

# A EXPERIÊNCIA DA IMAGEM NA ETNOGRAFIA

ORGANIZADORES

ANDREA BARBOSA

EDGAR TEODORO DA CUNHA

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI

SYLVIA CAIUBY NOVAES

ARTIGO:

- MONTAGEM, TEATRO ANTROPOLÓGICO E  
IMAGEM DIALÉTICA

Coleção Antropologia Hoje

*Conselho Editorial* José Guilherme Cantor Magnani  
(diretor) – NAU/USP  
Luiz Henrique de Toledo – UFSCar  
Renata Menezes – MN/UFRJ  
Ronaldo de Almeida – Unicamp/Cebrap  
Luis Felipe Kojima Hirano (coord.) – FCS/UFG

Copyright do texto © dos autores

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

*Direção*

Mary Lou Paris

*Assessoria*

Dominique Ruprecht Scaravaglioni

*Preparação e Revisão*

Luciana Araujo

*Projeto gráfico*

Antonio Kehl

*Capa*

Antonio Kehl

sobre *Flagged Pavillon*, Paul Klee, 1927

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Vagner Rodolfo CRB-8/9410

E96 A experiência da imagem na etnografia / Andréa Barbosa ...  
[et al.]. – São Paulo : Terceiro Nome, 2016.  
335 p ; 16cm x 23cm.

ISBN: 978-85-7816-197-2

1. Etnografia. 2. Fotografia. I. Barbosa, Andréa. II. Título.

2016-259

CDD 390

CDU 39

Índice para catálogo sistemático:

1. Etnografia 390

2. Etnografia 39

Todos os direitos desta edição reservados à  
EDITORA TERCEIRO NOME  
Rua Prof. Laerte Ramos de Carvalho, 133  
Bela Vista - São Paulo (SP) - 01325-030  
www.terceironome.com.br  
contato@terceironome.com.br  
fone 55 11 32938150  
Vendas: info@wfmartinsfontes.com.br

## Sumário

- 9 **Apresentação**  
ANDRÉA BARBOSA, EDGAR TEODORO DA CUNHA,  
ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI E SYLVIA CAIUBY NOVAES
- 19 **Prefácio – Imagem e experiência**  
MARCO ANTONIO GONÇALVES
- 27 **I. Cinema e Antropologia**
- 29 **Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade**  
TRINH T. MINH-HA
- 37 **Etnoficção: uma ponte entre fronteiras**  
ALEXANDRINE BOUDREAU-FOURNIER, ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI  
E SYLVIA CAIUBY NOVAES
- 59 **Narrativas: a verdade velada do documentário etnográfico?**  
PAUL HENLEY
- 87 **Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes**  
NADJA MARIN E PAULA MORGADO
- 109 **A análise fílmica na antropologia: tópicos para uma proposta teórico-metodológica**  
BRUNA TRIANA E DIANA GÓMEZ

- 127 O corpo no cinema  
DAVID MACDOUGALL
- 151 **II. Fotografia e Etnografia**
- 153 Rastreado a fotografia  
ELIZABETH EDWARDS
- 191 Fotografia, narrativa e experiência  
ANDREA BARBOSA
- 205 Alguns apontamentos sobre fotografia, magia e fetiche  
ALICE VILLELA E VITOR GRUNVALD
- 229 Objeto, imagem e percepção: forma e contemplação dos altares do Horto  
EWELTER ROCHA
- 245 **III. Experiências Transdisciplinares**
- 247 A intermitência das imagens: exercício para uma possível memória visual Bororo  
EDGAR TEODORO DA CUNHA
- 261 Montagem, teatro antropológico e imagem dialética  
CAROLINA ABREU E VITOR GRUNVALD
- 285 Somos afetados: experiências mágicas e imagéticas no campo religioso  
FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA
- 307 Etnografia e hipermídia: a cidade como hipertexto e as redes de relações nas ruas em Niterói/RJ  
ANA LÚCIA MARQUES CAMARGO FERRAZ
- 325 Posfácio – Dos dispositivos de resposta à experiência etnográfica  
CATARINA ALVES COSTA
- 333 Sobre os autores

- 339 DVDs – Sinposes e Fichas Técnicas

*Allah, Oxalá na trilha Malê*

DIR. FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA

*Baile para matar saudades*

DIR. ÉRICA GIESBRECHT

*Beata, uma santa que não sorri*

DIR. EWELTER ROCHA

*Danzas para Mamacha Carmen*

DIR. ARISTOTELES BARCELOS NETO

*Fabrik Funk*

DIR. ALEXANDRINE BOUDREAU-FOURNIER, ROSE SATIKO G. HIKIJI E SYLVIA CAIUBY NOVAES

*O aprendiz do samba*

DIR. ANA LÚCIA FERRAZ

*Pimentas nos olhos*

DIR. ANDRÉA BARBOSA E FERNANDA MATOS

*Vende-se pequi*

DIR. ANDRÉ LOPES E JOÃO PAULO KAYOLI

*trans\_versus 1*

DIR. VITOR GRUNVALD

## Montagem, teatro antropológico e imagem dialética<sup>1</sup>

CAROLINA ABREU E VITOR GRUNVALD

Técnica característica do cinema, a montagem tornou-se procedimento das principais propostas artísticas das vanguardas do início do século XX. Em casos-limite, como no dadaísmo, a dialética de montagem e desmontagem leva à ruptura com a própria obra de arte e ao questionamento da arte como instituição. Inspirados no conceito de montagem, experimentos diversos iluminaram as relações entre técnica, estética e conhecimento, desde então.

George Marcus advogou, repetidamente, que a montagem pode criar um imaginário eficaz e visceral para a produção antropológica.<sup>2</sup> Observou como a noção cinematográfica de montagem inspirou a escrita etnográfica contemporânea a pôr em xeque as convenções retóricas e as estruturas narrativas tradicionais. Em um artigo sobre a sensibilidade modernista na recente escrita etnográfica, Marcus (1994) nota que

<sup>1</sup> Este artigo foi escrito a partir das pesquisas de doutorado conduzidas pelas autorxs e financiadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP n. 2010/52568-2 e n. 2012/11680-0). Também contou com apoio do Projeto Temático *A experiência do filme na antropologia* (FAPESP n. 2009/52880-9), coordenado pela prof<sup>a</sup> dr<sup>a</sup> Sylvia Caiuby Novaes.

<sup>2</sup> Marcus (1994) argumenta em favor da montagem especialmente diante de investigações de campo multilocalizadas e cúmplices porque ela abre possibilidade para a construção de narrativas descontínuas, de multiperspectivismo, ao proporcionar efeitos da simultaneidade, em nome da polifonia, da fragmentação e da reflexividade.

os movimentos experimentais e autoconscientes de afastamento das representações realistas tanto na história quanto na antropologia foram levados adiante em nome da montagem. A montagem se presta, como técnica, ao desejo de romper com convenções retóricas e modos narrativos existentes através da exposição de sua artificialidade e arbitrariedade. (1994, p. 40)<sup>3</sup>

Com efeito, a analogia entre a maneira como o cinema compõe sua coerência narrativa e as práticas de narração da antropologia (e da história) oferece comentários críticos fundamentais não apenas sobre como construímos o conhecimento, mas, principalmente, sobre seus limites e suas potencialidades.

Neste ensaio, através de aproximações entre a montagem cinematográfica, a teatral e a literária (da história e da antropologia), procuramos apontar princípios para uma antropologia crítica, ou seja, uma prática antropológica consciente das escolhas políticas e éticas de seu *mise-en-scène*. Um pouco além, propomos, ainda, considerar como diferentes conceitos de montagem repercutem em perspectivas teóricas diversas, interessados que estamos em investigar a peculiaridade da montagem para a constituição do olhar dialético de Walter Benjamin.

## Reflexividade fílmica e antropológica

Marc-Henri Piault (1995) pontuou que o desenvolvimento da antropologia, como um projeto específico e deliberado, é contemporâneo ao nascimento do cinema já que os primeiros filmes foram, de fato, etnológicos: produzidos para descobrir, ver e entender as situações sociais e restituir não somente a materialidade das produções, mas também, os movimentos e expressões que são, igualmente, enriquecidos de sons, falas e músicas.

O uso de uma observação dinâmica e totalizante, a passagem pelo “campo” e assim, a experimentação, faziam do cinema e da etnografia os filhos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta, de identificação, de apropriação e, talvez, de uma verdadeira devoção do mundo e de sua história. (PIAULT, 1995, p. 27)

Embora o uso do audiovisual na antropologia tenha sido em princípio motivado pelo intuito de registro e exposição de fenômenos sociais, inspirado pelo

positivismo, a prática do fazer fílmico levantou diversas questões reflexivas sobre a produção do conhecimento antropológico desde, pelo menos, meados do século XX. Sobre o assunto, Sarah Pink comenta:

os usos antropológicos do visual gradualmente mudaram a ênfase de métodos de gravação visual realistas na metade do século XX para incorporar, posteriormente, abordagens contemporâneas engajadas com a subjetividade, a reflexividade e a noção do visual como conhecimento e “voz” crítica. (2003, p. 180)<sup>4</sup>

Enquanto as críticas à representação da escrita etnográfica apenas ganharam força nos anos 1980 com a edição de *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1984), David MacDougall (1999) lembra que já durante o início dos anos 1960, para muitos dos antropólogos que estavam fazendo filmes, foi importante declarar – polêmica e emblematicamente – a presença autoconsciente do cineasta, através de uma radical revisão das técnicas de filmagem e montagem. Isso se deu a fim de lembrar à audiência que o filme é um produto humano, uma construção, e não uma janela transparente da realidade.<sup>5</sup> Peter Loizos (1993) trata as inovações na realização de filmes etnográficos no período entre 1955 e 1985 exatamente como um caminho que leva da inocência teórica e epistemológica para a autoconsciência na produção fílmica da antropologia.

Mover o documentário da tradição do anonimato em direção a um cinema mais autoral não era o objetivo primordial desses antropólogos-cineastas, que visavam sobretudo ressaltar a base contingente e histórica da descrição cultural e social articulada no filme, mas assim se fez. A reflexividade que irrompeu neste movimento foi, por vezes, como consequência inesperada das intenções primeiras – ainda que não tenha sido este o caso de Jean Rouch ou do casal Judith e David MacDougall.

Jean Rouch, escancarando a retórica naturalista do realismo fílmico, pôs em evidência o caráter representacional da etnografia e do documentário já no início da década de 1950. Sua produção fílmica borrou as fronteiras (ou sublinhou a tenacidade) entre ciência e arte, entre documentário e ficção, entre real e imaginário, entre natural e artificial, revelando efeitos de factual pela poesia,

<sup>4</sup> No original: “Anthropological uses of visual have gradually shifted from an emphasis on realist visual recording methods in the mid-20<sup>th</sup> century to later incorporate contemporary approaches that engage with subjectivity, reflexivity and the notion of the visual as knowledge and a critical ‘voice’”.

<sup>5</sup> Marcus Banks (2001) e Jay Ruby (2000) também pontuaram a importância que a reflexividade adquiriu no campo da antropologia visual e da produção do filme etnográfico antes mesmo de ganhar atenção na literatura antropológica de modo mais geral. A esse respeito ver, adicionalmente, Sarah Pink (2001) e Anna Grimshaw (2001).

<sup>3</sup> No original: “the self-conscious experimental moves away from realist representation in both history and anthropology have been undertaken in the name of montage. Montage lends technique to the desire to break with existing rhetorical conventions and narrative modes through exposing their artificiality and arbitrariness.” Quando não indicadas na bibliografia, as traduções são de nossa autoria.

o sonho e a fabulação.<sup>6</sup> Ainda assim, Stoller argumenta que Rouch pode ser compreendido como um “empirista radical” (apud LOIZOS, 1993, p. 47) já que conferiu igualdade de *status* a toda atividade intelectual e espiritual do homem, sem privilegiar a teoria em detrimento da descrição, o pensamento em detrimento do sentimento, ou a visão em detrimento de outros sentidos. O filme *Moi, Un Noir*, por exemplo, apresentado por Rouch em 1957, investiga, articula e apresenta a premissa de que os valores de uma sociedade repousam mais nos seus sonhos do que na realidade então construída.

O processo fílmico para Rouch se estende para além do ato de filmar: comporta o processo de montagem e da apreciação pelos protagonistas envolvidos no filme. Jean Rouch fez de sua prática fílmica uma operação de relacionamento e um processo de saber que produziu conhecimento pela troca e o diálogo.<sup>7</sup> A antropologia construída por sua prática cinematográfica, além de reconhecer a subjetividade do autor como via de acesso legítimo para a objetividade almejada pelo pesquisador, discutiu a impossível dissociação entre inovações técnicas e propostas éticas, entre preocupação estética e objetivo teórico.

Judith e David MacDougall, nos anos 1970, também fizeram da prática fílmica espaço de um encontro e sublinharam a autoconsciência sobre a presença do cineasta em campo a fim de enfatizar que o documentário é inevitavelmente a testemunha desse encontro.

David MacDougall (1995) nota que a simulação de uma invisibilidade e da onisciência da câmera (e do cineasta) – tendência marcante na proposta observacional – apenas produz filmes que são monólogos, textos de quem se sente agente de uma verdade universal. Advoga que a força do cinema observacional estaria exatamente na possibilidade de um “cinema participativo”, que deve dar acesso àquele filmado para penetrar no mundo deste.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Ver mais em Renato Sztutman (2004), Anna Grimshaw (2001) e Peter Loizos (1993).

<sup>7</sup> Com essa proposta, elaborou o conceito de uma “antropologia compartilhada”, que, conforme definiu: começa na audiência do filme por aqueles que nele atuaram e proporciona uma importante oportunidade de comunicar-se com o grupo estudado, um extraordinário estímulo para uma compreensão mútua (ROUCH, 1995).

<sup>8</sup> Sobre a questão David MacDougall (1995) adverte: “Com a sua recusa em dar, aos sujeitos, acesso ao filme, o realizador recusa o acesso a ele mesmo, já que essa é claramente sua principal atividade quando está entre eles. Ao negar uma parte de sua própria humanidade, ele nega uma parte da humanidade deles” (MACDOUGALL, 1995, p. 124). No original: “In his refusal to give his subjects access to the film, the filmmaker refuses them access to himself, for this is clearly his most important activity when he is among them. In denying a part of his own humanity, he denies a part of theirs”. Apenas através de uma genuína conversação o filme poderia começar a refletir os caminhos nos quais os sujeitos filmados percebem o mundo.

MacDougall ressalta, em seus textos, que sem a participação daqueles que são filmados, certos aspectos de suas situações se mantêm inexpressivos. Apenas dando acesso aos sujeitos filmados para o filme, fazem-se possíveis correções, adições e iluminações que somente eles podem produzir. Ainda assim, e como força maior, seus filmes são marcadamente parciais, não procuram pelas totalizações ou acabamentos e são antes uma forma de reflexão do pensamento do cineasta. Seus filmes são montados por imagens de uma câmera próxima, autoconsciente de sua subjetividade, que não se pretende imparcial, noutra sentido, expressa uma intimidade afetiva com os sujeitos filmados.<sup>9</sup>

Sem negar o caráter de evidência do filme etnográfico, o autor nota que, pela seleção de planos, da sua montagem – e da recusa de tantas outras possibilidades de imagens que não se realizaram –, o filme é como um sistema de compreensão e explicação que o cineasta procura construir. Mas, dada a riqueza que é comportada pelas imagens, o discurso fílmico é não linear, se move através da complexidade e da indeterminação do mundo experienciado.

Para o casal MacDougall, o filme é arena de uma investigação, na qual a reflexividade não é simplesmente uma estratégia estética, já que é também, e principalmente, uma posição ética. Não é nem metacomentário anterior ao trabalho nem um artifício descolado, vai além de um momento fugaz de autoconsciência, pois a reflexividade que propõe pode ser definida como uma postura que orienta todo o fazer fílmico. “A reflexividade, de fato, envolve colocar a representação em perspectiva como a praticamos” (MACDOUGALL, 1998, p. 87).<sup>10</sup>

Mas não é ao realismo que David MacDougall endereça sua crítica, já que demonstra que reflexividade e realidade coexistem na representação, e não são separáveis. Ele adverte acerca dos muitos filmes que tendem a usar a autorreflexividade apenas como referência de uma fórmula ou estilo, sem exercitar tal reflexão de forma *intrínseca e implícita ao filme*.

É claro que ele não subestima a importância de se anunciar os métodos de pesquisa, mas está atento especialmente à reflexividade que procura reconhecer os pressupostos epistemológicos mais fundamentais do trabalho antropológico, geralmente internalizados como uma ideologia científica.

<sup>9</sup> Tal como pontua Lucien Taylor (1998), o trabalho de David MacDougall revela como o cineasta e os sujeitos filmados não são entidades inteiramente separadas ou autônomas. Num filme, cineasta e sujeitos estão associados uns aos outros, de modo insolúvel, tal como as pessoas estão no mundo: ética e esteticamente. E o que seria a estética senão uma expressão da ética do cineasta? – considera Taylor.

<sup>10</sup> No original: “Reflexivity in fact involves putting representation into perspective as we practice it.”

5 | MacDougall nota que o anúncio sobre a competência da linguagem, técnicas filmicas, extensão do trabalho de campo, quando externo ao filme, procura por um controle sobre os significados das imagens e implica numa crença sobre uma mais “correta” interpretação pela audiência. Serve para restaurar a representação de certa objetividade científica, que perpetua o que Marilyn Strathern (1987) chamou de “a ilusão do escritor transparente”, pela qual o autor assume um nível privilegiado de discurso fora do trabalho, limpando o texto (e o filme) de sua contingência.

Quando a reflexividade se mantém externa ao trabalho, bastante reduzida, os antropólogos continuam a tratar os filmes como cópias boas ou ruins da realidade em vez de considerá-los como trabalhos interpretativos (ou construtivos).<sup>11</sup> “O problema com a reflexividade externa não é que ela seja inútil, mas que, ao apresentar a si mesma como anterior em vez de derivada do trabalho, torna-se uma espécie de *non sequitur* filosófico.”, comenta MacDougall (1998, p.88).<sup>12</sup>

O antropólogo cineasta propõe uma antropologia visual na qual o autor não seja visto fora do trabalho que realiza, mas que este seja entendido como incluindo o autor. A intenção e o objeto antropológico definem-se por meio de seu processo de construção, sendo seu autor, de vários modos, um artefato desse trabalho. Também a relação do autor com os sujeitos filmados não pode ser vista em termos ideais nem independentemente do filme nem da audiência.

Sua proposta toma forma no conceito de uma “reflexividade profunda” [*deep reflexivity*] (id., *ibid.*, 1998, p. 89) que requer ler a posição do autor na própria construção do filme, mesmo que explicações externas possam ser feitas.<sup>13</sup> Como um conceito, a reflexividade profunda vai além da noção formalista de

<sup>11</sup> George Marcus (1994) se espanta com a reação de colegas antropólogos, no final do século XX, que, ao assistirem filmes etnográficos, ainda respondem como zoólogos que comentam filmes naturais: sua apreciação repousa na confirmação ou enriquecimento de classificações globais e locais, modo pelo qual muitos antropólogos tradicionalmente têm criado conhecimento sobre o outro. Como tipos de estudos de casos da “natureza” (mais confusos e verdadeiros do que a escrita), os filmes são assimilados pelo prévio e essencial conhecimento classificatório desenvolvido pela escrita etnográfica. Marcus requer uma nova arena de debate para uma discussão e troca entre as duas mídias de representação (escrita e a cinematográfica), sobre suas relativas possibilidades de constituição de ideias para o conhecimento antropológico.

<sup>12</sup> No original: “The problem with external reflexivity is not that it is useless but that by presenting itself as prior rather than secondary to the work it becomes a kind of philosophical *non sequitur*”.

<sup>13</sup> David MacDougall (1998) parte do reconhecimento de que a posição do cineasta não é nem uniforme nem fixa, mas se expressa através do envolvimento multivalente, instável e constante com os sujeitos filmados. O trabalho de campo geralmente se desenvolve como exploratório e intuitivo, como um processo dinâmico que afeta de vários modos, e de forma irregular, a pesquisa. Podemos dizer que, para MacDougall, o processo de produzir um trabalho antropológico segue como a descoberta progressiva sobre o que é essa relação. A posição do pesquisador de campo flutua e é sentida

desfamiliarização, ou intertextualidade, desde que se dirija à forma do filme: a natureza social da representação. Em vez de aceitar a descrição de métodos e hipóteses como reflexividade, MacDougall requer a codificação do trabalho reflexivo do cineasta no próprio material do filme. Ora, os cineastas estariam envolvidos em uma análise incorporada do mundo que se desvenda nos assuntos, nos enquadramentos, nos planos filmados, nas justaposições, nos movimentos escolhidos das montagens operadas por seus filmes.

Diante da produção de Rouch e do casal MacDougall, o fazer filmico mostra-se como tecnologia especialmente propícia para a reflexividade antropológica já que sugere, propõe e suporta a consciência de sua natureza representacional. Sobre a potência reflexiva da antropologia visual, faz-se ouvir Marc-Henri Piault, mais uma vez:

A abordagem da antropologia visual não está apenas voltada para a conservação nem mesmo pode ser reduzida à invenção de um novo setor de apropriação identitária e que seria a cultura dos gestos, das palavras e das emoções [...]. A interrogação é sobre a abordagem e, ao mesmo tempo, sobre os objetos a que ela se dedica: sua natureza, sua especificidade, as relações que se desenvolvem entre si e com aquele que as observa dentro das condições particulares desta observação. Não apenas o que olhamos, mas a maneira de olhar, reconhecer, distinguir neste trajeto do olhar e da escuta. Trata-se igualmente – e talvez seja este um propósito mais profundo do que o de ajustar e polir a abordagem antropológica, de precisar seus métodos ou ampliar os lugares de seu exercício – de clarificar a natureza de um procedimento que tende a uma abordagem indefinida e assintomática da alteridade: apropriar-se do sentido sem, no entanto, reduzir as exigências lógicas particulares e mascarar a solução de continuidade que permite conservar na diferença toda sua autenticidade. (PIAULT, 1995, pp. 27-28)

A despeito de grande parte do investimento na reflexividade antropológica e da proliferação de estratégias de experimentação visual terem se dado, de forma mais marcante, na segunda metade do século XX, teorias e práticas no campo cinematográfico já haviam enfatizado tais questões pelo menos desde a década 1920, particularmente com os trabalhos de cineastas soviéticos como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein.

Há notáveis referências às experimentações destes cineastas por toda a antropologia visual, sendo que, no caso de Jean Rouch, a recorrência ao precedente histórico soviético é explícita:

e experimentada em diversos níveis de compreensão, tal como se dá o movimento da mudança de humor e de entendimento característico do trabalho de campo.

Primeiramente, eu devo explicitar meu respeito a meus ancestrais totêmicos, Gregory Bateson, Margaret Mead, Marcel Griaule e também aos pioneiros de nossa disciplina que não eram de fato antropólogos e, contudo, foram os pais do filme antropológico: Robert Flaherty e Dziga Vertov, (ROUCH, 1974, p. 217).<sup>14</sup>

## Os nervos soviéticos

Tanto os filmes quanto os textos de Vertov combinam a centralidade da montagem e a questão da reflexividade na constituição de uma linguagem propriamente cinematográfica. Junto com Eisenstein, Vertov insistia na montagem como o próprio fundamento do cinema. “A montagem foi estabelecida pelo cinema soviético como o nervo do cinema”, diz Eisenstein (1990, p. 51). No entanto, ao contrário do primeiro, Vertov acreditava que o cinema precisava se libertar de estruturas literárias e teatrais com vistas a explorar suas potencialidades expressivas.

Enquanto Eisenstein, principalmente na parte final de sua vida, apostou na investigação de apropriações possíveis entre o cinema e outras artes, Vertov, ao contrário, sempre advogou pela separação entre o primeiro e as últimas, argumentando que somente filmes de não ficção, que definia como “filmes de atualidades”, seriam capazes de emprestar ao cinema uma verdadeira linguagem, o que o levou a jamais produzir filmes ficcionais (literários) ou teatrais (encenados).<sup>15</sup>

Já em 1924, com seu filme *Cinema-Olho (Kino-Glaz)*, Vertov constrói uma narrativa que, além de mostrar acontecimentos do cotidiano e da vida camponesa, busca promover a consciência das possibilidades da narrativa cinematográfica ao

espectador. “O Cinema-Olho reverte o tempo”, aparece em uma cartela. E, após alguns minutos, vemos a sequência reversa de um boi abatido voltando à vida.

É importante ressaltar que o *Kino-Pravda* (Cinema-Verdade) advogado por Vertov não propunha um cinema realista em sua recusa a assimilar outras artes. Seu foco não era a verdade da realidade, mas a realidade do cinema. Era sim factual, mas não objetivista. E, para ele, a montagem, ao possibilitar a percepção crítica do espectador em relação aos processos a partir do quais esta realidade é construída, acaba por funcionar, ela própria, como vetor de consciência revolucionária.

Da-Rin chama atenção para o fato de que “Vertov [não] encarava as ‘imagens e sons da vida real’ como um material de valor documental intrínseco, mas como peças de um processo de permanente interpretação através da montagem” (2008, p. 141), diferindo, neste sentido, das convenções do cinema direto. Ainda que Vertov frequentemente expressasse sua crença na câmera como uma máquina extraordinária que possui aptidões que estão muito além do olho humano, é na relação entre a filmagem de improviso (não encenada) e a produção de sentido através da montagem que jaz o centro de gravidade em torno do qual se desenvolve sua concepção de cinema e seu método de trabalho:

Não a filmagem de improviso pela filmagem de improviso, mas para mostrar as pessoas sem máscara, para captá-las através do olho da câmera em um momento em que elas não representam, para ler com o aparelho de filmagem seus pensamentos nus. O Cinema-Olho como a possibilidade de tornar visível o invisível, límpido o suave, evidente o que está escondido, manifesto o que está mascarado. De substituir o encenado pelo não encenado, o falsificado pela verdade, pelo Cinema-Verdade. Mas não basta mostrar na tela fragmentos de verdades isoladas, imagens de verdades separadas. É preciso ainda organizar tematicamente estas imagens, de modo que a verdade resulte do conjunto. (VERTOV apud DA-RIN, p. 147)

No trecho acima fica claro como, ainda que Vertov deposite na ideia de um cinema de atualidades grande ênfase, tanto sua concepção de cinema quanto seu método de realização não podem ser pensados senão a partir da proeminência da montagem. Esta aparece como aquilo que possibilita, ao mesmo tempo, a construção da consciência revolucionária tanto a partir da reflexividade (conteúdo e forma fílmica) quanto da composição narrativa dos sentidos.

Esta relação estreita entre política, narrativa e montagem é também central para as teses *Sobre o conceito da história* (2012, [1940]) de Walter Benjamin. Jeanne Marie Gagnebin, em introdução a um volume de obras escolhidas de Benjamin, chama atenção para o fato de que “a questão da escrita da história remete às ques-

<sup>14</sup> Jay Ruby chama atenção para o fato de que “o trabalho pioneiro de Vertov teve que esperar quase um quarto de século por Rouch antes que fossem perseguidas as questões levantadas por seu *Um homem com uma câmera*” e atribui a estes dois realizadores as “verdadeiras origens da reflexividade no documentário” (2005, pp. 40 e 39).

<sup>15</sup> De fato, Vertov opunha as “autênticas atualidades *kinoks*” aos “cinedramas burgueses” que utilizariam métodos considerados por ele como teatrais e literários. Cabe pontuar que, no que diz respeito à Eisenstein, a utilização de procedimentos considerados como característicos de outras artes não deve ser confundida com a emulação de estratégias do cinema narrativo ocidental marcado pelo método da tipagem e da construção de personagens heróicos com os quais o espectador pudesse se identificar facilmente. Em ambos os casos, a ênfase sempre recaía sobre o povo entendido como coletividade e não sobre personagens individuais. Devido aos limites e aos interesses específicos deste artigo, não nos deteremos nesta ou em outras problemáticas do cinema soviético que extrapolem as questões mais ligadas à reflexividade e, principalmente, à montagem. Para uma ótima exploração sobre o cinema de Vertov, sua relação com o construtivismo e a controvérsia Vertov-Eisenstein, ver Petric (1993).

tões mais amplas da prática política e da atividade da narração” (1994, p. 7). No projeto de *Passagens* (2006), Walter Benjamin propõe um desafio ao marxismo em relação à atividade de narração histórica e argumenta que a “primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem” (2006, p. 503).

Para Benjamin, fazer história é montar tempos e não colecionar fatos como a historiografia progressista (universal ou burguesa) usualmente faz. Esta última, “não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio” (1994, p. 231). A historiografia materialista de Benjamin, por outro lado, “tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa *configuração saturada de tensões*, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada” (1994, p. 231; grifo nosso).

Ao procedimento da coleção de fatos numa cronologia linear – embotada de causalidade histórica, como se os acontecimentos pudessem encadear-se num fluxo sem obstáculos da história universal, próprio da historiografia progressista –, Benjamin contrapõe um conceito de história que inclui, ao mesmo tempo, movimento e pausa, continuidade e descontinuidade. Este modo de operar o pensamento, ele próprio característico da montagem, não postula, contudo, a coerência de uma unidade: a mônada é, necessariamente, uma configuração saturada de tensões, uma “imagem dialética”.

É certo que a noção de montagem que inspira Benjamin refere-se, diretamente, ao conceito de Eisenstein, para o qual montagem é colisão, conflito. Eisenstein (1990) se opõe à ideia da montagem como uma ligação de peças, formando uma cadeia, como se os planos, unidades básicas, fossem tijolos arrumados em série para expor uma ideia. A montagem como modo de desenrolar uma ideia com a ajuda de planos únicos seria “um conceito falso”, diz Eisenstein. Em contrapartida, ele advoga que “a montagem é uma ideia que nasce da coalisão de planos independentes”, planos até opostos um ao outro. Cada elemento sequencial é percebido não “em seguida”, mas sim “em cima do outro”. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce mesmo “do processo de superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto” (1990, p. 52). A incongruência de contorno do primeiro quadro – já impresso na mente –, com o segundo quadro percebido em seguida engendra, em conflito, a sensação de movimento.<sup>16</sup>

Voltemos a Benjamin, pois tais *conexões parciais* (STRATHERN, 2004) entre montagem como superposição e uma perspectiva crítica da escritura da história já podem estar iluminadas:

O historicismo se contenta em estabelecer nexus causais entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. (1994, p. 232)

Ora, a ideia de nexus causais que costuram a evolução narrativa de uma história poderia ser aproximada das formas fílmicas contra as quais estes cineastas russos pensavam suas próprias ideias de cinema e montagem. Lembremos também que, para Vertov, nenhuma atualidade carrega consigo um valor documental intrínseco. Este valor lhe é conferido, justamente, pela organização das imagens em conjuntos através da montagem.

Assim mesmo, se a obra de Vertov é bastante produtiva na sugestão de mecanismos representacionais a partir dos quais elementos da realidade social podem ser apresentados de forma crítica e reflexiva, é Eisenstein – e sua ideia de montagem como justaposição de planos em conflito – quem oferece um método para a dialética do olhar operada por Benjamin.

## Dialética do olhar

A apresentação da obra à qual dedicou Benjamin seus esforços nos últimos quinze anos de vida, *Passagens*, logo anuncia: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar.” [N 1a, 8] (2006, p. 502). Tal qual numa escrita oriental, que inspirou cinematograficamente Eisenstein, Benjamin se vale da força da combinação de citações para uma escrita basicamente figurativa, um escrita visual.

Eisenstein compreendera, através da composição de hieróglifos, o princípio da montagem como coalisão. Notou, a princípio, que a combinação de dois hieróglifos de uma série não é sua soma, mas um valor de outra dimensão, outro grau.<sup>17</sup> “Cada um, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato,

<sup>16</sup> Eisenstein (1990) analisa o grau de incongruência como parâmetro para a intensidade da impressão, o que determina a tensão, e que se torna o elemento real do ritmo autêntico.

<sup>17</sup> Tal como é a razão do fenômeno da profundidade espacial, explica Eisenstein (1990, p. 52): da superposição de duas diferentes bidimensionalidades resulta em tridimensionalidade estereoscópica.

mas sua combinação corresponde a um conceito”, diz Eisenstein. E seria isso “exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, isolados em significado”, completa (1990, p. 36). “Aplicado a uma austera combinação de símbolos antagônicos, este método resulta numa seca definição de conceitos abstratos. O mesmo método, expandido para o luxo de um grupo de combinações verbais já formadas, floresce num esplendor de efeito imagístico” (id., *ibid.*, p. 37).

Tal como o ideograma proporciona um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, o mesmo método, quando transportado para a exposição literária, dá vez a um laconismo idêntico de imagens diretas. O pensamento imagístico, deslocado para um grau definido, se transforma, então, em pensamento conceitual. Em Eisenstein, já encontramos a definição de conflito como “uma transformação imagística do princípio da dialética”<sup>18</sup> (id., *ibid.*, p.41), que, então, se realiza em Benjamin na concepção da “imagem dialética”. Em Eisenstein e Benjamin, a montagem opera a colisão de dois fatores determinados para fazer irromper um conceito.

Os procedimentos de montagem sublinham, em Benjamin, tanto um modo de composição textual que confere ao seu trabalho o caráter de “obra aberta” (fazendo com que o leitor se torne coautor do texto), um esplendor imagístico peculiar, como serve, ainda, e principalmente, para a fabricação de imagens dialéticas. As imagens dialéticas não são dadas empiricamente, mas resultam de uma “construção”, por meio da qual elas se tornam objetos históricos, esclarece Willi Bolle (2000).

Com o intuito de ilustrar a arquitetura da historiografia montada por Benjamin, Bolle (2000) analisa a forma de construção do ensaio *Paris do Segundo Império em Baudelaire* (2006). Ele opta pela expressão “ensaio cinematográfico” para qualificar este discurso, pois, “tal como um filme”, o texto é composto por “sequências de imagens com citações e comentários, montagens contrastivas e imagens dialéticas singulares” (id., *ibid.*, p. 74, n. 115).

Dentre algumas das séries de montagens contrastivas analisadas por Bolle, vale citar, como exemplo:

Noutra passagem, há uma justaposição de visões da cidade: a ótica do *flâneur* e a perspectiva das classes operárias. Em meio à civilização industrial, o *flâneur* [alegoria do pequeno burguês] cultiva o desejo de ócio, ilustrado pela moda, na Paris de 1840, de “levar tartarugas a passear pelas passagens”, deixando que elas ditassem

o ritmo. [...] Por outro lado, tem-se, na mesma década, uma descrição da multidão por Friedrich Engels (*A situação da classe operária na Inglaterra*, 1848), pra quem o tumulto nas ruas de Londres tem “algo de repugnante, algo contra que a natureza humana se revolta”. O contraste entre Paris e Londres se condensa nas figuras do *Flâneur*, um ocioso que se sente em casa nas passagens, e o Homem da Multidão, que percorre compulsivamente a cidade “errando pelo labirinto das mercadorias”. Através da montagem dos gêneros literários urbanos, o ensaísta acompanha de perto o fluxo da consciência do *flâneur*. Por meio dessa figura, Benjamin expõe sua teoria da “empatia pela alma da mercadoria”. A visão fantasmagórica que o *flâneur* tem da multidão é desmontada por uma “radiografia” crítica. O que confere à multidão seu “charme” é, na verdade, o fetiche da mercadoria: “A presença em massa dos clientes, que constitui o mercado e faz com que a mercadoria se torne mercadoria, aumenta o charme desta aos olhos do comprador”. (id., *ibid.*, pp. 81-82)

Willi Bolle esclarece que Walter Benjamin recorreu a modelos de montagem determinados e elaborou técnicas específicas. Seria sobretudo a tradição das vanguardas do início do século XX que está presente na obra de Benjamin: os conceitos de montagem do dadaísmo, do surrealismo, do teatro épico e dos meios de comunicação de massa, jornal e cinema. “Há também influência do barroco (a alegoria como precursora do princípio de montagem), do romantismo (a estética do fragmento) e da Revolução Industrial (construções-montagem como a torre Eiffel)”, pontua Bolle (2000, p. 89).

Em *O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934*, Benjamin nota a força revolucionária do dadaísmo em submeter a arte ao teste da autenticidade:

Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura. Do mesmo modo, a impressão digital ensanguentada de um assassino, nas páginas de um livro, diz mais que o texto. (1994, p. 128)

Nessas poucas frases, Bolle nota conceitos-chave da estética benjaminiana:

o potencial revolucionário das vanguardas; a questão da autenticidade da obra de arte e do documento; as partículas de realidade como elementos constitutivos da montagem; a moldura que separa o espaço da arte da práxis da vida, e que pode ser rompida – e com isso, *in nuce*: a imagem dialética; o estilhaço e o estilhaçar; o indício da violência. (2000, pp. 89-90)

<sup>18</sup> O mesmo é repetido pelo cineasta, no sentido inverso: “Da transição dialética de um plano há a montagem” (EISENSTEIN, 1990, p. 41).

A historiografia materialista proposta por Benjamin seria uma construção que pressupõem, antes, um trabalho de “destruição” e “desmontagem”. Benjamin propõe fazer explodir o *continuum* da história para arrancar-lhe os objetos a ser montados como citações.<sup>19</sup>

A explosão tem como alvo preciso a narração de uma história progressista universal, que se faz num “tempo indiferente e infinito que corre sempre igual a si mesmo, que passa engolfando o sofrimento, o horror, mas também o êxtase e a felicidade” (GAGNEBIN, 2007, p. 96). Explodir o *continuum* da história, para formar uma constelação onde o passado, o “ocorrido”, se junta, como num relâmpago, com o “agora”.

Benjamin desafia a historiografia progressista que mergulha no passado com o esquecimento proposital do presente. Esta história, que procura mostrar a coisa “tal como ela de fato aconteceu” seria o mais forte narcótico do século, pontua ele. O conhecimento do passado não é um fim em si mesmo, já que história que se lembra do passado é sempre escrita no presente e para o presente.

Com o objetivo de desfazer esse efeito narcótico, provocar um despertar do sonho da sociedade da mercadoria, o historiador materialista deveria se valer da análise dos sonhos e da fabricação de imagens dialéticas. Ao historiador materialista caberia, então, o papel de intérprete dos sonhos coletivos, através da fabricação, pela montagem, de imagens dialéticas.

Bolle adverte: aos sonhos coletivos, o historiador tem acesso na medida em que sabe decifrar não os sonhos em si, mas o seu próprio presente.<sup>20</sup> “As imagens oníricas só se tornam legíveis na medida em que o presente é percebido como um ‘despertar’ num ‘agora da concebibilidade’, ao qual aqueles sonhos se referem” (2000, p. 64).

O despertar seria um momento crítico na leitura, de uma interpretação política, das imagens oníricas que compõem a modernidade capitalista. Assim, ele requer que reconheçamos os aspectos oníricos no âmbito da realidade da vigília. Mesmo porque, segundo Benjamin: “A história se decompõe em imagens, não em histórias” [N 11, 4] (2006, p. 518).

<sup>19</sup> “‘Escrever a história’ é para Benjamin ‘citar a história’, e o conceito de citação implica que o objeto histórico seja ‘arrancado do seu contexto’” (BOLLE, 2000, p. 96). Implodir o *continuum* da história, desmontar o mito da história burguesa, sua naturalização nos termos de progresso evolutivo e prover fragmentos, “citações”, para serem montados “de modo agudo e cortante” são procedimentos metodológicos propostos por Benjamin.

<sup>20</sup> A proposta de decifrar os sonhos da sociedade capitalista também tem a ver com o trabalho de percepção dos surrealistas em revelar “o maravilhoso no cotidiano”.

Alexia Bretas (2008) ressalta que a proposta da imagem dialética em Benjamin destaca o aspecto predominantemente visual das configurações históricas e a importância de sua interpretação. Distante da historiografia progressista, Benjamin explica que

a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não uma progressão, e sim uma imagem, que salta [N 2a, 3] (2006, p. 504).

Logo à frente, no mesmo arquivo N de *Passagens*, Benjamin reconhece: “Onde ele [o pensamento] se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. [...] ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível” [N 10a, 3] (id. *ibid.* p. 518).

Tal como no conceito de montagem de Eisenstein, a perspectiva de Benjamin reconhece que “[a] justaposição de elementos ‘extremos’ atua, não no sentido de neutralizar o choque gerado pela aproximação de opostos, mas de radicalizar suas tensões produtivas.” (BRETAS, 2008, p. 178). Um modo de operar através do qual, aponta Márcio Seligmann-Silva: “ao invés do registro do argumento lógico e da exposição linear do discurso, apela para a exposição fragmentária vinculada ao registro visual” (apud BRETAS, 2008, p. 225). A esse modo de operar o próprio pensamento, Susan Buck-Morss (2002) chamou “dialética do olhar”.

Willi Bolle compreende que a proposta benjaminiana, debruçada que está na fisiognomia da cidade e da sociedade capitalista, “é uma espécie de ‘especulação’ de imagens, no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens prenes de história” (2000, p. 42). E não seria essa também uma das tarefas da antropologia?

## Experimentos de arte, história e antropologia

Investigando “imagens prenes de história”, Michael Taussig, em seu *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem* (1993), revela todo um arcabouço de sonhos e pesadelos do imaginário social sobre a magia e a selvageria que ilumina os poderes dos curandeiros indígenas e mestiços. Taussig pesquisa entre os curandeiros do Sudoeste da Colômbia (entre 1969 e 1986) interessado no papel do mito e da magia em relação à violência colonial, bem como em relação à cura e no modo como ela pode mobilizar o terror a fim de subver-

ter essa violência.<sup>21</sup> Neste trabalho, o antropólogo mostra-se especialmente atento à magia da história e seu poder curativo. Debruça-se, não na verdade das narrativas sobre a história, mas em seus efeitos de realidade, ou ainda: na política de sua interpretação e representação.

Nesta direção logo percebe a necessidade de “modos de apresentação cujo objetivo é estilizar o imaginário da ordem natural, através da qual, em nome do real, o poder exerce sua dominação” (TAUSSIG, 1993, p. 15). Seu questionamento é sobre a produção de explicações e os efeitos das políticas de representação (da história e da antropologia) – então urgentes diante o crescimento dos exércitos, da tortura e do terror no Novo Mundo dos anos 1970 –, e, especialmente, a necessidade de sua subversão. “Que espécie de compreensão, de fala, escrita e construção do significado, através de qual meio, poderá [a narração desta história] lidar com isso [a experiência da tortura] e subvertê-lo?” (id., *ibid.*, p. 31).

Para se desviar dos riscos eminentes dessa antropologia operar apenas [e mais uma vez] desmistificações ou remistificações, Taussig requer uma poética bastante diversa, de destruição e revelação. Para tal, faz uso da montagem. Como sugere a orientação benjaminiana, Taussig se vale de dois procedimentos para uma dialética do olhar: a montagem em forma de choque e a técnica de superposição. Conforme procuramos assinalar acima, Benjamin usa a montagem como arte combinatória, combina a sintaxe do cinema com a semântica do sonho para, então, compor um ensaio que penetra no imaginário coletivo da modernidade e radiografa alguns de seus sonhos coletivos.<sup>22</sup>

Taussig nos oferece um exemplo vívido e contundente de como o conceito de montagem possibilita narrativa alternativa para a antropologia e, simultaneamente, questiona alguns dos paradigmas consolidados da disciplina. Nos rituais de yagé dos curandeiros colombianos, o antropólogo encontra não o acabamento dos símbolos que produzem momentos epifânicos de esclarecimentos, como nos espetáculos dramáticos; mas sim a fricção [a coalisão] de planos de diferentes experiências, como num teatro épico brechtiano.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Taussig (1993) investiga o “espaço da morte” como importante lócus de criação de significado e da consciência, sobretudo em sociedades onde a tortura é endêmica e onde a cultura do terror floresce, como na América Latina. Nota que os curandeiros indígenas e mestiços mobilizam o imaginário sobre a sua “selvageria” para subverter a violência colonial “não através de catarses celestiais, mas fazendo com que o poder se enrede em sua própria desordem” (p. 15), na zona de sua política de “obscuridade epistemológica”.

<sup>22</sup> Sobre o ensaio radiográfico em Benjamin, ver Bolle (2000).

<sup>23</sup> Numa de suas definições, Taussig pontua: “Montagem: o modo pelo qual ocorre a interrupção; a súbita mudança de cena, que rompe com qualquer tentativa de ordenamento narrativo e que impede o sensacionalismo” (1993, p. 411).

O teatro épico de Brecht fornece a Benjamin o conceito de montagem como interrupção do círculo hipnótico das encenações de massas. Destacam-se as diferenças entre a proposta materialista dialética e a criticada teatralidade tradicional burguesa nos termos de: (a) ruptura *versus* hipnose; (b) espanto *versus* empatia; (c) arranjo experimental *versus* esquemas prontos. Ao contrário da visão tradicional burguesa – e da “estética teatral do fascismo” –, Brecht não concebeu o teatro como espaço mágico criador de ilusões, mas como um laboratório para arranjos experimentais.

Neste teatro brechtiano do yagé, a cura é operada não pela imagem de uma verdade sagrada, algo geral e profundo sob camadas de particularidades superficiais e talvez ilusórias. A cura surge como lampejo que ilumina o próprio campo da representação, iluminação profana. “Seu efeito consiste em justapor o senso de fantasia ao senso exaltado de realidade, encorajando assim, entre os participantes, especulações relativas aos porquês e motivos da própria representação” (id. *ibid.*, p. 415).

Montagem: focalizar para a frente e para trás, partindo do indivíduo para o grupo [...] e vice-versa, estabelece-se uma espécie de espaço lúdico e de um espaço para testes, a fim de que se possa comparar as alucinações com o campo social do qual elas emanam. Então o próprio espaço de representação é esquadrinhado. (id., *ibid.*, p. 412)

Nos rituais de yagé, Taussig se depara com conexões entre indivíduo e grupo que nada têm a ver com o modelo de *communitas* de Victor Turner, mas mais se aproxima do teatro da crueldade de Artaud: “uma perspectiva infinita de conflitos”.<sup>24</sup>

Será, pois, John Dawsey (2013) quem nota, além das diferenças, também afinidades entre Victor Turner e a perspectiva de Walter Benjamin. Ainda no campo da antropologia, Dawsey abre possibilidades para uma perspectiva benjaminiana através do interesse de Turner pelas fontes do poder liminar que descobre nas ações simbólicas esfaceladas pela Revolução Industrial, no liminoide. Sem ceder à nostalgia de Turner pelo acabamento das imagens sociais refletidas no “espelho mágico”<sup>25</sup> do ritual (que repercute na experiência

<sup>24</sup> Contra a concepção ordenada e integracionista que Sally Falk Moore e Barbara Myerhoff oferecem em seu livro *Secular Ritual*, segundo o qual o ritual “serve à estrutura e solidifica a sociedade”, Taussig enfatiza que “elas descartam sumariamente quaisquer concepções de que aquilo que ocorre entre os segmentos do ritual possa ser tão importante quanto o ‘lado estruturante’ de algo tão portentoso quanto o ‘processo histórico/cultural’” (1993, p. 413).

<sup>25</sup> O ritual enquanto “espelho mágico” da sociedade que o produz é uma das metáforas prediletas de Victor Tuner. Ver Turner (1987).

da *communitas*), Dawsey aponta em ambos – Turner e Benjamin – a reflexão sobre o desmembramento – ou declínio<sup>26</sup> – da grande tradição narrativa que antes oferecia uma experiência coletiva compartilhada.

Frente ao espelho estilhaçado, sugere Dawsey, faz-se necessário estar atento tanto ao cotidiano do extraordinário quanto ao espantoso cotidiano. Produzir estranhamento não apenas quanto ao cotidiano, tal como é o alvo da operação de montagem dos surrealistas,<sup>27</sup> mas ao extraordinário também. Em experimento ensaístico de uma antropologia benjaminiana, Dawsey, em vez de um movimento final de reagregação ao círculo hermenêutico – tipicamente dramático –, propõe um desvio para “às margens das margens”: lugar de despejos, onde se encontram estilhaços, materiais de molduras e armações apodrecidas. Lugar que parece lhe evocar, sob signo benjaminiano, alguns dos fenômenos liminoides discutidos por Turner: às margens dos processos centrais da produção social, ligados às atividades criativas – que podem ser, até mesmo, subversivas. Lugar do entretenimento, por vezes também da arte.

No campo da história da arte, foi Didi-Huberman quem usou o conceito de montagem para discutir a produção do conhecimento historiográfico da arte. De fato, este autor vê uma certa confluência de questões a partir de algumas das referências que estamos trabalhando neste texto:

[É] extremamente interessante ver que nos anos 1920-1930 – uma época revolucionária –, diversos historiadores ou pensadores situaram o problema da imagem no centro de seu pensamento e conceberam atlas ou sistemas de saber de um gênero completamente novo: Warburg, Benjamin, Bataille e um grande etcétera. E que exatamente no mesmo momento, surgia no terreno artístico um verdadeiro pensamento da montagem: Serguei Eisenstein, Lev Kulechov, Bertolt Brecht, os formalistas russos. Parece-me muito importante que no qual a história da Europa está sendo completamente sacudida, haja pensadores e artistas que recoloquem a história em termos de estouro e reconstrução, que é o que podemos chamar – assim eu chamo – conhecimento por montagem. Benjamin dizia que uma história da arte verdadeira não deve contar a história das imagens, mas sim acessar o inconsciente

<sup>26</sup> Enquanto Turner trata do esfacelamento, Benjamin pensa na forma de um declínio. Ver *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994), de Walter Benjamin e *Liminal to Liminoid* (1982), de Turner.

<sup>27</sup> Dawsey ressalta que Benjamin descobre nas operações de montagem do surrealismo um princípio que trabalha contra o sensacionalismo e a experiência do “maravilhoso”, simultaneamente atento às ilusões objetivistas, tão criticadas no historicismo. Cita Benjamin: “De nada nos serve a tentativa patética ou fantástica de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (apud DAWSEY, 2013, p. 76).

da vista, da visão, algo que não se pode conseguir através do relato ou da crônica, mas por meio da montagem. (2007, p. 19)

## Do teatro ao cinema e vice-versa, até retornar à literatura

O interesse de Eisenstein quanto à montagem e ao cinema chegou-lhe, antes, através do domínio da construção teatral e da arte do *mise-en-scène*.<sup>28</sup> O cineasta escreve:

Assim nasceu o conceito de *mise-en-cadre*. Como a *mise-en-scène* é a inter-relação de pessoas em ação, do mesmo modo a *mise-en-cadre* é a composição pictórica de planos mutuamente dependentes na sequência da montagem. Fragmentos em crescente tensão. (1994, p. 45)

Cenógrafo, figurinista, diretor, professor e teórico, Eisenstein teve intensa atividade no teatro russo. Segundo Oliveira (2008), seria neste período de sua carreira artística que surgiram as suas teorias do movimento expressivo e da montagem de atrações, consideradas pela autora como fundamentais para a compreensão do seu cinema, seja como teoria tanto como realização.

Em seu manifesto “Montagem de atrações” [1925], Eisenstein propõe um novo método de construção teatral com o objetivo de provocar “choques emocionais” no espectador para que este perceba “o aspecto ideológico do espetáculo apresentado, sua conclusão ideológica final” (apud OLIVEIRA, 2008, p. 13). Oliveira anota que, para tal, ele evoca princípios da encenação utilizados no circo, no *music hall*, no Grand-Guignol<sup>29</sup> e no cinema. Nesta proposta, Ismail Xavier (2005) identifica uma ruptura com o projeto ilusionista na medida em que transforma a história e o que há de “representação de fatos” em mais uma atração, entre outras.

As experiências de Eisenstein no teatro encontram no cinema um suporte artístico mais potente e orgânico para o fim último de atingir emocionalmente o espectador<sup>30</sup> através do trabalho com o dinamismo, a descontinuidade, a simultaneidade, a deformação e a fragmentação (OLIVEIRA, 2008).

<sup>28</sup> Eisenstein (1994) faz menção especial à experiência do teatro japonês do Kabuki como inspiradora de seu conceito de montagem como conflito, tanto da montagem entre planos como na composição dos elementos do plano em choque.

<sup>29</sup> O teatro Grand-Guignol foi palco em Paris de peculiares espetáculos hiperrealistas com temáticas violentas e chocantes.

<sup>30</sup> O objetivo de sua pesquisa era determinar a fórmula da criação de uma obra de arte eficaz e brilhante, que articula a concepção de uma obra de arte total posteriormente muito criticada no universo da filosofia da arte.

Como cineasta e professor de cinema do Instituto de Estudos Cinematográficos de Moscou, Eisenstein requer que o estudo do cinema deva continuar inseparável do estudo do teatro. Defende ainda que, antes de dedicarem-se à montagem e à imagem cinematográfica, os futuros cineastas deveriam adquirir conhecimentos de percepção básica do movimento, espaço, tempo e ritmo, noções de biodiâmica (Meyerhold) e dedicassem ainda um ano inteiro ao estudo do movimento expressivo.

Xavier observa que “sua teoria do cinema deriva de sua teoria do teatro, e todo o seu percurso é um corpo a corpo com a questão do espetáculo e seus critérios, seja no palco ou na tela” (apud, p. 14).

Eisenstein (1994) reconhece que o elemento do *music-hall* foi obviamente necessário na época para a emergência de uma forma de pensamento sobre “montagem”, mas ressalta alicerces cravados na tradição e no valor de laços profundos com a literatura. Neste sentido, elege Flaubert como um dos melhores exemplos de autor que realiza montagem-cruzada de diálogos.

\*\*\*

George Marcus (2004) também trança aproximações entre o ofício do cenógrafo e o trabalho de campo antropológico. Criticando a ética e a política da relação tradicional da pesquisa de campo que gera os dados etnográficos, ele espera que a etnografia faça mais do que apenas a descrição e a interpretação distanciadas do campo complexo de engajamentos, mesmo que reflexivas. Neste sentido, a cenografia e a etnografia guardariam semelhanças quanto: (a) a duração da prática de pesquisa de campo; (b) a produção de objetos e artefatos para a montagem; (c) o sentimento claro de ética, função e propósito e (d) a criação de uma ficção no interior da realidade de atuação.

A aproximação de Marcus entre os ofícios do cenógrafo e do etnógrafo parece coincidir com a ligação entre teatro e teoria evocada por John Dawsey (2014). Em pauta estão as atividades que calculam o lugar olhado das coisas.

Para tratar da encenação da antropologia, Dawsey (2013) evoca a etimologia da palavra *teatro*, que, assim como *teoria*, nos remete ao “ato de ver” (do grego *thea*). Isto significa dizer que o empreendimento teórico seria algo como o teatro, ou seja, um exercício do “cálculo do lugar olhado das coisas”, conforme a definição de teatro oferecida por Roland Barthes então acionada por Dawsey. A analogia é sugestiva, ainda mais se tivermos clareza sobre qual seria o tipo de teatro produzido pela antropologia que exercitamos.

No campo do teatro, a concepção de montagem de Bertold Brecht (re) orienta todo o trabalho teatral na direção da recuperação de materiais fragmentários – por vezes antigos ou descartados –, sem a pretensão de criar *ex nihilo* mas, sim, organizar a matéria narrativa cuidando de sua decupagem significativa. Pela proposta brechtiana, recusa-se a tensão dramaturgica e a integração de todo ato a um projeto global através da quebra da fábula em unidades autônomas a serem apresentadas em sequência de entrechoques ou de ritmo sincopado.

Essa concepção de montagem é especialmente apropriada para o olhar dialético proposto por Walter Benjamin que procura iluminar incongruências e planos em tensão sem fundi-las em uma perspectiva harmonizadora. Sua proposta se contrapõe a outro possível uso da montagem, aquele que cria a ilusão de fundir os elementos tão artisticamente que toda a evidência de incompatibilidade e contradição, e mesmo a evidência do artifício, é eliminada, tal qual um documento falsificado.

James Clifford (2008) notou que procedimentos surrealistas de montagem – a *collage* – sempre estiveram presentes nos trabalhos etnográficos, mas que esses passam despercebidos quando a antropologia tende a se engajar na redução de incongruências. “Em todo curso introdutório de antropologia, e na maioria das etnografias, são produzidos momentos nos quais distintas realidades culturais são retiradas de seus contextos e submetidas a uma perturbadora proximidade” (2008, p. 167).

O momento de montagem surrealista na etnografia seria aquele no qual a possibilidade de comparação existe numa tensão não mediada com a mera incongruência. Diferentemente do humanismo antropológico, que parte do diferente no sentido de familiarizá-lo, uma prática surrealista na antropologia, segundo o autor, ataca o familiar provocando irrupção da alteridade, o inesperado. A etnografia mesclada com surrealismo tende a abandonar a dimensão descritiva empírica da antropologia, bem como a ideia de interpretação de culturas, e surge como teoria e prática da justaposição, como Clifford bem pontua.

Os cortes e suturas do processo de pesquisa são deixados à mostra: não há nenhuma suavização ou fusão dos dados crus do trabalho em uma representação homogênea. Escrever etnografias a partir do modelo *collage* seria evitar a representação de culturas como todos orgânicos ou como mundos unificados e realistas, sujeitos a um discurso explanatório contínuo. (id., *ibid.*, p. 168)

No seio de uma crítica antropológica a determinadas teorias do ritual (e do ritual antropológico), vislumbramos as concepções de montagem infiltradas

na construção de estratégias e experimentos alternativos da narratividade antropológica: no intervalo tão enfatizado por Vertov e no conflito e tensão privilegiados por Eisenstein.

## Bibliografia

- BANKS, Marcus. *Visual Methods in Social Research*. Londres: Sage, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Sobre o conceito da história". In: O anjo da história: Walter Benjamin. Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica, 2012.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- DA-RIN, Silvío. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DAWSEY, John. *De que riem os boias-frias? Diários de teatro e antropologia e teatro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Un conocimiento por el montaje" (Entrevista concedida a Pedro Romero). *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, n. 5, pp. 17-22. 2007.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- GRINSHAW, Anna. *The Ethnographer's Eye*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- LOIZOS, Peter. *Innovation in Ethnography Film: From Innocence to Self-consciousness 1955-85*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. "The Visual in Anthropology". In: BANKS, Marcus & MORPHY, Howard (orgs.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The Corporeal Image*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- MACHADO, Arlindo. *Eisenstein: geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MARCUS, George E. "Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System". In: CLIFFORD, James & MARCUS George (orgs.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley/Londres: University of California Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. "The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage". In: TAYLOR, Lucien (org.). *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*. Nova York/Londres: Routledge, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography". *Annual Review of Anthropology*, 24, pp. 95-117. 1995. Disponível em: <<http://anthro.annualreview.org>>. Acesso em jan. 2016.
- \_\_\_\_\_. "O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia". *Revista de Antropologia*, v. 47, n. 1, pp. 133-58. 2004.
- \_\_\_\_\_. "Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology: Experiments in Collaboration and Intervention". *Visual Anthropology*, n. 23, pp. 263- 77. 2010.
- MOORE, Sally Falk & MYERHOFF, Barbara (orgs.). *Secular Ritual*. Amsterdam: Van Gorcum, 1977.
- OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein Ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PETRIC, Vladimir. *Constructivism in film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- PIAULT, Marc Henri. "A antropologia e a 'passagem à imagem'". *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 1, pp. 23-29. 1995.
- PINK, Sarah. *Doing Visual Anthropology: Images, Media and Representation in Research*. Londres: Sage, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Interdisciplinary Agendas in Visual Research: Re-situating Visual Anthropology". *Visual Studies*, v. 18, n. 2, 2003.
- ROUCH, Jean. "Our Totemic Ancestors and Crazy Masters". In: *Hockings, Paul: Principles of Visual Anthropology*. Berlim/Nova York, 1974.
- RUBY, Jay. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film". In: ROSENTHAL, Alan & CORNER, John (orgs.). *New Challenges for Documentary*. Manchester/Nova York: Manchester University Press, 2005.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- STRATHERN, Marilyn. *Partial Connections* [1991]. Walnut Creek: Altamira Press, 2004.
- SZTUTMAN, Renato. "Jean Rouch: um antropólogo-cineasta". In: CAIUBY NOVAES, S. et al. (orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.
- TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura* [1987]. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- TAYLOR, Lucien. "Introduction". In: MACDOUGALL, David (org.). *Transcultural Cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1998.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. Nova York: PAJ, 1982.
- \_\_\_\_\_. *The Anthropology of Performance*. Nova York: PAJ, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência". *Cadernos de Campo*, n. 13, a. 14, pp. 177-86. 2005.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilmes, 1983.