

The encounter with the other: an approach between anthropology and documentary¹

O encontro com o outro: uma aproximação entre a antropologia e o documentário

Gabriela Alves Carvalho²

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Mateus Costa de Oliveira³

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Abstract

*Both anthropology and documentary filmmaking, while not reducible to this aspect, share a common point: the encounter with the other. Subjects were revealed when documentary filmmakers entered diverse spaces with their cameras or searched archives for records of the other in the past. These same devices, cameras and photographs, began to accompany ethnographies, serving as instruments for recording and interaction between the anthropologist and the other. The very landmark of documentary cinema highlights the encounter between Robert Flaherty and the Inuit community, resulting in *Nanook of the North* (1922). Parallel to this moment, also in 1922, Bronislaw Malinowski, with *Argonauts of the Western Pacific*, laid the foundations of modern anthropology. In *Anthropology and Image*, a book by Andréa Barbosa and Edgar Teodoro da Cunha, it is pointed out how anthropology and cinema developed simultaneously, at a time when images, in a broad sense, could record a world of greater diversity. This parallel development, in fact, led to mutual influences. While documentary filmmaking has led to questioning the objectivity of recording, anthropology has alerted filmmakers to question the form and interpretation of what has been filmed, according to Barbosa and Cunha. In this sense, the article seeks to demonstrate how these two fields have dealt with subjects, aiming, in the end, to contribute to a sensitive perception of the other.*

Keywords: Anthropology, Ethnographic Cinema, Documentary, The "Other".

Introdução

Se as primeiras imagens em movimento feitas pelos irmãos Auguste e Louis Lumière registravam e miravam o outro, sejam os trabalhadores saindo da fábrica ou as imagens domésticas de um filho se alimentando, também podemos dizer que a história do cinema documentário começa a partir do encontro com o outro: *Nanook do Norte* (1922), de Robert Flaherty. O diretor norte-americano, após um longo processo de aproximação e convivência com o povo inuíte, parte para a Baía de Hudson, no norte do Canadá, para filmar o homem em um ambiente gélido. O diretor "[...] era intuitivo e pragmático, construindo seus filmes a partir de uma longa imersão na cultura de seus personagens, e é evidente em seus filmes o profundo respeito que ele tinha por eles" (McLane, 2013, p. 27,

tradução nossa)⁴. Além da própria imersão, Flaherty exibia trechos do que era filmado, como a caça à foca, aos próprios inuítes (Flaherty, 2015). Apesar da história do documentário não poder ser reduzida ao encontro com o outro, parece ser nessa relação, que é permeada por contradições e por perpetuações de relações de poder, que observamos a potência desse gênero cinematográfico.

Não por acaso, a própria antropologia consolidou-se historicamente a partir desse encontro com o outro. Desde suas formulações clássicas, a disciplina foi marcada pelo deslocamento em direção a povos considerados culturalmente distintos do universo ocidental, transformando a alteridade em um de seus principais objetos de investigação. Contudo, esse encontro jamais se deu de maneira indeterminada. Inserida em um contexto colonial, a antropologia produziu, sobretudo até meados dos anos 1980, saberes atravessados por relações assimétricas de poder, nas quais o outro era convertido em objeto de observação e análise. Nesse processo, práticas culturais, corporalidades e modos de vida passaram a ser descritos e interpretados a partir de categorias ocidentais que, muitas vezes, reforçavam imagens de exotividade.

A partir dessas percepções iniciais, o artigo se constrói articulando o encontro com o outro nos campos da antropologia e do documentário. Em um primeiro momento, a partir da seção intitulada *Antropologia, cinema e a produção do outro*, é evidenciada a relação que a antropologia e o cinema vão estabelecer no final do século XIX. A modernidade é o tempo histórico onde ambos os campos se desenvolvem, temporalidade marcada pelo avanço imperialista e pela crença em uma ciência que procura desvelar e explicar o mundo de forma objetiva. Dessa maneira, o dispositivo fotográfico, cuja corrida técnica teve no cinematógrafo dos irmãos Lumière seu grande vencedor, volta-se tanto para aquilo que o cerca quanto para territórios concebidos como "exóticos". Nesse contexto, a aproximação entre a antropologia e o cinema não causa espanto. Juntas, essas práticas passam a atuar na construção visual do outro, produzindo imagens frequentemente compreendidas como registros "naturais" e objetivos da realidade. Apenas posteriormente tais pressupostos começariam a ser questionados, à medida que a antropologia passa a refletir criticamente sobre as implicações epistemológicas e políticas envolvidas na produção de imagens e nas formas de representação da alteridade.

Em seguida, em *O encontro com o outro no documentário*, abordamos como o encontro é uma

constante no documentário, seja em seu marco inicial com Flaherty, até suas formas contemporâneas. A diversidade da forma fílmica implica, inclusive, em consolidar um entendimento do que é documentário e de como essa é uma linguagem marcada pela experimentação e influências de outros campos, como a própria antropologia. Posteriormente, argumentamos como os encontros com o outro podem ser estimulados ou, quando assim os realizadores desejam, marcados por um “naturalismo” que maquia a presença da câmera. Esses encontros são marcados por alteridades, relações de poder e diferenças de classes que perpassam e deixam marcas nos registros fílmicos. Por fim, pensamos o encontro com o outro não mais como um envolvimento com um sujeito distante, mas uma busca por si mesmo ou por aqueles que estão próximos.

Antropologia, cinema e a produção do outro

O flerte entre o cinema e a antropologia remonta ao período de invenção dessas duas atividades, nos anos finais do século XIX. Se o cinema nasce com suas lentes voltadas para aquilo que a experiência humana revela de banal e de extraordinário (Barbosa et al., 2016, p. 12), a antropologia é inaugurada como um esforço de aproximação em direção aos diferentes quadros de diversidade ao redor dessa(s) experiência(s). Para ambos, interessa mover-se em torno de um magnetismo particular: a complexidade da experiência humana e sua multiplicidade em termos estéticos, poéticos, políticos, corpóreos, cosmológicos etc.

Contudo, é possível que estejamos nos adiando neste ponto; afinal, nem sempre foi assim. Antes, convém assinalar aquele que, em termos cronológicos, pode ser considerado o primeiro acercamento entre os dois campos. Na Europa, os anos finais do século XIX coincidem com o acirramento de dois processos concomitantes, grifado, de um lado, por um cenário de crescente industrialização e expansão capitalista e, de outro, pela ebulição de ideologias científicas, momento no qual o positivismo experimenta o seu auge. O resultado dessa fervedura é a eclosão de um período marcado pelo alastramento da empreitada colonialista rumo a outros territórios — sobretudo na África, Ásia e Oceania — e pela crença quase inabalável na ciência e nas formas dela derivadas. Nesse contexto, tanto a antropologia quanto o cinema surgem como desdobramentos de um mesmo processo sócio-histórico: a invenção da modernidade.

Se dissemos que a antropologia nasce como um esforço de aproximação aos diferentes quadros de diversidade ao redor do mundo, é preciso lembrar que tal esforço só se tornou possível porque, mais do que aproximação, se configurava, àquela altura, como um projeto científico ancorado na ideia de progresso e linearidade. Como assinalado por Johannes Fabian (2013, p. 48), dado o contexto de um Ocidente industrializado e colonizador, seria praticamente inevitável que os teóricos sociais comessem “[...] a procurar perspectivas científicas em que depositar as

ideias de progresso, modernização e desenvolvimento [...]”. Não à toa, a antropologia passa a adquirir o *status* de disciplina acadêmica à medida que se associa à perspectiva evolucionista, sobretudo após a publicação de *O Ramo de Ouro*, de James Frazer, em 1890.

O cinema, por sua vez, impulsionado pela invenção do cinematógrafo em 1895⁵, emerge como expressão paradigmática daquilo que Walter Benjamin (1994, p. 174) descreveu como a técnica em seu estágio mais avançado de emancipação. Tal como a antropologia, irrompe como sintoma de uma racionalidade técnico-científica. Diante do fascínio produzido pela fotogenia — isto é, por aquilo que de mágico, poético e fantástico nos é revelado através de imagens mecânicas da realidade (MacDougall, 2016, p. 132) —, impunha-se aos espectadores a percepção de que o mundo e seus objetos atravessavam, naquele momento, transformações profundas.

Assim, ao inaugurar uma nova forma de racionalidade, a modernidade foi também responsável por principiar novas formas de apreensão e circulação do real. Ao reconfigurar as condições sob as quais a realidade pode ser percebida, descrita e, sobretudo, representada, ela operou um deslocamento decisivo nos modos de constituir e se relacionar com a alteridade. Encarnada, de um lado, no empreendimento antropológico e, de outro, na máquina mimética⁶ (Taussig, 1993), essa racionalidade instituiu regimes de visibilidade que, ao mesmo tempo em que ampliavam o campo do visível, submetiam o outro a um olhar exotizante.

O olhar, aliás, longe de constituir uma operação natural, tende sempre a articular-se através de enquadres específicos, diretamente vinculados aos universos cosmológicos dos quais deriva. Não à toa, Franz Boas (1886) foi enfático ao afirmar que “o olho que vê é o órgão da tradição”. Todos nós, ainda que de formas distintas, percebemos o mundo a partir de balizas culturalmente construídas, o que significa dizer que nosso olhar estará sempre orientado e condicionado por certas convenções. No final do século XIX, a orientação do olhar ocidental, fortemente embebida em teorias evolucionistas e racialistas, inclinava-se à tentativa de “determinar a inferioridade ou a superioridade dos diferentes povos” (Schwarcz, 1997), o que se manifestou tanto no olhar antropológico quanto no olhar cinematográfico. No caso da antropologia praticada à época, o que se delineou foi uma contribuição — ainda que contingencial — “para a justificação intelectual da iniciativa colonial” (Fabian, 2013, p. 53); no caso do cinema ficcional, como analisa Richard Waterman (2019):

[...] não surpreende que, desde seu surgimento, [...] tenha incorporado imagens racistas, e que os filmes de comédia tenham reforçado os piores estereótipos raciais herdados do período escravocrata, incluindo, ao lado do *Uncle Tom*, o “coon fantasioso, a mulata trágica, a ama de leite e o *brutal buck*” [...]. Consequentemente, grande parte do que aparecia nas comédias

silenciosas não era engraçado; e aqui não me refiro à qualidade do humor. Imagens racistas, frequentemente violentas, mostravam-se onipresentes (Waterman, 2019, p. 788, tradução e grifos nossos) ⁷.

Se a antropologia, em contexto europeu, intencionou ser a disciplina a inaugurar um método de observação e análise de mundos estrangeiros e de seus habitantes, fornecendo, para muitas pessoas, o primeiro contato com descrições densas (Geertz, 1978) dessas sociedades, o cinema produziu algo parecido ao oferecer, para muitos indivíduos, o primeiro contato visual com cidades e culturas distintas (Waterman, 2019, p. 787). Dado o potencial de ambos para a revelação e construção de mundos, não é de se espantar que seus caminhos tenham se cruzado em mais um aspecto decisivo: a produção desse outro.

No entrelaçamento entre os dois campos, o cinema etnográfico surge, nas primeiras décadas do século XX, com a pretensão de traduzir e explicar visualmente práticas culturais consideradas “selvagens” (Shankar, 2020, p. 5). Em justaposição à crença na objetividade científica, os primeiros antropólogos-cineastas encaravam a câmera como um dispositivo estritamente técnico, responsável, única e exclusivamente, por traduzir a realidade em uma representação bidimensional. Assim, considerada um instrumento capaz de registrar o comportamento “autêntico” do nativo, a máquina foto-filmadora costumava ser posicionada como um observador oculto, numa tentativa de minimizar a interferência — seja do dispositivo, seja do antropólogo — no que entendiam ser o comportamento “natural” desses sujeitos (Shankar, 2020, p. 4).

Exemplo paradigmático desse tipo de estratégia pode ser encontrado no filme *Trance and Dance in Bali* (1951), de Margaret Mead e Gregory Bateson. Apesar de figurarem como importantes expoentes da escola culturalista boasiana, as produções imagéticas realizadas pelo casal de antropólogos norte-americanos passaram a ser compreendidas, sobretudo após a virada reflexiva experimentada pela disciplina, como trabalhos profundamente atravessados por perspectivas imperialistas. O interesse de Mead e Bateson em identificar “padrões culturais” relativamente estáveis e fixá-los por meio de um uso objetivista do aparato fotográfico inscreve-se em um empreendimento profundamente marcado pelo contexto colonial de sua época. Desse modo, embora se afastassem do paradigma evolucionista clássico, os antropólogos acabaram produzindo representações generalizantes da sociedade balinesa, aproximando-se, assim, de uma concepção essencializante de cultura (Jacknis, 1988).

Em linhas gerais, o cinema etnográfico produziu na primeira metade do século XX firmou sua identidade ao delimitar fronteiras profundas entre o eu e o outro — concebido como radicalmente distinto do sujeito ocidental moderno. Ao reivindicar a objetividade do dispositivo audiovisual, esse cinema desconsiderava o caráter situado e relacional das produções imagéticas

ao mesmo tempo em que reiterava as assimetrias entre observador e observado e reforçava modelos de representação profundamente vinculados ao imaginário colonial. Tal operação, sustentada por uma linguagem cinematográfica ancorada nos pressupostos epistemológicos da antropologia praticada à época, contribuiu para a produção de um outro primitivizado, essencializado e, muitas vezes, completamente deslocado do tempo presente.

A partir da segunda metade do século XX, quando a antropologia passa a experimentar uma crise em torno da autoridade etnográfica, inicia-se um processo de questionamento das próprias estruturas de enunciação responsáveis por dar sustentação à produção etnográfica (Clifford, 1998). Se o modelo etnográfico clássico legitimava o pesquisador como sujeito privilegiado da interpretação — seja a partir da experiência intersubjetiva do trabalho de campo malinowskiano, seja pela autoridade hermenêutica de traduzir e organizar sistemas de significação —, o cinema etnográfico tradicional operava de maneira semelhante ao fixar o antropólogo-cineasta como aquele habilitado a enquadrar o outro. Nesse contexto, a câmera tendia a atuar como uma espécie de extensão da autoridade científica, produzindo imagens frequentemente atravessadas por um modelo monológico de representação, no qual os sujeitos filmados permaneciam confinados à posição de objetos visíveis, mas raramente audíveis enquanto agentes da construção narrativa.

É nesse contexto que, a partir da década de 1960, a noção de objetividade no fazer antropológico passa a ser, finalmente, problematizada. Junto dela, como argumenta Arjun Shankar (2020, p. 8), a pretensa factualidade do enquadramento cinematográfico passa também a ser alvo de questionamentos. Desse modo, na medida em que novas técnicas de filmagem procuraram deslocar modelos clássicos de representação, o cinema etnográfico iniciou, ainda que timidamente, um processo de oxigenação — muito embora essas reelaborações não tenham impactado, de maneira profunda, as formas de olhar, enquadrar, interpretar e produzir esse(s) outro(s). Conforme demonstrado por Shankar (2020):

Essas reinvenções visuais romperam, em certa medida, com ideias arraigadas de singularidade e fixidez atribuídas a corpos historicamente colonizados. Ainda assim, tais abordagens acabaram, por vezes, produzindo novas formas de primitivização, justamente por não enfrentarem de maneira profunda as raízes coloniais do próprio “modo antropológico de ver” (Shankar, 2020, p. 8, tradução nossa).⁸

Já a partir dos anos 1980, autores como James Clifford (1998) passam a propor formas dialógicas e polifônicas de produção do conhecimento antropológico, questionando quais experiências são efetivamente incorporadas ao texto etnográfico e qual o lugar ocupado pelos sujeitos estudados nesse processo, movimento que acabou por se tornar um

dos grandes marcos da antropologia reflexiva. Essas discussões, ao problematizarem a centralidade do pesquisador e de sua voz, contribuíram para explicitar as relações de poder envolvidas na construção da representação antropológica. Em meio a esse cenário, o cinema etnográfico também começa a experimentar outras direções, voltando-se cada vez mais para a participação e para as perspectivas dos próprios sujeitos filmados, movimento que Arjun Shankar (2020, p. 10) descreve como a tentativa de “ver através dos olhos nativos”⁹.

Como argumenta o antropólogo indiano-americano em seu artigo intitulado *Primitivism and Race in Ethnographic Film: A Decolonial Re-visioning* (2020), é somente a partir dos anos 1990 que o cinema etnográfico passa a produzir, de fato, uma inflexão mais profunda em relação aos fundamentos que historicamente o sustentaram. Ainda que concepções evolucionistas e primitivizantes já viessem sendo amplamente criticadas no interior da antropologia, seus efeitos continuavam a operar socialmente por meio de imaginários hierarquizantes. Diante disso, diversos realizadores passaram a tensionar os limites da própria disciplina. Ao incorporarem críticas formuladas tanto no interior do debate antropológico quanto em outros campos do saber, essas experiências procuraram deslocar o foco da simples representação da diferença para uma reflexão mais ampla acerca das estruturas históricas de poder e, consequentemente, passaram também a mobilizar outros procedimentos e linguagens (Shankar, 2020, p. 12).

O encontro com o outro no documentário

E o encontro com o outro, ouvi-lo e vê-lo, parece ser um dos chamados mais fortes do documentário. Um exercício de alteridade feito a partir da linguagem cinematográfica que, por vezes, também leva a uma reflexividade. Seja o encontro com Vanda em seu quarto, em *No Quarto de Vanda* (2000), de Pedro Costa, e observar o seu vício de perto, ou ver Eduardo Coutinho buscar e reencontrar os personagens da sua primeira tentativa de realização de um filme ficcional, em *Cabra Marcado para Morrer* (1985), e recompor no documentário o quadro familiar de Elisabeth Teixeira ao ir atrás dos seus filhos dispersos. Exemplos desse encontro e interesse pelo outro não faltam na história do cinema documentário; tal como a sua forma, mutável e variável, acompanhou as mudanças da forma ao longo das décadas. Nesse sentido, para melhor entendimento das diferentes formas pelas quais o encontro com o outro pode se dar, faremos uma breve conceituação do que é documentário para, em seguida, apresentar alguns marcos.

Definir documentário é, antes de tudo, um desafio, já que é um gênero artístico mutável e instável que não se deixa cercar¹⁰. Baggio (2021) sintetiza essa dificuldade dizendo que as inúmeras definições já propostas foram, ao mesmo tempo, exitosas e falhas — por se tratar de um fenômeno tão complexo, quase sendo a mesma dificuldade de se definir o que é arte. Diante de tantas definições já elaboradas e da

própria dificuldade em se definir, e tendo em vista a atual complexa fase desse modo de fazer cinema, o documentário pode ser encarado, minimamente, como “uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a *realidade*. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados” (Nichols, 2005, p. 49). Aqui, não há uma afirmação conceitual por negações falaciosas, como *o documentário é não ficcional* ou *não há atores profissionais em documentários*, mas o entendimento de que, frente à realidade, o documentário se constrói a partir dela, sem negar a participação criativa do seu realizador. Nesse sentido, apesar da dificuldade em se operar em plano teórico com o conceito, toda conceituação terá que partir da análise que não eleja características como imanentes (Darin, 2004, p. 18).

Essa característica mutável que dificulta uma conceituação restrita se dá, em parte, por conta da relação de influência que o cinema documentário estabeleceu com outras linguagens artísticas e com a própria antropologia — uma influência que foi, inclusive, recíproca —, além do aspecto de experimentação que cerca o gênero desde a sua gênese. Essa relação de influência mútua não é estranha, já que, durante os anos 1930, a antropologia e o documentário estiveram dentro da produção antropológica, mas separados entre “etnografias científicas” e “filmes documentários”, forma que estava ganhando corpo como um modo específico de se fazer cinema (Lessa, 2014, p. 93). Ainda sobre a relação de influência recíproca, a antropologia influenciou o documentário na forma como a realidade é apreendida e interpretada. Sobre isso:

O desenvolvimento estético do documentário influenciou profundamente os moldes do filme etnográfico. Se, por um lado, os cineastas contribuem para o questionamento da objetividade e do realismo do registro fílmico — e desse aspecto a antropologia dificilmente conseguirá se desvencilhar —, por outro lado, os antropólogos contribuem para o questionamento sobre a forma de apreensão e interpretação da realidade filmada (Barbosa e Cunha, 2006, p. 34).

Saindo das conceituações e da percepção de redes de influência, o que chamamos aqui de *encontro com o outro* nem sempre é positivo ou ético. É preciso não romantizar a atividade cinematográfica ou o registro das imagens, como já citado em perspectiva histórica no texto. Preconceitos e estereótipos negativos, por exemplo, também permeiam o documentário.

Se aproximação e representação podem ser antiéticas, por outro lado, elas podem também se dar de forma planejada e ética. Ao contrário da espontaneidade, que muitas vezes pode ser presumida por um público sem tanto contato com o gênero. A prática do chamado cineasta do encontro, Eduardo Coutinho, que dizia que conversava ao invés de entrevistar, pode ilustrar bem esse ponto do encontro planejado:

Por mais espontâneos que possam parecer, os filmes de Coutinho passam muito longe do culto à espontaneidade. Sua suprema veracidade provém de escolhas muito bem definidas. No processo de edição, essas escolhas são submetidas a uma “naturalização” que determina o tom final e sua quase infalível comunicação com o espectador. Cada elemento sonoro corresponde rigorosamente à imagem que acompanha. Em *Edifício Master*, personagens e momentos marcantes foram extirpados na edição para não conduzir a uma leitura pejorativa ou estereotipada do prédio e de seus moradores. Para o cineasta, mais importante que a verdade crua é o compromisso ético com o fator humano (Mattos, 2019, p. 221-22).

O documentário *Edifício Master* (2002) é um exemplo, para além do caráter ético de Coutinho lidando com o outro, de como o espontâneo é planejado. Antes das filmagens das entrevistas com o diretor iniciarem, a equipe alugou um apartamento no edifício e começou um processo de pesquisa sobre possíveis participantes para o projeto. Durante o processo de pesquisa, os possíveis candidatos relatavam as suas histórias para a câmera, já se habituando a ela e praticando como seria contar sendo filmado. Coutinho assistia e escolhia os sujeitos para, então, ele mesmo entrevistar essas pessoas. Sendo aquele o primeiro contato dos moradores escolhidos com Coutinho, facilitava para que os participantes relatassem como se fosse a primeira vez, apesar de já terem contado parte ou integralmente a história para a equipe de pesquisa (Lins, 2004). Todo esse processo vai contra a ideia de uma realidade espontânea, do encontro com o outro quase que de forma natural. Há, portanto, a organização de um encontro para o documentário existir.

Coutinho não inaugura esse tipo de procedimento dentro do cinema documentário, o seu estilo é, em parte, fruto da prática jornalística e do Cinema Verdade. O Cinema Verdade, inclusive, é um ponto de virada na história do cinema e da relação com o outro no documentário. O marco fundador deste estilo de cinema é *Crônicas de um Verão* (1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, que estabelece uma reflexividade que repensa o outro e a própria condição imagética: “foi concebida como ‘uma experiência de interrogação cinematográfica’, sem encenações e não limitada a entrevistas” (Darin, 2004, p. 153). Não raro, o Cinema Verdade, de origem francesa, é definido pela contraposição ao contemporâneo Cinema Direto, de origem norte-americana: o documentário não tenta capturar a realidade como se a câmera não estivesse ali, pelo contrário, os realizadores estão implicados e presentes:

[...] os americanos argumentavam que “como agora podiam gravar eventos e sons reais, acreditavam que qualquer outra coisa, incluindo qualquer tipo de ensaio ou pós-sincronização, era imoral... Se o material não fosse espontâneo,

diziam, como poderia ser verdadeiro?” A posição francesa era de que também havia verdade naquilo que a câmera provocava. Mostrar essa interação em vez de escondê-la produz uma nova forma de reflexividade documental, já plenamente presente em *Crônica de um Verão*. Os marcadores dessa reflexividade eram a intervenção por trás da câmera, ao alcance do microfone, e o cineasta entrando em cena: “estamos falando com você sobre isso” (Chanan, 2007, p. 180, tradução nossa)¹¹.

Essa reflexividade permitiu, por exemplo, que o cinema feito por Eduardo Coutinho existisse. *Crônicas de um Verão* demonstra:

[...] que, do mesmo modo como a imagem não pode captar verdades objetivas iminentes, tampouco havia verdades interiores latentes a serem verbalizadas (Darin, 2004, p. 154).

Essa percepção, em nossa interpretação, muda completamente a forma como o outro é retratado no documentário. Jean Rouch, entretanto, antes da experiência do filme que assina com Edgar Morin, já vinha elaborando e testando outras formas de se relacionar com o outro. Como um etnógrafo francês, Rouch fugiu do eurocentrismo que permeava as representações fílmicas dos africanos à época, conseguindo fugir de práticas coloniais para práticas estéticas que revolucionaram e o consagraram como realizador (Bamba, 2009, p. 99).

O Cinema Direto, por outro lado, operava de uma maneira na qual o real é apreendido pelo espectador sem nenhum tipo de interferência, onde o outro é retratado em seu estado espontâneo e “natural”, como se a câmera não estivesse ali. Como muito já discutido dentro do campo, esse outro representado no Cinema Direto não é homogêneo: políticos profissionais, por exemplo, tendem a ter uma auto *mise-en-scène* diante de câmeras, além de já estarem habituados a serem registrados, em contexto contemporâneo. Ou seja, esse outro não se deixa ser capturado, ou pelo menos tenta, fora dos próprios limites impostos para si e para os cineastas. Em exemplo brasileiro, *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, que acompanha os políticos envolvidos na última fase do processo de impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff, demonstra essa relação de autorregulação. O filme de Ramos, apesar de estar temporalmente longe do contexto dos anos 1960, mostra como os realizadores do Cinema Direto também se posicionam frente ao real e ao outro: a diretora escolhe ridicularizar parlamentares favoráveis ao afastamento da ex-presidenta. Ressaltamos que Maria Augusta Ramos não é a primeira a se posicionar no Cinema Direto. Um dos maiores nomes dessa escola, Frederick Wiseman, fez isso na segunda metade dos anos 1960 ao radicalizar os preceitos do Cinema Direto em *Titicut Follies* (1967) (Niney, 2009). O documentário mostra como eram precárias as condições a que os presos no Hospital Estadual de Bridgewater para Criminosos Insanos

estavam submetidos. Aqui, esse encontro com o outro é visceral e delicado. Wiseman se aproxima de um outro em situação de precariedade e vulnerabilidade, mostrando as contradições dessa instituição.

Entretanto, por mais que a experiência do Cinema Verdade tenha ocorrido ainda nos anos 1960, ela não foi normativa em desencadear uma única forma de se fazer documentário ou de lidar com o outro. No mesmo período, no Brasil, como definido por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (2003), o cinema nacional, não só o documentário, miravam o outro como o *outro de classe*. Como o nome ensina, os que eram filmados pertenciam a um outro local social, eram proletários e camponeses que “constituíam o outro em relação a cineastas e público, que compartilhavam raízes nos estratos médios” (Souto, 2020, p. 85). Mariana Souto tensiona a denominação de Bernardet a partir da análise de documentários onde padrões filmam empregados, como os documentários brasileiros *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, e *Domésticas* (2012), de Gabriel Mascaro, onde já existe uma dissimetria de poder desde o início. Segundo Souto (2020), não existe uma intenção pelo abandono da expressão, mas um destaque de nuances e tensionamentos. E nesse tensionamento da autora, está em jogo uma relação de poder intrínseca aos que filmam e aqueles que são filmados: João Moreira Salles, como é afirmado pelo próprio diretor, não deixou de ocupar o local de “patrão” do ex-mordomo Santiago. Assim sendo, no processo de produção de todo documentário há:

uma relação de poder, que o realizador queira ou não, em que ele, realizador, detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas lhe são submetidas (Freire, 2009, p. 87).

Importante salientar que Freire não encara os sujeitos filmados como inertes ou sem agência, mas, reconhecendo a dissimetria que tende a favorecer os realizadores, o outro também pode assumir a faceta da resistência ao que lhe é imposto (Freire, 2009).

Ao longo dessa seção, o encontro com o outro foi sempre um terceiro distante. Entretanto, também existe o encontro e a representação de si mesmo ou de alguém muito próximo, como em documentários autobiográficos e biográficos¹². Essa perspectiva, entendemos, é contemporânea. Experiências autobiográficas estão presentes desde a invenção do cinematógrafo, quando os irmãos Lumière registravam o seu entorno familiar e de amigos (Coelho, 2010, p. 20). Dessa maneira, a lógica e manipulação do real perpassam por uma outra relação do que aquela, por exemplo, do cinema direto. O outro não está distante: ou é o próprio realizador ou alguém com sentido e significado. Nestes subgêneros, “a narrativa deve permitir reconhecer o indivíduo — seja único ou coletivo — como centro do projeto” (Tavares, 2024, p. 61). Um exemplo brasileiro que une tanto a busca individual quanto a construção de um outro próximo é *Elena* (2012), de Petra Costa. O documentário mostra

a elaboração da diretora, a partir de materiais de arquivo, entrevistas, performances e pela produção de novas imagens, sobre o suicídio da irmã. Se para muitos críticos o filme é tido como melodramático em excesso, parte dessas críticas não se sustentam porque a lógica de aproximação e representação é diferente: Costa está atrás da história da sua irmã, que também é um trauma para ela mesma.

Conclusão

Ao longo deste artigo, buscou-se evidenciar como a prática antropológica e a prática cinematográfica compartilham uma mesma matriz sócio-histórica, profundamente vinculada ao projeto ocidental moderno. Ambas emergem em um contexto marcado pela expansão imperialista, pela confiança na objetividade científica e pelo desejo de capturar — seja pelo texto etnográfico, seja pela lente fotográfica — aqueles concebidos como diferentes. Nesse contexto, o encontro com o outro constituiu-se como elemento central tanto para a produção antropológica quanto para as imagens fílmicas. As tomadas produzidas nesse período, frequentemente encaradas como registros transparentes da realidade, acabaram por consolidar certos imaginários, sobretudo aqueles que associavam determinados povos às noções de primitividade e alteridade radical.

Entretanto, as críticas formuladas pela antropologia reflexiva e pelas transformações do documentário passaram a tensionar profundamente tais pressupostos, especialmente quando esses dois campos se aproximaram de maneira mais crítica e interdisciplinar. Ao reconhecer, por exemplo, que toda imagem é atravessada por escolhas éticas, estéticas e políticas, as experiências ligadas ao documentário participativo desempenharam um papel significativo no processo de reflexividade do cinema etnográfico, sobretudo ao tensionarem os modos tradicionais de representação da diferença. Nesse cenário, práticas colaborativas e experimentais tornam-se fundamentais para deslocar a centralidade do olhar ocidental e problematizar as relações de poder implicadas no ato de filmar. Como explicitado por Shankar (2020):

À medida que cineastas etnográficos passaram a interrogar as práticas primitivizantes de seus predecessores neocoloniais, perceberam que, para produzir filmes que não recaíssem em armadilhas racistas e neocoloniais, seria necessário recorrer a cânones cinematográficos externos à disciplina antropológica, de modo a desestabilizar pressupostos naturalizados sobre como um filme deve parecer, soar e ser sentido. Assim, cineastas etnográficos passaram a aprender com estilos narrativos, técnicas cinematográficas e protocolos éticos desenvolvidos por realizadores [...] que compreendem que o visual é sempre político (Shankar, 2020, p. 19, tradução nossa)¹³.

Além disso, a aproximação entre antropologia e documentário aqui proposta evidencia, ainda que de maneira incipiente, como o cinema documentário pode operar simultaneamente como instrumento de pesquisa e como fenômeno midiático e artístico. Nesse sentido, torna-se também possível afirmar que a prática documental possui, em sua gênese e decurso, o encontro com o outro como elemento estruturante. A partir dele, diferentes estilos e formas narrativas exploraram, ao longo da história do gênero, distintas maneiras de lidar com a alteridade. Ainda que essa afirmação comporte limites, a história do documentário pode ser revisitada a partir desse eixo analítico, permitindo evidenciar tanto os modos de construção da diferença quanto as contradições que atravessam essas imagens.

Desse modo, podemos dizer que o cinema documentário constitui uma prática intimamente atravessada pela antropologia e por seus questionamentos sobre a realidade captada, assim como a antropologia — neste caso, a visual — se vê trespassada por questões e procedimentos oriundos do cinema documentário. Tal relação implica reconhecer influências mútuas entre os dois campos e, conseqüentemente, algumas mudanças de perspectiva analítica. De um lado, isso demanda um diálogo mais consistente com o campo antropológico no momento da análise fílmica; de outro, exige da antropologia visual um aprendizado em relação a estilos, técnicas e protocolos cinematográficos, tanto éticos quanto estéticos. Dessa relação emerge o reconhecimento tanto do documentário quanto da antropologia como práticas complexas, constituídas no entrecruzamento de múltiplos saberes e linguagens.

Por fim, é nesse movimento de aproximação crítica entre antropologia e documentário que a incorporação de procedimentos como a antropologia compartilhada, a multimodalidade, a etnoficção e as estratégias de reenquadramento e remontagem pode ser compreendida como uma tentativa de romper com a lógica da captura colonial que historicamente marcou o filme etnográfico (Shankar, 2020, p. 21). Em vez de simplesmente representar o outro, essas experiências procuram construir espaços de interlocução e construção compartilhada, nos quais os sujeitos assumem um papel ativo na produção de suas próprias imagens e narrativas. Assim, o encontro com o outro deixa de operar como prática de observação e passa a constituir-se como experiência verdadeiramente relacional.

Notas finais

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

² Mestranda no Programa de Pós-graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: carvalhogabriela.alves@gmail.com.

³ Mestre e doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom)

da Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: contatodomateus@gmail.com.

⁴ Original: “[...] was intuitive and pragmatic, building his films out of long immersion in the culture of its subjects, and it is obvious from the films that he deeply respected them” (McLane, 2013, p. 27).

⁵ Estamos cientes, como sinaliza Arlindo Machado (2014) em *Pré-cinemas & pós-cinemas*, que existem historiadores que argumentam que a história do cinema teria se iniciado antes da exibição organizada pelos irmãos Lumière, em 1895, remontando suas origens aos espetáculos de lanterna mágica do século XVII.

⁶ Para o antropólogo Michael Taussig, a máquina mimética refere-se a tecnologias modernas (como a câmera fotográfica e o cinematógrafo) que possuem a capacidade de reproduzir a realidade de forma tão poderosa que parecem mimetizá-la.

⁷ Original: “[...] it is not surprising that from its very inception the motion picture embraced racist images and comedy films reinforced the worst racist stereotypes from plantation days, including along with Uncle Tom, “the fanciful coon, the tragic mulatto, the mammy, and the brutal buck” [...]. Consequently, much of what appeared in the silent comedies was not funny; and here I am not referring to the quality of the humor. Racist images, often of a violent nature, were omnipresent.”

⁸ Original: “These visual reinventions meant the cracking of long held ideas of singularity and fixedness attached to previously colonized bodies. At the same time, these approaches to ethnographic filmmaking sometimes produced new forms of primitivizing processes because they did not fully reckon with the colonial roots of anthropology’s ‘way of seeing’”.

⁹ Original: “seeing through native eyes”.

¹⁰ Além de não ser nossa intenção, não caberia neste trabalho uma revisão do conceito de documentário.

¹¹ Original: “The Americans argued [...] that ‘because they could now record actual events and sounds, they believed that anything else, including any sort of rehearsal or post-synchronisation, was immoral . . . If the material was not spontaneous, they said, how could it be true?’³⁶ The French position was that there was also truth in what the camera elicited by provocation. To show this interaction instead of hiding it produces a new form of documentary reflexivity, already fully present in *Chronique d’un été*. The markers of this reflexivity were intervention from behind the camera in earshot of the microphone, and the film-maker coming into view: ‘we are speaking to you about this’.”

¹² Entendemos que existem documentários biográficos feitos por encomenda, no qual os seus realizadores não têm relação de proximidade com os representados. Aqui, fizemos um recorte em favor do argumento construído.

¹³ Original: “As ethnographic filmmakers have begun to interrogate the primitivizing practices of their neocolonial predecessors, they have realized that in order to make films that do not fall into neocolonial racist traps, they must draw from filmic canons outside of the discipline in order to unsettle the taken-for-granted assumptions regarding how film should look, feel, and sound. As such, ethnographic filmmakers have learned from the narrative styles, filmmaking techniques, and ethical protocols of those activist filmmakers who understand that the visual is always political.”

Bibliografia

- Bamba, Mahomed. "Jean Rouch: cineasta africanista?" *Devires* 6, n. 1 (2009): 92–107.
- Barbosa, Andréa, e Edgar Teodoro das Cunha. *Antropologia e imagem*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- Barbosa, Andréa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Gitirana Hikiji, e Sylvia Caiuby Novaes, orgs. *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.
- Benjamin, Walter. "A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica." In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 7. ed., 165–196. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Boas, Franz. *Anthropology and Modern Life*. Nova York: Dover, 1986.
- Chanan, Michael. *The Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute, 2007.
- Clifford, James. "Sobre a autoridade etnográfica." In *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, 17–62. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- Coelho, Sandra Straccialano, e Ana Camila Esteves. "A narrativa autobiográfica no filme documental: uma análise de Tarnation (2003), de Jonathan Caquette." *Doc On-line*, n. 9 (2010): 19–42.
- Da-Rin, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documental*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- Fabian, Johannes. *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- Flaherty, Robert. In *A verdade de cada um*, organizado por Amir Labaki. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- Frazer, James George. *O ramo de ouro*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Publicado originalmente em 1890.
- Freire, Marcius. "Jean Rouch e a ética do encontro." *Devires* 6 (2009): 80–87.
- Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- Jacknis, Ira. "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film." *Cultural Anthropology* 3, n. 2 (1988): 160–177.
- Lessa, Rodrigo Oliveira. "O sentido da etnografia fílmica compartilhada de Jean Rouch em 'Crônicas de um verão'." *Cadernos de Arte e Antropologia* 3, n. 1 (1º de abril de 2014): 91–102.
- Lins, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- Machado, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus Editora, 2014.
- MacDougall, David. "O corpo no cinema." In *A experiência da imagem na etnografia*, organizado por Andréa Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Gitirana Hikiji, e Sylvia Caiuby Novaes, 127–151. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.
- Mattos, Carlos Alberto. *Sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- McLane, Betsy A. *A New History of Documentary Film*. 2. ed. Nova York: Bloomsbury Academic, 2013.
- Nichols, Bill. "A voz do documentário." In *Teoria contemporânea do cinema II*, organizado por Fernão Ramos, 1. ed. São Paulo: Senac SP, 2005.
- Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: [Editora não identificada], 2009.

- Rapazote, João. "Antropologia e documentário: da escrita ao cinema." *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário* 3 (2007): 82–113.
- Schwarcz, Lília Moritz. "Dos males da medida." *Psicologia USP* 8, n. 1 (1997): 33–45.
- Shankar, Arjun. "Primitivism and Race in Ethnographic Film: A Decolonial Re-visioning." *Oxford Bibliographies*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- Silva, Denise Tavares da. *Documentário biográfico: recriar uma vida nas telas*. São Paulo: Gênio Editorial, 2024.
- Souto, Mariana. "Relações de classe em documentários brasileiros contemporâneos." *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 47, n. 53 (2020): 70–89.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity*. Nova York: Routledge, 1993.
- Waterman, Richard W. "The Dark Side of the Farce: Racism in Early Cinema, 1894–1915." *Politics, Groups, and Identities* 9, n. 4 (2019): 784–806.

Filmografia

- Cabra Marcado para Morrer*. Dirigido por Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1985.
- Crônicas de um Verão*. Dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin. Paris: Argos Films, 1961.
- Domésticas*. Dirigido por Gabriel Mascaro. Recife: Desvia, 2012.
- Elena*. Dirigido por Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2012.
- Edifício Master*. Dirigido por Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2002.
- Nanook do Norte*. Dirigido por Robert Flaherty. Nova York: Pathé Exchange, 1922.
- No Quarto de Vanda*. Dirigido por Pedro Costa. Lisboa: Contracosta Produções, 2000.
- O Processo*. Dirigido por Maria Augusta Ramos. Rio de Janeiro: Nofoco Filmes, 2018.
- Santiago*. Dirigido por João Moreira Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2007.
- Titicut Follies*. Dirigido por Frederick Wiseman. Cambridge, MA: Zipporah Films, 1967.
- Trance and Dance in Bali*. Dirigido por Margaret Mead e Gregory Bateson. Nova York: New York University Film Library, 1951. Filme de 16mm.