



PRPG Pró-Reitoria de Pós-Graduação
PIBIC/CNPq/UFPG-2006



ANTROPOLOGIA VISUAL NA ITÁLIA

Riccardo Migliore¹, João Martinho de Mendonça²

RESUMO

Este trabalho trata de aspectos históricos, teóricos e metodológicos da Antropologia Visual, com base em estudos de autores italianos. Trata-se de oferecer ao leitor um breve histórico do surgimento desta área de estudos na Itália, com apontamentos sobre autores, obras e períodos relevantes. Foi privilegiada a abordagem de obras de Paolo Chiozzi e de Francesco Marano, a partir das quais tornou-se possível delinear os principais elementos que têm caracterizado a consolidação da Antropologia Visual na Itália, bem como refletir paralelamente sobre o desenvolvimento desta área no contexto brasileiro.

Palavras-chave: Antropologia Visual, Filme Etnográfico, Comunicação Audiovisual

VISUAL ANTHROPOLOGY IN ITALY

ABSTRACT

This article deals with historical, theoretical and methodological aspects of the Visual Anthropology through the work of two Italian researchers. The matter is offering to the reader a brief historical of their beginning in Italy that includes more relevant authors, images and phases. It has been preferred the perspective of Paolo Chiozzi and Francesco Marano's works, as a start to allow the definition of the main elements characterizing Visual Anthropology's consolidation in Italy, just like reflecting on their growth in Brazil.

Keywords: Visual Anthropology, Ethnographic Film, Audiovisual Communication

INTRODUÇÃO

Primeiras Aproximações: Antropologia Visual no Brasil

Notadas as práticas e discussões no campo da Antropologia Visual no Brasil, expressas pelo estabelecimento de núcleos e laboratórios de pesquisa em diferentes Universidades, bem como de uma literatura específica desta área, percebe-se que uma interlocução tem sido estabelecida por pesquisadores e pesquisadoras brasileiros, sobretudo, com autores situados em Centros Universitários e/ou de Pesquisa Franceses, Estadunidenses e Ingleses. Autores (bem como imagens) oriundos de outros países (africanos, europeus, asiáticos, australianos ou americanos), contudo, também tem ocupado espaço nas discussões e pesquisas de Antropologia Visual desenvolvidas no Brasil. Este trabalho ocupa-se do surgimento e do desenvolvimento da Antropologia Visual na Itália, como forma de contribuir ao debate próprio desta área no contexto brasileiro.

Pode-se situar a expressão "Antropologia Visual" no Brasil, para os fins deste trabalho, em duas situações complementares. Numa primeira abordagem, as imagens produzidas desde o século XIX tomam lugar, notadamente na medida em que são produzidas com interesses antropológicos. As primeiras imagens etnográficas foram produzidas na Amazônia durante o século XIX, por Albert Frisch, um pesquisador alemão (DOBAL, 2001: 70). Uma delas mostra um pequeno grupo de índios próximos de sua habitação. Esta e outras produções fotográficas no Brasil do século XIX deixaram um legado visual imprescindível para a reflexão antropológica sobre este período.

¹ Aluno do curso de Ciências Sociais, Bacharelado em Antropologia, Unidade Acadêmica de Sociologia e Antropologia, UFPG, Campina Grande, PB, E-mail: tanofb@gmail.com

² Doutor em Multimeios (Antropologia Visual). Professor de Antropologia, Departamento de Ciências Sociais do Campus IV da UFPB, PB, E-mail: bragamy@yahoo.com.br (Professor Adjunto entre 2006-2008 na UASA/CH/UFPG)

Com o advento do cinema, várias produções tiveram lugar ainda em fins do século XIX, mas sem dúvida um dos registros visuais mais antigos e importantes, do ponto de vista do interesse antropológico, foi aquele realizado na primeira metade do século XX pelo Major Luiz Thomas Reis junto às expedições do Marechal Rondon. “(...) Ainda que estes registros visuais tenham sido realizados, em grande parte, sem qualquer preocupação científica, eles constituem uma importante documentação sobre a memória destas sociedades indígenas e, por isso, têm valor etnográfico inestimável.” (PEIXOTO, 1995: 76).

Por outro lado, cientistas como Claude Lévi-Strauss e sua esposa Dina Lévi-Strauss produziram imagens fotográficas e cinematográficas durante sua permanência no Brasil em meados dos anos trinta, “(...) seja junto aos Bororos do Mato Grosso, no seu cotidiano e rituais, seja ao registrar as festas religiosas e tradições populares do interior de São Paulo (...)” (MONTE-MOR, 1995: 83). Em 1937, a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (que duraria quase 30 anos) dá impulso à produção de toda uma série de documentários, inclusive de caráter etnográfico, com a participação do antropólogo Edgar Roquette-Pinto (MONTE-MOR, 1995: 84).

No cenário internacional dessa época também surgiram projetos que incluíam o uso do cinema e da fotografia como forma de pesquisa e documentação social e antropológica, como é o caso da pesquisa de Mead e Bateson em Bali, entre 1936 e 1939 (MEAD e BATESON, 1942). “(...) Eles fizeram uso deliberado do filme para mostrar movimentos visuais e relações holísticas entre cenas complexas, as quais podiam ser apresentadas muito mais facilmente no filme do que através de palavras. (...)” (HEIDER, 1976: 29).

Na Alemanha antes da Segunda Guerra já havia preocupação sistemática com a realização de filmes científicos, o que levaria, em 1952, à proposta de uma “enciclopédia cinematográfica” (HUSMAN, 2005: 49). Esse projeto multidisciplinar (biologia, etnologia e ciências técnicas) envolveu pesquisadores de outros países. Dessa maneira, a enciclopédia possui em seu acervo alguns filmes realizados no Brasil, entre os anos cinquenta e setenta. O fato é que em diferentes países o uso das câmeras havia se disseminado e dado lugar aos registros de manifestações culturais por pesquisadores das mais variadas formações.

O uso crescente das imagens fílmicas em contextos científicos desde o início do século XX levaria, pois, ao 1º Congresso Internacional do Filme de Etnologia e Geografia Humana em 1947. André Leroi-Gourhan assim expôs os três tipos de filmes que podem ser considerados etnológicos: “(...) O ‘filme de pesquisa’, que nada mais é do que um meio de registro científico como outros. O ‘filme documentário público’ ou ‘filme exótico’ que é um tipo de filme de viagem. O que eu chamaria o ‘filme de meio ambiente’, rodado sem intenções científicas, mas que adquire um valor etnológico ao ser exportado, como uma intriga sentimental num ambiente chinês ou um bom filme de gangsteres de Nova York que se transformam em retrato de costumes curiosos quando mudamos de continente.” (LEROI-GOURHAN, 1983: 102).

Essa discussão sobre o conceito de “filme etnológico” e as tipificações propostas marca, sem dúvida, a constituição de um campo de discussão sobre o uso de imagens por etnólogos. A primeira metade do século XX havia resultado em diversas experimentações com as câmeras de cinema e uma análise dos rumos dessas produções já se fazia, pois, necessária. Neste sentido, a primeira situação de uma “antropologia visual” se instaura simplesmente a partir do momento em que antropólogos ou etnólogos passam a utilizar câmeras ou suas imagens como parte, mais ou menos integrada, de suas pesquisas. A utilização das imagens e a reflexão daí decorrente, com vistas ao delineamento do uso científico do filme, caracterizam esse momento.

Mas será, contudo, a partir desse debate que se passará a falar em termos das possibilidades de uma “antropologia visual”, entre os anos sessenta e setenta. Em 1967 um pesquisador norte-americano chamado John Collier Jr. publicou o que pode ser considerado como o primeiro manual de antropologia visual. Era o livro *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. Além de tratar de várias dimensões do uso da câmera fotográfica nas pesquisas sociais Collier Jr. também dedicou a parte final de seu livro à imagem em movimento. Este livro foi traduzido e publicado no Brasil pela Universidade de São Paulo em 1973 e pode ser considerado como um importante parâmetro para refletir sobre a antropologia visual no Brasil.

Para seu autor, “(...) a máquina fotográfica não se apresenta como um remédio para nossas limitações visuais, mas como um auxiliar para nossa percepção. Somente a sensibilidade humana pode abrir os ‘olhos’ da câmera de forma significativa para a antropologia. Para compreendermos a função da câmera na pesquisa, entretanto, precisamos primeiramente voltar nossa atenção para o fenômeno da observação humana. (...) Aprender a observar visualmente, ver uma cultura em todos os seus complexos detalhes, pode ser uma tarefa de muito empenho para o pesquisador. (...)” (COLLIER Jr., 1973: 1).

A consideração da fotografia complementarmente à imagem em movimento, ambas voltadas ao processo de visualização da cultura pelo pesquisador, fazia ampliar, pois, as discussões mais específicas em relação ao “filme etnológico”. A fotografia e o filme, portanto, bem como os atuais aparelhos produtores

e transmissores de imagens, podem ser tomados amplamente, nesta perspectiva, como modos complementares de visualização das culturas pelos pesquisadores. As transformações e avanços tecnológicos desde os anos sessenta e setenta até hoje desafiam bem como exigem uma reflexão disciplinar sobre o lugar destas imagens na pesquisa antropológica. Esse contexto parece decisivo para o impulso tomado, então, pela “antropologia visual” a partir dos anos setenta.

Ao estudar a formação da antropologia visual no Brasil, Mauro Koury dirá que “(...) os anos 70 e 80 trouxeram ao pesquisador brasileiro em Ciências Sociais uma consciência mais clara do valor do documento imagético à análise do social. Esta preocupação se traduzindo no debruçar-se sobre imagens, ou na preocupação com o registro imagético, ou, ainda, na busca mais sistemática de organização de acervos imagéticos de uso mais amplo do que o do alcance de um trabalho específico de um autor. (...)” (KOURY, 1998: 93).

Mais especificamente, em termos de “antropologia visual”, Koury identifica os anos 90 como momento em que o campo de trabalho com imagem “(...) se denota uma preocupação sobre os diversos recortes que lhe dêem uma autonomia relativa como disciplina, conota, por outro lado, o desejo de instituição de uma metodologia específica para seus usos, que a diferencie de outras áreas, sem, contudo afastar-se enquanto possibilidade de discussão e troca interdisciplinar. (...) A antropologia Visual ganha, assim, espaço prioritário como fundamentação do lócus das pesquisas em imagens nas Ciências Sociais em torno de seu nome. É onde se tem, de modo mais avançado, uma discussão – embora ainda tênue, mas que ganha força a cada movimento – sobre a necessidade de delimitação das fronteiras disciplinares teórico-metodológicas.” (KOURY, 1998: 96).

Efetivamente, no Brasil, entre os anos 80 e 90 surgem diversas publicações dedicadas à Antropologia Visual bem como Núcleos de Pesquisa e Laboratórios, sobre o que podem ser tomados como exercício retrospectivo tanto o trabalho já referido atrás (KOURY, 1998), como o texto de Etienne Samain “Antropologia Visual e Fotografia no Brasil: vinte anos e muitos mais” (SAMAIN, 2005: 115-132). Nota-se, entre outros marcos, o *I Seminário de Antropologia Visual*, realizado durante o *II Festival Latino-Americano de Cinema dos Povos Indígenas*, do qual resultaria a publicação de um volume inteiramente dedicado à Antropologia Visual pelo Museu do Índio (1987).

Outra publicação posterior vai constituir-se como referência obrigatória no contexto brasileiro. Trata-se dos *Cadernos de Antropologia e Imagem* do Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI) da UERJ. Desde 1995 promovem o intercâmbio entre pesquisadores interessados nas relações entre imagem e ciências sociais bem como a publicação de textos considerados clássicos para a antropologia visual. Para as suas editoras “(...) uma das principais propostas da revista: traduzir e republicar textos clássicos, possibilitando acesso a essa literatura internacional que é pouco conhecida e, certamente, de interesse crescente (...) ser um canal importante de articulação com autores brasileiros e estrangeiros não só das Ciências Sociais, mas, igualmente, das Belas Artes, da Comunicação, da História, da Educação, do Cinema e da Fotografia.” (PEIXOTO E MONTE-MOR *Apud* SAMAIN, 2005: 121).

Em um número mais recente dos *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nota-se a seguinte referência ao antropólogo italiano Paolo Chiozzi, feita por um alemão da Universidade de Göttingen: “(...) No final dos anos 1980, o Festival dei Popoli em Florença havia se tornado um ponto de encontro muito popular para antropólogos visuais. Devido aos esforços em prol da organização do evento empreendidos por Paolo Chiozzi, o festival de Florença pôde focar em sua programação, naquele período e por muitos anos, filmes etnográficos. Os patrocínios generosos possibilitaram que Paolo convidasse e recebesse muitos documentaristas famosos vindos de outros países, como Dennis O'Rourke, mas também antropólogos que haviam se tornado grandes nomes na área, como Karl Heider, Asen Balicki e Robert Gardner” (HUSMANN, 2005: 45).

Essa referência nos leva de encontro ao tema deste nosso artigo, que pretende contribuir ao conhecimento da Antropologia Visual na Itália, de maneira a fomentar as discussões teórico-metodológicas desenvolvidas no Brasil. Até que ponto, pois, pode-se esclarecer a Antropologia Visual italiana em suas peculiaridades bem como naquilo que ela partilha com a própria Antropologia Visual brasileira, na medida em que ambas se acham circunscritas no âmbito de um movimento internacional?

MATERIAIS E MÉTODOS

Antropologia Visual na Itália: delimitações iniciais

O exame e o esclarecimento em torno de obras de Paolo Chiozzi e Francesco Marano constituiu o ponto de partida deste trabalho. A obra de Chiozzi, apontado por diferentes autores publicados no Brasil

(HUSMANN, 2005: 45) (FRANCE, 1998: 8), foi levantada nos seus aspectos bio-bibliográficos através de consultas em sites italianos³ (além dos livros utilizados nesta pesquisa). Esta etapa levou também ao nome de Francesco Marano. Tínhamos, assim, dois pesquisadores italianos com vasta produção no campo da Antropologia Visual. Como tratou-se de uma exploração, em nível de iniciação científica, que pudesse esclarecer aspectos históricos e teórico-metodológicos, tanto quanto a situação atual desta área na Itália, foi suficiente delimitar uma obra de cada um destes autores (foram usadas edições no idioma italiano original) para dar início ao trabalho de pesquisa, ao longo da qual diversos outros autores se mostraram relevantes para futuras investigações⁴.

De Paolo Chiozzi⁵, o *Manual de Antropologia Visual* (entre diversos outros títulos escritos ou organizados por Chiozzi nesta área) é resultado da reformulação, com acréscimos e aprofundamentos, de um texto que o autor publicou em 1984. Por se tratar de um Manual atualizado para ser reeditado mais recentemente em 1997, julgou-se pertinente sua abordagem primeiramente pelo que os manuais podem representar em termos da consolidação de um campo de estudos. Mas também por ter sido originalmente editado em 1984, período imediatamente posterior à expansão e consolidação internacional da Antropologia Visual desde os anos 70. Isto permitiu uma aproximação efetiva com a história da Antropologia Visual que cobre pelo menos três décadas (70, 80 e 90), além dos períodos mais antigos abordados, representativos, portanto, da participação da Itália nos debates internacionais pertinentes à constituição deste campo.

As últimas obras do Prof. Paolo Chiozzi, para além do texto que utilizamos nesta pesquisa, são: O Olhar de perto (*Lo sguardo da vicino*, 1991), Olhares antropológicos (*Sguardi antropologici*, 1993), Ensinando Antropologia Visual (*Teaching Visual Anthropology*, org., 1989), Antropologia urbana e relações inter-étnicas (*Antropologia urbana e relazioni interetniche*, 1991), Questões em Antropologia Visual (*Issues in Visual Anthropology*, org., 1988).

De Francesco Marano⁶ foi escolhida uma obra publicada em 2007: *O filme etnográfico na Itália*. Neste caso tratou-se de privilegiar uma perspectiva ainda mais recente tanto quanto complementar ao primeiro trabalho escolhido. Isto, uma vez que o debate em torno do filme etnográfico constitui uma temática imprescindível para a Antropologia Visual, neste caso, desenvolvida por um realizador de imagens a partir de uma perspectiva diacrônica, desde o século XIX aos dias atuais, voltada fundamentalmente para as produções fílmicas italianas. A abordagem de ambos os autores, portanto, serviu de base para delinear nossa aproximação aos períodos históricos iniciais, aos demais autores relevantes, às principais obras etno-cinematográficas e imagéticas, aos debates e à institucionalização da antropologia visual na Itália.

Os textos mais recentes do Prof. Marano, para além do volume de referência nesta pesquisa, são: Câmera etnográfica. Histórias e teorias de Antropologia Visual (*Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, 2007), Anos Cinquenta e Joaninhas que voam. Vídeo e poéticas da memória na cultura tradicional (*Anni Cinquanta e coccinelle che volano. Video e poetiche della memoria nella cultura tradizionale*, 2005), Etnografia com uma pessoa (*Etnografia con una persona*, 2001), A Uglia. Ritos de atravessamento do fogo em Lucania (*La Uglia. Riti di attraversamento del fuoco in Lucania*, 1997).

Eis agora uma breve síntese biográfica destes dois pesquisadores italianos. Paolo Chiozzi nasceu em Ponzano Veneto (Treviso), na região italiana Veneto (situada no noroeste do país), em 1943. Atualmente vive em Florença e é docente de Antropologia Cultural na Universidade homônima desta cidade italiana. Este pesquisador foi um dos primeiros no país a se envolver academicamente com esta área. Participou de transmissões televisivas de interesse antropológico e foi um dos fundadores do *Festival dei Popoli* (Festival dos Povos), com sede em Florença, um dos principais eventos de cinema documentário com fundo antropológico e sociológico no mundo. Atualmente é diretor da *European Association for the Visual Studies of Man* (EAVSoM – Associação Européia para os Estudos Visuais do Homem), com sede em Florença.

Francesco Marano é natural de Nápoles, onde nasceu em 1958. Ensina Etnologia e Antropologia Visual na Universidade da Basilicata (sul da Itália). Marano é autor de vídeos etnográficos sobre cultura material e festivais religiosos e camponeses. Enquanto antropólogo é membro da ANUAC (Associação Nacional Universitária dos Antropólogos Culturais), e AISEA (Associação Italiana das Ciências Etno-

³ Os sites consultados durante as pesquisas serão referidos ao longo do artigo e o acesso a eles se deu entre março e junho de 2009; foram recentemente acessados para verificação e confirmação de sua disponibilidade.

⁴ Consultar as referências bibliográficas e filmográficas de autores italianos no final deste artigo.

⁵ As informações a seguir baseiam-se no livro *Manual de Antropologia Visual* (CHIOZZI, 1997), bem como no site: http://www.bonannoeditore.com/bonanno/libri_autori.asp?id=80

⁶ As informações a seguir baseiam-se no livro *O Filme Etnográfico na Itália* (MARANO, 1997), bem como no site: www.antropologiavisuale.org

Antropológicas), editor do site web www.visualanthropology.net e editor associado da revista Arquivo de Etnografia (*Archivio di Etnografia*).

Questionamentos norteadores

As questões seguintes, formuladas a partir de trabalhos anteriores (MENDONÇA, 2000, 2005), direcionaram o exame das obras delimitadas: de que maneira estes autores concebem a prática de antropologia visual em seu país? Quais os seus referenciais teóricos em termos de antropologia visual e de que maneira encontram-se ligados aos referenciais teóricos clássicos da antropologia? De que maneira eles abordam a definição ou o conceito de “filme etnográfico”? Quais seriam, ainda, as imagens produzidas na Itália, desde o século XIX, que teriam sido apropriadas pelas reflexões de antropologia visual? De que maneira estas imagens encontram-se preservadas, sistematizadas ou mesmo disponibilizadas para pesquisas ou exposições? Em que medida estas imagens produzidas no país ou fora dele, por italianos em outros locais, adquirem importância no contexto de uma história da antropologia visual?

Outros questionamentos, mais amplos, podem ser elencados, a seguir, como preocupações de fundo, a serem consideradas: como, pois, conceber o fazer antropológico visual ou áudio-visual sem o esclarecimento de todo o lastro de produções imagéticas legadas desde o século XIX, para ficar apenas no domínio das imagens técnicas? Uma vez recuperado este lastro e esclarecidos aspectos importantes das diferentes histórias envolvidas neste percurso temporal, fica a tarefa de saber até que ponto hoje, em diferentes países, aquilo que tem sido chamado de “antropologia visual” consiste em práticas e concepções circunstanciadas em torno das visualidades contemporâneas a partir de uma efetiva institucionalização de preocupações e programas de orientação científica? Como, enfim, equacionar estas situações diante da proposta de ampliação da intercomunicação cultural que as visualidades contemporâneas freqüentemente sugerem? Em que medida, pois, as diferenças e semelhanças nas dificuldades de constituição da “antropologia visual” em diferentes contextos poderão servir de base para o avanço da compreensão e da comunicação intercultural em termos de imagens?

Uso do idioma italiano

O uso do idioma italiano (o aluno-pesquisador é italiano, natural de Milão) nesta pesquisa de iniciação científica possibilitou não apenas a abordagem direta das obras impressas (adquiridas na Itália através de contatos e recursos particulares) como também facilitou a busca através da internet em sites originalmente italianos⁷. Permitiu, além disso, estabelecer contato por email com o Professor Marano, cuja resposta chegou de forma imediata. Pedimos-lhe informações adicionais acerca de sua vida e de suas atividades. Marano enviou-nos um currículo extenso completo com bibliografia e filmografia atualizada, são inúmeras informações acerca de sua trajetória acadêmica e cine-etnográfica. Convidou-nos, ainda, para conhecer a Universidade da *Basilicata* onde ele trabalha (www.unibas.it) e a utilizar a midiateca deste centro acadêmico. Foi tentado, por sua vez, um contato por email com o professor Chiozzi, para o qual ainda não obtivemos resposta.

Pesquisas de filmes etnográficos através de acervos na internet

Algumas palavras devem ser ditas sobre as pesquisas em acervos imagéticos através da internet, sobre as quais foi dedicado bastante tempo, dadas dificuldades de acesso aos filmes etnográficos por causa da falta, ou no mínimo, restrição de distribuição dos mesmos. Foi, pois, através dos acervos⁸ na web que conseguimos assistir filmes etnográficos e criar um acervo desta pesquisa (a partir de *downloads*), embora a baixa resolução permita assistir apenas numa tela de formato pequeno no computador.

Deve-se apontar para a importância das raras videotecas virtuais, assim como aquelas disponibilizadas pela Fundação Libero Bizzarri (Itália) e pelo Departamento de Antropologia Visual da *Goldsmith University of London* (Reino Unido). Em ambos os casos, as videotecas virtuais estão disponíveis para qualquer pessoa interessada, sendo possível consultar online, ou baixar através do Real Player, que por sua vez pode ser baixado gratuitamente pelo site da empresa.

⁷ Os termos, as transcrições e os títulos de obras utilizadas ou mencionadas em italiano foram traduzidos para a língua portuguesa no texto do artigo e as referências originais aos títulos de obras em italiano podem também ser consultadas na seção de referências no final deste artigo.

⁸ Parte deles será referida ao longo deste artigo pela indicação de seu endereço eletrônico na medida em que forem mencionados.

A fundação Libero Bizzarri, cujo nome homenageia o documentarista italiano homônimo, organiza desde 1994 o *Festival Libero Bizzarri*, na região italiana de onde o documentarista era natural (*Le Marche*). A fundação visa, através do festival, promover o gênero documentário e investe também na co-produção de obras, principalmente por parte de documentaristas independentes. Para além de organizar simpósios e jornadas temáticas, lançamentos de documentários nacionais e internacionais, mais atividades ligadas diretamente ao festival, a Fundação Libero Bizzarri disponibiliza *online*, em sua própria *home-page*⁹ de livre acesso, uma seleção de filmes documentários de curta-metragem, entre os quais constam diversos de Vittorio de Seta e um do próprio Libero Bizzarri.

Já a *Goldsmith University of London* é um centro acadêmico inglês, onde existe um programa de pós-produção em Antropologia Visual, tanto um mestrado (*MA*) assim como um doutorado (*PhD*). Na *home-page*¹⁰ da Universidade é possível contemplar inúmeros vídeos etnográficos, realizados pelos alunos de mestrado e doutorado em Antropologia Visual, sendo estes de várias nacionalidades. A duração média dos filmes é de vinte minutos e os assuntos retratados são múltiplos, assim como as linguagens audiovisuais¹¹ utilizadas.

Há que ressaltar ainda a contribuição dos programas de busca *Google Vídeo* e *You Tube*, pelos quais se consegue acesso às versões digitalizadas de clássicos da etno-cinematografia como também, às entrevistas com antropólogos e cineastas, por exemplo, Karl Heider, Massimo Canevacci, Luigi di Gianni e Vittorio de Seta. Os arquivos, no *You Tube* e no *Google Vídeo*, encontram-se acessíveis gratuitamente para qualquer pessoa, em formato Vídeo Flash, sendo que a resolução varia de um arquivo para o outro¹².

Conseguimos acessar todos os filmes presentes na seção da *home-page* da Fundação Libero Bizzarri, ou seja, os filmes de curta-metragem de Vittorio de Seta (1954-'59), um de Libero Bizzarri (1960) e um de Florestano Vancini (1957). Através do *You Tube* e do *Google Vídeo*, acessamos versão integral do documentário "La Taranta" (1961), filme "demartiniano" de Gianfranco Mingozzi, sobre rituais mágicos que passaram a ser parcialmente consagrados através da Igreja Católica, para curar mulheres com transtornos nervosos, os que se associavam à mordida por parte da aranha tarântula¹³.

Apreciamos também diversos trechos do filme "Mundo cão" (*Mondo Cane*, 1962), de Gualtiero Japopetti. Outros documentários italianos levantados durante a pesquisa que podem ser associados de certa forma à cine-etnografia são: "Gente Del Pò" (1947), de Michelangelo Antonioni, "Índia" (1957-58), de Roberto Rossellini e a viagem documentária que Pier Paolo Pasolini realizou em 1964, perguntando sobre amor e sexo entre os habitantes dos bairros mais populares das cidades italianas. O filme se chama "Comizi d' amore" (Comícios de amor).

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Primeiros olhares: século XIX

Em relação ao século XIX¹⁴, consideraremos principalmente as informações pesquisadas na obra de Paolo Chiozzi sobre a "Escola Florentina", expressão que se refere ao conjunto de estudiosos e fotógrafos que veio se formar ao redor da figura fundamental representada por Paolo Mantegazza, na Florença do fim de século. Mantegazza ocupou a primeira cátedra universitária italiana de Antropologia em 1869. Vinte anos mais tarde surgia, também em Florença, a Sociedade Fotográfica Italiana. Mantegazza foi nomeado seu presidente. Esta nomeação, para Chiozzi:

"(...) exprimia uma exigência, na época sentida por muitos, de ratificar de alguma maneira a relação fotografia-pesquisa científica, sem submeter uma à outra, mas reconhecendo a autonomia das fotografias enquanto nova forma de linguagem" (CHIOZZI, 1997: 53).

⁹ <http://www.fondazionebizzarri.org/> (ver as referências filmográficas no final deste artigo).

¹⁰ <http://www.gold.ac.uk/visual-anthropology/> (ver as referências filmográficas no final deste artigo).

¹¹ Maneiras de se comunicar por imagens fílmicas, o que não remete somente ao estilo, pois a significação não é apenas estética, mas liga-se intrinsecamente ao conteúdo apresentado.

¹² Note-se que o *You-Tube* limita a duração dos arquivos a serem colocados em rede, portanto, os filmes de longa duração se encontram geralmente separados por partes, em ordem numérica.

¹³ A isso liga-se a dança folclórica italiana chamada de "Tarantella".

¹⁴ Convém datar para o leitor o surgimento da fotografia em 1839 (na forma do aparelho Daguerreótipo) e do cinema em 1895 (na forma do aparelho Cinematógrafo), ambos desde o início utilizados por diversos cientistas, além dos antropólogos.

Mantegazza envolveu-se na produção de um atlas das expressões da dor (*L' atlante delle espressioni del dolore*, 1876) com o fotógrafo Giacomo Brogi. Note-se que havia correspondência regular entre ele e o cientista naturalista inglês Charles Darwin (CHIOZZI, 1997: 53), que na época trabalhou também com fotografias num estudo sobre expressões humanas e animais. A fotografia servia, assim, aos propósitos científicos de Mantegazza:

“(...) de uma análise do *Atlante* é possível identificar qual fosse, para Mantegazza, a principal função da fotografia na pesquisa científica: a fotografia fixa estados expressivos freqüentemente tão fugazes que resultam imperceptíveis ao olho do observador, e rende assim possível o estudo do que hoje chamamos a “linguagem do corpo”. As expressões faciais são, Mantegazza tinha fé nisso, sinais que têm a função de comunicar para os outros o estado interior do indivíduo (...)” (CHIOZZI, 1993: 54).

Outras funções, no entanto, podiam também ser delegadas às imagens fotográficas, o que nos remete às suas múltiplas possibilidades de uso no campo da Antropologia. Para Chiozzi:

“(...) não se deve subestimar a função atribuída à mesma (a imagem) no âmbito da atividade dos museus: Mantegazza tinha fundado em Florença o Museu de Antropologia e de Etnologia, enquanto em Roma Luigi Pigorini promoveu a instituição do Museu Pré-histórico e Etnográfico que hoje conserva uma parte relevante da documentação fotográfica dos antropólogos ‘florentinos’.” (CHIOZZI, 1993: 58-59)

Mas a importância de Mantegazza para refletir sobre o uso da imagem por antropólogos italianos pode ser melhor percebida na medida em que se atentar para suas fotografias antropométricas e etnográficas. Chiozzi nota, com efeito, que

“(...) se o papel de Mantegazza, sobretudo como divulgador das teses darwinianas, foi suficientemente examinado, sua determinante contribuição para o surgimento de uma tradição italiana no âmbito da Antropologia Visual foi ignorado até pouco tempo atrás (...)” (CHIOZZI, 1997: 53)

Chiozzi chama a atenção para uma das primeiras experiências de campo, por parte de cientistas italianos, na qual o meio fotográfico foi utilizado sistematicamente em pesquisas realizadas na Lapônia e na Rússia. Além das fotografias antropométricas muito comuns na Antropologia Física do século XIX foram também produzidos outros tipos de registros: “(...) a preocupação maior – e isso sem dúvida representava uma novidade – era inerente às modalidades de utilização da máquina fotográfica nas pesquisas etnológicas de campo (...)” (CHIOZZI, 1993: 55). É neste sentido que o autor refere-se à segunda expedição dos italianos (dos colaboradores de Mantegazza destacam-se aqui Stephen Sommier¹⁵ e Lamberto Loria¹⁶) na Lapônia:

“Após a viagem na Lapônia de Mantegazza e Sommier, este último tinha voltado lá com Giovanni Cosimo Cini, em 1885, com a intenção declarada de documentar a vida de um povo, os Lapônios, que parecia ‘condenado a desaparecer num tempo mais ou menos próximo’ (...) foi uma campanha fotográfica essencialmente etnográfica, e apenas ocasionalmente foram feitos registros antropométricos” (CHIOZZI, 1997: 55).

Em relação a esta fase, Chiozzi afirma ser preciso considerar as fotografias de Sommier e colegas em relação ao projeto antropológico que norteava as atividades da “escola florentina”, “(...) cujas linhas gerais foram indicadas numa espécie de manifesto, publicado em 1873 (...)” (CHIOZZI, 1993: 56). O pesquisador italiano descreve o manifesto da seguinte forma: “(...) o documento de fato resgatava a centralidade da dimensão cultural na pesquisa antropológica cujo percurso deve proceder indutivamente das obras aos agentes, dos atos exteriores, dos comportamentos visíveis e objetivamente observáveis, aos movimentos cerebrais” (CHIOZZI, 1997: 56).

¹⁵ Stephen Sommier (1848-1922), filho de pais franceses, se formou em botânica, dedicando-se sucessivamente aos estudos etnográficos. Juntamente a Mantegazza, efetuou várias expedições durante as quais realizou numerosas fotografias (traduzido do italiano do site: <http://censi.aft.it/fotografi/schede/sommier/index.html>).

¹⁶ Lamberto Loria (1855-1913), etnógrafo e explorador, viajou por territórios como o Turkistão, a Nova Guiné e a Eritreia, graças aos quais conseguiu obter coleções ainda presentes nos museus italianos de Gênova, de Florença e de Roma.

Em outra passagem Paolo Chiozzi destaca algo sobre a abordagem da Escola Florentina que remete diretamente à teoria antropológica:

“(...) era antecipada, de certa forma, a ‘teoria das necessidades’ sobre a qual se fundará a antropologia funcional de Malinowski, fundamental para compreender a etno-antropologia da Escola Florentina: cada cultura humana, se analisada naquela perspectiva, pode ser reconduzida a três ordens de necessidades (materiais, morais e intelectuais). (...)” (CHIOZZI, 1997: 57)

Fica aqui a questão de saber até que ponto pode-se esclarecer esta suposta orientação funcionalista em relação às experimentações da “escola florentina” com fotografias etnográficas, dado o potencial das imagens fotográficas em termos de “concatenações” e “relações” no âmbito da constituição de uma “visão funcionalista”, identificado, por exemplo, nos trabalhos de Malinowski (SAMAIN, 1995). A passagem seguinte de Chiozzi, sobre o registro propriamente etnográfico e não só antropométrico, deixa-nos pensar:

“(...) a documentação coletada por Sommier na Lapónia, e dois anos depois, na Rússia (onde efetuou uma viagem de estudo na zona compreendida entre os Urais e o Mar Cáspio), nos permite afirmar que ele atribuía o mesmo valor ‘científico’ às fotografias etnográficas. A fotografia, aliás, era para ele um indispensável complemento à descrição etnográfica e à análise etno-antropológica. Sommier se revela efetivamente ciente da dupla função da etno-fotografia, a qual pode ser instrumento de pesquisa e documento útil a fixar visualmente a memória histórica de eventos e traços culturais presumivelmente destinados a se transformarem e a desaparecer, mas é também veículo de informações, instrumento de comunicação. Deste ponto de vista são elementos fundamentais para avaliar a etno-fotografia a escolha do conteúdo, e a interação entre as imagens e a narração etnográfica” (CHIOZZI, 1997: 55).

Chiozzi nota, entretanto, que “(...) a este enorme desenvolvimento da etno-fotografia, não correspondeu uma análoga afirmação do cinema etnográfico (...)” (CHIOZZI, 1997: 59). Efetivamente para o autor:

“Pode parecer quase um paradoxo o fato de que na Itália, onde a Antropologia Visual teve um desenvolvimento precoce graças à “escola florentina”, o filme etnográfico tenha se desenvolvido muito mais tarde do que em outros países (...)” (CHIOZZI, 1997:187).

Se os trabalhos da *Scuola Fiorentina* não levaram, a partir do século XX, ao desenvolvimento da cinematografia etnográfica, encontramos no texto de Chiozzi, um nome que resulta ter sido ao menos significativo, o de Lamberto Loria, que desde cedo, “(...) manifestou um explícito interesse pelo cinema, elaborando o projeto para o ‘Cinema Etnográfico’ na ocasião da Exposição de Etnografia Italiana (Roma, 1911).” (CHIOZZI, 1997: 59). Note-se, contudo, o fracasso do projeto etno-cinematográfico de Loria, cuja intenção era a de “(...) apresentar uma série de documentos cinematográficos que ilustrassem, para cada região italiana, as festas e as cerimônias mais significativas do ponto de vista etnográfico (...)” (CHIOZZI, 1997: 59).

A razão do fracasso deveria-se ao fato de que “(...) as autoridades ministeriais, às quais Loria tinha se dirigido, não tinham colhido evidentemente o valor histórico, para além do que científico, do projeto, pelo qual apenas os levantamentos fotográficos puderam ser efetuados – cerca de quatro mil imagens (...)” (Chiozzi, 1997: 59). Numa referência ao trabalho de Annabella Rossi, enfim, descobrimos como estas imagens encontram-se “(...) atualmente preservadas no Museu Nacional de Artes e Tradições Populares de Roma (...)” (ROSSI *apud* CHIOZZI, 1997: 59). Deixemos agora a abordagem da profusa produção fotográfica da *Scuola Fiorentina* para acompanhar os passos do desenvolvimento do filme etnográfico italiano na visão de Francesco Marano.

Filmes coloniais na África e cinema fascista dos anos 20-40

Lídio Cipriani, tido por Chiozzi como “o último representante da Escola Florentina” (CHIOZZI, 1997: 60), ligou-se, inexoravelmente, à história do próprio cinema italiano. Marano, nos termos seguintes, faz notar que “(...) o filme *Siliva Zulu* (66 min.), de Attilio Gatti, realizado em 1927 durante uma expedição na qual estava presente o antropólogo florentino Lídio Cipriani (...)” foi “(...) a primeira obra cinematográfica de ficção realizada na África (...)” (MARANO, 2007: 3). Filmes como esse, realizados nas primeiras décadas do cinema, são freqüentemente evocados como precursores do “filme etnográfico”, noção cuja definição problemática constituiu um debate permanente no campo da Antropologia Visual.

Entre os considerados precursores do filme etnográfico, o Professor Marano menciona apenas outro filme antes de *Siliva Zulu*, o curta-metragem de “(...) Roberto Omegna¹⁷, *Matrimonio Abissino* (1909, 6 min.), que Romano Calisi considera ‘o primeiro filme etnográfico italiano’, embora num grau não estreitamente científico (...)” (MARANO, 2007: 3). Note-se aqui um dos focos da discussão sobre o filme etnográfico, seu “grau de cientificidade”. Essa maneira de definir o filme etnográfico não exclui, contudo, o interesse antropológico depositado em outros tipos de filme, que passa tanto pelas temáticas abordadas como pela linguagem áudio-visual empregada. É o que vai justificar as considerações sobre “precursores”.

Sobre *Siliva Zulu*, Marano destaca que o filme foi “(...) exibido mais no exterior do que na Itália, onde resta ainda desconhecido (...)” (MARANO, 2007: 3), e apresenta, de forma sintética, uma sinopse da obra cinematográfica: “(...) *Siliva Zulu* conta os obstáculos que o jovem Siliva deve superar para pagar o preço da esposa, quinze vacas, ao pai de Mdbuli, a moça com a qual quer casar (...)” (MARANO, 2007: 3). Marano recorre a citações retiradas de um artigo eletrônico de Igor Mariottini¹⁸, (MARANO, 2007: 4), de onde se deduz em quais circunstâncias políticas aconteciam as expedições como aquela em cujo contexto foi produzido este filme. Destaca Mariottini:

“(...) este filme particular, entre documentário e uma tentativa bastante original de ficção, atrai para si considerações variadas, isso pelo tipo de encontro que põe em cena. É interessante notar como Lidio Cipriani, um dos firmatários do mencionado ‘Manifesto da raça’¹⁹, se envolva com um esforço comovente numa operação simplesmente incrível (...) Apesar disso, e com todos os limites que este tipo de operação comporta, o grupo Cipriani-Vitrotti-Gatto, consegue estabelecer uma forma toda particular de contato com o outro (quem sabe se os altos graus facistas se deram conta disso). Considerando quanto acontecia habitualmente entre europeus e populações indígenas, se tratava de todo modo de uma leve inversão de tendência, embora por certo não haja reciprocidade neste encontro e *Siliva Zulu* continue sendo um filme que fala aos ‘conquistadores’, e não aos ‘conquistados’. (...)” (MARIOTTINI, 2006)

O artigo de Igor Mariottini referido acima amplia, todavia, nosso conhecimento da cinematografia italiana das primeiras décadas, obras cujo interesse antropológico não deixa de se fazer sentir, em que pesem as intenções de afirmação política e colonialista que dirigiram sua realização:

“(...) Esta breve antologia cinematográfica da Itália na África, apresenta-se ao público com os ‘Sonhos de Conquista’, um programa mudo sobre os primeiros contatos entre italianos e africanos, em *Matrimonio abissino* (Matrimônio Abissínio) de Roberto Omegna (1909) e *Eritrea* (Eritréia) (1920), não esquecendo seus primeiros choques em *Armi d’Italia nella terra dei somali* (Armada italiana nas terras da Somália) (1928). O programa sonoro se abre com as célebres *Cronache dall’impero* (Crônica do império), uma série de ‘excitadíssimos’ relatos do fronte sintetizados na *L’Italia in Africa* (A Itália na África) (1934-1936) e *Da Adua ad Axum. Le tappe dell’avanzata italiana in Africa orientale* (De Ádua para Áxum: as etapas da conquista italiana na África Oriental) (1936) até à reconstrução das terras conquistadas com *La fondazione della nuova Addis Abeba* (A fundação da nova Addis Abeba) (1939). (...) é para ser lembrado que o conjunto das obras ditas ‘coloniais’ é bastante reduzido, uma dezena de películas em total, coletânea por certo não abundante mas extremamente significativa, que representa um discreto material do qual partir para identificar de que maneira a Itália do *ventennio*²⁰ se aproximava, vivia e percebia o encontro com o próprio ‘Outro’: a África Oriental (...)”. (MARIOTTINI, 2006).

Antropologia Visual Italiana e Cinema Neorealista

Durante e após o período fascista o cinema italiano desenvolve-se também noutra direção, sob a orientação conhecida como “neorealista” (se incluem aqui diretores como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Federico Fellini). Alguns autores vêm nas produções neorealistas procedimentos e concepções significativos do ponto de vista da discussão sobre o filme etnográfico. A fragilidade da distinção entre

¹⁷ Roberto Omegna (1876-1948), diretor de fotografia, realizador, e produtor de documentários, pioneiro do cinema italiano (traduzido do inglês do site: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/428339/Roberto-Omegna>).

¹⁸ Mariottini é membro da equipe de redação do *Cinemavvenire*, site da *Associazione Centro Internazionale CinemAvvenire*: www.cinemavvenire.it

¹⁹ Documento através do qual, aderindo plenamente à política nazista alemã, o ditador italiano Benito Mussolini estabelecia a superioridade da “raça italiana”.

²⁰ Os vinte anos do regime fascista italiano.

realidade e ficção e o uso de atores não profissionais são alguns destes elementos que, de certo modo, chamam a atenção de pesquisadores da área de Antropologia Visual. Para Marano,

“(...) Aquela poética cinematográfica em auge nos anos Quarenta e Cinquenta na Itália, notada com o nome de neorealismo, é freqüentemente citada nos manuais estrangeiros de antropologia visual como um interessante experimento cinematográfico no qual se entrelaçaram realidade e ficção. O Neorealismo nasceu como reação ao cinema dos telefones brancos, no qual encontrava expressão o imaginário da pequena burguesia fascista (...).

(...) Em termos gerais, ao neorealismo cabe o mérito de ter problematizado a relação entre objetividade e subjetividade, ilusão e realidade, documentário e ficção. Tais questões devem ser contextualizadas nas novas condições políticas e sociais que se criaram no pós-guerra (GRIMSHAW 2001: 79), quando a vida subalterna da sociedade, desconsiderada pelo cinema fascista dos telefones brancos (1937-1941), emergia com toda sua força e criatividade. (...)” (MARANO, 2007: 8-9).

Um tema que merecerá futuras investigações diz respeito às relações entre cineastas e antropólogos desse período. Neste sentido é bastante significativa a criação do Centro Etnológico Italiano, o qual congregou pesquisadores antropólogos e realizadores de cinema, todos envolvidos com o propósito de abordar o cotidiano problemático dos italianos mas também os rituais tradicionais, ambos situados numa sociedade em busca de sua própria identidade, com seus contrastes acentuados pelo desenvolvimento urbano e econômico do pós-guerra.

“(...) O grupo fundador do Centro Etnológico Italiano era formado por Giovanni Battista Bronzini, Romano Calisi, Franco Cagnetta, Diego Carpitella, Alberto Mario Cirese, Vittorio Lanternari, Pier Paolo Pasolini e Ernesto de Martino, que manteve a presidência certamente até 1954 (...)” (MARANO, 2007: 17).

Embora cada membro deste grupo mereça nossa atenção distinta, ver-se-á adiante como o antropólogo Ernesto de Martino tornou-se a referência central para o desenvolvimento do filme etnográfico italiano. Por ora, a título de exemplo de procedimento adotado pelo cinema neorealista, vale apontar para a “técnica da fechadura” elaborada pelo cineasta Cesare Zavattini. Nas palavras de Marano: “(...) Parece muito próxima às exigências de certo tipo de filme etnográfico a *poética da fechadura* teorizada por Cesare Zavattini (...)” (MARANO, 2007: 9). Na visão do historiador do cinema italiano Gianni Rondolino tal procedimento implica no acompanhamento dos sujeitos filmados sem que a câmera intervenha no seu comportamento cotidiano:

“(...) identificando na ‘perseguição’ do personagem, ou naquela que também foi definida a ‘poética do co-inquilino’, ou ‘estética da fechadura’, a possibilidade de captar com a filmadora a verdadeira realidade cotidiana, os elementos genuínos de um comportamento humano determinado por particulares condições ambientais e sociais, Zavattini e de Sica (...) levaram para as extremas conseqüências formais um modelo de cinema ‘transparente’ (que) devia em ampla medida se ocultar como meio de expressão para se reduzir à simples função de reproduzidor da realidade fenomênica (...)” (RONDOLINO, 1995: 396).

O comentário de Marano reproduzido mais acima permite-nos, pois, identificar a concepção que preside a “técnica da fechadura” com o chamado “cinema observacional”, uma das tendências assumidas pelo filme etnográfico, na qual a função da câmera é reduzida ao papel de observadora “transparente” das atividades humanas. O papel da câmera sob esta orientação não será contudo o único a ser adotado no âmbito do desenvolvimento do filme etnográfico. Há que se atentar, também, para outra dificuldade freqüente na discussão sobre abordagens cinematográficas e antropológicas, trata-se do trabalho colaborativo no qual o antropólogo participa (e há diversas formas possíveis de participação) da realização do filme pelo cineasta.

Assim, se o procedimento do cineasta Cesare Zavattini pode apresentar interesse do ponto de vista da elaboração de filmes etnográficos, faz-se necessário perceber melhor, por outro lado, como os antropólogos italianos chegaram a se envolver com o uso da câmera. Vejamos, pois, o momento seguinte, quando as preocupações geradas pelo neorealismo permanecem, transformam-se e são reelaboradas no trabalho de outros cineastas bem como nas atividades de um antropólogo como Ernesto de Martino.

A fase demartiniana

A fase ligada ao etnógrafo napolitano Ernesto de Martino é tida como “o núcleo histórico mais importante do cinema etnográfico italiano” (CHIOZZI, 1997: 192). Paolo Chiozzi atribui a Ernesto De Martino, “(...) a introdução na Itália de uma práxis que em outros lugares estava já relativamente difundida (...)” (CHIOZZI, 1997: 192), trata-se da realização de filmes por cineastas junto a pesquisadores antropólogos. Chiozzi menciona o filme *Dead Birds* como exemplo da interação entre antropólogo e cineasta, em cuja produção colaboraram o cineasta Robert Gardner e o antropólogo Karl Heider.

De Martino colaborou com diferentes cineastas, Marano menciona-o da seguinte maneira: “(...) Os filmes de Michele Gandin de 1953 e *Magia Lucana* (1958), de Di Gianni, deram início a uma produção ligada por diversas razões à figura de Ernesto de Martino, que estabelece com o cinema etnográfico, uma relação indireta, de inspirador ou no máximo de consultor (...)” (MARANO, 2007: 28). Assim, a cinematografia “demartiniana” não chegou a formar um conjunto de obras homogêneas, nem uma corrente propriamente etnográfica. Estes filmes tinham em comum o fato de serem produzidos com uma consultoria antropológica por parte do etnólogo Ernesto de Martino, que nem sempre participava das filmagens, principalmente na região de *Basilicata*, ou *Lucania*.

A lista de filmes nas quais Ernesto de Martino teve uma participação em termos de consultoria antropológica é bastante consistente, de acordo com Marano se destacam: *Nascita e morte del meridione* (Nascimento e morte da Itália Meridional), segundo filme de Luigi Di Gianni cuja locação foi sugerida por De Martino; *Stendali* (Stendal), de Cecília Mangini (1960), cuja produção De Martino não acompanhou diretamente, mas parece ter elogiado a obra, uma vez editada; *Passione del grano* (Paixão do Grão) (1960), de Lino Del Fra; *La Taranta* (A tarântula) (1961) de Gianfranco Mingozzi (com o texto do poeta italiano Salvatore Quasimodo), *Il ballo delle vedove* e *I maciari* (A dança das viúvas e dos “maciari”) (1961) de Giuseppe Ferrara, no qual colaborou também outra antropóloga, Clara Gallini, e do qual De Martino presenciou a realização de algumas tomadas; chegamos assim no ano de 1971, com o filme *La Madonna del Pollino* (A Virgem Mãe do “Pollino”), de Luigi di Gianni.

O tipo de colaboração experimentado nesta fase apresenta certos limites e seria necessário atentar melhor para as formas pelas quais se deu o trabalho colaborativo em cada filme. Em alguns casos é o texto narrado no filme que é de autoria do antropólogo, contudo, não necessariamente encontra-se a correspondência deste com as opções adotadas pelo cineasta na edição final. Como exemplo desse tipo de dificuldade pode-se tomar o que Marano nota sobre os filmes “(...) nos quais Annabella Rossi teve o papel de consultora – se pense de maneira particular em *La Madonna del Pollino* (1971) de Luigi di Gianni, o qual mais de uma vez se distanciou do texto de comentário da Rossi (...)” (MARANO, 2007: 33). Neste sentido, Marano acrescenta que “(...) a ausência de colaboração entre antropólogo e *filmmaker* é ressaltada por Paolo Chiozzi (...)” (MARANO, 2007: 33). As dificuldades entrevistas nestes trabalhos colaborativos da fase “demartiniana” levam a questionar sobre até que ponto estas realizações teriam contribuído efetivamente ao desenvolvimento do filme etnográfico na Itália.

Um marco importante desse período, embora não diretamente ligado a Ernesto de Martino, é o filme *Mundo cão* (*Mondo Cane*, 1962), de Gualtiero Jacopetti. Trata-se da apresentação sucessiva de cenas tomadas em diferentes rituais ou cerimônias públicas, em geral envolvem sofrimento como no caso do sujeito que faz sangrar suas pernas, numa espécie de escarificação, enquanto segue um percurso determinado sob os olhares do povo que o assiste. Chiozzi nota, com efeito, que “(...) na filmografia publicada no volume *Principles of Visual Anthropology*, de Paul Hockings (HOCKINGS, 1975), o único filme italiano indicado é *Mondo Cane* (1962), de Gualtiero Jacopetti (...)” (CHIOZZI, 1997: 191). Contudo, o tom sensacionalista deste documentário confirma o desconforto de Chiozzi, uma vez que o caráter etnográfico, neste caso, parece reduzir-se ao fato de referir-se comparativamente a festas, cerimônias e atividades “tradicionais”, sem que haja aí um tratamento antropológicamente informado.

Será, pois, no trabalho de outros cineastas que encontraremos mais elementos para pensar o desenvolvimento do filme etnográfico italiano.

Os documentários de curta-metragem de Vittorio de Seta

Dedicaremos uma parte específica para o documentarista Vittorio de Seta, já que segundo Francesco Marano, este realizador siciliano supera a abordagem “demartiniana” que acabamos de apresentar. De Seta como também o etnomusicólogo Diego Carpitella participa da instituição do “Centro Italiano para o filme etnográfico e sociológico” (MARANO, 2007: 18). Marano observa, no entanto, que “(...) de Seta não tinha intenção de realizar filmes ‘etnográficos’, mas seus filmes foram exibidos enquanto tais nas *Jornadas*

do filme *etnográfico*²¹ de 1977 e numa retrospectiva sobre documentário no âmbito do Festival dos Povos (*Festival dei Popoli*) de 1980 (vigésima primeira edição) (...)” (MARANO, 2007: 69). O autor nos convida, nesta passagem, a discutir as intenções e os resultados em termos da realização e da exibição de filmes etnográficos.

É importante, todavia, apontar aqui para o comentário seguinte, que trata do lugar de Vitório de Setta na reflexão de Marano sobre o filme etnográfico na Itália:

“(...) Em relação à cinematografia ‘demartiniana’, de Seta devolve um quadro psicológico menos redutivo, descrevendo as sensações e as emoções que os sujeitos filmados vivem quando participam dos eventos descritos nos filmes. Finalmente os seres humanos começam a palpitar, ser portadores de vida autônoma, são filmados no seu autêntico fazer, e não somente em reconstruções formais e ideológicas do autor (...)” (MARANO, 2007: 69).

Diante da consistente filmografia do cineasta De Seta, consideraremos, neste contexto, apenas os documentários²² de curta-metragem. Segue-se a análise de um de seus filmes exibidos nas jornadas de 1977, *I dimenticati* (Os esquecidos), como forma de perceber melhor o sentido das observações transcritas acima sobre o tratamento das atividades humanas filmadas.

I dimenticati (1959), de Vittorio de Seta

Esta película possui vinte minutos de duração. Trata-se de um filme sobre uma cidadezinha situada nas montanhas da região italiana *Calabria*, a que se encontra no extremo sul do país. *Alessandria del Carretto* fica isolada pela inexistência de uma estrada e o acesso, somente através de animais ou a pé, resulta ser muito difícil, pelo que os habitantes preservaram necessariamente antigas tradições, assim como aquela da árvore a ser içada na praça, durante um ritual que De seta vai mostrar neste documentário de curta-metragem.

Durante os primeiros cinco minutos, as imagens mostram a preparação e a subida pela montanha até a cidadezinha, vemos pessoas com burros e mulas carregando produtos: o comentário em *off* (uma voz bastante impessoal) é discreto e após a introdução, que ressalta a dificuldade de se chegar à “*Alessandria del Carretto*, uma cidadezinha completamente isolada no topo de uma montanha calabresa (...)”, a voz cala. As imagens, quase exclusivamente em planos fixos, acompanham a caravana de burros e mulos percorrendo estradinhas de difícil acesso entre as rochas da montanha. A parte da preparação inclui planos médios e fechados, mas predominam planos abertos. A montagem é bastante dinâmica, fato que nos lembra as críticas que Diego Carpitella reserva aos filmes das Jornadas de 1977.

Em “*I dimenticati*”, Vittorio de Seta constrói sua cobertura imagética através de cortes sucessivos em planos diferentes, embora permanecendo dentro da lógica do filme documentário e utilizando principalmente planos abertos e gerais alternados a planos médios, com poucos planos fechados e nenhum close, pelo que a linguagem é bastante discreta e os raros movimentos de câmera parecem mais ser ajustes da filmadora do que verdadeiras panorâmicas. Segue um minuto de apresentação da cidadezinha, alternando cenas de vida familiar, trabalho e uma dança tradicional. O comentário em *off* enfatiza a natureza “apagada” da cidadezinha e o fato de que a chuva provoca desmoronamentos da montanha.

A partir do sexto minuto começamos a ver a preparação da festa. A linguagem audiovisual permanece coerente com aquela descrita acima. A música tradicional acompanha as imagens, dividindo o espaço sonoro com a gravação em tomada direta das vozes dos participantes deste ritual folclórico, sendo que, progressivamente, estas resultarão cobrir a música. De Seta utiliza uma cobertura em contra-planos alternados com planos abertos, para mostrar a preparação e a descida da multidão com a árvore. A voz em *off* do locutor volta apenas dois minutos e meio depois, para explicar em trinta segundos, a significação da árvore das montanhas, que representa as forças vitais da terra, das quais o povo vai tomando posse com este ritual. As imagens continuam acompanhando a multidão que carrega a árvore, não havendo, aqui, planos de indivíduos, pelo que nos parece que De Seta queira enfatizar como protagonista o povo de *Alessandria del Carretto* como um todo.

²¹ Marano destaca que as Jornadas (em italiano *Giornate del film etnografico*) foram organizadas em maio de 1977 em Roma pela Associação Italiana de Cinematografia Científica, em colaboração com o Instituto de História e das Tradições Populares/ Etno-musicologia da Universidade de Roma (AICS) (MARANO, 2007: 56).

²² Contemplar as referências finais para a lista dos filmes de Vittorio de seta utilizados nesta pesquisa.

Nos dois minutos sucessivos a música tradicional volta a contrastar as vozes e os gritos do povo em tomada direta, enquanto as imagens seguem o transporte da árvore por parte de uma discreta multidão. De Seta recorre a tomadas anguladas aproveitando da profundidade de campo, para favorecer as entradas da multidão no quadro através dos cantos do mesmo, e também continua a se servir de contra-planos. Sucessivamente aparecem as senhoras preparando o almoço, as que na montagem resultam ainda alternadas à chegada dos que carregam a árvore. De Seta mostra ainda a descida da montanha, com as mulheres carregando cestas por cima da cabeça.

Aos doze minutos, com as imagens mostrando uma multidão na frente de uma igreja, a voz em off destaca que as mulheres no dia seguinte oferecem ao “encanto” o que puderem. Há um leilão na frente da Igreja e as imagens, finalmente, mostram rostos de pessoas, mas mesmo neste momento não há closes individuais, pois cada quadro, apesar de fechado, inclui sempre vários rostos. Vemos imagens de Santos e enfim, reaparece a árvore, a que é preparada para ser içada na pública praça. O áudio continua em tomada direta, no caso como som ambiente. De Seta mostra a procissão católica e aos catorze minutos vemos finalmente a árvore sendo içada na praça, ação que o cineasta descompõe em vários planos, criando um dinamismo visual e dilatando, de certa maneira, o elemento temporal.

Um minuto depois a árvore, completamente lisa e oleosa, está alta na praça. Aparece a banda da Polícia Militar (*Carabinieri*), e as mulheres com o resto da procissão; há um plano geral no qual de Seta consegue mostrar a árvore içada e a procissão se aproximando. Seguem imagens em planos bastante fechados, com a preparação do primeiro corajoso que tentará subir na árvore. Há assim a cobertura do evento, alterando entre o temerário que tenta chegar até ao topo, a banda tocando, as reações das pessoas na praça, o fracasso de quem tentou subir. Numa sucessão de planos médios bastante fechados, De Seta mostra a expectativa do povo, a subida do segundo temerário, a banda tocando, os tiros de fuzil no céu, até ao sucesso do atleta ao alcançar o topo da árvore, aclamado pela multidão.

Os últimos vinte segundos do filme são dedicados, sempre através de imagens em tomadas fixas em planos médios, à volta das pessoas após da festa, acompanhadas pela voz em *off* do locutor que comenta sobre a vitalidade que por uma vez animou estes que são esquecidos há séculos, sendo que um dia, talvez, uma estrada irá romper este isolamento.

Não vamos discutir aspectos da abordagem fílmica em detalhes, mas atentar apenas para como o discurso do narrador pode sugerir a própria intenção do realizador, a evocação do vilarejo inóspito esquecido pelo estado que deveria levar a estrada e o desenvolvimento à região. No entanto, as cenas montadas com o som ambiente da festa em seus diferentes momentos e atividades certamente apresenta interesse etnográfico na medida em que técnicas, posturas, gestos e expressões são fartamente abordados. Marano, contudo, questiona, além das intenções do realizador, o valor etnográfico dos filmes produzidos:

“O resultado, por quanto esteticamente sedutor e persuasivo, não é uma descrição etnográfica profunda e a representação é a de um mundo fechado, imutável, circular, dominado pelos fatos e os ritmos da natureza, nos quais os homens se movem como bonecos que atuam ciclicamente o mesmo roteiro (...)” (MARANO, 2007: 71-72).

Percebe-se neste comentário a habilidade do cineasta reconhecida em termos estéticos. Marano menciona, também, uma crítica das Jornadas de 1977, as que lançaram dois filmes do cineasta De Seta²³:

“(…) Carpitella prossegue com outras observações muito severas sobre a retórica utilizada pelos filmes, que me parece útil resumir: 1. A breve duração das filmagens contidas na duração de acerca de dez minutos os rende compêndios cinematográficos que ao máximo propõem uma ‘diligente ilustração cinematográfica que segue as fases do acontecimento’, enquanto em outros casos se recorre à voz *off* de comentário ‘que procura compensar o que não se pode (ou soube) filmar’ (Ibid.). Inclusive o comentador é muitas vezes ‘etnocêntrico, *larmoyant*, sabichão (...)’; 2. Estes filmes são totalmente rendidos artificiais por trilhas sonoras sintomáticas de atraso e provincianismo cultural (...); 3. A montagem é demasiado rápida, faltam tomadas demoradas e planos-seqüencia (...)” (MARANO, 2007: 56-57).

Embora não se possa dizer que todas as observações se apliquem a *I dimenticati*, seria preciso conhecer o conjunto dos filmes exibidos nestas jornadas para focalizar melhor o alcance das críticas acima e o quanto elas podem ou não servir à consideração dos filmes de Vittorio de Seta. De todo modo, temos

²³ “Veio o tempo dos peixes espadas” (*Vinni lu tempo di li pisci spata*), de 1954 e “Os esquecidos” (*I dimenticati*), de 1960.

até aqui diferentes indicações que apontam para o desenvolvimento e as características adequadas para elaborar a noção de filme etnográfico. A discussão em torno do filme etnográfico constitui ainda um dos focos principais da Antropologia Visual. Vejamos a seguir, através do trabalho de Paolo Chiozzi, como o filme etnográfico foi discutido na Itália a partir dos anos oitenta.

Paolo Chiozzi e o debate acadêmico sobre Antropologia Visual

Se o “grau de cientificidade” do filme constitui um dos fatores presentes na noção de “filme etnográfico”, pode-se dizer que o grau de esteticidade (o caráter artístico do filme) é outro fator freqüentemente requisitado. Neste sentido Chiozzi procurou dialogar com o trabalho de Karl Heider, para quem o debate levaria a distinguir duas “(...) estratégias que visam impor uma ordem à experiência: aquela científica e aquela estética” (HEIDER, 1976 *Apud* CHIOZZI, 1997: 71). Esta ambigüidade, oriunda da distinção entre arte e ciência, pode ser apontada como uma das dificuldades na consideração do desenvolvimento do filme etnográfico.

Chiozzi procurou, contudo, contornar a ambigüidade que acompanha o termo ‘filme etnográfico’, como se vê a seguir: “(...) Não há algum filme que possa ser considerado etnográfico *em si*. A definição de qualquer obra cinematográfica de um gênero ou outro, não depende, aliás, de seu conteúdo, e sim, da utilização (comunicativa), que se faz daquela obra” (WORTH, 1969 *Apud* CHIOZZI, 1997). O antropólogo italiano acrescenta que

“(...) Desta forma se consegue, em minha opinião, superar o grave impasse representado pela impossibilidade de formular uma definição – e sabemos quanto o próprio conceito de ‘ciência’ se acompanhe com um ‘imperativo definidor’ ao qual não é possível se subtrair, sob pena de exclusão do domínio da ciência - pelo que se compreende que o problema, ao menos pelo que concerne a antropologia visual, é diferente (...)”. (CHIOZZI, 1997: 73).

Chiozzi destaca, também, as indicações dadas por Timothy Asch e John Marshall “(...) os quais, mais do que se empenhar em delinear uma tipologia de filme etnográfico, sugerem distinguir suas diferentes metodologias, em relação à estrutura de cada filme (...)” (CHIOZZI, 1997: 78). O autor ainda menciona três possibilidades sugeridas por Asch e Marshall: “(...) 1. o registro objetivo. 2. os filmes com roteiro. 3. os filmes de reportagem (...)” (CHIOZZI, 1997: 78). Delineia-se, dessa forma, um conjunto de possibilidades diversas para o filme etnográfico.

Chiozzi considera, entretanto, “(...) dois procedimentos científicos de igual relevo: por um lado um documento fílmico ou fotográfico pode constituir um elemento de verificação e de prova a respeito de asserções científicas, por outro lado, o cinema pode sugerir um método de pesquisa” (CHIOZZI, 1997: 84). A reflexão do antropólogo italiano sobre as diferentes metodologias inerentes ao filme etnográfico, leva-o a se deparar com questões como:

“(...) é legítimo distinguir de forma nítida entre ‘gêneros’ cinematográficos, classificando algumas obras como ficção e outras como documentários? Em outros termos, a distinção entre cinema-verdade e filme como produto de uma *mise-en-scène* tem um sentido substancial ou é simplesmente a expressão de uma abordagem metodológica diferente? (...)” (CHIOZZI, 1997: 92).

As respostas manifestam diferentes posições no âmbito da Antropologia Visual, a partir de Robert Gardner, que “(...) suscitou as polêmicas mais duras pela utilização segundo alguns demasiadamente ‘solta’ da ficção (...)” (CHIOZZI, 1993: 92); a partir de Claudine de France, segundo a qual: “(...) a ficção é inerente a todo documentário (...)” (DE FRANCE *Apud* CHIOZZI, 1997: 92); ou como sugere MacDougall: “(...) a observação fílmica (...) é o efeito e também o produto de um ‘encontro’, e esta situação de encontro se manifesta concretamente num comportamento que, mutuando o termo do léxico cinematográfico, podemos indicar como *pró-fílmico* (...)” (MACDOUGALL *Apud* CHIOZZI, 1997: 93). Chiozzi sintetiza, pois, o seu posicionamento sobre esta discussão no comentário seguinte:

“(...) Então, a representação fílmica da realidade nada mais é do que o produto de uma interação entre a auto-encenação dos sujeitos filmados e a encenação por parte do observador; é evidente que nem mesmo o dito *cinema-verdade* pode se subtrair a tal dado de fato, nem se subtrai o *cinema direto*, que dele é gerado por germinação (...)”. (CHIOZZI, 1997: 94).

Aqui, é a distinção entre realidade e ficção é abandonada em favor de uma posição na qual a imagem definitivamente se limita em termos de suas pretensões de captar a “realidade”. Momento, portanto, de abertura na medida em que o caráter de verificação e de prova, sempre questionável, não é suficiente para caracterizar as imagens produzidas em termos de filme etnográfico. O que leva o trabalho antropológico com imagens fílmicas se tornar cada vez mais atento às técnicas, estéticas, metodologias e linguagens envolvidas na produção áudio-visual. Vejamos agora outras considerações atuais sobre o filme etnográfico na Itália, as quais nos remetem às temáticas abordadas pela câmera.

Francesco Marano: perspectivas atuais do filme etnográfico

A posição de Marano²⁴ sobre o momento atual se manifesta na medida em que passa a tratar, em seu livro sobre o filme etnográfico, das suas fases mais recentes. Nestes termos, Marano comenta, com Clara Gallini, acerca da transição entre a fase *demartiniana* e sua superação:

“(...) O ano de 1971 é aquele no qual termina, segundo Clara Gallini, a cinematografia ‘demartiniana’, com o filme *A virgem mãe do Pollino*, de Luigi di Gianni. O filme, como sabemos, é comentado por um texto de Annabella Rossi, antropóloga particularmente ativa nos anos setenta e figura de conjunção entre as investigações de De Martino, nas quais tinha participado, e o período sucessivo, marcado pela consciência da necessidade de documentar a vida das classes subalternas, sua cultura e as suas lutas políticas (...)” (MARANO, 2007: 80).

Marano aponta também para a introdução de novas técnicas e resume da seguinte forma a situação que veio a se criar na Itália na década de setenta, sobretudo suas conseqüências em termos de comunicação audiovisual: “(...) O *videotape* começou naqueles anos sua difusão até se tornar o fenômeno de massa que hoje conhecemos – foi prenunciado já no final dos anos sessenta, com as lutas operárias e estudantis (...)” (MARANO, 2007:80).

O autor procura ressaltar, também, a importância das realizações audiovisuais produzidas pela emissora nacional italiana, a RAI (Radio-Televisão Italiana) a partir de 1968. Destaca como esta emissora do Estado, naquela época, contribuiu com uma experimentação que de certa forma teve repercussões na Antropologia Visual italiana, através de obras cine-etnográficas “(...) realizadas pelo setor de Programas de Pesquisa e Experimentação, algumas das quais dirigidas por autores diretamente empenhados na ‘contra-informação audiovisual militante’ (...)” (MARANO, 2007:81). Marano ainda enfatiza que o “(...) setor de ‘Programas de Pesquisa e Experimentação’ participou de diversos eventos de filme etnográfico e convênios, onde se projetaram as documentações produzidas com a colaboração entre antropólogos e cineastas (...)” (MARANO, 2007: 86). Acrescenta o autor:

“(...) Mesmo tendo sido produzidos no interior da estrutura da RAI, e não por parte de centros de pesquisa ou Universidades, as investigações filmadas, exibidas pelo setor ‘Programas de Pesquisa e Experimentação’, apresentam elementos de inegável interesse para a etnografia, os que faltavam na produção da RAI precedente à instituição deste setor e que eram igualmente ausentes na cinematografia ‘demartiniana’ (...)” (MARANO, 2007: 87).

A este respeito Marano homenageia explicitamente o autor que representa sua principal fonte referencial sobre os trabalhos da RAI: “Devemos a Marco Rossitti (2001) a reavaliação desta produção desconsiderada principalmente pela Antropologia Visual italiana (...)” (MARANO, 2007: 87). Ao sustentar a importância desta fase experimental da emissora nacional para o filme etnográfico italiano, Marano conta-nos que Rossitti encontrou semelhanças entre obras de autores²⁵ que trabalharam pelos “Programas de Pesquisa e Experimentação da RAI” e as metodologias de destaque na Antropologia Visual, notadas por exemplo, nos trabalhos com os índios Navahos, de Sol Worth e John Adair, ou na câmera participante de Jean Rouch. Esta reflexão metodológica de Marano sobre o filme etnográfico inclui vários aspectos como: “(...) a objetividade, as técnicas de abordagem da realidade a ser filmada, a autonomia científica do filme

²⁴ Lembramos que Francesco Marano (1958-) é etno-cineasta, diretamente envolvido não apenas com a reflexão teórica sobre antropologia visual, mas também, com a própria produção e realização de filmes etnográficos.

²⁵ Luigi M. Lombardi Satriani, Giorgio Turi, Alfredo Leonardi, Anna Lajolo, Guido Lombardi, Annabella Miscuglio, Francesco Carlo Crispolti, Vittorio di Giacomo, Maricla Boggio e principalmente o etno-musicólogo Diego Carpitella.

etnográfico, a reconstituição bem como a divisão sutil sobre a incerta fronteira entre o *documentar* (Carpitella, Seppilli) e o *analisar* (Rossi, Gallini) (...)” (MARANO, 2007: 96).

O autor destaca que nos anos oitenta “(...) se define uma identidade da antropologia visual italiana e se avia uma história do filme etnográfico em âmbito nacional que concretamente se afasta dos anos cinquenta-sessenta (...). Mas, sobretudo, em decorrência de contatos com estudiosos estrangeiros em convênios no Exterior, se passa a uma nova fase da antropologia *visiva* (visual), como amava chamá-la Carpitella, que dialoga e se confronta com o resto do mundo (...)”. (MARANO, 2007: 97).

Procedemos na linha diacrônica utilizada por Marano e, quanto à década de noventa, encontramos uma citação que “(...) aparece como um manifesto ou quanto menos um sinal premonitório de quanto acontecerá nos anos sucessivos (...)” (MARANO, 2007: 130). Trata-se da recusa em conferir à noção de filme etnográfico um estatuto rígido e exclusivamente científico:

“(...) Não creio que a criatividade seja dos artistas e o rigor frio, analítico, seja dos cientistas: há uma criatividade científica, há uma inventividade científica, a paixão e a fantasia podem servir à ciência para encontrar novos âmbitos, novas maneiras de conectar, senão repetiríamos mecanicamente fórmulas. Ao mesmo tempo ocorre não haver impedimentos sobre contribuições de estranhos às corporações científicas e acadêmicas, mesmo porque, com frequência, esses conseguiram enxergar coisas que os especialistas, muitas vezes por falta de abertura não tinham observado (...)” (LOMBARDI SATRIANI *Apud* MARANO, 2007: 130).

A posição conclusiva expressa por Marano é antecipada numa reflexão acerca da situação mais atual da antropologia visual italiana, na qual constata-se que

“(...) Nos últimos anos, a partir de 2004, houve um aumento do número de ensinos de antropologia visual ativados (alguns já presentes nos anos precedentes) nas universidades italianas, sinal de um interesse crescente que não deixa dúvida sobre a disciplina, embora a tal dado positivo não corresponda um análogo desenvolvimento da formação etno-cinematográfica e de sua prática no interior da academia que, no mais, vive num regime de sobrevivência. Outro elemento negativo (...) é a ausência de canais de distribuição do filme etnográfico. A isso se acompanha o exíguo número, principalmente na Itália, de videotecas adequadamente equipadas (...)” (MARANO, 2007: 149).

Seguem-se as palavras finais de Francesco Marano, com as quais encerra *O Filme Etnográfico na Itália*, em que se descortinam novos desafios para o desenvolvimento da Antropologia Visual:

“(...) Enfim, parece que há algum tempo o filme etnográfico tem que se confrontar, de alguma maneira, com as tecnologias multimídia e a hiper-mídia, as quais, neste momento permitem oferecer ao usuário uma ampla gama de dados holisticamente inter-relacionados, satisfazendo melhor as exigências de ‘documentação’ e de ‘descrição’. Se o filme quiser competir com as potencialidades do hiper-texto multimídia, da WEB e do CD, poderá fazê-lo apenas se ousar experimentar formas de narração, de intertextualidade e integração entre códigos (visuais, escritos, verbais, teatrais, narrativos etc.); se dirigir o olhar para os ensinos de Jean Rouch para retomar a lição sobre a *etno-ficção* e a antropologia compartilhada, e se for capaz de ser, como aponta Jay Ruby, reflexivo, sem subtrair o espectador ao prazer da verossimilhança, ou talvez, renunciará a ser protagonista absoluto querendo ‘colaborar’ com outras mídias na construção de *performance*, instalações, exposições *multimeios*. Num tal quadro, bastante dinâmico e tendente à experimentação, poderíamos declarar, juntamente com outros, que o filme etnográfico e a experimentação sobre a representação etnográfica, são vivos e promissores.” (MARANO, 2007: 150).

CONCLUSÕES

De modos diversos pode-se sustentar que tanto a Itália como o Brasil tomam como referência a institucionalização da Antropologia Visual em nível internacional, sobretudo em seus desenvolvimentos nos Estados Unidos, na França, na Alemanha e na Inglaterra. Se para os autores italianos é possível atribuir algum atraso ou mesmo descaso com a Antropologia Visual em seu país, não se pode dizer o mesmo em relação ao Brasil sem maiores investigações, seja pelas proporções continentais que dificultam uma

avaliação abrangente das produções acumuladas como também pela assimetria entre os dois países em termos do colonialismo. Nesse ponto as diferenças, a serem ainda melhor esclarecidas futuramente, certamente são significativas uma vez que, por exemplo, às imagens italianas na Lapônia, Rússia ou em territórios Africanos correspondem, ao menos historicamente, imagens de indígenas na Amazônia ou mesmo, na primeira metade do século XX, as produções imagéticas do Major Thomas Reis da Comissão do Marechal Rondon junto de diversas etnias indígenas. Por outro lado, o interesse nos temas “folclóricos” (procissões, festas tradicionais, danças, etc.) que parece caracterizar grande parte das produções imagéticas italianas relevantes para a Antropologia Visual não aparece do mesmo modo no Brasil, o que também mereceria maiores estudos e reflexões.

Ao se considerar a Antropologia Visual hoje fica claro que tanto na Itália como no Brasil há um interesse crescente bem como maior institucionalização, o que ressalta o fortalecimento desta área em nível nacional e internacional, avanço certamente facilitado com o desenvolvimento das novas tecnologias digitais, as quais, por sua vez, trazem novos desafios aos antropólogos. Nesta pesquisa ficaram demonstradas algumas possibilidades de estudo e de investigação de imagens fílmicas através da rede mundial de computadores, na qual acervos imagéticos são disponibilizados parcial ou integralmente, embora em níveis baixos de definição de imagem. A chance de acessar de um computador no Brasil imagens de um filme captado e montado na Itália há cerca de meio século atrás é algo que convida a refletir, entre outras coisas, sobre a importância da manutenção, organização e disponibilização de imagens em acervos doravante digitalizados. Pode-se entrever aqui a realização de uma das vocações da Antropologia Visual que seria de promover o acesso às imagens como forma de conhecimento intercultural, o que obviamente ainda exigirá maiores esforços por parte dos pesquisadores brasileiros, italianos e outros.

Outra relação importante explorada nesta pesquisa e que suscita novas investigações diz respeito à Antropologia e ao Cinema. No contexto italiano é evidente a proximidade entre algumas atitudes e procedimentos do estilo conhecido como neorealista (no pós-guerra) e algumas das orientações que guiaram a produção de filmes etnográficos no passado. A importância dessa aproximação pode ser entrevista inclusive através de associações posteriormente formadas das quais participaram antropólogos italianos e cineastas como Pier Paolo Pasolini. O impacto de filmes etnográficos e das descobertas antropológicas na obra dos cineastas italianos do pós-guerra constitui também outro tema de interesse a ser explorado neste sentido. No Brasil uma relação análoga pode ser encontrada a partir de considerações do movimento conhecido como “cinema novo”, que por sua vez mantém uma forte proximidade com a produção de documentários voltados para as dificuldades do cotidiano e as tradições populares, estes nem sempre reivindicados no campo da história da Antropologia Visual no Brasil. O mesmo se pode dizer sobre a produção documentária televisiva no Brasil, campo promissor para pesquisas de Antropologia Visual, a exemplo do trabalho apontado por Marano sobre a emissora nacional italiana.

Em termos da Antropologia Visual na Itália resta ainda desenvolver novas pesquisas que possam esclarecer melhor os significados das diversas produções fílmicas levantadas durante a pesquisa, muitas delas sem possibilidade de acesso até o momento. Esclarecer melhor, por outro lado, o histórico, os conteúdos conservados e o papel desempenhado pelas várias instituições italianas comprometidas com a produção, manutenção e disponibilização de imagens. Outros autores italianos podem ser mencionados para futuras aproximações, entre os quais se destacam Francesco Faeta, cuja pesquisa contempla, no específico, a fotografia etnográfica durante a fase “demartiniana”, Antonio Marazzi, autor de artigo publicado em *Princípios de Antropologia Visual* (HOCKINGS, 1975), obra que marca a consolidação deste campo de estudos em nível internacional, ou Diego Carpitella e Túlio Seppilli, referidos por Marano. Em seu conjunto demonstram o desenvolvimento profícuo da Antropologia Visual na Itália, tanto quanto as similitudes e diferenças notadas entre os contextos italiano e brasileiro convidam a uma reflexão partilhada.

AGRADECIMENTOS

À UFCG, à PRPG e ao PIVIC pelo reconhecimento de nosso trabalho, bem como aos nossos familiares por sua compreensão e apoio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALISI R. Sulla utilizzazione del film nella ricerca etnográfica (Sobre o uso do filme na pesquisa etnográfica). In: **Rivista di etnografia XIV** (61), pp. 36-58.
- CARPITELLA, D. Prática e teoria nel film etnografico italiano: prime osservazioni (Teoria e prática no filme etnográfico italiano: primeiras observações). In: **La ricerca folklorica**, 3, pp. 5-20, 1981.

- CHIOZZI, P. **Manuale di Antropologia Visuale** (Manual de Antropologia Visual). Firenze: Edizione Unicopli, testi e studi 103, 1997.
- _____. **Lo sguardo da vicino** (O olhar de perto). Itália, 1991.
- _____. (Org.) **Teaching Visual Anthropology** (Ensinando Antropologia Visual). Firenze: Il Sedicesimo, 1989.
- _____. (Org.) **Antropologia urbana e relazioni interetniche** (Antropologia urbana e relações inter-étnicas). Firenze: Angelo Pontecorboli, 1991.
- _____. (Org.) **Issues in Visual Anthropology** (Questões em Antropologia Visual). Alano Verlag/ Edition Herodot, Aachen, 1988.
- COLLIER Jr., John. **Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: EPU-EdUSP, 1973.
- DOBAL, S. M. Ciência e exotismo: os índios na fotografia brasileira do século XIX. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem 12: a imagem do índio no Brasil**. Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 2001, pp. 67-85.
- FAETA, F. **Strategie dell' occhio. Etnografia, antropologia, media** (Estratégia do olhar. Etnografia, antropologia, mídia). Milano: Ed. Franco Angeli, 1995.
- FRANCE, C. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Ed. Unicamp (tradução: Március Freire), 1998.
- GALLINI C. Il documentario etnografico 'demartiniano' (O documentário etnográfico 'demartiniano'). **La ricerca folklorica**, 3, pp. 23-31, 1981.
- GURAN, M., Fotografia e pesquisa antropológica. In: **Antropologia Visual, caderno de textos**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987.
- GRIMSHAW, Anna. **The Ethnographer's Eye. Ways of seeing in modern Anthropology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- HEIDER, K. Uma história do filme etnográfico. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem nº 1**. Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1995.
- _____. **Ethnographic Film**. Austin, University of Texas Press, 1976.
- HOCKINGS, P. (ed.) **Principles of visual anthropology**. The Hague, Mouton Publishers, 1975.
- HUSMANN, R., Uma abordagem científica do cinema etnográfico: Peter Fuchs e a antropologia visual alemã. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, 21 (2): 45-49, 2005.
- KOURY, M. Estado das artes nas Ciências Sociais do visual no Brasil. In: **Política e Trabalho 14**, set-1998, pp. 91-110.
- LEROI-GOURHAN, A. Cinema e ciências humanas: o filme etnológico existe? In: **Le fil du temps**, pp. 102-109, Ed. Fayard, 1983.
- MARANO, F. **Il film etnografico in Italia** (O filme etnográfico na Itália). Bari: Ed. Di pagina soc. coop., 2007.
- _____. **Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale** (Câmera etnográfica. Histórias e teorias de Antropologia Visual). Milano: Franco Angeli, 2007.
- _____. **Anni Cinquanta e coccinelle che volano. Video e poetiche della memoria nella cultura tradizionale** (Anos Cinquenta e Joaninhas que voam. Vídeo e poéticas da memória na cultura tradicional). Besa: Nardo, 2005.
- _____. **Etnografia con una persona** (Etnografia com uma pessoa). Potenza: Edizioni Ermes, 2001.
- _____. **La Uglia. Riti di attraversamento del fuoco in Lucania** (A Uglia. Ritos de atravessamento do fogo em Lucania). Potenza: Edizioni Ermes, 1997.
- MARAZZI, A. **Antropologia della visione** (Antropologia da Visão). Roma: Ed. Carocci, 2002.
- MARIOTTINI, I. Retrospectiva Facceta Nera – Il cinema coloniale italiano (Retrospectiva do cinema colonial italiano). In: **Mostra de cinema colonial italiano**, 2006 (disponível em <http://www.cinemavvenire.it/articoli.asp?IDartic=4979>, acesso em 25 de junho de 2009).
- MEAD, M. e BATESON, G. **Balinese Character. A Photographic Analysis**. Special Publications of New York Academy of Sciences, vol. 2, 1942.
- MENDONÇA, J. M. **Os movimentos da imagem da etnografia à reflexão antropológica : experimentos a partir do acervo fotográfico do professor Roberto Cardoso de Oliveira**. Campinas: Dissertação de Mestrado (IA-Unicamp), 2000.
- _____. **Pensando a visualidade no campo da antropologia: reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead**. Campinas: Tese de Doutorado (IA-Unicamp), 2005.
- MENEZES, C. Registro Visual e Método Antropológico. In: **Antropologia Visual, caderno de textos**. Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987.
- MONTE-MÓR, P. e PARENTE, J. I. **Cinema e Antropologia: Horizontes e caminhos da Antropologia Visual**. Interior Produções, Rio de Janeiro, 1994.
- MONTE-MÓR, P. Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem nº 1**. Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1995, pp. 81-88.
- PEIXOTO, C. A antropologia visual no Brasil. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem nº 1**. Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1995, pp. 75-80.
- RONDOLINO, G. **Storia del cinema** (História do cinema). Utet, Torino, 1995.
- ROSSITTI, M. **L' immagine dell' uomo** (A imagem do homem). Udine: Campanotto Editore, 2001.
- ROUCH, J. Entrevista: 54 anos sem tripé. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem nº 1**. Rio de Janeiro, UERJ/NAI, 1995, pp. 65-74.
- SAMAIN, E. 'Ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. In: **Horizontes Antropológicos. Antropologia Visual**. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 1995, nº 2, pp. 19-48.

_____. Antropologia visual e fotografia no Brasil: vinte anos e muitos mais. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem 21: 10 anos [1995-2005]**. Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 2005, pp. 115-132.
 SEPPILLI T. Il film di ricerca sociale: la prospettiva delle scienze dell' uomo (O filme de pesquisa social na perspectiva das ciências humanas). **L' immagine dell' uomo**, n.u., pp. 7-14.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Filmes italianos

ANTONIONI, M. **Gente Del Pò** (Gente do Pò). Itália, 1947.
 BIZZARRI, L. **Gente dell' Adriatico** (Gente do Adriático). Itália, 1960.
 DE SETA, V. **Lu tempu di li pisci spata** (Veio o tempo dos peixes-espada). Itália, 1954.
 _____. **Isole di fuoco** (Ilhas de fogo). Itália, 1954.
 _____. **Parabola d' oro** (Parábola de ouro). Itália, 1955.
 _____. **Surfatara** (Surfatara). Itália, 1955.
 _____. **Pasqua in Sicilia** (Páscoa na Sicília). Itália, 1956.
 _____. **Contadini del mare** (Camponeses do mar). Itália, 1956.
 _____. **Un giorno in Barbagia** (Um dia na Barbagia). Itália, 1958.
 _____. **I dimenticati** (Os esquecidos). Itália, 1959.
 DEL FRA, Lino. **Passione del grano** (Paixão do grão). Itália, 1960.
 DI GIANNI, Luigi. **Nascita e morte del meridione** (Nascimento e morte da Itália Meridional), Itália, 1959.
 _____. **La Madonna del Pollino** (A Virgem Mãe do "Pollino"). Itália, 1971.
 FERRARA, Giuseppe. **Il ballo delle vedove e I maciari** (A dança das viúvas e dos "maciari"). Itália, 1961.
 JACOPETTI, G. et al. **Mondo Cane** (Mundo cão). 1962.
 MANGINI, Cecilia. **Stendali** (Stendal), Itália, 1960.
 MINGOZZI, Gianfranco. **La taranta** (A tarântula). Itália, 1960-61.
 PASOLINI, P.P. **Comizi d' amore** (Comícios de amor). Itália, 1964.
 ROSSELLINI, R. **Índia** (Índia). Itália/ Índia, 1957-58.
 VANCINI, F. **Vento dell' Adriatico** (Vento do Adriático). Itália, 1957.

Filmes internacionais

FLAHERTY, R. **Nanook of the North**. EUA, 1921.
 _____. **Man of Aran**. EUA, 1934.
 GARDNER, R., **Dead Birds**. EUA, 1965.
 MARSHALL, J. **The Hunters**. EUA, 1957.
 _____. **Bitter Melons**. EUA, 1971.
 ROUCH, J. **Lês Maitres fou**. França, 1954.
 _____. **Jaguar**. França, 1957.
 _____. **Moi, um noir**. França, França, 1958.
 _____. **La chasse du lion à l' arc**. França, 1965.
 WORTH, S. ADAIR, J. **Navajo' s Project**. EUA, 1960.

Filmes antropológicos da Goldsmith University of London

BAILEY, L. **In Arcadia and down the market**. Reino Unido, 2008.
 CHONDROS, K. **Notes on gestures**. Reino Unido/ Grécia, 2008.
 CORDEIRO, V. **Letter to Lloyd**. Reino Unido/ Brasil, 2007.
 HAMPTON, M. **Possessed**. Reino Unido, 2007.
 KAWAMURA, T. **Going back home**. Reino Unido/ Japão, 2008.
 SEUN KANG, B. **The interpreters: Shamans in Korea**. Reino Unido/ Korea, 2008.