

Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo ¹

Rose Satiko Gitirana Hikiji

Mestranda em Antropologia/USP, Bolsista da FAPESP, Pesquisadora do GRAVI

Resumo: Este artigo tem como objetivo a identificação e análise dos principais trabalhos antropológicos que têm como objeto filmes “de ficção”. Procura responder à pergunta pela existência de uma especificidade do olhar antropológico sobre o cinema. A preocupação advém da dificuldade observada - e vivida - pela pesquisadora em encontrar informações sistematizadas sobre metodologias antropológicas para análises fílmicas, bem como exemplos de pesquisas já realizadas. O que se apresenta aqui é fruto, sobretudo, de um levantamento bibliográfico. No material encontrado, destaca-se a experiência pioneira de um grupo da Columbia University, que, entre 1947 e 1953, elabora uma série de análises de filmes no contexto mais amplo dos “estudos de cultura à distância”. Recentemente, a reflexão a partir do cinema (e sobre o cinema) volta a ganhar espaço no âmbito da Antropologia, com as críticas e problematizações colocadas pelas etnografias experimentais. Assim, sem pretender-se exaustiva, esta pesquisa revela a existência de uma pequena história da antropologia do cinema e identifica alguns preceitos metodológicos e práticas interpretativas que podem ser levadas em conta pelos antropólogos que se aventuram no campo das imagens.

Unitermos: Antropologia Visual, cinema, análise fílmica.

Cinema e antropologia nascem quase simultaneamente e, no decorrer deste século de existência, cruzam-se em diversos momentos e influenciam-se mutuamente. As imagens projetadas sobre a grande tela fascinam antropólogos. Alguns percebem o potencial de comunicação — e, por que não, de sedução — da imagem cinematográfica e decidem fazer da película etnografia. Hoje, a maior parte da produção no campo da Antropologia Visual discute justamente o fazer do filme etnográfico, a utilização das imagens produzidas e a importância do registro imagético no trabalho de campo². Mas o século XX revela, além do antropólogo-cineasta, o antropólogo-espectador. Este vê o cinema não como meio mas, objeto da pesquisa. Diante da imagem, dedica-se à decifração. Identifico-me com este, que toma o cinema como “campo”, passível de observação e interpretação antropológica³. Portanto, neste artigo, procurarei responder à pergunta pela especificidade do olhar antropológico diante do objeto-cinema. Para tal, partirei da observação de algumas das primeiras “etnografias fílmicas” chegando a experiências mais recentes.

PRIMEIROS ENCONTROS

A primeira sessão pública do Cinématographe Lumière ocorre em 28 de dezembro de 1895, com a exibição do filme *L'entrée en gare de la ciotat*, dos irmãos Lumière. Como nota o antropólogo e cineasta Marc-Henri Piault (1995: 23), os primeiros filmes já eram etnológicos: imagens como as saídas de fábricas (em *La Sortie des Usines Lumière*) ou as refeições de crianças (em *Goûter de bébé*) redescobriam o cotidiano, com seus gestos, costumes e valores.

No mesmo ano, mas ainda sem a câmera de cinema, Félix Louis Regnault, membro da Sociedade de Antropologia de Paris, realiza cronofotografias “étnicas”, de movimentos corporais de integrantes dos grupos Peul, Wolof, Diola e Madagascan. Ele irá propor, em 1900, a criação do Primeiro Museu Audiovisual do Homem (ROUCH, 1995).

Os primeiros filmes em que a temática é o “outro” datam de 1897 e são, segundo Jordan (1995), filmes “sem pretensão etnográfica” e mais interessados em divulgar o exótico. No entanto, a parceria entre antropologia e cinema aparecerá em seguida. Em 1898, são realizados os primeiros filmes etnográficos, “pensados como documentação audiovisual para a pesquisa de campo” (ibidem: 15), durante a Cambridge University Expedition to Torres Straits, organizada por A. C. Haddon, da qual participaram C.G. Seligman e W.H. Rivers, entre outros pesquisadores. Em 1901, a Companhia de Edison faz um acordo com o Bureau of American Ethnology para filmar os trabalhos, distrações e as cerimônias dos Pueblo e outras tribos, e, no mesmo ano, W. B. Spencer filma as cerimônias dos aborígenes australianos.

Esta lista poderia continuar e, sem dúvida, passar por Flaherty (que, segundo Rouch fazia etnografia sem o saber), pelo próprio Rouch e chegar aos dias atuais⁴. Mas a pergunta que pretendo responder aqui é outra. Diante desta evidente potencialidade do cinema para o registro das “singularidades e diferenças do outro” (MONTE-MÓR, 1995, grifo da autora), quando e de que forma a antropologia percebe o filme enquanto produto cultural, que veicula representações e valores do grupo que o produziu e também daquele para o qual é destinado?

Em sua comunicação apresentada à Sociétés de Psychologie em maio de 1934 sobre as técnicas corporais, Marcel Mauss já via no cinema um espaço de representação e divulgação de traços culturais.

Uma espécie de revelação me veio no hospital. Eu estava enfermo em Nova Iorque. Perguntava-me onde já vira senhoritas caminharem como minhas enfermeiras. Tinha tempo para refletir sobre o assunto e, afinal, descobri que fora no cinema. Ao voltar à França, observei, sobretudo em Paris, a freqüência desse passo; as mocinhas eram francesas e andavam também daquela maneira. De fato, as modas do caminhar americano, graças ao cinema, começavam a chegar até nós. (...) Existe, portanto, igualmente uma educação no andar. (MAUSS, 1974: 213-4)

Apesar da “revelação” no hospital, Mauss, que estimulou seus alunos a “filmar todas as técnicas corporais” (ROUCH, 1995: 85), não aprofundou as possibilidades da análise antropológica de filmes já existentes, tais como os que o iluminaram em sua descoberta da existência da “educação no andar”.

PRIMEIRAS ANÁLISES FÍLMICAS: O OUTRO/INIMIGO NA TELA

O estudo antropológico dos *feature films*⁵ tem início nos EUA durante a II Guerra Mundial (WEAKLAND, 1995⁶). O objetivo do governo americano era mobilizar o conhecimento dos cientistas sociais para que estes desenvolvessem uma análise das sociedades estrangeiras, que previsse o comportamento de seus membros nas batalhas. Curiosamente, tal como o próprio início da disciplina, impulsionado pelo interesse colonizador europeu, a análise fílmica antropológica seria estimulada pelo interesse norte-americano na compreensão do outro, que devia ser conquistado, ou derrotado.

E por que o filme? A resposta é quase óbvia. Na guerra, o trabalho de campo não era possível e outros meios tiveram que ser explorados, como as entrevistas com estrangeiros habitantes dos EUA, a análise de vários materiais escritos — histórias, novelas... e, em particular, o estudo de filmes produzidos pelas sociedades em questão, principalmente as inimigas Alemanha e Japão.

Em comum, além do contexto da guerra, a maioria das análises desta época tem a marca da Escola Histórico-Cultural Norte-Americana. A obra de Ruth Benedict, *Patterns of culture*, pioneira no campo dos estudos de cultura e personalidade, inspira várias das análises fílmicas realizadas neste período. A busca pelos “padrões culturais”, pela compreensão do comportamento humano moldado pelas tradições (BENEDICT, 1934: 1), pelos traços psicológicos das culturas, pelo etos de um povo será a tônica dos trabalhos produzidos pelo grupo Columbia University Research in Contemporary Cultures. Inaugurado pela própria Benedict — e prosseguido por Mead — o grupo trabalhou entre 1947 e 1953, envolvendo cerca de 120 pessoas, provenientes de 14 disciplinas e 16 nacionalidades (MEAD & MÉTRAUX, 1953: 6).

O livro organizado por Margaret Mead e Rhoda Métraux *The study of culture at a distance* (ibidem) é a principal publicação desta pesquisa e inclui, em um capítulo específico sobre análise fílmica, estudos de Martha Wolfenstein, Jane Belo, Geoffrey Gorer, Vera Schwarz, Gregory Bateson, John Weakland, além de artigos das próprias organizadoras.

Antes mesmo da formação deste grupo — cujos trabalhos analiso em seguida —, Benedict, na obra *O crisântemo e a espada* (1988), publicada originalmente em 1946, utiliza-se da análise fílmica e da discussão de filmes com seus informantes no seu estudo da cultura japonesa. Assistindo a filmes produzidos no Japão — de propaganda, históricos e sobre a vida contemporânea em Tóquio e nas

aldeias —, a autora percebe que os japoneses com quem comentava os filmes “viam o herói, a heroína e o vilão” de forma diferente da sua (ibidem: 15). Benedict descreve seu estranhamento diante de enredos japoneses e as reações que os mesmos provocam no público oriental. Frequentemente aponta as diferenças entre suas interpretações e as do espectador japonês. Através dos filmes — e das diferentes reações a estes —, a autora acaba compreendendo modos de pensar e de se comportar dos japoneses, como o devotamento filial acima de outras virtudes (ibidem: 104), ou o sofrimento — no cotidiano de uma família, ou nos sacrifícios da guerra — como caminho para o cumprimento do dever (ou, “pagamento” do *on*) (ibidem: 164-5).

Em US/ NOT-US, Geertz (1994) aponta como estratégia retórica de Benedict a justaposição do muito familiar com o extremamente exótico de tal forma que eles trocam de lugar. A alteridade extravagante tornar-se-ia autocrítica. Na repetição constante da comparação “na América/ no Japão”, Benedict estaria acentuando a diferença e, na avaliação de Geertz, o Japão começaria a parecer menos errático e arbitrário, enquanto os EUA pareceriam menos razoáveis. O que, segundo os críticos da autora, seria um manual de como lidar com o inimigo, é, para Geertz, uma etnografia ácida que desconstrói a clareza ocidental. Geertz refere-se rapidamente à utilização dos filmes, dentre as inúmeras fontes utilizadas pela autora (lendas, entrevistas, trabalhos escolares, notícias em jornais e rádios, romances etc.), para criar esta relação US/ NOT-US. O trecho de *O crisântemo...* apresentado a seguir, sobre enredos de novelas e filmes, é bastante ilustrativo desta argumentação:

O herói com quem simpatizamos por estar apaixonado ou porque nutra ambições pessoais, eles condenam como fraco por ter permitido que tais sentimentos viessem interpor-se entre ele e o seu *gimu* ou *giri*. Os ocidentais sentem-se inclinados a considerar um sinal de força revoltar-se contra as convenções e conquistar a felicidade, a despeito dos obstáculos. Os fortes, entretanto, de acordo com a opinião japonesa, são aqueles que desprezam a felicidade pessoal e cumprem as suas obrigações. A força de caráter, acham eles, é revelada conformando-se e não se rebelando. Conseqüentemente, os enredos de novelas e filmes costumam ter no Japão um significado bastante diferente do que lhes emprestamos quando os vemos com os olhos ocidentais. (BENEDICT, 1988: 177)

Este trecho revela, além da estrutura retórica da autora, sua percepção da potencialidade do cinema como veículo de representações de uma cultura. Nos enredos de filmes, Benedict encontra, por exemplo, a representação do caráter na cultura japonesa e a interpreta/entende em oposição à norte-americana.

Este uso das imagens fílmicas na pesquisa antropológica será desenvolvido pelo grupo Columbia University Research in Contemporary Cultures, coordenado por Mead. A relação desta autora com a imagem é mais conhecida através de sua experiência de campo em Bali, em 1936, quando, com Bateson, tirou 25 mil fotografias e rodou mais de 22 mil pés de filme 16 mm. Mesmo um crítico de seu trabalho como Harris (1968) reconhece esta experiência como sua contribui-

ção mais duradoura para o desenvolvimento da antropologia como disciplina, apesar de, em seguida, lembrar que a câmera, em suas mãos, agia conforme seus interesses e que as fotos não eram menos subjetivas que seu discurso verbal⁷.

O “pulo” de Mead, da produção de imagens para a análise destas, ocorre no contexto da II Guerra Mundial, marcado pela inacessibilidade espacial às sociedades inimigas. A análise fílmica será uma das estratégias do método do “estudo da cultura à distância”, que Mead detalha na introdução do livro *The study of culture at a distance* (1953). Esta obra, qualificada por Mead como “manual”, irá propor métodos para a análise de regularidades culturais no caráter de indivíduos membros de sociedades inacessíveis à observação direta, seja por situações de guerra (o caso do Japão e Alemanha), de barreiras para a pesquisa (como as colocadas pela União Soviética e a China Comunista), ou de sociedades já extintas. A novidade da abordagem, segundo a autora, estaria na combinação de métodos de historiadores — tais quais a pesquisa de documentos como livros, jornais, revistas, filmes, diários, cartas etc. — com os métodos dos antropólogos. O foco dessa metodologia era o estudo do “caráter nacional”, ou seja, do papel da nacionalidade na origem do comportamento na guerra, na política e em campanhas de educação doméstica e construção moral, entre outras (ibidem: 4).

Mead lembra que os “estudos de cultura à distância” pertencem ao campo maior dos “estudos de cultura e personalidade”, que se interessam pela forma como indivíduos de uma dada tradição histórica aprendem modos particulares de uma cultura e os perpetuam em outros indivíduos (ibidem: 18). Cultura é entendida como um sistema de comportamento aprendido, compartilhado pelos membros de um grupo (ibidem:20). Os estudos de cultura e personalidade também partem do pressuposto de que sociedade, cultura e personalidade não podem ser postuladas como variáveis completamente independentes (HALLOWELL, 1954: 600) e nem tomadas como objetos de disciplinas separadas (LINTON, 1952: 3). Assim, esta linha de pesquisa vai propor uma abordagem psicológica da cultura, ou, nas palavras de Hallowell, a busca da base estrutural dos diversos caminhos pelos quais o homem constrói modos distintos de vida para si (HALLOWELL, 1954: 609).

Este tipo de abordagem está presente nas análises fílmicas publicadas no “manual” de Mead e Métraux. A introdução à parte sobre análise fílmica, escrita por Martha Wolfenstein (1953a), explica que a antropologia cultural interpreta produções artísticas buscando as regularidades nessas produções e relacionando-as ao material psicológico genético (*genetic psychological material*) derivado do ciclo de vida típico de indivíduos da cultura em questão. O procedimento para a análise de conteúdos fílmicos proposto por Wolfenstein explicita a forte presença das teorias psicológicas — especialmente freudianas — na análise antropológica:

Uma abordagem geral para a interpretação de conteúdo fílmico é a seguinte: (1) Nós temos um grupo de conceitos e proposições da psicologia dinâmica (por exemplo, aqueles relacionados ao complexo de Édipo). (2) Esses sugerem um número de variáveis que podem

ser ilustradas no conteúdo fílmico (por exemplo, relações pai-filho). (3) Um modo particular de lidar com tal variável em um filme constitui um tema (por exemplo, a figura paterna atacando a figura filial). (4) Tal tema pode ser interpretado através da aplicação de proposições da psicologia dinâmica... (Ibidem: 269, grifos da autora, tradução minha)

Wolfenstein explica em seguida que a variável indica uma área geral a ser observada e o tema é o modo no qual uma variável particular é repetidamente concretizada nas produções de uma cultura particular. O seu exemplo prático de análise fílmica advém de um estudo de filmes americanos que realizou com Leites⁸, em 1950, do qual resume as principais conclusões. Em todas elas, o objetivo dos autores é claro: após observar os temas recorrentes, interpretam-nos em termos psicológicos. Um dos principais temas recorrentes, o das falsas aparências, é interpretado como expressão de desejos proibidos. O assassinato de um pai criminoso por um terceiro é visto como uma variedade da solução do conflito de Édipo. A situação em que um personagem é o observador da relação entre um homem e uma mulher “é obviamente relacionada ao Complexo de Édipo” (ibidem: 273, tradução minha).

Apesar de enfática nas interpretações psicológicas que faz dos filmes e de seus personagens, bem como do caráter de toda uma nação (os EUA, a França), Wolfenstein é mais cuidadosa na hora de transpor suas avaliações para a “vida real”: os processos psicológicos que toma como característicos de uma cultura particular no desenvolvimento do filme não podem ser transferidos diretamente para a realidade. Para a autora, há possíveis conexões entre as fantasias fílmicas e o comportamento real, mas estas podem ser complementares ou similares. Como exemplo das relações entre vida real e fantasias de determinada cultura, ela apresenta a relação pai/filho nos EUA e França. Na “vida real”, as crianças americanas seriam encorajadas a ultrapassar seus pais, enquanto na França elas teriam que esperar até a meia-idade para adquirir independência. Esta relação contribuiria para várias fantasias recorrentes nos filmes, entre elas:

fantasias sobre figuras paternas em filmes americanos podem estar em um nível mais infantil porque, na vida, a preocupação consciente do filho com o pai tende a terminar logo que o filho cresça. Na França, onde o filho já crescido era ainda muito envolvido com sua família de origem, a imagem do pai pode ter sido trabalhada à luz da experiência adulta, e as figuras paternas mais complicadas e simpaticáveis dos filmes franceses (...) poderiam ter-se desenvolvido daí. (Ibidem: 280, tradução minha)

A rápida exposição de Wolfenstein sobre sua concepção de análise fílmica (em 13 páginas do livro) não permite uma avaliação profunda, mas abre espaço para algumas considerações. Os críticos da psicologização das etnografias culturalistas⁹ teriam farto material nas análises da autora. Tudo parece ser “obviamente relacionado com o complexo de Édipo”. Para estes autores, filmes revelam mais do que traços estruturantes da personalidade de seus personagens: põem no divã os caracteres nacionais — e de uma forma que os próprios psicanalistas podem repudiar. Por outro lado, a autora ganha, no meu entender, quando suas ob-

servações aproximam-se do que Geertz (1983) chama de *common sense*. Apesar de buscar as estruturas psicológicas que governam o comportamento de diferentes grupos humanos, a autora recorre a fatos da superfície. Como lembra Geertz, o senso comum está em provérbios, piadas, anedotas¹⁰. E — sugiro — também em filmes. Principalmente no tipo de filme que Wolfenstein analisa: filmes ficcionais populares. Quando a autora fala das recorrências de situações, personagens e temas encontrados nos filmes, ela parece estar falando do senso comum, e aí talvez ela faça suas melhores análises. Quando se afasta da “superfície”, perde-se em busca das “tartarugas demasiado profundas”.

A segunda análise fílmica de *The study of culture...* é também de Wolfenstein e diz respeito ao filme italiano *The tragic hunt* (WOLFENSTEIN, 1953b). Para realizá-la a autora assistiu a mais de 20 filmes da mesma nacionalidade. As críticas que fiz anteriormente continuam válidas. Se, durante a descrição fílmica (que é também uma interpretação), a autora faz várias observações interessantes (a associação do noivado - especialmente da noiva virgem - com uma dádiva para a comunidade; a atração do homem italiano pela boa mulher, ao contrário de outros ocidentais, que seriam seduzidos pela “bad woman” etc.), a conclusão - psicologizante - é decepcionante (porque reducionista): o filme expressaria um tema característico italiano, que é o distúrbio emocional diante da perda de sua virgindade, momento de transição na vida da garota (ibidem: 287).

Uma das principais preocupações dos estudos de cultura e personalidade — as relações familiares como elemento constitutivo do caráter — está presente em vários dos artigos. Jane Belo (1953) e Geoffrey Gorer (1953) tematizam o tratamento dado à figura do pai em filmes franceses. Weakland (1953), que participava do Chinese group in Research in Contemporary Cultures, realiza um detalhado estudo de sete filmes ficcionais cantoneses, escolhidos entre todos os filmes chineses aos quais assistiu em um período de quatro meses em um cinema comercial de Chinatown, em Nova Iorque¹¹. Weakland destacará como tema central dos filmes as relações homem-mulher e caracterizará os personagens em tipos: o jovem, o velho, a mulher séria, a “perigosa”. Entre as recorrências que encontra, estão a importância do destino, sua inexorabilidade e a estrutura climática comum aos filmes.

Mas o mais interessante em seu trabalho é a descrição minuciosa que faz da metodologia que utilizou, e que inclui: a leitura das traduções inglesas das sinopses (ele não compreendia cantonês); a tomada de notas das cenas que despertavam interesse especial, pela repetição de assuntos, objetos, expressões, detalhes de técnicas etc.; a busca de temáticas recorrentes; a verificação da visão “nativa” do filme através de exibição para membros da cultura na qual foi concebido ou a qual representa; e a pergunta inevitável pelos “padrões de cultura”, que, segundo Weakland, seriam mais nítidos em filmes do que na vida cotidiana por representar uma unidade mais ordenada e definida.

Weakland é, talvez, o único dos integrantes do grupo de pesquisas da Columbia University que deu continuidade à pesquisa com filmes. Em artigo de 1974, atualizado em 1995 (WEAKLAND, 1995), ele detalha sua metodologia de análise antropológica de filmes. Defende o estudo dos filmes ficcionais por sua proximidade com interesses e métodos antropológicos tradicionais. Os filmes seriam documentos culturais que projetam imagens do comportamento humano social por serem ficcionais. Para o autor, estas imagens podem refletir premissas culturais e padrões (*patterns*) de pensamento e sentimento. Elas podem influenciar o comportamento dos espectadores e iluminar o atual comportamento, se forem similares ou diferentes dele. Mas a principal proximidade entre o estudo de filmes e a antropologia estaria na possibilidade da analogia entre os filmes ficcionais e os mitos e ritos:

Ao projetar imagens estruturadas de comportamento humano, interação social e da natureza do mundo, filmes ficcionais nas sociedades contemporâneas são análogos em natureza e significância cultural às histórias, mitos, rituais e cerimônias em sociedades primitivas... (Ibidem: 54, tradução minha)

A correspondência entre o novo objeto (o cinema) e o tradicionalmente estudado pelos antropólogos (os mitos e ritos) possibilita também a “construção” de uma difícil ponte: a que liga a análise da ficção à realidade, sem no entanto confundir estas dimensões.

podemos ver os realizadores de filmes hollywoodianos e suas audiências como membros de uma cultura americana comum (...) e considerar os filmes que fazem e vêem como algo que, de algum modo, embora provavelmente não realisticamente, reflete a vida Americana — assim como xamãs e contadores de histórias podem ser especialistas, e mitos não são descrições da vida cotidiana. (Ibidem: 60, tradução minha)

Em resumo, Weakland estabelece os seguintes pontos em comum entre filmes e mitos: ambos projetam imagens estruturadas do comportamento humano, da interação social e da natureza do mundo e refletem a vida social, sem ser, necessariamente, descrições realistas da vida cotidiana. Destaco aqui a percepção de Weakland para estas propriedades dos filmes ficcionais. Sua análise, adicionada à de Benedict (1934), começa a formar uma base menos movediça de sustentação para o trabalho antropológico com filmes.

A participação de Mead neste capítulo é curta. Consiste em uma sinopse do filme russo *The young guard*, realizada em um trabalho do grupo de estudos da Columbia University sobre os soviéticos (MEAD, 1953). Este trabalho, juntamente com o de Schwarz (1953), que é uma comparação entre o mesmo filme e o romance no qual é inspirado, é ilustrativo das diferentes estratégias de análise fílmica: descrição, comparação entre duas versões do mesmo tema (o filme e o livro), a visão do membro da cultura analisada (Schwarz é russa).

A última análise publicada no livro é uma das mais ricas, apesar de ser, provavelmente, a primeira análise antropológica de filme ficcional realizada na

história da disciplina. Trata-se da análise do filme nazista *Hitlerjunge Quex*¹², realizada em 1942 por Gregory Bateson (1953)¹³. Reconhecido pelas organizadoras do livro como o esforço inicial de um antropólogo cultural em aplicar técnicas antropológicas ao exame de filmes ficcionais, o texto de Bateson procurava responder à seguinte pergunta: que tipo de pessoas eram os nazistas? Bateson justificou a escolha de um único filme — e deste especificamente — por considerar necessário estabelecer equações simbólicas básicas e isso tornava-se mais fácil com um filme que mostrasse os nazistas e seus inimigos explicitamente (outros filmes da década de 30 utilizavam formas indiretas de propaganda nazista). Além disso, o autor encontrou no filme caracterizações da paternidade, adolescência, maturidade, limpeza, sexo, agressão, passividade e morte na visão de vida nazista. Para completar, o filme carregava o selo da aprovação oficial nazista e tinha obtido sucesso junto ao público “Nazi”.

A justificativa metodológica de Bateson para a escolha de filmes ficcionais como meio de conhecer a outra cultura caminha na direção da comparação filme/mito e antecipa, neste sentido, as proposições metodológicas de Mead e Métraux, de Weakland, além de permanecerem, em minha opinião, válidas e atuais. O parágrafo de sua introdução, que reproduzo a seguir, é extremamente relevante, ao apontar esta opção metodológica e demonstrar o caminho da ligação arte/ficção/realidade.

Uma pintura, um poema ou um sonho podem fornecer uma imagem excessivamente falsa do mundo real, mas na medida em que o pintor ou o poeta são artistas, e na medida em que eles tenham completo controle de seus meios, a produção artística deve necessariamente nos falar sobre o homem em si. Do mesmo modo, este filme (...) deve nos falar da psicologia de seus realizadores e, talvez, mais do que eles planejavam dizer. Não é possível, no entanto, dizer em nenhum caso particular se os realizadores estavam totalmente conscientes, parcialmente, ou inconscientes do que eles estavam fazendo. Na análise, o filme é tratado não somente como um sonho ou trabalho artístico individual, mas também [porque ele é criado por um grupo e com um olhar para o apelo popular] como um mito. Nós temos aplicado ao filme o tipo de análise que os antropólogos aplicam à mitologia de povos primitivos ou modernos. (Ibidem: 303, tradução minha)

A análise de Bateson não é reproduzida integralmente no livro de Mead e Métraux. Apenas 11 páginas de sua obra foram publicadas. Isso impossibilita o acompanhamento de todo seu procedimento de análise e interpretação. No entanto, alguns de seus princípios ficam claros nos trechos selecionados pelas organizadoras. E um dos mais importantes, sem dúvida, é o do tratamento do filme como mito.

Bateson percebe que a origem do filme é grupal e não individual. A crítica de arte e a imprensa especializada ocidental tendem a tomar o filme como obra de um diretor (“o filme de Spielberg”, “a obra de Scorsese”). Esquecem-se de que o produto final é resultado de um trabalho de equipe, em que vários olhares unem-se na confecção do material (o olhar do fotógrafo, a sensibilidade do músico que

faz a trilha sonora etc.). Além disso, quando Bateson fala do seu desinteresse na intenção dos realizadores do filme (não lhe importa se são conscientes ou não do que estão fazendo), está alertando para uma autoria que, como no caso dos mitos, é coletiva, por estar trabalhando com representações não necessariamente conscientes e comuns a um grupo amplo na sociedade.

Ao analisar o filme nazista, Bateson também mostra a propriedade fílmica de registrar mitos: o mito nazista, e suas várias manifestações de valores, idéias, imagens. Assim, as inúmeras exhibições de um filme equivaleriam ao recontar do mito nos rituais, que serve à fixação das representações veiculadas na história.

Bateson apresenta inicialmente um resumo do roteiro do filme, com descrição dos personagens e o desenrolar da história. A partir daí analisa as relações familiares¹⁴, as perspectivas temporais, os grupos políticos e a manipulação de símbolos presentes no filme. Para traçar a perspectiva temporal do filme, Bateson faz uma investigação detalhada da forma como o protagonista é submetido a duas mortes. Para tal, o autor utiliza-se da análise da iluminação, de objetos de cena, do roteiro, das falas, da montagem. Para pensar a razão da dupla morte, Bateson busca subsídios na análise antropológica dos rituais de passagem e conclui que ao “dar” ao protagonista as duas mortes, os nazistas sintetizam um sistema social e uma perspectiva temporal que visualiza repetidas mortes simbólicas, representando promoções de faixas etárias, que chegam ao clímax na morte real e na múltipla reencarnação, representada pela imagem de soldados nazistas em marcha, sobreposta ao corpo do morto.

Ao analisar os grupos políticos representados, Bateson conclui que os nazistas representam nos comunistas as suas características indesejáveis. Haveria um hábito de atribuir ao outro seus próprios vícios. Resume: “esses ‘Comunistas’ não são simplesmente diferentes dos Nazistas, eles são um oposto sistemático do ideal Nazista” (ibidem: 313; grifos do autor, tradução minha). É interessante que, para chegar a esta conclusão, o autor não se utilize somente de situações do roteiro, ações. Ele analisa desde a forma como são representados os hábitos alimentares de cada grupo, sua sexualidade, até a caracterização das personagens. Sobre o figurino de duas personagens femininas, nota que a garota comunista é mais sexualizada na cabeça e torso, enquanto a nazista teria as características mais femininas em suas pernas. Assim “elas não são apenas duas pessoas, diferentes uma da outra; elas são um par de pessoas, cada uma sistematicamente relacionada à outra. (...) a descrição dos Comunistas é uma função do caráter Nazista” (ibidem).

Este jogo de oposições, no estilo us/not-us, desta vez presente na própria tela, caracterizar-se-á também na iluminação (escura para os comunistas e clara para os “Nazi”) e nos objetos simbólicos associados aos grupos (as ondas, associadas à figura dos nazistas, remeteriam a uma marcha sem fim, enquanto os carrosséis e roletas, associados aos comunistas, lembrariam uma sensação de tontura e um movimento que não leva a nenhum lugar).

Acredito que a riqueza do trabalho de Bateson está nessa exploração dos diversos aspectos do cinema. Ao não se prender na análise da história, ou do roteiro, pensando também os elementos imagéticos, ele ganha em conteúdo e densidade. A maior liberdade com relação aos “temas-padrões” da escola culturalista o leva a perceber dimensões muitas vezes ignoradas por aqueles que buscam em filmes somente os complexos de Édipo dos personagens e suas nações. É como se Bateson não se contentasse com a utilização do filme como pista de acesso à cultura desconhecida, mergulhando no filme em si. Ao analisá-lo em seus detalhes constitutivos, o autor apreende mais do que o comportamento padrão do “outro”: ele entende o modo de ver deste grupo, suas representações de si e do inimigo.

OUTROS OLHARES

No artigo de 1995, Weakland afirma ser pequeno e negligenciado o interesse antropológico em filmes ficcionais como documentos culturais. Em 1994, o autor fez um levantamento de trabalhos antropológicos de análise fílmica junto a várias instituições e grupos de pesquisa em Antropologia Visual e descobriu que muito pouco foi produzido após a experiência dos anos 40 e 50. Espantado, acredito, com o não-desenvolvimento da análise fílmica na antropologia, alerta para o óbvio: a compreensão cultural é importante tanto na cooperação quanto no conflito, e esta aproximação via análise fílmica pode ser usada até mesmo para o entendimento dos padrões culturais de nossa própria sociedade.

De fato, a análise fílmica do grupo de estudos de cultura à distância parece, olhando daqui, uma iniciativa isolada, em termos programáticos, na história da disciplina. Entretanto, outros autores dedicaram-se à análise fílmica nas últimas cinco décadas¹⁵. Trabalhos significativos surgem em um universo de escassa produção.

Contemporâneo dos culturalistas¹⁶, Siegfried Kracauer publica, em 1947, *De Caligari a Hitler* (1988), uma obra na qual tenta compreender como o cinema dos anos 20, produzido na Alemanha durante a república da Weimar, anunciava o nazismo. Algumas de suas idéias são bastante próximas às da escola de Benedict: o autor acredita que os filmes “refletem” dispositivos psicológicos de uma nação, por serem resultado de um esforço coletivo e destinados a multidões.

Em 1956, o antropólogo francês Edgar Morin publica *Le cinéma ou l'homme imaginaire* - Essai d'anthropologie, obra na qual dirige ao cinema o olhar do antropólogo perguntando pela especificidade deste meio que “ressuscita o universo arcaico do duplo” (1995 [1956]: IX, tradução minha). Nesta obra, o interesse de Morin não se dirige ao produto-filme, mas aos processos peculiares do cinema em suas relações com o espectador. Cinema aqui é pensado em relação à magia, sonho e imaginário.

Já na década de 70, o historiador francês Marc Ferro é talvez o mais im-

portante defensor do objeto-cinema. Encontra na história as razões para a discriminação da imagem como fonte:

para os juristas, para as pessoas instruídas, para a sociedade dirigente e para o Estado, aquilo que não é escrito, a imagem, não tem identidade: como os historiadores poderiam referir-se a ela, e mesmo citá-la? Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais (...). Além do mais, como confiar nos jornais cinematográficos, quando todo mundo sabe que essas imagens, essa pseudo-representação da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não controlável, por um truque, uma trucagem. (...) Mas ninguém diria que a escolha desses documentos [os tradicionalmente usados pelos historiadores] são também uma montagem, um truque, uma trucagem. (FERRO, 1992: 83-4)

Diversamente de Kracauer, Ferro vê o cinema não como reflexo da sociedade, mas seu avesso, “seus lapsos”, ou seja, uma “contra-análise da sociedade” (ibidem: 86). O lapso revela o latente por trás do aparente, o “não-visível através do visível” (ibidem: 88). “Cinema é História”, defende Ferro. E também o são as crenças, as intenções, o imaginário do homem, adianta o historiador. Resta, então, “partir da imagem”. “Imagem-objeto, cujas significações não são apenas cinematográficas” (ibidem: 87). O autor propõe métodos: é possível analisar a obra em totalidade, extratos, “séries”, compor conjuntos. Além da narrativa, é preciso observar cenário, escritura, relações do filme com o não-filme: autor, produção, público, crítica, regime de governo.

Ferro também justifica a opção pela análise fílmica por considerá-la um método aplicável ao estudo da História contemporânea, já que resolve o problema da falta de distanciamento. No caso, o distanciamento de que fala é sobretudo o temporal. É interessante notar que, na análise antropológica, o filme pode ser um meio de estranhamento do próximo, tanto temporal quanto espacial.

Passando em revista a sociologia, a história e a semiologia do cinema, o historiador Pierre Sorlin (1985) propõe, na década de 70, uma análise que considere os filmes — isoladamente, em grupos ou globalmente — como práticas significantes, estudando seus mecanismos, sem isolá-los da configuração ideológica ou do meio social no qual se inserem. Leva em conta o aspecto ritual do cinema; as diferenças entre mensagem verbal e icônica, filme em movimento e foto, o “dizer” e o “ver”; a imposição de sentidos no cinema comercial; o nascimento de signos.

O cinema volta à pauta da Antropologia a partir dos anos 80. Agora, a abordagem difere bastante daquela praticada pelos culturalistas¹⁷. O cinema passa a ser objeto de pesquisa e fonte de reflexão. É proposta a transposição de princípios cinematográficos para a escrita etnográfica (MARCUS, 1994). São realizadas leituras etnográficas de documentários (MACDOUGALL, 1994) e de diretores (TOMAS, 1994). O cinema é pensado como rito de passagem (ibidem). As repre-

sentações étnicas impressas em celulóide são tematizadas (ex.: STAM & SHOHAT, 1995). O cinema “é bom para pensar”.

Em uma das principais críticas ao realismo etnográfico, que caracterizaria a maior parte das etnografias clássicas e modernas, Marcus e Cushman (1982) chamam a atenção para a forma como é constituída a “autoridade” nas etnografias realistas: a ausência da primeira pessoa, a supressão do indivíduo, o generalismo do texto (apesar do trabalho de campo ser restrito no tempo e no espaço), o uso dos jargões (demonstração simbólica da competência antropológica do autor). Em contraposição, eles apresentam os textos experimentais, que incluiriam a auto-reflexão do autor, as marcas da enunciação (escrita em primeira pessoa) e a negociação entre o etnógrafo e o sujeito analisado, e que teriam como resultado não uma interpretação coerente do outro, mas um misto de múltiplas realidades negociadas em textos etnográficos de autoridade dispersa. As etnografias experimentais substituiriam o *us-them* pelo *me-them*.

Esta reflexão sobre a escrita etnográfica marca o pensamento antropológico sobre o cinema de diversas formas. O trabalho recente de Massimo Canevacci, um dos antropólogos contemporâneos que mais escreveu sobre cinema e meios de comunicação – autor de *Antropologia do cinema* (1990), *Antropologia da comunicação visual* (1990b) e *Sincretismos* (1996), entre outros – é um exemplo.

Pensador extremamente dinâmico, Canevacci afirma ter modificado várias das premissas teóricas e conceitos que o guiavam na análise dos produtos da CVR (Comunicação Visual Reprodutível)¹⁸. Em *Antropologia da comunicação Visual*, por exemplo, o autor propõe uma interpretação semiótica dos filmes de Pasolini, que implica, como primeiro passo, a descrição e interpretação dos filmes como um texto, no sentido que Geertz (1989) dá a esses termos. Em *Antropologia do cinema*, Canevacci explica o porquê da necessidade da análise antropológica do cinema:

O cinema – como subcultura interna ao sistema das novas ideologias – tem necessidade de reflexões globais e radicais para responder às perguntas sobre sua relação entre máquina-cinema e as modificadas categorias centrais da humanidade: o tempo, o espaço, o rito, a fábula, a vida, o riso, o comportamento na sala, o trabalho, o corpo, a morte, as classes sociais. E, por isso, uma nova tentativa de compreensão do cinema pode ser colocada num plano antropológico... (CANEVACCI, 1990: 29)

E, finalmente, em *Sincretismos*, que é também uma reavaliação da influência da Escola de Frankfurt em sua obra, o cinema será abordado com “uma linguagem diferente, muito subjetiva”. Sobre sua análise do filme *Antes da chuva*, presente no livro, Canevacci comentou¹⁹:

Pela primeira vez eu achei que era o momento de toda a minha subjetividade estar dentro do texto. E eu falei em primeira pessoa. Nunca havia pensado em fazer isso antes. Fazer do meu problema muito fortemente presente lá. (...) A linguagem da escrita, do visual... é o momento fundamental de renová-la completamente. Como? É aqui que vai nascer a

dimensão experimental da forma de representação.

Aqui é nítido o encaminhamento da obra de Canevacci em direção às inovações da etnografia experimental, apontadas anteriormente. Questionado, na entrevista, sobre a especificidade do objeto-cinema, com o qual não se poderia dialogar, Canevacci foi radical:

Uma vez eu pensei assim, mas minha visão atualmente é diferente. O diálogo é fundamental, porque o que se vai colocar na relação de produção fílmica são três subjetividades. A primeira, a subjetividade do diretor. A segunda é a subjetividade de quem é filmado, que não é só um objeto, mas esse objeto que interpreta também o intérprete, o antropólogo. O terceiro é o consumidor, que é também um intérprete. (...) São três irreduzíveis subjetividades.

Pergunta - Então existe diálogo?

Canevacci - É dialógica, triológica. (Risos.)

Pergunta - Você é o quarto...

Canevacci - (Risos) Uma tetralógica. Essa é a polifonia para mim, para entender minha terminologia. Uma multiplicação da maneira, do jeito de enfrentar este tipo de coisas.

Interessam-me dois pontos colocados por Canevacci: a análise semiótica do cinema e a “dimensão experimental da forma de representação”. Seguindo a referência do próprio autor, releio Geertz para pensar o primeiro ponto. Em *Art as a cultural system* (1983), Geertz propõe-se a focar a “significância cultural” dos objetos artísticos, já que a definição de arte em qualquer sociedade não seria nunca inteiramente intra-estética. Estudar arte seria a exploração de uma sensibilidade essencialmente coletiva.

A capacidade de perceber significado em pinturas (ou poemas, melodias, construções, potes, peças, estátuas) – e completo, também no cinema – seria, como todas as outras capacidades humanas, produto de uma experiência coletiva que a transcende. Desta forma,

Uma teoria da arte é portanto ao mesmo tempo uma teoria da cultura, não um empreendimento autônomo. E se é uma teoria semiótica da arte, deve traçar a vida dos signos em sociedade, não em um mundo inventado de dualismos, transformações, paralelos e equivalências. (Ibidem.: 109, tradução minha)

Para Geertz, a conexão central entre arte e vida coletiva não estaria em um plano instrumental, mas no semiótico. Nos estudos culturalistas, a relação entre arte (filmes, no caso) e vida coletiva se dava ainda naquele primeiro plano: a arte reflete a vida; os filmes revelam os comportamentos de quem os produz. Com Geertz, a mesma relação vai para o plano semiótico: a arte não é reflexo, mas um modo de pensamento sobre a vida, que pode ser interpretado. A relação dá-se então entre o cinema/arte e as “categorias” através das quais os homens pensam e elaboram a vida. Desta forma, estudar arte é explorar uma sensibilidade coletiva;

e, no meu caso, estudar a forma como o cinema representa a violência significa desvendar traços do imaginário contemporâneo sobre a violência.

Geertz propõe, em sua semiótica da arte, uma “etnografia dos veículos de significado”, que considere os signos não como códigos a serem decifrados, mas modos de pensamento, idiomas a serem interpretados. Uma semiótica do cinema certamente poderia caminhar nesta direção.

As etnografias experimentais têm como um dos focos de atenção o segundo ponto apresentado por Canevacci, ou seja, a criação de uma nova forma de representação da própria escrita etnográfica. Em *Visualizing theory* (TAYLOR, 1994), uma coletânea de ensaios publicados na *Visual anthropology review*, entre 1990 e 1994, Marcus (1994) trabalha com uma das possibilidades de mudança nesta representação: a influência da imaginação cinematográfica na escrita etnográfica experimental.

Os aspectos cinematográficos da simultaneidade, “multiperspectivismo” e descontinuidade narrativa estariam sendo praticados nas etnografias experimentais, em nome da polifonia, fragmentação e reflexividade. Os artifícios da montagem em cinema, aplicados à escrita etnográfica, permitiriam a ruptura com a narrativa linear e, conseqüentemente, a crítica cultural.

Entre as recentes abordagens do cinema estão os trabalhos de Tomas, McDougall e Stam e Shohat. Tomas (1994), que faz uma leitura etnográfica da obra de Dziga Vertov, também caracteriza o cinema como rito de passagem: como a fotografia, o filme cinematográfico seria um sistema de transformações – ótica, mecânica e química – que seria sua passagem entre o mundo cotidiano e mundos paralelos de representação pictórico. O autor vai propor uma pesquisa ritual da tecnologia de fotografia e cinema, que possibilitaria uma exploração da imaginação industrial ocidental de um ponto de vista “antropológico”. Esta responderia a questões como: com que tipo de transformações simbólicas e sociais essas tecnologias são designadas para lidar? Para quem e em termos de quem elas operam?

Outra temática presente nas análises fílmicas antropológicas contemporâneas é a da investigação da representação da etnicidade em filmes. Autores como Ella Shohat e Robert Stam (1995) dedicam-se a examinar como o “outro” (não norte-americano-branco) foi e é representado em filmes de Hollywood, concluindo, por exemplo, que “a estrutura narrativa e as estratégias cinematográficas continuam eurocêntricas” (Ibidem: 77).

A preocupação com a historicidade dos filmes é uma marca do trabalho do crítico marxista Fredric Jameson, que trago para perto dos antropólogos para completar este quadro. Ao afirmar que “a única maneira de pensar o visual (...) é compreender sua emergência histórica” (1995: 1), o autor defende uma estética do cinema que leve em conta a historicidade da percepção. Lembrando que a “estética pode ser vista como outra forma de ética” (ibidem: 5), o autor introduz a dimensão política na análise fílmica, encarada como crítica cultural. Sem cair em um

maniqueísmo simplificador, o autor afirma que toda obra da cultura de massa tem uma função ideológica, mas também tem uma utópica, que é enfatizada quando o filme é reescrito “em termos de mito” (ibidem: 27). E são essas duas dimensões que o autor vai buscar em filmes como *Tubarão*, *O poderoso chefão*, ou *O iluminado*.

REFLEXÕES A PARTIR DESSES OLHARES

Trilhar esta diversidade de pesquisas que tomam o cinema como objeto resulta em sentimentos tão díspares como o estímulo e a perplexidade. Por um lado, as ciências humanas – e, especialmente, a antropologia – revelam-se, nestes trabalhos, “lentes” poderosas para o exercício do olhar. Por outro lado, espanta-me a falta de sistematização dos conhecimentos produzidos na área. Ainda hoje é difícil explicar para um colega o fato de ter escolhido filmes como objeto de pesquisa antropológica. A iniciativa dos antropólogos da Columbia University é, provavelmente, o momento em que a disciplina, de forma programática, mais se aproximou de uma reflexão coesa sobre o campo-cinema. Os trabalhos da escola culturalista têm em comum o caráter experimental, mas, observados em conjunto, revelam algumas proposições teóricas e metodológicas consistentes, embora pouco exploradas posteriormente.

As observações de Ruth Benedict, em *O crisântemo e a espada*, apontam para a potencialidade do cinema enquanto veículo de representações. Martha Wolfenstein, apesar da insistente psicologização, sugere a busca de recorrências nas produções cinematográficas e as relaciona com traços culturais. Weakland propõe uma metodologia de abordagem de filmes com base no conhecimento antropológico da análise de mitos, provavelmente, dando prosseguimento à analogia sugerida por Bateson, em sua análise pioneira de um filme ficcional.

Estas primeiras abordagens antropológicas do cinema deixaram, em meados do século XX, as portas abertas para a investigação do fascinante objeto. Os filmes ficam, desde então, caracterizados como produtos culturais, passíveis de observação, cuja interpretação revela modos de pensamento de culturas “outras” e da nossa própria. Como os mitos, os filmes apresentam recorrências que podem ser interpretadas, veiculam representações sociais, têm origem “coletiva”.

Talvez seja a analogia filme/mito um dos aspectos mais interessantes apontados nessas primeiras análises. Filmes ficcionais são formas de recorte, apreensão e organização do mundo. As imagens contam histórias, tempos, lugares, sentimentos, perspectivas. Os filmes registram mitos e também mitificam representações. Sintetizam uma série de visões de mundo. Filmes, como mitos, são narrativas social e culturalmente construídas. Não são relatos realistas, mas “dramatizações” da realidade. O filme, como um mito, relaciona-se com a realidade de forma dialética, estabelecendo parâmetros ao espectador²⁰.

Essas considerações apontam para os caminhos que podem seguir uma discussão aprofundada das relações analógicas entre filme e mito. Por um lado, elas ajudam a pensar as interfaces entre cinema e sociedade e, por outro, permitem vislumbrar uma metodologia para análise fílmica inspirada na análise antropológica de mitos.

Sem a mesma coesão de princípios teóricos e metodológicos, os demais trabalhos aqui apresentados apontam para as diversas possibilidades de abordagens do cinema a partir das humanidades, em geral, e da antropologia, particularmente. É interessante notar como George Marcus, ao propor a influência da linguagem cinematográfica na escrita etnográfica, de certa forma, retoma a aspiração de Morin a não apenas considerar o cinema à luz da antropologia (como o faz Tomas, por exemplo), mas também de considerar *anthropos* à luz do cinema (1994: X). Com outras perspectivas, os trabalhos de Sorlin, Kracauer, Ferro e Canevacci têm em comum a preocupação com as relações entre cinema e sociedade.

A variedade de possíveis olhares é indicativa do terreno fértil que há para explorar. Mas, curiosamente, as imagens em movimento, que há mais de um século brilham no écran, não receberam ainda a devida atenção da nossa disciplina. Talvez, a resposta para tal “desvio” de olhar esteja na dupla face das imagens, inspiradoras do fascínio e terror que José Miguel Wisnik (1992) canta em “A primeira vez, mamãe, que eu fui ao cinema”:

(...) uma tela enorme e vazia/ eu tive medo/ do que enxergaria ali mais tarde/ ou mais cedo/ as poltronas frente à cena nua/ igreja sem Deus/ adoravam as imagens numa/ arena cruel/ será que eu pensava assim/ que alguém seria imolado/ em sacrifício/ ali/ quem sabe eu?

NOTAS

- 1 Este artigo foi desenvolvido a partir do trabalho final que realizei no curso Teorias Antropológicas Modernas, ministrado pelo professor Roberto Cardoso de Oliveira, no segundo semestre de 1996. Agradeço às suas observações e sugestões, bem como às de minha orientadora, Sylvia Caiuby Novaes, às dos professores Lilia Schwarcz e Paulo Menezes, que puderam ler parte deste artigo como membros de minha banca de qualificação, e ainda aos comentários sempre instigantes dos colegas do GRAVI-USP (Grupo de Antropologia Visual).
- 2 Ver, por exemplo, CRAWFORD & TURTON, 1992; LOIZOS, 1993; CRAWFORD & SIMONSEN, 1992 e COLOMBRES, 1985.
- 3 Desde meu ingresso no PPGAS da USP, em fins de 1995, pesquiso as representações da violência no cinema industrial recente.
- 4 A revista *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v.1, aprofunda esta discussão em seus artigos, que apontam as origens e desenvolvimentos do filme etnográfico no Brasil e no exterior. Dedicada aos primeiros contatos entre antropologia e cinema, a revista não tematiza a análise antropológica dos filmes.

- 5 *Feature film* é traduzido no *Oxford Advanced Learner's Dictionary* e em *The American Heritage Dictionary* como a atração principal de um cinema e no *Dicionário Inglês-Português Leonel Vallandro e Lino Vallandro* como filme de longa-metragem. Weakland escreve: *Feature films are ficcional* (1995: 47), limitando o objeto a que se refere. Assim optei por traduzir a expressão *feature film* utilizada pelo autor como filmes ficcionais. Cabe notar que o uso do termo “ficcional” é problemático. Menezes (1995: 113) afirma ser “todo filme” uma “ficção”, inclusive aqueles denominados documentários. Outro aspecto é levantado por Ferro (1992: 77): “Na verdade, não acredito na existência de fronteiras entre os diversos tipos de filmes [filmes de ficção e cine-jornais], pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História”. Concordo com os autores e ressalto que utilizo o termo “ficcional” aqui como categoria narrativa: o senso comum divide filmes entre documentários e ficção. Interessam-me os “enquadrados” na segunda categoria.
- 6 O artigo de Weakland “Feature films as cultural documents”, que integra *Principles of Visual Anthropology*, uma coletânea organizada por Paul Hockings, publicada em 1974, e reeditada em 1995, foi o ponto de partida para a investigação da história da análise fílmica na disciplina. O autor faz um bom levantamento de trabalhos realizados até a década de 70 e o atualiza no posfácio da última edição.
- 7 Cabe notar que esta subjetividade, problemática para Harris – que acredita na objetividade – será defendida no projeto da Antropologia Interpretativa.
- 8 WOLFENSTEIN & LEITES. *Movies: a psychological study*, Glencoe, The Free Press, 1950. Não tive acesso a este material, que, segundo Weakland (1995), examina os filmes americanos, britânicos e franceses em suas regularidades no trato de relações amorosas, familiares, entre assassinos, vítimas e agentes de justiça, e entre atores e audiência.
- 9 Marvin Harris (1968: 393-421), um destes críticos, aponta o que chama de “hábito” dos antropólogos culturalistas de “psicologizar” as etnografias afirmando, por exemplo, que Benedict, em *Patterns of culture*, propõe que a descrição de culturas inteiras pode ser integrada ao redor de dois ou três traços psicológicos.
- 10 “Os fatos realmente importantes da vida estão abertamente espalhados em sua superfície e não engenhosamente segregados em suas profundezas. Não há necessidade – de fato é um erro fatal – de negar, como fazem freqüentemente poetas, intelectuais, padres e outros complicadores profissionais do mundo, a obviedade do óbvio.” (Geertz, 1983: 89, tradução minha).
- 11 Este estudo está resumido em três páginas do livro organizado por Mead e Métraux.
- 12 Filme exibido pelos nazistas pela primeira vez em 1933, no período de sua ascensão ao poder.
- 13 Analiso aqui a versão reduzida publicada no livro *The study of culture at a distance*. A versão original, datada de 1943, é um manuscrito mimeografado, segundo Weakland (1995), e encontra-se em Nova Iorque, no Institute for Intercultural Studies e na Museum of Modern Art Film Library.

- 14 A preocupação com as relações familiares, que nos demais artigos do livro (escritos posteriormente a este) aparece como fio condutor da análise, aqui é apenas mais um dado que conduzirá à interpretação da ideologia nazista como anti-familiar, por substituir a família – que é destruída – por um sistema de faixas etárias.
- 15 Não pretendo que este artigo seja um levantamento exaustivo de abordagens antropológicas sobre o cinema. Tendo como base o levantamento de Weakland (1995), optei por dedicar maior atenção ao que identifiquei como dois “momentos” representativos do esforço antropológico em pensar o cinema: as décadas de 40 e 50, com os estudos culturalistas, e as duas últimas décadas, com trabalhos de autores contemporâneos que evitam o rótulo de uma “escola”, apesar de trabalhar com pressupostos teóricos recorrentes. Entre os autores que não estão suficientemente contemplados neste texto, ressalto o nome de Edgar Morin, cujo olhar antropológico lançado ao cinema merece um “capítulo” a parte.
- 16 Não tenho informações sobre possíveis trocas e influências entre os autores.
- 17 É importante notar que não há atualmente uma coesão de perspectivas metodológicas e teóricas diante do objeto-cinema, tal qual houve na Escola Culturalista. O momento é de diversidade de olhares. E esta análise permite, inclusive, a incorporação de alguns preceitos desenvolvidos nos estudos culturalistas pelas análises recentes.
- 18 Em uma entrevista concedida à professora Sylvia Caiuby Novaes e a mim (1996).
- 19 Na entrevista citada anteriormente.
- 20 A reflexão sobre a analogia entre filme e mito teve lugar em discussões realizadas no GRAVI (Grupo de Antropologia Visual), grupo de pesquisa coordenado pela professora Sylvia Caiuby Novaes, do qual participo desde 1996, que, na época contava também com a participação da professora Luciana Bittencourt, vinculada ao Departamento de Antropologia com bolsa de recém-doutora. As observações acima apresentadas são um resumo de um trabalho ainda não publicado que realizei juntamente com Ana Lúcia Camargo Ferraz e Mirela Berger, ambas pesquisadoras do GRAVI e orientandas de Sylvia Caiuby Novaes no Mestrado do PPGAS-USP.

BIBLIOGRAFIA

BATESON, G.

- 1953 “An analysis of the Nazi Film Hitlerjunge Quex”, *The study of culture at a distance*, Chicago, The University Chicago Press, pp. 302-14.

BELO, J.

- 1953 “The father figure in Panique”, *The study of culture at a distance*, Chicago, The University Chicago Press, pp. 289-90.

BENEDICT, R.

- 1988 *O crisântemo e a espada*, São Paulo, Perspectiva.
- 1934 *Patterns of culture*, Boston, Houghton Mifflin Company.

- CAIUBY N., S. & HIKIJI, R. S. G.
1996 Entrevista com Massimo Canevacci, mimeo.
- CANEVACCI, M.
1990 *Antropologia do cinema*, São Paulo, Brasiliense.
1990b *Antropologia da comunicação visual*, São Paulo, Brasiliense.
1996 *Sincretismos*, São Paulo, Studio Nobel.
- COLOMBRES, A.
1985 *Cine, antropologia y colonialismo*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- CRAWFORD, P. & SIMONSEN, J.
1992 *Ethnographic film - aesthetics and narrative traditions*, Aarhus, Intervention Press.
- CRAWFORD, P. & TURTON, D.
1992 *Film as ethnography*, Manchester, Manchester University Press.
- FERRO, M.
1992 *Cinema e história*, São Paulo, Paz e Terra.
- GEERTZ, C.
1983 "Art as a cultural system", in *Local knowledge - further essays in interpretive Anthropology*, New York, Basic Books.
1989 *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro, Guanabara.
1994 *Works and lives. The anthropologist as author*, California, Stanford University Press.
- GORER, G.
1953 "Notes on la Belle et la Bête", *The study of culture at a distance*, Chicago, The University Chicago Press, pp. 290-1.
- HALLOWELL, A. I.
1954 "Culture, personality, and society" in KROEBER, A. (org.), *Anthropology today: an encyclopedic inventory*, Chicago, The University of Chicago Press.
- HARRIS, M.
1968 *The rise of anthropological theory*, New York, Harper & Row, cap.15 - 17.
- JAMESON, F.
1995 *As marcas do visível*, Rio de Janeiro, Graal.
- JORDAN, P.
1995 "Primeiros contatos, primeiros olhares", *Cadernos de Antropologia e Imagem 1 - Antropologia e cinema: primeiros contatos*, Rio de Janeiro, UERJ.
- KRACAUER, S.
1988 *De Caligari a Hitler*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

LINTON, R.

1952 *The Cultural background of personality*, London, Routledge & Kegan Paul.

LOIZOS, P.

1993 *Innovation in ethnographic film - from innocence to self-consciousness, 1955-85*, Manchester, Manchester University Press.

MACDOUGALL.

1994 "Films of Memory", in TAYLOR, L. (ed.), *Visualizing theory*, New York, Routledge.

MARCUS, G.E., CUSHMAN, D.

1982 "Ethnographies as texts", *Annual Reviews Anthropology*, n.11.

MARCUS, G. E.

1994 "The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage", in TAYLOR, L. (ed.), *Visualizing theory*, New York, Routledge.

MAUSS, M.

1974 "As técnicas corporais", in *Sociologia e Antropologia*, São Paulo, E.P.U.,v.2.

MEAD, M., MÉTRAUX, R.

1953 *The study of culture at a distance*, Chicago, The University Chicago Press.

MEAD, M.

1953 "Plot summary [of the Soviet film *The Young guard*]", *The study of culture at a distance*, Chicago, The University Chicago Press, pp. 296-7.

MENEZES, P. R. A. de

1995 "A questão do herói-sujeito em *Cabra Marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho", *Tempo Social*, v.6, n.1-2, jun.

MONTE-MÓR, P.

1995 "Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil", *Cadernos de Antropologia e Imagem 1 - Antropologia e cinema: primeiros contatos*, Rio de Janeiro, UERJ.

MORIN, E.

1995 (1956) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit.

PEIXOTO, C., MONTE-MÓR, P. (orgs.).

1995 *Cadernos de Antropologia e Imagem 1 - Antropologia e cinema: primeiros contatos*, Rio de Janeiro, UERJ.

PIAULT, M.-H.

1995 "A antropologia e a 'passagem à imagem'", *Cadernos de Antropologia e Imagem 1 - Antropologia e cinema: primeiros contatos*, Rio de Janeiro, UERJ.

ROUCH, J.

1995 (1974) "The camera and man", in HOCKINGS, P. (ed.) *Principles of Visual Anthropology*, New York, Mouton.

SCHWARZ, V.

- 1953 "Comparison of the film and the novel", in *The study of culture at a distance*, Chicago, The University Chicago Press, pp. 297-302.

SHOHAT, E. & STAM, R.

- 1995 "Estereótipo, realismo e representação racial", *Imagens*, n.5, ago.-dez., Campinas, Editora da Unicamp.

SORLIN, P.

- 1985 *Sociologia del cine*, México, Fondo de Cultura Económica.

TAYLOR, L (ed.).

- 1994 *Visualizing theory*, New York, Routledge.

TOMAS, D.

- 1994 "Manufacturing vision. Kino-eye, the man with a movie camera and the perceptual reconstruction of social identity", in: TAYLOR, L. (ed.) *Visualizing theory*, New York, Routledge.

WEAKLAND, J. H.

- 1953 "An analysis of seven Cantonese films", *The study of culture at a distance*, Chicago, The University Chicago Press, pp. 292-5.
- 1995 (1974) "Feature Films as Cultural Documents", in HOCKINGS, P. (ed.) *Principles of visual anthropology*, New York, Mouton.

WISNIK, J. M.

- 1992 "A primeira vez, mamãe, que eu fui ao cinema", in *José Miguel Wisnik (Compact Disc)*, Santo André, Selo Camerati.

WOLFENSTEIN, M.

- 1953a "Movie analysis in the study of culture", *The study of culture at a distance*, Chicago, The University Chicago Press, pp. 267-80.
- 1953b "Notes on an Italian film: *The tragic hunt*", *The study of culture at a distance*, Chicago, The University Chicago Press.

Abstract: The object of this paper is to identify and analyze the most important anthropology works dealing with feature films, searching for the specificities of the anthropological view on movies. My motivation arises from my difficulty in finding systematic information on anthropological methods in film-analysis and previous researches on this line. What is presented here is mostly the result of a bibliographic research. Of special relevance is the series of film-analysis in the context of the *Studies of Culture at a Distance*, made at Columbia University from 1947 to 1953. Recently, there has been new approaches on the analysis of anthropological questions through movies and the analysis of movies through anthropology, for instance on experimental ethnographies. Therefore, this research reveals a short

history of an anthropology of movies and identifies some methods and interpretative practices which should help those anthropologists who are interested in images.

Uniterms: Visual Anthropology, cinema, film analysis.

Aceito para publicação em 8 de junho de 1998.