

Fronteiras Imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro

Március Freire

A história do cinema conta que o primeiro “filme” antropológico foi realizado antes mesmo de o cinematógrafo dos irmãos Lumière fazer sua primeira projeção pública. Com efeito, tal “filmagem” ocorreu quando, na primavera de 1895, Félix-Louis Regnault se serviu de uma câmera cronofotográfica de E. J. Marey e registrou uma mulher wolof fabricando objetos em argila na *Exposition Ethnographique de l’Afrique Occidentale* em Paris. Mas, confirmando que a História reserva diferentes versões a qualquer evento do passado de acordo com o ponto de vista daquele que o reconstitui, alguns atribuem a T.A. Edison o privilégio de ter registrado as primeiras imagens em movimento de cunho antropológico. Trata-se de *Indian war council* e *Sioux ghost dance*, fitas kinetoscópicas realizadas em 1894, logo, um ano antes da experiência de Regnault. Na verdade, tais imagens, que constituem os primeiros vestígios animados dos índios Sioux, foram gravadas em estúdio, mais precisamente na *Black Maria*.¹ Trata-se, portanto, de uma reconstituição em que os sujei-

tos observados representam seu próprio papel. Para tanto foi construído um cenário reproduzindo, de maneira bastante tosca, o *habitat* natural dos Sioux.

Temos então, nas duas experiências rapidamente aqui expostas, a de Marey e a de Edison, os dois elementos ou, melhor, os dois procedimentos que vão caracterizar a construção de um filme documentário: o registro do real “ao vivo”, e a reconstituição desse real de maneira assumida ou dissimulada. No primeiro caso verifica-se que, imediatamente após o registro de Marey e a quase simultânea apresentação do cinematógrafo ao grande público, os cinegrafistas Lumière esquadriharam os quatro cantos do mundo com suas câmeras de tal maneira que, na virada do século, a maioria dos povos, sobretudo aqueles sob dominação das potências européias, havia sido filmada.² A África foi, desde sempre, o grande fornecedor de matéria prima para esses “shows de exotismo”, a tal ponto que nos últimos anos do século XIX era tamanha a profusão de “atualidades” Lumière retratando a vida e

¹ A “câmera” de Edison, o Kinetoscópio, só era capaz de captar imagens em condições especiais de iluminação. Consequentemente, tudo era filmado em estúdio e, para isso, foram construídas em West

Orange, um subúrbio nova-iorquino, instalações apropriadas que receberam o nome de *Black Maria*.

² Os operadores Lumière tinham como principal palavra de ordem “abrir suas objetivas para o mundo”.

os costumes dos povos das antigas colônias francesas que deu origem a um gênero chamado de *exotica*. Tais produções estão na raiz de um outro gênero que mais tarde seria denominado de “documentário”.

No caso de Edison estava aberta, com as duas fitas citadas³, uma vertente bastante prolífica do filme de não-ficção e que viria a ser aprimorada em algumas de suas realizações seguintes: a exploração dos aspectos exóticos e pouco familiares de culturas não ocidentais e das imagens mais mórbidas e mais salazes de qualquer cultura, mesmo a ocidental. Foi nesse espírito que, em 1901 ele realizou *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison* (1901) onde cenas

³ Pierre L.-Jourdan, em seu livro *Cinéma. Premier contact-premier regard*, Marseille: Musées de Marseille, 1992, afirma que “longe de representar uma ‘autêntica-dança-sioux-saída-da-noite-dos-tempos’, esse primeiro documento testemunha um choque de dois universos culturais e de seus efeitos e, sob esse aspecto, trata-se realmente de um documento antropológico. Esses dois documentos, encenados em estúdio, foram rodados em 24 de setembro de 1894, dia de filmagem de um produto particularmente adaptado ao mercado dos Kinetoscópios: o espetáculo de Buffalo Bill. Desde 1883 essa distração consistia em uma turnê, com exibições em praças públicas, chamada de “Wild West Rocky Mountain and Prairie Exhibition” que se tornou “Buffalo Bill’s Wild West Show”. Naquele mês de setembro, o célebre William Frederick Cody, Buffalo Bill, que se apresentava no Ambrose Park no Brooklyn, foi convidado a West Orange e lá compareceu com toda sua trupe a caráter. W.K.L. Dickson se serve de um Kinetógrafo para registrar Buffalo Bill fazendo uma demonstração de tiro e decidiu aproveitar a presença dos *Sioux* da trupe para filmar ‘Indian War Council’ e ‘Sioux Ghost Dance’! (...) Esses primeiros documentos são portanto uma verdadeira reconstituição feita por índios verdadeiros de ‘falsas-verdadeiras’ danças *Sioux*... O espetáculo ao ar livre, será filmado alguns anos depois pelos operadores de Edison quando estes passam a contar com equipamentos adequados”. P. 27-28.

representadas foram misturadas com cenas reais, e, em 1903 *An execution by hanging* e *Electrocuting an elephant*, mostrando cenas reais de situações em que a morte era a vedete.

Esses filmes atraíam enormemente o público que não costumava questionar a veracidade daquilo que lhe era mostrado. Segundo Erick Barnow

“Num período em que as atualidades da semana foram durante muito tempo ilustradas com gravuras em madeira anunciando ‘a partir de imagens registradas *in situ*’, não era muito provável que houvesse preocupação com relação ao que realmente significava ‘reconstituição’. O público estava acostumado que as imagens de notícias tivessem uma incerta e remota ligação com os acontecimentos e não pensava muito a respeito de quão verdadeira era essa ligação”.

Reconstituições e fraudes faziam um incrível sucesso. Memoráveis seqüências autênticas foram feitas do terremoto que sacudiu São Francisco em 1906, mas outro tipo de imagens do evento, inventadas em *table-tops* ou com miniaturas, eram igualmente aplaudidas. Diversas erupções vulcânicas foram fraudadas com enorme sucesso, como uma produção da Biograph de 1905 intitulada *Eruption of Mount Vesuvius*. As produtoras de cinema não queriam ignorar as catástrofes ou outros acontecimentos dignos de manchete apenas porque seus cinegrafistas não tinham acesso a eles; empresas especializadas resolviam o problema. Nesse sentido, o produtor inglês James Williamson realizou *Attack on a Chinese Mission Station* no seu próprio quintal, e algumas cenas da

guerra dos Boer num campo de golfe. A neve de Long Island e New Jersey forneceu o cenário para produções como *Battle of the Yalu* (1904), da Biograph, e para um filme concorrente de Edison, *Skirmish Between Russian and Japanese Advance Guards*. Neste último, vemos soldados surgirem e desaparecerem diante de uma câmera imóvel, enquanto muitos caem no combate. Para ajudar a audiência a identificar os contendores, russos eram vestidos de branco e japoneses em cores escuras. A aceitação desse tipo de produto provavelmente desencorajou iniciativas mais autênticas – pelo menos entre alguns concorrentes (Barnow, 1993: 25).

A exploração do exótico e do incomum faz parte, portanto, da própria história do cinema e, mais especificamente, da história do filme documentário. Mas, e quanto ao filme antropológico ou documentário antropológico, quais são seus vínculos com o exotismo e sua eventual falsificação?

É sabido que a antropologia nasceu da curiosidade dos ocidentais, notadamente dos europeus, em relação às culturas diferentes das suas. A observação dessas culturas, a busca de seu deciframento e os relatos a que davam origem constituíram, desde sempre, o procedimento antropológico. Com o nascimento da disciplina, o outro, o não ocidental, o diferente, seu corpo, paramentado ou desnudo, sua terra, seu habitat, suas crenças, seus hábitos sexuais e gastronômicos... passaram a ser observados e interpretados de forma sistemática. Nunca é demais lembrar que o aparecimento dessa especialidade das ciências do homem se deu numa época – segunda metade do século XIX – que viu nascer, também, o mais efetivo instrumento de registro visual deste mesmo “outro” na plenitude de seus movimentos: o ci-

nematógrafo. Em que pese essa feliz coincidência e as evidentes potencialidades dela decorrentes, os caminhos percorridos pelos dois recém-nascidos nem sempre convergiram para o mesmo alvo. Inúmeras vezes eles se cruzaram, um reencontrando o outro ao sabor de suas próprias práticas. O cinema registrando a aventura humana naquilo que passou a ser chamado de “filme documentário”, ou reconstituindo-a no filme de ficção, e a antropologia servindo-se, de quando em vez, desses registros para ilustrar ou edulcorar a rigidez de suas exposições.⁴ Isso porque muitos dos filmes a que nos referimos acima podem ser considerados como “de valor antropológicos”, mas não efetivamente antropológicos. A indefinição quanto ao que vem a ser um “filme antropológico” perdurou até os idos de 1948 quando André Leroi-Gourhan, considerando, na ocasião, que “...parece haver uma certa confusão entre o filme etnológico e o filme de *viagem* ...”. sugeriu que

“Três tipos de filmes podem ser considerados como etnológicos (...): O *Filme de pesquisa*, que é apenas um meio de registro científico entre outros. O *Filme documentário público* ou “filme de exotismo”, que é uma forma do filme de viagem, e aquilo que (chama) de *filme de ambiente*, rodado sem intenção científica, mas que adquire valor etnológico pela exportação, como uma intriga sentimental em ambiente chinês ou um bom filme de gangs-

⁴ Apesar de a primeira experiência antropológica a efetivamente se servir do cinematógrafo na pesquisa de campo datar de 1898, apenas três anos após a invenção deste último. Trata-se da expedição da Universidade de Cambridge, organizada por Alfred Cort Haddon ao Estreito de Torres, situado entre a Austrália e a Nova Guiné.

ters nova-iorquinos tornam-se pinturas de costumes curiosos quando se muda de continente” (Leroi-Gourhan, 1948: 42-50).

Não é difícil perceber que, para Leroi-Gourhan, o caráter etnológico de um filme está mais na utilização que dele vai ser feita que nos propósitos que animaram seu realizador. Excetuando-se o *filme de pesquisa* que tem como objetivo intrínseco o *registro científico*, podemos, a rigor, considerar qualquer filme como potencialmente etnológico, pois praticamente todos, de alguma maneira, podem enquadrar-se naquela categoria que ele define como *filme de ambiente*.

Mas, o que nos interessa aqui é a explicitação, a partir de uma das primeiras classificações dos filmes sobre o homem, feita por um antropólogo, das relações ambíguas do filme de viagem, do “filme de exotismo” com o filme antropológico. E, como vimos, tais relações fincam suas raízes na origem mesma do cinema.

Do “exploitation” ao antropológico

Conforme expusemos no início desta apresentação, o flerte do cinema com o bizarro e o exótico já está indiscutivelmente presente nos filmes de Edison e dos Irmãos Lumière. Essas experiências são os ancestrais de toda uma gama de documentários que ficou conhecida pelo epíteto de “exploitation” ou – termo ainda mais sugestivo – “shockumentaries”. Dentre esses, a linhagem de maior sucesso e o verdadeiro ícone do gênero é, sem sombra de dúvida a série *Mondo Cane*, cuja primeira semente germina em 1962. Seu sucesso foi tamanho que criou um epíteto com

o qual foram identificadas todas as suas emulações: “Filmes Mondo”.

Dirigido por Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, *Mondo Cane* é construído na forma de um longo relato de viagem em que os costumes mais bizarros, mais distantes dos padrões ocidentais são mostrados sem qualquer pudor. No primeiro filme da série a África é, ainda e ainda, o cenário das maiores atrocidades cometidas contra animais. Porcos são mortos a pauladas sem qualquer razão aparente, hipopótamos recebem dezenas e dezenas de lanças atiradas de uma pequena distância; mas a Ásia também tem a oferecer seu quinhão de barbárie. É chocante a seqüência em que, ao sinal de uma salva de tiros, vacas são decapitadas com um só golpe por um soldado zeloso de um país não identificado. *Mondo cane 2* vai mais longe que seu predecessor e acrescenta à mostra incessante de animais sendo mortos, a imolação de um monge budista que se deixa queimar em sinal de protesto. Segundo Vivian Sobchack trata-se, na verdade, de uma bem verossímil reconstrução da real morte do mártir Quang Duc, ocorrida em 1963. Ainda que encenada, a seqüência é considerada a primeira morte de um indivíduo nos documentários de exploração, tendo sido difundida na época como um genuíno espetáculo de morte. O que em nada a invalida, no sentido de que, em sua representação documental, essa morte é vivenciada aparentemente como uma visualização do real. (Sobchack, 1984:15).

Em 1966 Jacopetti e Prosperi avançam mais um pouco na exibição de violência e da crueldade com *Africa Addio*. Desta vez a África é a única estrela a brilhar diante das objetivas da dupla de “documentaristas”. O filme se queria um testemunho das transfor-

mações por que passava o continente africano no início dos anos sessenta. Dentre essas, o processo de libertação do Quênia das amarras do colonialismo britânico e os estágios finais do terrorismo Mau-Mau, a sangrenta guerra civil no Congo, o genocídio dos Watusi em Ruanda e a revolta contra os portugueses em Angola. Apesar de afirmar que correu risco de vida e que sua entrada no continente africano tinha como único objetivo uma expedição fílmica, a dupla chegou a ser processada, acusada de ter encorajado morte e fuzilamentos – visto com toda sua crueza no filme – por mercenários. Isso nos leva a duvidar da veracidade dos fatos apresentados e as circunstâncias em que foram filmados. Além do fuzilamento, são incontáveis as seqüências de morte de animais. Desta vez elefantes, hipopótamos, antílopes são sacrificados aparentemente apenas para o prazer de seus algozes.

A estrutura narrativa desses filmes se aproxima daquela do documentário clássico. A sucessão de imagens vai sendo “costurada” por uma voz fora de campo que interliga episódios muitas vezes sem qualquer conexão entre si. Essa voz *over* vai expondo e questionando, dentro de uma perspectiva ideológica nitidamente conservadora, uma variedade de eventos exóticos e/ou chocantes filmados ao redor do mundo. Cria-se uma espécie de relato de viagem sensacionalista no qual o motivo principal é enfatizar um comportamento cultural não familiar ao espectador, evidenciando as diferenças, buscando sempre ultrapassar os limites que levam do exótico ao incontestavelmente abjeto. Podemos, assim, considerar os filmes *mondo* como um braço dos documentários e um cruzamento destes com o show de variedades,

por apelarem ao fascínio pelo incomum inerente ao ser humano.⁵

Assim como os primeiros filmes de Edison e dos irmãos Lumière guardavam similitudes, tanto na sua fatura quanto nos seus objetivos, com os documentários antropológicos, o mesmo se pode dizer da relação destes últimos com documentários realizados para o grande público. Quem afirma isso é Jean Rouch em seu artigo *La caméra et les hommes*. Para esse pioneiro do estudo do homem através das imagens animadas

“a maioria dos filmes antropológicos realizados nos últimos anos, se apresenta sempre sob a forma de um produto de difusão normal: créditos, música de acompanhamento, montagem sofisticada, comentário tipo grande público, duração, etc. Na maior parte das vezes consegue-se com isso um produto híbrido que não satisfaz nem ao rigor científico nem à arte cinematográfica. (...) O resultado é um aumento considerável do custo de produção desses filmes que torna ainda mais amarga a ausência quase total de sua veiculação, sobretudo quando o mercado cinematográfico permanece bastante aberto a um certo tipo de documentário “sensacionalistas” do estilo *Mondo cane* (Rouch, 1979: 60).

Existiria portanto, segundo Rouch, três tipos de documentários voltados para a observação dos homens e de suas peripécias: a) o documentário grande público, b) o documentário sensacionalista ou de “exploração”

⁵ As considerações aqui expostas sobre os filmes *Mondo Cane* e *Affrica Addio* são tributárias do trabalho não publicado de Lúcio F. R. Piedade *O estigma da morte no documentário*.

e, c) o documentário de cunho científico. O que queremos demonstrar aqui é que, em boa parte dos grandes clássicos do filme antropológico encontramos uma conjunção desse três estilos.

Tomemos como exemplo *The Hunters*, realizado em 1958 por John Marshall. O filme se propõe mostrar as aventuras de um grupo de caçadores bushmen do deserto Kalahari em uma caçada. Segundo John Collier Jr.,

“É de domínio público a querela entre Marshall e Robert Gardner, montador do filme, a respeito do formato que este último imprimiu à montagem final concedendo demasiada importância a episódios que pudessem chocar a sensibilidade ocidental para efeitos dramáticos”. Cita, como exemplo, a cena em que o caçador chefe encontra um arbusto com ninhos cheios de filhotes e começa a destruir os ninhos e a matar os filhotes. A voz *over* explica que ele vai levar os filhotes para casa e fazer uma sopa para seus filhos. Trata-se visualmente de uma longa cena sem qualquer valor etnográfico claro, mas ela cria um choque cultural que pode obscurecer os olhos ocidentais para outras sensibilidades e refinamentos desses aborígenes caçadores (Collier Jr., 1988: 87).

O abate da girafa no final do filme não deixa de lembrar algumas cenas de *Mondo Cane* ou de *Africa Addio*. Sob o efeito do veneno que lhe fora inoculado através de uma flechada no dia anterior, o enorme animal, já enfraquecido, deixa que os caçadores se aproximem e comecem a desferir mais e flechadas sobre seu imenso corpo. Seus movimentos ao receber cada golpe deixam clara

sua incapacidade de reagir aos objetos que lhe traspassam a pele. Por fim, já sem forças, ela cai. Começa então a retirada da pele, o lento esquartejamento... Isolada do resto do filme essa seqüência poderia fazer parte de um filme *mondo*.

The Hunters é um bom exemplo daquilo que J. Rouch chama de “produto híbrido”. Fica evidenciada na montagem de R. Gardner sua sucumbência à tentação de ressaltar o valor estético do filme mesmo que isso atenuasse seu valor científico.

O mesmo Robert Gardner realizou, em 1963, um outro clássico do filme antropológico, *Dead Birds*. Filmado na Nova Guiné, esse filme retrata o dia-a-dia da vida dos *Dani* através do cotidiano de três personagens: um homem, uma mulher e um menino. O homem ocupa uma função das mais importantes que é a de controlar, a partir de uma torre de vigilância, a fronteira que separa sua tribo de uma outra com a qual mantém relações pouco amistosas. Enquanto não está na torre, tece cuidadosamente longas faixas ornadas de conchas que serão usadas nos rituais fúnebres. A mulher trabalha no campo, arando e colhendo tubérculos. Não pode tecer como o homem, pois não possui algumas falanges das mãos. Estas são cortadas quando da morte de um parente próximo. O menino pastoreia seus porcos nos campos que circundam a aldeia. As peripécias desses três indivíduos vão constituir o fio condutor através do qual Gardner penetra a cultura *Dani*.

Um aspecto dessa cultura, no entanto, é extraído do todo e vai pontuar a narrativa e criar a estrutura dramática do filme: a relação dos sujeitos observados com a morte. Logo após os créditos somos colocadas diante de imagens de pássaros e a voz *over* ex-

plica que, de acordo com o mito da criação dos *Dani* estes tiveram de escolher entre ser como as cobras, trocar de pele e viver para sempre, ou ser como os pássaros e morrer. Eles escolheram ser como os pássaros e por isso devem enfrentar a morte. Todo o filme é construído como se esta estivesse á espreita, pronta para assomar à aldeia.

Sobre isso o diretor declarou:

“Eu vi os *Dani*, emplumados e vibrantes, homens e mulheres, como que desfrutando o destino de todos os homens e mulheres. Eles vestiram suas vidas com plumagem, mas, como todos nós, enfrentam a morte como certa. O objetivo do filme é tentar dizer algo a respeito de como todos nós humanos enfrentamos nosso destino animal” (Gardner, 1972: 35).

Gardner filmou com uma câmara Arriflex elétrica, sem som sincronizado. Assim como havia feito com *The Hunters*, foi na montagem que as imagens captadas se transformaram em narrativa dramática. Graças à estrutura clássica do filme de ficção, com montagem paralela, enorme variedade de ângulos e enquadramentos (manipulados na montagem) e uma voz *over* onipresente e onisciente, o espectador é levado pelo braço ao interior da sociedade *Dani*. Ele não tem nem o tempo nem a ocasião de refletir sobre aquilo que lhe é posto diante dos olhos. O comentário tudo explica, mesmo os pensamentos dos sujeitos observados. Quando Laka, a mulher, vai ao campo colher suas batatas, a “voz de Deus” explica que o trabalho é duro, o sol escaldante, mas que ela fica feliz em poder encontrar as amigas e conversar um pouco. Quando o menino observa a faina dos adultos essa mesma voz interpreta seus pensamentos e diz que ele está a imaginar que,

quando crescer, também estará se dedicando àquelas tarefas.

As imagens privilegiam, pelo uso de grandes planos e longas seqüências, os tempos fortes da manifestação observada. Tal é o caso da morte dos porcos do menino para o ritual fúnebre. Cada porquinho é segurado por um dos homens da aldeia enquanto o chefe, distante apenas alguns centímetros do animal, dispara uma flecha em direção ao seu ventre. O porco é solto no terreiro, corre, estrebucha, sangra até perder as forças. A câmara acompanha tudo com insistência e corta apenas para mostrar o menino que chora a morte de seu animal.

Toda estrutura de *Dead Birds* está calcada nesse jogo de momentos de suspense e momentos fortes. O suspense maior diz respeito à ameaça de invasão da outra tribo. É essa expectativa que, como um leitmotiv, permeia a narrativa. Finalmente, depois de ter preparado longamente o espectador, temos a batalha. Mais do que uma ação violenta, esta última é quase um jogo, um jogo perigoso em que alguns poucos são efetivamente feridos. Aqui, mais uma vez os grandes planos exploram os ferimentos, a retirada das pontas de lança dos corpos, o arfar dos feridos.

O que distingue as cenas acima descritas daquelas anteriormente expostas dos filmes considerados de exploração? O que diferencia um filme indexado como “antropológico” de um documentário de viagem ou de um “drama cultural”. Para o já citado John Collier Jr.

“Eles (os filmes antropológicos) são orientados para a pesquisa autêntica, esta deve ser sua mais importante característica. Podemos definir filme etnográfico a partir dessa descrição, porque ela separa

claramente registros culturais de narrativas dramáticas ou artísticas. Filmes etnográficos populares realizados com todos os refinamentos da indústria tendem ao entretenimento da audiência sobre povos exóticos, mas deve ser reiterado que estas epopéias culturais têm frequentemente pouco valor na sala de aula” (Collier Jr., 1972: 87.)

Será que *The Hunters* e *Dead Birds* preenchem esses requisitos? Não estamos tão seguros! E, pelo que podemos deduzir de tudo que precede, a fronteira que os separa dos seus congêneres menos credenciados academicamente é bastante tênue.

Bibliografia

- Jourdan, Pierre L.-, *Cinéma. Premier contact-premier regard*, Marseille: Musées de Marseille, 1992.
- Barnow, Erik, *Documentary. A history of non-fiction film*, New York: Oxford Press, 1993.
- Leroi-Gourhan, André, “Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il?”, in: *Revue de géographie humaine et d’ethnologie*, n. 3, Paris, 1948.
- Sobchack, Vivian. “ Inscrevendo o espaço ético : dez proposições sobre morte, representação e documentário”, in: *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, fall/1984.
- Rouch, Jean, “La caméra et les hommes, in: Claudine de France (org), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris : Mouton Éditeur, 1979.
- Collier Jr., John. “The future of ethnographic film”, in: Jack R. Rollwagen (org), *Anthropological filmmaking*, Philadelphia: Harwood Academic Publishers, 1988.
- Gardner, Robert, “On the making of *Death Birds*”, in: Karl Heider (Ed.), *The Dani of West Irian*. Andover, Mass.: Warner Modular Publications, 1972.