

Olhar para Trás: Histórias enredadas do cinema e da antropologia

Humberto Martins

UTAD / CRIA-UMinho, Portugal
hmartins@utad.pt
<https://orcid.org/0000-0003-3095-9784>

Catarina Alves Costa

CRIA Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Portugal
ccsba@fcsh.unl.pt
<https://orcid.org/0000-0002-7297-2840>

RESUMO Este dossier temático explora histórias cruzadas do cinema e da antropologia através de seis textos que procuram dar conta de como os dois campos têm sido ‘fertilizados’ com contributos dos dois lados. A história do cinema e da antropologia (visual) é uma história feita de mutualismos, nem sempre óbvios ou facilmente identificáveis. A partir de seis estudos e de seis histórias particulares, pretendemos contribuir, com este dossier, para a história da representação visual das pessoas no cinema etnográfico e na antropologia visual, explorando questões de conhecimento, narrativa e construção que posicionam o tema das imagens em movimento antropologizáveis em relação a dimensões éticas e políticas inescapáveis para autores, espectadores, representados, e estudiosos da imagem.

PALAVRAS-CHAVE História da antropologia; representação; Portugal; cinema indígena; filme-ensaio.

Razões para uma proposta

No âmbito de uma revista como a *Aniki*, e do que têm sido as suas opções editoriais ao longo de nove anos de existência, pareceu-nos importante trazer para a leitura e reflexão sobre cinema, ou, numa aceção mais aberta, sobre a representação da realidade através de imagens em movimento, contributos desde a antropologia, num duplo movimento que reconhecesse a importância do cinema para o fazer antropologia e

vice versa.¹ O fascínio desta disciplina pela tecnologia e formas de registo por imagens é reconhecido há muito e tem uma longa história (cf. Banks e Ruby 2011; Griffiths 2002; Grimshaw 2001). De facto, melhor momento não poderíamos escolher, se considerarmos que se evocam em 2022 os cem anos da primeira exibição de *Nanook of the North* (Nanook, O Esquimó), de Robert Flaherty, sem dúvida uma obra seminal do cinema antropológico ou etnográfico, contemporânea de *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* (Bronislaw Malinowski, 1922) – também este considerado momento e obra pioneira da antropologia. Na verdade, antropologia e cinema partilham esse propósito comum – a representação da realidade, a representação de realidades, mais até do que a transmissão de ideias de verdade ou de verdades. Talvez neste sentido, um chão comum seja partilhado pelas duas disciplinas – que se assemelham, por exemplo, no reconhecimento dos processos autorais desenvolvidos durante o acesso e construção da realidade. Esta é sempre intermediada por quem a representa.

Ao propormos este número temático, quisemos, justamente, desafiar os limites das formas de representação que pudessem ser imaginadas ou concebidas desde estes dois lugares produtores de conhecimento: realidade / ficção; verdade / criatividade; realismo / subjetivismo; evidência / poíese. Na nossa demanda inicial, questionámos este território em jeito desafiante para que autores e autoras pudessem estimular apropriações criativas dos muitos filmes já feitos na história do cinema e da antropologia, muito menos reféns de categorizações óbvias, mas mais capazes de “olhar para trás” e de novo (para a frente) com renovados interesses indagatórios. Afinal, quais os limites da antropologia? E do cinema? Em rigor, dizíamos, na chamada que lançámos há um ano atrás, que “[e]stas e outras categorias antitéticas poderiam ser usadas para alimentar artificialmente uma dicotomia insustentável: ciência-arte”. E é aqui que inscrevemos a importância deste número temático, considerando igualmente que os seus leitores serão, provavelmente e em termos maioritários, pessoas mais atentas ao cinema e menos à antropologia. Ou seja, desafiámos fronteiras e classificações tantas vezes usadas para situar, excluindo ou incluindo, os filmes. Os exemplos são muitos, não só de cinematografias que, ao longo da história do cinema, afrontaram na sua intenção original e deliberada limites classificatórios (cf. neorealismo italiano ou *free cinema*

¹ Não, todavia, que outras autoras antes não tenham já realizado várias aproximações que se insinuam a cruzamentos com a antropologia ou leituras antropológicas do cinema (cf. Sampaio, Schefer e Blank 2016 ou Amaral 2019, apenas para referir dois exemplos).

britânico), mas igualmente dos usos e apropriações renovadas que estudiosos, ensaístas, programadores e outros fazem de filmes que outrora ‘pareciam’ não corresponder, por exemplo, ao desígnio de um cinema de ficção ou, pelo contrário (será pelo contrário?), de um cinema documental.²

Permitindo-nos o plebeísmo, quantos filmes já foram vistos ‘assim’ e depois ‘assado’, ou seja, quantos filmes tiveram acolhimentos e apropriações diferentes ao longo da sua vida social? Falamos, claro, de críticas disciplinares (na antropologia, no cinema, na história da arte), e não propriamente de recepções individuais, sempre actos subjectivantes. O próprio filme *Nanook* é disso um excelente exemplo. Documentário? Ficção? Etnoficção? (cf. Rothman 1997) Como classificá-lo? O problema da classificação, tão central ao projecto de conhecimento da antropologia, no sentido de permitir o registo da diferença e facilitar a comparação, está igualmente no centro deste dossier como tema de reflexão. Classificar pressupõe ‘arrumar’ algo, dar-lhe sentido, tornar significativa uma inscrição admissível, posicionar em relação a outras categorias. E, na verdade, o que os autores e autoras presentes neste dossier acabam por fazer é precisamente isso: produzir sentido ou sentidos a partir dos filmes e arquivos fílmicos trabalhados. A história de um filme é também sobre quem o faz e de quem a conta – ela constitui um ‘tratamento criativo de uma realidade’, apropriando-nos aqui dessa famosa máxima do realizador inglês John Grierson, na sua tentativa de definir o documentário nos idos anos 30 do século passado.

A nossa proposta, que denominámos de “Olhar para Trás: Histórias enredadas do cinema e da antropologia”, foi desenhada a partir de uma glosa que fizemos do título do filme de Don Alan Pennebaker sobre Bob Dylan (1967) e pretendeu suscitar uma revisão, um “olhar para trás” de filmes e em especial documentários clássicos, apontando novas narrativas. Interessa-nos uma história menos feita desde o passado, mas que aponta muito mais para o futuro e para o modo como estes filmes podem ser entendidos, pensando em tematizações que marcam hoje novos olhares críticos sobre antropologia e cinema. Por exemplo, em torno do que se convencionou designar quarto e quinto cinemas (Kaur e Grassilli 2019), isto é, cinema de produção indígena (Cordova, Athias e Lacerda 2021) e cinema de produção de pessoas em movimento, sem

² Veja-se, por exemplo e neste sentido, a programação de vários festivais de cinema documentário que tendem a diluir fronteiras entre géneros e a recuperar filmes e autores que outrora estariam classificados noutros géneros (cf. DocLisboa 2022 e retrospectiva de Carlos Reichenbach).

casa, respectivamente. Neste sentido, um dos interesses originais deste número temático prendeu-se com a possibilidade de dar visibilidade a outros filmes e realizadores (cf. Sampaio, Schafer e Blank 2016), i.e., a filmes que estivessem esquecidos ou que tenham sido menos estudados na história do cinema e da antropologia, em especial a portuguesa – esses filmes órfãos, de que falam estas autoras, apropriando-se de uma designação de Streible (2009).

Cinema e antropologia

Desde sempre, parecem ter existido em paralelo duas grandes formas de usar a câmara de filmar: a do *registro puro* do real e a da construção, a partir destes mesmos registos, de uma *representação*. No ano em que se inventa a câmara de filmar, Félix-Louis Regnault filma uma mulher wolof a fazer um pote de barro, para a *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale*, em Paris. Regnault via a câmara como um instrumento de laboratório, que podia fixar eventos humanos transitórios ou com movimento para futura análise, prevendo que a etnografia só poderia adquirir a precisão da ciência através deste tipo de artefactos. Alfred Haddon, em 1898, levou a sua câmara para a Expedição de Cambridge ao Estreito de Torres e, em 1930, Franz Boas usou uma pequena câmara de 16 mm nas suas expedições finais aos kwakiutl. Anos mais tarde, Marcel Griaule dirigia as filmagens em 35mm feitas por profissionais para o filme *Au Pays des Dogon* (1935) e *Sous les Masques Noirs* (1938). Mais tarde, Gregory Bateson e Margaret Mead usaram, de forma sistemática, o filme e a fotografia nos seus estudos em Bali e na Nova Guiné. Se olharmos uma outra linhagem, que parece ser cada mais importante recuperar para a antropologia, em 1914 Edward Curtis produz uma história com actores kwakiutl, *In the Land of the Head Hunters*, reconstruída no terreno e ficcionada. Oito anos mais tarde Flaherty estreia *Nanook of the North*, já aqui referido, um filme também ele imbuído daquilo que foi a longa estadia no terreno do realizador com os indígenas inuit, mas, ao mesmo tempo, eminentemente narrativo e reconstruído. Na mesma senda encontramos o filme aqui analisado e de certo modo recuperado para a história do filme etnográfico por Paul Henley e Sylvia Caiuby Novaes, *Funeral Bororo* (1953), de Heinz Förthmann.

Desde logo vemos, aqui, duas tendências documentais que persistem até aos dias de hoje. Para os que trabalham na senda de Regnault, como os

etnólogos portugueses da equipa de Jorge Dias, de que falaremos mais à frente, a câmara é vista como um instrumento para registar e *guardar* dados sobre a cultura. O processo de análise destes materiais é exterior a eles, está nos textos, nos objectos. Para os seguidores de Flaherty, o filme fornece meios não só para registar os comportamentos humanos, mas também para levar quem os vê a entrar em contacto com estes, de acordo com uma lógica de comunicação própria ao meio cinematográfico. No caso da primeira tendência, existe ainda uma outra ramificação. Na verdade, dentro do chamado “filme etnográfico”, que se desenvolve mais tarde em campo disciplinar, cabem tanto o *material de pesquisa*, que serve uma recolha específica – no caso de Margaret Mead, o estudo do comportamento e dos usos do corpo em Bali ou na Nova Guiné – quanto o *material de registo* que serve para produzir documentos com vista a futuras pesquisas, ao estabelecimento de um arquivo ou até à exibição, no museu etnográfico, junto dos objectos. Neste tipo de recolha, a atitude não é a de descoberta à medida que se filma, mas antes a da constatação. Neste período, vários projectos associados à ideia de arquivo são desenvolvidos. Entre eles, estão os documentos visuais da Enciclopédia Cinematográfica do Instituto do Filme Científico de Göttingen (IWF). Trata-se de um dos projectos mais ambiciosos de constituição de um arquivo etnográfico do mundo. Nestes filmes, percebemos hoje como que uma crença ou uma convicção de que os documentos, quando trabalhados desta forma, em planos fixos, cronológicos, com um olhar ao detalhe e ao processo, ganhavam uma validade que lhes dava o estatuto de *documento*.

Parece ter havido, mais tarde, uma mudança de paradigma, associado a uma prática, com pioneiros do filme etnográfico como John Marshall, Timothy Ash ou Jean Rouch: a de passar da ideia do filme como *método* (para trazer dados à pesquisa) para a do filme como *gerador* de novo conhecimento antropológico. Esta mutação parecia já estar dada por antropólogos como Mead e Bateson, que filmaram entre 1936-38 em Bali e Nova Guiné, fazendo um trabalho comparado que introduz de forma pioneira uma nova atitude: não se recolhiam tecnologias nem se filmavam rituais e cerimónias do domínio do visível, mas sim atitudes culturais e relações sociais, tantas vezes invisíveis. O desejo de usar a película para *interpretar* a realidade teve que ultrapassar a ideia de que a câmara em si *serve para ver*, possui uma visão, uma verdade. Em resumo, para fazer emergir a imaginação cinematográfica do antropólogo ou a imaginação etnográfica do cineasta, foi necessário ultrapassar o modelo

das ciências naturais e incorporar o terreno das emoções, do imaginário e do poético.

Mas enquanto Flaherty usava estratégias narrativas baseadas no romantismo, na *afeição* pelas pessoas que filmava, Rouch e Marshall levaram mais longe as possibilidades de interpretação do espectador, tornando a fabricação física e psicológica dos eventos mais complexa. Esta viragem da década de 1950 para 60 fornece um legado onde se encontram vários movimentos internacionais que dão um contexto mais preciso ao que se fazia em Portugal. Para além do que acontece na Alemanha, com o instituto de Göttingen, em França, com Rouch ou nos EUA, com Margaret Mead na defesa do uso da câmara no trabalho de campo, na Universidade de Califórnia cria-se o departamento de Antropologia Visual. Tudo isto está ligado ao movimento mais extenso do documentarismo, começando pelo *free cinema* que, na década de 50 vê o realizador como observador, rejeitando o papel de promotor. Os Drew Associates (1958) de Richard Leacock – que havia sido câmara de Flaherty (em *Louisiana Story*) e Frederick Wiseman – fundam, com o *cinema directo*, um documentarismo que filma obsessivamente as pessoas, acreditando que, nesse jogo, se recriaria e reinventaria a realidade que nem os próprios protagonistas conhecem. Trata-se de um cinema que podemos considerar sociológico e que dá tanto conta do universo social quanto o do realizador e da época. Por outro lado, ao arranque do grupo francófono do *cinéma québécois*, no princípio dos anos 60, com um cinema mais etnográfico e antropológico, estão ligados Michel Brault, Gilles Groux, e Claude Jutra. Poderíamos aqui estabelecer um paralelo entre os portugueses António Campos, Manuel Costa e Silva, ou Noémia Delgado, e os realizadores canadianos que se dedicaram a esta vertente etnográfica do documentário, em especial Michel Brault, realizador do Québec ligado ao National Film Board of Canada durante a década de 1960 e 1970. Tal como *Almadraba Atuneira* (1961), de Campos, o filme que Brault realiza com Pierre Perrault, *Pour la Suite du Monde* (1963), retrata uma comunidade piscatória numa espécie de recriação identitária. As experiências mais reflexivamente autorais que começam, mais tarde, com o cinema de David e Judith MacDougall, o cinema colaborativo, o *indigenous media* e o projecto do Vídeo nas Aldeias culminaram na ideia do sujeito como autor, com uma vaga de cineastas indígenas que constroem um novo olhar sobre a Antropologia Visual. Um bom exemplo das novas colaborações é o filme tratado neste dossier por Sabrina Alvernaz, *Itão Kuegü, As hiper mulheres*. Nele, existe uma coincidência entre os interesses e as contribuições de *insiders* e

outsiders. Ao invés de exotizar, o filme serve a ideia de as comunidades representadas preservarem e recolherem as tradições que se imaginam relevantes.

É necessário, parece-nos, pensar a categoria do “filme etnográfico” no sentido de um cinema enformado pela disciplina que se denominou, consoante os contextos, etnologia ou antropologia, e não como um género cinematográfico cujas origens são únicas e que se estabeleceu como uma metodologia universal. Talvez se possa dizer que uns filmes são mais etnográficos do que outros, ou que os filmes se tornam etnográficos de acordo com a sua apropriação por cada um de nós. A análise acerca do modo como a antropologia usou a imagem pode ir um pouco mais além nesta reflexão sobre os usos da imagem, se a deslocalizarmos do território do filme etnográfico, onde nos centrámos até aqui, para a colocar no campo da “visualidade”, que opera de um modo particular como uma técnica e uma *teoria do conhecimento* antropológico. Partindo de um paradoxo – o da centralidade da visão para uma antropologia baseada no trabalho de campo tal como definido por Malinowski e seus contemporâneos –, falta ainda uma reflexão sobre a importância das tecnologias visuais, e da visão ela mesma, nos textos produzidos pela antropologia. O cepticismo com que a imagem, a fotografia e mesmo a cultura material foram vistas em certos períodos da sua história relacionou-se com uma associação entre estas ferramentas e um passado positivista-descritivo de que era importante a moderna antropologia libertar-se (Grimshaw, 2001). De facto, a natureza construída dos textos e a ideia do trabalho de campo como uma *prática visual* (Clifford e Marcus 1986) podem explicar o sucesso que o filme teve, a partir de certa altura, na história da Antropologia, especialmente na primeira metade do século XX, quando a visibilidade das coisas como critério para a sua existência parece ter sido substituída pela ideia da experiência. Compreendido nesta perspectiva, o filme etnográfico constitui um *sistema visual*, e a Antropologia Visual o território das *formas culturais visíveis*.

Cinema e antropologia em Portugal

Gostaríamos agora de enquadrar o caso português na história da Antropologia Visual, tentando perceber se, aí, existiu ou não uma vocação etnográfica. A própria discussão acerca da pretensa vertente etnográfica do cinema português cruza-se com a discussão acerca do

documentarismo enquanto escola ou movimento em Portugal. Se formos aos antecedentes do filme fundador de Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera*, feito em 1962, podemos tentar perceber onde começa a veia documental, num gesto que remonta a dois filmes: *Nazaré, Praia de Pescadores*, de Leitão de Barros, filmado em 1927, com estreia em 1929, e *Douro Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira, datado de 1931. Em embrião, encontramos já nestes dois filmes uma veia documental, realista e preocupada com os universos populares – neste caso, o dos pescadores da Nazaré e o da zona ribeirinha do Porto –, que serão plenamente desenvolvidos mais tarde, na década de 1960. É esta veia, reveladora de uma atitude que em muito se distinguia daquela do cinema oficial, que interessa aqui, de certo modo, resgatar, para uma análise da tendência etnográfica do cinema português. Em textos anteriores a este (Costa 2021) foi tratado o modo como a etnografia, associada ao fascínio pela cultura popular contaminou o cinema português quer ele seja “de arquivo”, assumidamente “documental”, ou, finalmente, “da imaginação etnográfica”. O primeiro grupo de filmes, o etnográfico de arquivo, refere-se às películas realizadas no Centro de Estudos de Etnologia entre as décadas de 1960 e a de 1980. Não se pode fazer uma abordagem ao filme etnográfico português sem tratar o trabalho do grupo de Jorge Dias a partir da produção de imagens, cruzando a informação dos filmes com outras ferramentas de catalogação e organização material do saber, como sejam fichas, objectos ou fotografias. Estes filmes foram produzidos num momento histórico em que a etnologia e o cinema, enquanto territórios de partilha de um discurso aliado a uma prática, pareciam andar de costas voltados. O filme é aqui usado, tal como a fotografia, o desenho e os mapas, como mais uma ferramenta de registo e acumulação extensiva de dados. Em termos metodológicos, esta forma de actuar liga-se à *extensive survey*, quer dizer, à preocupação com uma cobertura equilibrada e representativa do país, apoiada em estudos curtos, mas numerosos, realizados nas diferentes áreas cobertas pela investigação. Esta linha de trabalho foi extensamente utilizada no país pelos etnólogos mais ligados ao acto de filmar, nomeadamente Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira. Os filmes dependiam de um contexto fornecido pela agenda de prioridades das recolhas que estavam a ser feitas a nível nacional e que eram depois organizadas em livros monográficos e colecções museológicas. No entanto, não configuravam nem um projecto autónomo e ambicioso nem um conjunto coeso, organizado e sistemático de materiais.

Um outro grupo de filmes traça uma linha ligada ao cinema etnográfico assumidamente documental, com realizadores como António Campos, em *Almadraba Atuneira* (1961), *Vilarinho das Furnas* (1971) e *Falamos de Rio de Onor* (1974), Noémia Delgado e o seu *Máscaras* (1976), Manuel Costa e Silva, em *Festa Trabalho e pão em Grijó de Parada e Madanela* (1977) ou Fernando Matos Silva, em *Argozelo* (1977). Estes são alguns exemplos do modo como o olhar etnográfico ultrapassou o espaço restrito da etnologia. Trata-se de um acervo de filmes que, não sendo parte de um projecto científico institucional, como era o caso dos anteriores, também não deriva da produção propagandística e pedagógica do Estado Novo nem se situa no encontro da ficção com o real. António Campos, em especial, é um cineasta que trabalha a partir deste processo de produção das *diferenças culturais* e que as documenta. Por outro lado, se aceitarmos o pressuposto de que, como diria Geertz (1973), toda a antropologia se baseia na prática da escrita etnográfica construída a partir de um *momento experimental*, então ela estaria mais próxima da *ficção* e da construção imagética. No entanto, a atenção ao particular, o postulado moral e ético, e a rejeição das generalizações e da objectividade como discursos de poder sobre o *outro*, fazem dos filmes de Campos objectos mais próximos da agenda da antropologia que se fazia na época do que os filmes de arquivo do Centro de Estudos de Etnologia. Isto porque se trata de um cinema que, embora feito fora do quadro institucional da etnologia portuguesa, pode servir de barómetro daquela – justamente por se encontrar numa zona desprovida dos compromissos científicos, académicos e museológicos do Centro de Estudos de Etnologia.

O cinema *poético ou da imaginação etnográfica* de António Reis – em especial o lugar da paisagem em *Trás-os-Montes* e o fascínio pela arte bruta em *Jaime* – bem como a ruralidade intemporal em *Veredas*, de João César Monteiro, aparecem como uma forma *idiomática* de olhar a cultura popular que tem muito de romantismo, de procura do idílio e de pastoralismo. Esta poética não deixava, no entanto, de estar ligada a um projecto, mais uma vez de missão etnográfica, constituído pela ideia de um “museu da imagem e do som” que fosse repositório das cinematografias feitas a partir das regiões portuguesas. A ideia de associar o cinema a um projecto museológico, de um museu em movimento, é coincidente com o próprio projecto original da antropologia. Ao contrário da vaga revolucionária, ou de certos filmes de registo etnográfico que trabalham a partir da ideia do momento *presente*, do *hic et nunc*, este cinema representa um mundo rural

imaginado, recomposto, híbrido, construído cinematograficamente num passado *remoto*, para o que contribui de forma relevante a forma como se filma a terra, a paisagem, a relação das pessoas com esta, assim como o acento no uso de determinados objectos e construções que materializam a ruralidade enquanto modo de vida e testemunhos do passado. É nesta via que podemos encontrar o filme *Encontros* (2006), de Pierre-Marie Goulet, trabalhado neste número por Mónica Batista.

Apesar de tudo, com a revolução de Abril, houve um incremento da produção cinematográfica, associada ao fim da censura e à disponibilização de apoios por parte do Instituto Português do Cinema e da Radiotelevisão Portuguesa (RTP). No entanto, para José Manuel Costa (2004: 120),

até praticamente aos anos 1990 (e o que se passou, entretanto, só ajuda a perceber a que ponto isso não aconteceu no passado), não houve no nosso país uma verdadeira tradição documental, no sentido em que não houve um movimento, mesmo que pouco expressivo ou temporário, que tenha apostado consistentemente no género e que tenha dialogado com as etapas mais fortes do género.

No entender do autor, as obras documentais produzidas pelos cineastas portugueses até aos anos 90 foram surgindo num contexto essencialmente isolado, e, sobretudo, quase sempre sem qualquer ligação às correntes do documentário internacional. A partir daqui e até aos dias de hoje, o documentário português de inspiração etnográfica parece exuberar, tendo-se tornado hoje num importante instrumento para comunicar a Antropologia e um lugar de debate e experimentação. Para além da discussão sobre a existência ou não de uma escola de documentarismo em Portugal, a linha de inspiração etnográfica foi fazendo o seu caminho.

Seis histórias para olhar para o futuro do cinema e da antropologia

As seis propostas presentes neste número temático garantem uma representação de objectos e temas que nos parece muito abrangente no âmbito do que poderíamos denominar ‘cinematografias marginais ou invisíveis’. São artigos que nos permitem – apesar de os autores não o conceptualizarem nestes termos – discutir regimes escópicos ou

sistemas visuais alternativos ao de uma cultura do ver ocidental hegemónica (cf. Jay 2002), particularmente se tivermos em atenção que a quase maioria dos textos dá espaço para discutir propostas sobre formas de representação visual relativas a um terceiro e a um quarto cinemas (ou cinemas indígenas e/ou emergentes).³ Embora o tema não seja novo (cf. Ginsburg 2011 ou Cordova, Athias e Lacerda 2021), a verdade é que os autores exploram mais pronunciadamente a relação entre o cinema e a antropologia no âmbito de processos autorais bem detalhados nas opções de realização, circulação das obras e arquivo/direitos sobre as imagens. E, neste sentido, esta parece-nos igualmente uma dimensão crítica a ter em conta neste conjunto de propostas – o de pensarmos as localizações políticas e idiossincráticas dos homens e mulheres (por detrás) das câmaras de filmar. São, assim, textos que não só nos falam sobre as obras, mas igualmente nos contam as histórias dos seus e das suas criadoras. Esta dimensão autoral do trabalho antropológico parece-nos relevante, pois permite reconfigurar muito daquilo que foi, historicamente, uma intenção de ocultar as escolhas estéticas, artísticas e pessoais de quem filmava.

O artigo de Paul Henley e Sylvia Caiuby Novaes aborda uma importante obra de Heinz Förthmann, *Funeral Bororo* (1953). Os autores procuraram não só contar a história do filme, tentando produzir sentido das suas várias partes, mas igualmente dos seus contextos de produção num sentido lato. Para isso, explicitam os contributos do realizador alemão para a antropologia visual – em particular, para a etnografia visual dos povos indígenas (bororo) e a história do filme etnográfico no Brasil. O texto dá-nos também conta de um período específico da complexa questão indigenista no Brasil, do tema da sua representação, no âmbito de uma antropologia da urgência dos povos ameríndios e seus modos de vida. Num artigo belissimamente documentado fotograficamente com imagens de interlocutores privilegiados com os quais o realizador trabalhou (e.g. Marshall Rondon, Darcy Ribeiro) e dos próprios filmes, são ainda discutidas opções práticas e estéticas do trabalho de Förthmann.

Sofia Lopes regressa a um realizador e antropólogo, Ruy Duarte de Carvalho, bem como a uma obra relativamente esquecida (ou, melhor dizendo, inacessível). Ao visitar algumas das suas mais importantes

³ Não pretendemos abrir nova linha argumentativa com esta afirmação, reconhecendo, no entanto, que esta é uma categoria muito imprecisa à luz do que hoje já se conhece e investigou sobre o tema em vários domínios de saber (antropologia, cinema, história de arte, apenas para indicar alguns), incluindo igualmente o que julgamos ser o contributo deste mesmo número temático.

criações, ficamos a conhecer as motivações políticas e pessoais que nos permitem perceber a obra do autor muito para além de um cunho meramente antropológico ou cinematográfico, em especial num tempo de urgência documental de um país, Angola, a fazer-se num processo de independência relativamente a Portugal quando a antropologia expiava o seu original pecado ‘colonial’. Tal como descrito em relação a Heinz Förthmann, também Ruy Duarte de Carvalho, invisibilizado em muitas histórias do cinema e de antropologia de Angola, Portugal e África, é aqui descrito na sua trajectória pelos mundos do filme e da antropologia – nem sempre coincidentes nas suas biografias. A sua descoberta relativamente tardia e bem depois do seu percurso académico em Portugal na Universidade de Coimbra, onde lecionou, é revelador, segundo a autora deste ensaio, da marginalidade da sua obra. Mas mais importante, o artigo traz-nos os princípios básicos que nortearem esta ‘empresa de conhecimento’ visual urgente levada a cabo por Duarte de Carvalho.

Com *Encontros* (2006), de Pierre-Marie Goulet, Mónica Baptista convida-nos a revisitar aquilo que poderíamos considerar uma etnoficção – uma obra experimental que se apresenta de difícil categorização. Mais uma vez, são-nos dados a conhecer os contextos de produção que informaram as opções de realização do cineasta. O texto explora os próprios encontros (inspiracionais) de Goulet, as influências que recebeu ao longo do seu percurso como cineasta francês a viver em Portugal, numa tentativa de identificar a etnograficidade de um processo criativo complexo – um devaneio poético que o levou a navegar entre lugares e pessoas que ele sentiu a necessidade de inscrever em territórios culturais e testemunhais significativos.

Júlia Vilhena fala-nos do filme-ensaio com base numa análise de dois filmes de Agnès Varda, no domínio da sua cinescrita, bem como da proposta da “fala ao lado” de Trinh T. Minh-ha. As propostas das duas realizadoras, que trabalharam deliberadamente no âmbito de um cinema ensaístico, servem para que a autora do artigo desenvolva um argumento importante sobre a desconvenção de formas de representação e o uso que podemos dar às imagens para explorar outros modos de ver e perceber a realidade – menos lineares, literais e óbvios. Neste sentido, os trabalhos de Varda e T. Minh-ha afiguram-se como contributos muito importantes para os estudos sobre os modos de ver e os modos de conhecer. As suas etnografias experimentais, com a incorporação intencional e declarada de questões como a subjectividade e um

envolvimento criativo e autoral da espectralidade, fragilizam o conhecer determinístico desde um lugar privilegiado (do antropólogo ou realizador), cruzando questões epistemológicas críticas da e na antropologia que têm vindo a lume desde finais dos anos setenta do século passado (cf. Clifford e Marcus 1986), particularmente nesta fase (ainda ou sempre?) pós-colonial do projecto de conhecimento da antropologia.

Sabrina Alvernaz reflecte sobre um importante filme na história do cinema indígena feito desde o Brasil, *Itão Kuegü: as hiper mulheres* (2011), uma obra já clássica que a autora revisita a partir da discussão e análise de alguns dos recursos narrativos e estilísticos utilizados na produção do filme. A partir dessa investigação, nomeadamente sobre repetições e paralelismos, somos levados a estabelecer uma analogia entre cultura e representação dos e pelos kuikuro, funcionando o filme, enquanto processo partilhado entre indígenas e não indígenas, não só como (ou menos do que) uma etnografia visual sobre os kuikuro, mas muito mais como uma etnografia feita pelos kuikuro.

Fechamos com Sebastián Gómez Ruiz, que nos traz à discussão o importante tema da soberania visual – do direito à representação dos arhuaco, a partir da história da “misión capuchina” em Nabusímake (Colômbia, 1915-1982). Ruiz mostra-nos como a possibilidade de os povos outrora ‘capturados’ (em vida e em câmara) poderem agora representar-se visualmente – reinterpretando as representações sobre si criadas pelos outros (Igreja, Estado, Ciência) – corresponde a um processo libertador e empoderador dos sujeitos. Finalmente, no âmbito desses regimes escópicos que serviram para que víssemos permanentemente – ao longo das histórias coloniais de dominação e conhecimento – os outros quase sempre como sujeitos reificados numa diferença exotizante e inescapável, a possibilidade de os sujeitos serem donos da sua representação visual e dos arquivos existentes sobre eles configura igualmente – no quadro das discussões sobre representação visual – a possibilidade de serem vistos e conhecidos (pelo menos e também) de uma outra forma. É no domínio político, ético e epistemológico que o debate se posiciona.

Nota final

Quisemos com esta proposta cultivar um chão de possibilidades em torno das relações cinema e antropologia que não são novas nem

tampouco difusas. Existe muito já contado (cf. Costa 2021; Grimshaw 2001), mas igualmente muito por contar numa história longa que se confunde com as próprias narrativas associadas a cada um destes campos ou disciplinas. Portanto, esperamos que, com as sementes agora lançadas, mais diálogos cruzados e emaranhados possam surgir. Como referimos, antropologia (visual) e cinema partilham uma sede criativa imensa a par da ‘crença’ de que a câmara ajuda as pessoas a revelarem-se – algo tão bem expresso na antropologia cinematográfica (ou no cinema antropológico) de Jean Rouch, também ele actor e autor chave para entendermos esta história emaranhada. Para Rouch, a câmara servia como catalisador de emoções, estados de alma e de ser que não se sentiam nem apareciam ao primeiro olhar, na superfície dos encontros imediatos. Talvez seja aqui, com esta ideia, que possamos terminar por agora, a jeito de remate deste número especial. Qualquer filme, seja ele antropológico ou não, permite acessos outros à realidade, desafia-nos para outras dimensões experienciais, epistemológicas, éticas e políticas. Pensamos que com os artigos aqui apresentados criámos exactamente essa possibilidade – a de que espectadores de cinema e/ou antropologia se sentissem convidados a ver (de) novo o que provavelmente antes não fora visto ou, mesmo se visto, não assim. Portanto, não avançamos para uma resposta final sobre o que é ou pode ser um filme antropológico ou uma antropologia cinematográfica. Mais uma vez, muito ao jeito do modo como nós antropólogos gostamos de nos relacionar em conhecimento com o Mundo, preferimos utilizar uma forma menos normativa e *proclamática*; ou seja, preferimos que os casos e os exemplos nos permitam construir uma diversidade de possíveis definições, fragmentos das histórias cruzadas do cinema e da antropologia.

Referências

- Amaral, Erika. 2019. “Meu canto de morte, guerreiros, ouvi’: Intermedialidade e tensões do colonialismo em *Amélia* (2000)” *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 6 (2): 03-24. <https://doi.org/10.14591/aniki.v6n2.511>
- Banks, Marcus e Ruby, Jay. 2011. “Made to Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology”. In *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, org. Marcus Banks e Jay Ruby, pp. 1-18. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

- Clifford, James e Marcus, George. 1986. *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Cordova, Amalia, Athias, Renato e Lacerda, Rodrigo. 2021. “Cinema indígena: passado, presente e futuro”. *Proa: Revista de Antropologia e Arte* 11(1): 12-21. <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/4616>.
- Costa, Catarina Alves. 2021. *Cinema e Povo, Representações da Cultura Popular no Cinema Português*. Lisboa: Edições 70.
- Costa, José Manuel. 2004. “Questões do Documentário em Portugal”. *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, org. Nuno Figueiredo e Diniz Guarda, pp. 117-143. Lisboa: Arte e Cultura.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Londres e Nova Iorque: Basic Books.
- Ginsburg, Fay. 2011. “Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film”. In *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, org. Marcus Banks e Jay Ruby, pp. 234-255. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Griffiths, Alison. 2002. *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Grimshaw, Anna. 2001 *The Ethnographer’s Eye. Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaur, Raminder e Grassilli, Mariagiulia. 2019. “Towards a Fifth Cinema”. *Third Text* 33 (1): 1-25, <https://doi.org/10.1080/09528822.2018.1546452>
- Jay, Martin. 2002. “Cultural relativism and the Visual Turn”. *Journal of Visual Culture* 1(3): 267-278. <https://doi.org/10.1177/147041290200100301>
- Rothman, William. 1997. *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sampaio, Sofia, Schafer, Raquel e Blank, Thaís. 2016. “Filmes utilitários, amadores, órfãos e efémeros: repensando o cinema a partir dos “outros filmes”. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 3 (2): 200-213. <https://doi.org/10.14591/aniki.v3n2.263>

Streible, Dan. 2009. "The State of Orphan Films: Editor's Introduction", *The Moving Image* 9 (1), vi-xix.

Filmografia

Acto da Primavera [longa-metragem, película] Real. e Prod. Manoel de Oliveira, Portugal, 1962. 94 min.

Almadraba Atuneira [curta-metragem, película]. Real. e Prod. António Campos. Portugal, 1961. 27 min.

Argozelo, À Procura dos Restos das Comunidades Judaicas. Real. Fernando Matos Silva. Cinequipa, Centro Português de Cinema, Portugal, 1977. 104 min.

Au Pays des Dogon [curta-metragem, película] Real. Marcel Griaule, Service cinématographique du Ministère des Colonies, França, 1935. 13 min.

Douro Faina Fluvial Real. [curta-metragem, película] Real. Manoel de Oliveira. Portugal, 1931. 18 min.

Falamos de Rio de Onor [longa-metragem, película]. Real. António Campos. Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal, 1974. 63 min.

Festa Trabalho e Pão em Grijó de Parada [curta-metragem, película]. Real. Manuel Costa e Silva. Instituto de Tecnologia Educativa. Portugal, 1973. 33 min. <http://lugardoreal.com/video/festa-trabalho-e-pao-em-grijo-de-parada>

In the Land of the Head Hunters [também *In the Land of the War Canoes*]. [longa-metragem, película]. Real. Edward S. Curtis, Word Film Company, EUA, 1914. 64 min.

Madanela [curta-metragem, película]. Real. Manuel Costa e Silva. Centro Português de Cinema / CPC, Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal. 1977, 33 min.

Máscaras [longa-metragem, película]. Real. Noémia Delgado. Centro Português de Cinema. Portugal, 1976. 116 min.

Nanook of the North [longa-metragem, película] Real. Robert Flaherty. Revillon Frères, EUA, 1922. 79 min.

Nazaré, Praia de Pescadores [longa-metragem, película] Real. Leitão de Barros, Portugal, 1929. 109 min.

Pour la Suite du Monde [longa-metragem, película]. Real. Michel Brault, Pierre Perrault. National Film Board of Canada / NFBC. Québec, Canada, 1963. 105 min.

Sous les Masques Noirs [curta-metragem, película] Real. Marcel Griaule, Service cinématographique du Ministère des Colonies, França, 1938. 9 min.

Trance and Dance in Bali [curta-metragem, película] Real. Margaret Mead, Gregory Bateson, Museum of Natural History, EUA. 1951 [filmado em 1930-1937], 22 min.

Vilarinho das Furnas [longa-metragem, película]. Real. António Campos. Portugal, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971. 77 min.

Do Look Back: Entangled Histories of Cinema and Anthropology

ABSTRACT This special section of *Aniki* explores crossed histories of cinema and anthropology based on six texts that seek to account for how the two fields have been ‘fertilized’ with contributions from both sides. The history of cinema and (visual) anthropology is a history made of mutualisms, not always obvious or easily identifiable. With this thematic dossier, which puts together six studies and six particular stories, we intend to contribute to the history of the visual representation of people in ethnographic cinema and in visual anthropology, exploring issues of knowledge, narrative and construction that place the theme of anthropologically appropriated moving images in relation to ethical and political dimensions that are inescapable for authors, spectators, represented people, and image scholars.

KEYWORDS History of anthropology; representation; Portugal; indigenous cinema; essay-film.