. Antropologia visual, práticas antigas e novas metodologias de investigação. *Revista de Antropologia*, 2(48):613-648.
- RUBY, Jay. 1996. Visual Anthropology. In: LEVINSON, David; EMBER, Melvin (ed.). *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, pp.1345-1351. New York: Henry Holt and Company.
- _____. 2007. *Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión crítica*. (<http://www.antropologiavisual.cl/ruby.htm>; Acesso em 29/03/2009)
- SUSSEX, Elizabeth. 1975. *The Rise and Fall of British Documentary*. Berkeley: University of California Press.

Recebido em novembro de 2008
Aprovado para publicação em março de 2009

Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 13, vol. 20(1+2), 2009