

Universidade Federal da Paraíba,  
Rio Tinto, Paraíba, Brasil.

JOÃO MARTINHO DE MENDONÇA

## VOZES E SILÊNCIOS: APONTAMENTOS SOBRE REFLEXIVIDADE EM FILMES ETNOGRÁFICOS

### RESUMO

Este artigo pretende discutir a voz autoral como expressão de subjetividade e de reflexividade em filmes etnográficos. Analisa três usos da voz autoral para estabelecer correlações entre níveis teórico-metodológicos, audiovisuais e emocionais. A voz, pensada como um tipo especial de performance corporal, é sugerida como exercício e prática de pesquisa. A abordagem aqui experimentada procura perceber, todavia, como vozes autorais nos filmes podem ser situadas num esforço de aproximação dos problemas da antropologia contemporânea desde os anos 1980. Assim, a preocupação central recai sobre como filmes etnográficos contribuem para o pensamento antropológico, com especial atenção para a experiência etnográfica, o diálogo e a subjetividade. Filmes de antropólogos como Margaret Mead e Jean Rouch, bem como de um autor brasileiro mais recente, Edgar Cunha, são tomados como base analítica a partir da qual a importância da voz autoral pode ser reavaliada. Espera-se que essa discussão possa contribuir para o exame crítico tanto de produções já realizadas quanto em projetos futuros.

**palavras-chave**  
filme etnográfico;  
reflexividade;  
subjetividade; Jean  
Rouch; Margaret  
Mead; Edgar  
Teodoro da Cunha

Há um sentido fundamental no qual a reflexividade é uma característica definidora de toda ação humana. Todos os seres humanos rotineiramente “se mantêm em contato” com as bases do que fazem como parte integrante do fazer (Giddens 1991, 43).

## INTRODUÇÃO

Este artigo trata da reflexividade em trabalhos antropológicos a partir de filmes etnográficos<sup>1</sup>. A atenção incide principalmente sobre a voz dos autores, na medida em que permitem perceber um tipo de engajamento específico em discursos próprios aos diferentes momentos da disciplina, não necessariamente pertinentes aos universos de significação dos sujeitos das culturas enfocadas. Espera-se apontar, assim, para a maneira como a constituição do campo sonoro nos filmes etnográficos pode ser situada no âmbito de preocupações mais amplas da disciplina antropológica.

Supõe-se ainda que o filme etnográfico, por sua característica dúbia, audiovisual, bem como pela sua própria natureza imagética, permita situar a questão da reflexividade na antropologia para além do texto. Na confrontação das estratégias utilizadas no tratamento dos sons e das imagens, captados durante a experiência do trabalho de campo (produção), reelaborados e às vezes complementados (pós-produção) para dar lugar a um produto fílmico destinado a um público espectador. Ou seja, pretende-se tomar a visualidade e a oralidade conjugadas como formas de conhecimento antropológico.

Parte-se da hipótese de que se possa pensar em termos da performance da voz (como da câmera) ou, ainda, que o trabalho antropológico, cujo agente produz e elabora sua própria performance, implica uma relação variável com as diferentes performances rituais dos sujeitos confrontados. No entanto, é a voz do antropólogo ou da antropóloga que importa aqui enfatizar, além do conteúdo explícito por ela enunciado, sem perder de vista sua relação com os momentos silenciosos e outros elementos sonoros e imagéticos.

Essas reflexões, no entanto, não visam a adentrar mais apropriadamente nas discussões ou teorias da performance, o que exigiria maior aproximação com trabalhos como os de Turner (1982; 1987), Schechner (1985; 1988) ou Dawsey (2005). No que toca mais propriamente ao questionamento da voz, as pesquisas de Zumthor

---

1. Sou grato aos comentários de Paula Morgado, Sylvia Caiuby Novaes e Rose Satiko Hikiji na fase de finalização deste artigo.

(2007) sobre performance, texto e oralidade sugerem um ponto de partida promissor, entre outros<sup>2</sup>, para futuras retomadas.

O intento é de esboçar um exercício analítico acerca da voz de autores em três filmes. Procura-se, fundamentalmente, sugerir como os filmes etnográficos elaboram múltiplas dimensões de linguagem e experiência. Tenta-se perceber, por exemplo, como sentimentos e emoções participam da elaboração dos sentidos do filme.

A noção de “campo sonoro” utilizada inspirou-se nos trabalhos de Lourdou (2000) e France (2000). A ideia de uma “voz fílmica” própria do gênero documentário (Nichols 2005) e seus diferentes “modos de representação” também serão mobilizados. A abordagem das subjetividades presentes nos filmes toma como referência o artigo de David MacDougall intitulado “A voz subjetiva no filme etnográfico” (1989), bem como reflexões de Altmann (2009).

Em termos do problema da reflexividade gostaria de situar esse trabalho como uma tentativa de aproximação às concepções do cineasta David MacDougall (1989; 1997; 1998). Para tanto me permito citar Pink (2005):

MacDougall defendeu a ideia de que “um conceito de reflexividade profunda exige que a posição do autor se revele na própria construção do trabalho, quaisquer que sejam as explicações externas” (1998, 89). Isso quer dizer que a reflexividade, como explicação de motivos, experiência e condições de pesquisa, não é suficiente. Nesse caso, exige-se o reconhecimento da posição sempre transitória do pesquisador de campo, à medida que a pesquisa prossegue e ele ou ela experimenta “diferenças nos níveis de compreensão e nas alterações de humor e entrosamento características do trabalho de campo”. Essa experiência, argumenta MacDougall, deveria ser baseada em filmes: isso revelaria muito mais sobre as mudanças de perspectiva do pesquisador/cineasta do que é revelado pela mera reflexão posterior ao evento (idem apud Pink 2005, 77).

O desafio, em poucas palavras, consiste em partir de filmes etnográficos clássicos e recentes para chegar a delinear algumas questões pertinentes ao fazer antropológico atual, de forma que se possa esclarecer minimamente por que “a antropologia visual está

---

2. Abordagens de história oral e de literatura oral também mereceriam alguma atenção, como *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil* (Almeida e Queiroz 2004).

emergindo como um tipo diferente de antropologia e não como uma substituta da antropologia escrita” (MacDougall 2005, 23).

## **VOZ AUTORAL COMO LIMITE DA ANÁLISE**

Os três filmes evocados aqui focalizam rituais situados no Brasil, na Nigéria e na ilha de Bali, na Indonésia. A voz autoral inserida na pós-produção é um traço comum aos três filmes. Seus autores e sua experiência se fazem presentes, contudo, de outros modos diversos (no manejo da câmera, por exemplo<sup>3</sup>), o que parece favorecer efetivamente a busca da reflexividade referida há pouco.

Embora seja importante atentar para as dimensões mais gerais da montagem e da produção das imagens e sons, a consideração da voz autoral, nesses casos, pretende pôr em evidência, principalmente, a atitude reflexiva sobre a experiência do trabalho de campo. O fato de se tratarem de trabalhos distanciados no tempo, realizados entre 1936 e 2005, exige certa cautela na medida em que envolve a dimensão histórica do pensamento antropológico.

Desse modo, as vozes autorais servirão como fios condutores e limitadores da extensão daquilo que estes filmes abordados poderiam sugerir em termos de análises. Outras vozes (explícitas ou implícitas no filme) permitem evitar o risco de conceber a voz autoral de forma absoluta: ao contrário, acredito que precisa ser flagrada em meio à multiplicidade de vozes que de alguma forma constitui seu horizonte mais amplo de possibilidades.

Os primeiros filmes evocados são de certa forma clássicos da Antropologia Visual. As vozes, nestes casos, são de Margaret Mead em *Trance and Dance in Bali* (1952) e de Jean Rouch em *La Chasse au Lion à L'arc* (1965). O terceiro filme considerado é intitulado *Ritual da Vida* (2005), marcado pela voz de seu autor, Edgar Teodoro da Cunha, antropólogo brasileiro com experiências de formação com o Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP (LISA/USP). Espero demonstrar minimamente de que modo essas três vozes se articulam diante das imagens fílmicas e dos demais sons que compõem o campo sonoro nos trabalhos.

O que dizem e, fundamentalmente, como dizem? Em que medida essas vozes fazem eco dentro de discursos disciplinares, antropológicos? O que mais, além disso, essas vozes (ou o silenciamento delas) podem nos querer dizer ou nos fazer sentir? Por que a percepção

---

3. Com exceção de Margaret Mead, já que Gregory Bateson é quem filmava.

dessas vozes é importante para os filmes etnográficos? Como se poderia falar em termos de uma performance vocal do antropólogo ou antropóloga no filme? Como se poderia situar, se assim fosse, essa performance vocal frente às performances rituais focalizadas nas imagens e demais sons dos filmes? Qual é a importância das diferentes emoções e das subjetividades aí expressas? É no bojo dessas questões que o presente texto se constrói.

Desse modo, quando diferentes vozes aparecem no campo sonoro dos filmes, dentre elas pode estar a própria voz do etnógrafo, seja gravada diretamente no campo ou após a pesquisa fílmica, em que a posição do etnógrafo se manifesta explicitamente<sup>4</sup>. Não apenas pelo seu conteúdo, mas também pelas suas formas próprias de expressividade<sup>5</sup> postas em cena. Para Jacques Aumont,

[...] como material fônico, a voz caracteriza-se, antes de tudo, por um timbre, que permite identificá-la; ela pode ser modulada pela entonação, pela tônica e pelo ritmo das frases, o que transforma sua expressão de maneira frequentemente espetacular (Aumont 2003, 300).

A expressão da voz autoral não pode, contudo, ser concebida separadamente da construção do sentido do filme através das imagens, dos demais sons e das outras vozes. É nesse emaranhado de sentidos cruzados que a perspectiva etnográfica se faz: não apenas através da voz do etnógrafo, mas também de todas as relações construídas no filme (entre ação dos personagens, enquadramentos, ruídos, outras vozes, efeitos visuais, movimentos de câmera etc.) com as quais essa voz (e as concepções que lhe inspiram) se põe em relação.

Ao tratar da poesia e da sua transmissão oral, Paul Zumthor levanta um aspecto importante que pode ser aproveitado aqui: trata-se da voz como presença (e performance) corporal. Tanto a câmera e as visões por ela propiciadas dependem de um suporte corporal (pessoa que maneja a câmera) para serem produzidas, como também as vozes que entram no filme se originam de ações vocais que pressupõem uma presença corporal. Assim, pode-se considerar “a voz, não somente nela mesma, mas (mais ainda) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa” (Zumthor 2007, 17).

4. É o caso dos três filmes aqui examinados, nos quais o posicionamento autoral é assumido claramente.

5. Num sentido ainda provisório chamaria a essas formas sonoras de expressividade a performance vocal do autor.

É, todavia, nos próprios filmes que se espera encontrar os elementos que precisam ser esclarecidos. Além da performance vocal dos autores, serão tomados como significativos também seus silêncios. Vozes e silêncios, portanto, tomados como indícios de uma presença corporal e de uma perspectiva própria e singular face ao encontro etnográfico e ao trabalho antropológico.

## TRANSE E DANÇA EM BALI<sup>6</sup>

O filme *Transe e dança em Bali*, de Margaret Mead, é um dos sete que compõem a série *Formação do caráter em diferentes culturas*, lançada no início dos anos 1950. Em trabalho anterior procurei situar esse empreendimento da autora no âmbito de suas diversas contribuições ao uso das imagens na antropologia (Mendonça 2005, 115-122). Para um exame crítico deste filme, bem como do uso das imagens na pesquisa balinesa, ou para uma contextualização teórica desta pesquisa, indico os trabalhos de Jacknis (1988) e Samain (2004).

A voz de Mead se faz presente constantemente ao longo desse filme sobre o transe balinês, com duração total de vinte e dois minutos. No início, contudo, duas telas de texto correm verticalmente durante cerca de dois minutos com uma apresentação resumida do filme que se inicia:

Em Bali o transe acontece de formas muito diferentes. Uma das mais espetaculares é a dança *Kris*, na qual homens e mulheres voltam suas adagas violentamente contra seus peitos sem se machucarem. Uma das formas da dança *Kris* combina essa prática religiosa com um tema dramático balinês, o conflito entre a Bruxa e o Dragão. [...] A performance termina com as cerimônias realizadas para trazer os atores de volta do estado de transe. (*Transe e Dança em Bali*, 1952).

Logo após essa síntese sobre a parte final do filme, o texto indica que “a peça teatral começa fora do templo, diante da orquestra”. Logo em seguida a tela escurece (*fade*) e as duas primeiras cenas que surgem são da orquestra referida no texto inicial.

Um corte seco leva à terceira cena, na qual duas dançarinas executam seus passos típicos enquanto a voz de Mead entra numa espécie de solução de continuidade com o texto inicial. Ela apresenta brevemente as dançarinas e logo em seguida a Bruxa (*Rangda*). “Esta é a bruxa”, diz a voz de Mead. A mesma bruxa já mencionada

---

6. Tradução do título “*Trance and dance in Bali*” (1952, 22 min).

no texto inicial. Assim, o resumo do drama encenado que aparece textualizado no início se desdobra em maiores detalhes que são mostrados nas imagens e comentados pela voz da autora.

Essa estruturação do conjunto do filme parece viabilizar, por um lado, o acompanhamento de uma narrativa tradicional balinesa (o conflito entre a Bruxa e o Dragão) encenada naquelas ocasiões (1937, 1939) e, por outro lado, a análise das expressões corporais durante a dança e o transe vividos pelos dançarinos e pelas dançarinas. Pode-se dizer que a voz de Mead retoma o que já foi dito no texto inicial, e procura então detalhar a descrição analítica sobre cada cena (ou conjunto delas) apresentada.

Trata-se de uma voz que encontra eco nos outros filmes, bem como nos seus livros publicados sobre Bali, com centenas de fotografias (Bateson e Mead 1942; Mead e; Macgregor 1951). Interessa a Mead observar, analisar e descrever o comportamento balinês, notadamente o fenômeno do transe nas encenações teatrais e sua relação com a problemática da formação da personalidade desde a infância.

Além de Gregory Bateson, outra pesquisadora, Jane Belo, produziu imagens em câmera lenta para esse filme. Tanto cenas de dança como das contorções corporais durante o transe aparecem em câmera lenta. Tal mudança na fluência dos movimentos favorece a observação das expressões corporais (gestos e posturas) em ambos os casos. A voz de Mead diz: “A dança, em câmera lenta”, ao que seguem mais de vinte segundos com planos médios e gerais durante os quais a voz da autora silencia-se.

Outra parte do filme se inicia e novamente entra a voz de Mead e assim sucessivamente até o final. No entanto, há que se notar que longos silêncios (como o já mencionado, com mais de vinte segundos) são raros, cinco ao todo. No restante das vezes os intervalos entre as inserções de voz de Mead variam em torno de dez segundos.

Significa que em cada parte do filme (conjunto de tomadas mais específicas de um assunto, por exemplo: dança *Kris* masculina, dança da Bruxa, atuação do dragão, dançarino em estado de transe profundo etc.) a voz da autora entra em cena para enfatizar seus interesses descritivos associados ao conjunto da sua (e de Bateson) pesquisa balinesa. Não há cenas que não sejam apresentadas ou descritas em mais detalhes pela voz da autora. Quando sua voz silencia, o volume da música aumenta: é a trilha sonora arranjada por Colin McPhee. Mas será que essa música poderia ser completamente estranha aos balineses e à experiência etnográfica?

Implícito no campo sonoro, que articula voz narrativa e música, encontra-se o diálogo de Mead e Bateson com Jane Belo e seu esposo Colin McPhee. Ambos, ela antropóloga e ele músico, haviam realizado pesquisas em Bali desde 1931 e retornaram a Bali em 1937, quando mantiveram comunicação constante com Mead e Bateson (Mendonça 2005, 44-48). As publicações de Jane Belo e de Colin McPhee (Mcphee 2000) são referidas no final do filme junto dos dois livros nos quais foram publicadas fotografias tomadas em Bali por Bateson (Bateson e Mead 1942; Mead e Macgregor 1951).

Jane Belo, responsável por parte das tomadas do filme, publicou mais tarde, em 1960, um livro sobre o transe balinês (Belo 1960). Em seu prefácio, Mead notou que “foi devido ao trabalho preliminar de Jane Belo sobre a arte, o transe e o ritual balineses que nós pensamos em ir para Bali” (Mead 1960). Não há dúvida, enfim, de que a música arranjada por Colin McPhee<sup>7</sup> empresta ao filme uma atmosfera que o distingue de outros da série Formação do caráter, na medida em que acrescenta às cenas de transe e de dança a musicalidade de inspiração balinesa, com timbres típicos da orquestra de gamelão.

É essa música<sup>8</sup> que tem seu volume aumentado quando a voz de Mead silencia por um tempo mais longo. As cenas mostradas ora foram tomadas por Bateson, ora por Jane Belo. Eis os cinco momentos de maior pausa na voz de Mead: quatro jovens dançarinas em planos médios e gerais, movimentos da Bruxa (*Rangda*) em planos gerais, dançarinos com adagas (*Kris*) em planos médios e gerais com câmera lenta, uma mulher sentada em transe profundo vista sob planos médios, e, por fim, um homem sentado em transe profundo a quem é administrada uma oferenda sacrificial (um pintinho), visto sob planos médios e mais próximos.

---

7. Colin McPhee compôs peças musicais para piano e orquestra (uma delas dedicada a Margaret Mead) as quais se baseiam na música tradicional balinesa. Ele enfatiza, contudo, que são composições pessoais, seja por sua estruturação ou pelo conjunto de elementos que dialogam com outras tradições musicais. Estas informações estão disponíveis em: < <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/30585> > e < <http://www.laphil.com/philpedia/music/balinese-ceremonial-music-colin-mcphee> >. Acesso em 30mai2015.

8. Não foi possível obter informações mais precisas sobre a música arranjada especificamente para o filme de Mead, tudo indica que foram usados instrumentos diversos que procuram, em seu conjunto, uma aproximação com as sonoridades tradicionais balinesas da orquestra de gamelão, a exemplo do que fez em sua peça intitulada *Tabuh-Tabuhan*. Disponível em: < [http://issuu.com/scoresondemand/docs/tabuh=-tabuhan30585\\_?e=8906278/4921183#search](http://issuu.com/scoresondemand/docs/tabuh=-tabuhan30585_?e=8906278/4921183#search) > (acessado em 30/05/2015).

Essas duas últimas cenas, quando balineses continuam em estado de transe após o término da apresentação teatral, pertencem à segunda parte do filme. Ela se inicia aos quatorze minutos e, tal como na primeira parte, há um *fade* para um texto curto, no qual são resumidas as cenas mostradas a seguir: após a encenação os dançarinos e as dançarinas que ainda em estado de transe são levados para a área interna do templo onde são despertados com água benta e outras técnicas. Nessa parte do filme a trilha sonora de Colin McPhee também se modifica, torna-se mais lenta e suave para acompanhar as expressões residuais do transe depois de terminada a ação teatral.

Em todos os casos, a voz de Mead apresenta as cenas que se seguirão e aponta para um ou outro aspecto gestual ou postural. Por exemplo, quanto à mulher sentada ela diz algo como “agora em profundo estado de transe, ela relembra, com as mãos, sua dança.”, ao que segue o silêncio da voz autoral sob a trilha sonora de Colin McPhee. O espectador é assim convidado a notar a gestualidade das mãos e braços da dançarina enquanto permanece com o resto do corpo totalmente prostrado.

Embora os comentários de Mead soem redundantes por vezes, alcançam maior sentido quando se consideram os demais filmes da série e dos livros publicados (não por acaso referidos logo após a última cena). É aí que a atitude analítica e a interpretação antropológica se revelam com toda sua força, razão pela qual o filme se inicia com textos introdutórios e termina com referências aos livros. Jacknis enfatizou sobre a série Formação do caráter de Mead, que “todos os filmes foram editados para mostrar uma interpretação teórica definida do material, talvez os primeiros filmes em antropologia a fazerem isto” (Jacknis 1988, 170).

A identificação das personagens dramáticas e a narrativa breve da disputa entre a bruxa e o dragão são, pois, aspectos que permitem ao espectador um reconhecimento mínimo do enredo das ações mostradas na tela. Mas o ponto principal ressaltado pela voz diz respeito aos gestos e posturas, ao corpo balinês e ao seu *ethos*. O silêncio durante as ações gestuais enfocadas pressupõe que as palavras seriam incapazes de traduzir tais “aspectos intangíveis da cultura” (Bateson e Mead 1942, xi) captados pela câmera<sup>9</sup>. O timbre feminino da voz de Mead, seu ritmo suave, suas pausas e sua insistência analítico-científica se juntam à música de Colin

---

9. O transe corporal e o fenômeno da possessão seriam, depois, extensamente explorados pelo cinema de Rouch na África.

McPhee e às imagens dos balineses em suas atuações artístico-religiosas, sob a edição de Joseph Bohmer, para compor uma combinação de elementos dramáticos, musicais e discursivos. Bateson e Mead não fizeram captações sonoras: as imagens são dos anos 1930, sendo o campo sonoro completamente pós-produzido. Dos sete filmes da série, este foi provavelmente o que se tornou mais célebre. Mas que tipo de atitude e carga emocional essa voz autoral expressa?

Há forte carga emocional nas imagens do transe, bem como na beleza das danças encenadas. Mas os comentários descritivos de Mead não soam completamente insensíveis, ao contrário: expressam encantamento discreto, curiosidade e devoção ao campo de pesquisa (as variações de entonação são sutis); demonstram principalmente a busca de uma compreensão mais sóbria das cenas apresentadas, às vezes em câmera lenta, o que favorece a intenção de observação analítica e distanciada.

A voz da autora, portanto, não se identifica com as personagens do filme, assume atitude explicativa e dirige-se claramente ao mundo acadêmico e científico, ao público europeu e estadunidense. Seria provavelmente a voz de “quem esteve lá” para quem “está aqui”, muito distante do campo de pesquisa, como se assistíssemos a uma aula expositiva. Aula para a qual as imagens tomadas durante a experiência etnográfica servem de guia na análise gestual do transe e da possessão.

Ao mesmo tempo, é preciso dizer que os comentários de Mead incidem diretamente sobre as cenas mostradas, ou seja, foram concebidos para cada uma das sequências do filme, e não como um texto a partir do qual as imagens foram montadas em sequências. Os comentários apontam às vezes diretamente para aquilo que é mostrado na tela; assim, não são as imagens que vêm servir àquilo que é falado, mas sim o contrário. A voz de Mead interage com as cenas do filme, desde uma posição de quem observou atentamente para então expor um ponto de vista verbal sobre o que foi observado.

## **A CAÇA AO LEÃO COM ARCO**<sup>10</sup>

Esse filme de Jean Rouch foi lançado em 1965, e traz cenas tomadas ao longo de sete expedições etnográficas francesas realizadas na Nigéria desde 1958. Pode-se perceber como a narrativa em *off* do autor aparece em uma voz bastante diversa daquela expressa por Margaret Mead em *Transe e dança em Bali*. Sobre a obra

---

10. Tradução do título *La chasse au lion à l'arc* (1965, 77 min).

antropológica e cinematográfica de Rouch, notarei aqui apenas dois trabalhos: Stoller (2005) e Gonçalves (2008). Utilizei principalmente duas entrevistas com o próprio Rouch (Rouch 1995; 2000) para refletir sobre as questões de montagem do som, bem como o artigo de Lourdou (2000) sobre os filmes de Marcel Griaule.

Dois africanos colaboradores de Rouch, Idrissa Meiga e Moussa Hamidou assinam as tomadas sonoras. O primeiro som que aparece é o da entoação da fórmula mágica<sup>11</sup> do veneno *Boto* pelos caçadores *Gao*, seguido dos rugidos leoninos enquanto na tela aparece a imagem do prêmio obtido pelo filme em Veneza. Logo depois, em um plano médio, aparece a imagem de Issiaka Moussa sentado a tocar seu instrumento de uma só corda (*godji*), enquanto os primeiros títulos são apresentados seguidos de breve letreiro introdutório, com identificação do período, das instituições envolvidas e dos locais de gravação.

Um corte seco dá lugar às imagens que mostram o rosto de crianças em planos próximos. Nesse momento entra a voz *off* de Rouch: “Crianças, em nome de Deus, escutem a história de Gawey-Gawey, a história de seus pais, a história de seus avós, a história da caça ao leão com arco!”. A exclamação posta aqui procura traduzir a mudança de entonação na voz do autor, que será constante ao longo de sua narrativa. Esse tipo de mudança vai levar a voz autoral a assumir várias tonalidades, ora poéticas e especulativas, ora descritivas e didáticas, ora dramáticas e apaixonadas. Ao contrário da tonalidade mais constante, descritiva e analítica da voz de Mead, aqui a voz do autor exercita efetivamente sua expressão emocional.

Não vou acumular exemplos sobre isso, mas apenas lembrar os momentos em que, diante da imagem do animal preso na armadilha e sob as flechas fatais dos caçadores – que nesse momento entoam as fórmulas mágicas do veneno *Boto* –, a voz de Rouch se sobrepõe à voz daqueles (ambas as vozes são ouvidas). Esta voz do autor, simultânea à gesticulação vocal dos caçadores, se põe a traduzir e a expressar a saga dos caçadores *Gao*, através de uma entonação mais forte, declamatória, dramática. As fórmulas mágicas pronunciadas do veneno *Boto* remetem a todo o processo de sua fabricação, mostrado em detalhes no início do filme. A ação do veneno sobre o leão marca o início de seu rito mortuário, ponto alto, portanto, do filme, concebido como longa-metragem.

---

11. Na entrevista com Rouch a tradução se refere aos “poemas do veneno Boto”. Optei por usar “fórmula mágica” em função da magia que cerca a fabricação do veneno e condiciona sua eficácia.

Se a voz do autor é bastante presente ao longo do filme, com pausas breves e de maneira a acompanhar todas as cenas apresentadas, pode-se dizer que a colocação da voz do autor em cena guarda alguma semelhança com aquela que aparece no filme de Mead. A diferença é notável, no entanto, em termos da atitude expressa por essa voz, dessa vez bastante identificada com as personagens do filme, os caçadores. A narrativa rouchiana não só dá nome às personagens, objetos e cenários, mas também traduz a fala dos sujeitos filmados e permite ao espectador conhecer trechos de suas conversas. O campo sonoro é assim por vezes saturado pela duplicação de vozes (voz de Rouch sobre a voz das personagens).

A diferença de tons se acumula pelo uso eventual de matizes mais poéticos: “O país onde essa história se passa chama-se Gandy Kan Ga Moru Ga Moru [...], o país perdido. Para chegar a esse país é preciso atravessar o Issa Berit, o grande rio, o Níger. [...] Montanhas da lua, montanhas de cristal”. A voz de Rouch também oferece descrições bastante didáticas, elaboradas com planos fechados intercalados em planos médios e gerais de processos para fabricação do veneno, das flechas, das armadilhas etc. É quando a perspectiva etnográfica aparece com maior ênfase na voz de Rouch, que assume então uma atitude um pouco mais distanciada.

Dois silêncios da voz do autor podem ser notados e marcam, também, outra diferença em relação aos silêncios de Mead em *Transe e dança em Bali*. O silêncio posterior à armação das armadilhas pelos caçadores e o silêncio que antecede o ataque da leoa ao vaqueiro *Peul*. No primeiro caso trata-se de mais uma atitude de identificação com as personagens que, após armarem as armadilhas, efetivamente ficam em silêncio para não atrapalhar a caça. No segundo caso é criado um momento de suspense, quebrado pela voz de Rouch ao esclarecer o que ocorreu: um vaqueiro chegou muito perto e foi atacado; neste momento de pânico a câmera foi desligada e o gravador continuou.

Enquanto os silêncios da voz de Mead são precedidos de um comentário que introduz as cenas seguintes, os da voz de Rouch procuram evocar no filme as emoções e os silêncios vivenciados na experiência etnográfica. Por um lado, o silêncio é expositivo, um convite à observação contemplativa, e por outro, é participativo, um mergulho na experiência etnográfica e na própria aventura da caça.

Por outro lado, o filme de Rouch não é concebido diretamente em associação com outros filmes ou livros, mas apresenta-se sozinho, autocontido, independente. Sua estruturação predominantemente

narrativa procura condensar em uma única história diversos momentos captados em sete expedições etnográficas ao longo de sete anos. Além da voz autoral não há adição de sons que não daqueles gravados nos próprios locais, sons ambientes, sons das vozes e dos animais.

É importante também notar como Rouch lançou mão, na montagem, de um efeito especial: um simples corte seco no mesmo plano para expressar o resultado da magia da invisibilidade do caçador. O que vemos é então o caçador literalmente desaparecendo na cena, se tornando invisível. O efeito obtido ressalta a cumplicidade com os caçadores, ao contrário dos efeitos de câmera lenta no filme de Mead, expressão de atitude científica distanciada, como refinamento da posição de observadora. Percebe-se, enfim, como a voz em *off* pode expressar as mais diferentes, senão opostas atitudes em face da experiência etnográfica.

Já no final do filme, a voz do autor diz a partir do plano médio das mesmas crianças mostradas no início:

Crianças, escutem, esta é a história de Gawey-Gawey, história da caça ao leão com arco, história que Wangari narrou um dia, [...] história de Tahirou Koro, chefe dos caçadores, chefe do veneno *Boto*, história de Yeya, seu irmão menor, que canta os poemas do veneno *Boto* [...]. Esta história, crianças, vocês nunca vão viver, pois, quando forem grandes, ninguém jamais vai caçar com arco. Eis então: a história de Gawey-Gawey está terminada.<sup>12</sup>

A voz do autor, nesse caso, procura dirigir-se, evidentemente, às novas gerações de nigerianos, às crianças que um dia poderão ver e ouvir a história dos caçadores *Gao*. A destinação explícita para esse público expressa a intenção de sua antropologia compartilhada. Sabe-se que os colaboradores de Rouch são africanos e também participam de outros de seus filmes, como, por exemplo, *Damoure Zika*. Assim, a voz inicial e final de Rouch se dirige idealmente às crianças nigerianas. Ao mesmo tempo em que a cultura da caça (as crenças e todas as técnicas envolvidas) parece estar fadada ao desaparecimento, o autor coloca seu cinema a serviço de uma memória então consagrada às novas gerações.

Mas é evidente, também, que a versão final do filme foi inicialmente destinada ao público europeu, tendo sido exibida na XXVI Mostra Internacional do Filme Documentário no festival de

---

12. As traduções do francês para o português, no caso das falas de Rouch no filme, foram feitas a partir de tradução de Inês Cabral na versão do filme legendado em português.

Veneza, em 1965. Por magistral que seja a qualidade etnográfica e performativa da narrativa da *Caça ao Leão com Arco*, e por maior que seja a simpatia de Rouch com os caçadores, o filme não deixa de apresentar uma voz e um olhar europeizados para os costumes de caça africanos, os quais, como supõem as palavras finais de Rouch no filme, não serão mais praticados no futuro.

A voz final de Rouch dramatiza, pois, a própria sina colonialista do fazer antropológico: ele procura efetuar o registro daquilo que em breve terá desaparecido, sob a voracidade modernizante das sociedades industriais. É o que permite perceber com clareza o eco da narrativa de Rouch no âmbito das discussões antropológicas da época.

Essa ideia de “registrar antes que acabe” está presente na disciplina pelo menos desde os primeiros trabalhos de campo etnográficos de Boas ou de Malinowski. É ainda a mesma ideia que aparece na conferência de Mead publicada em 1975, no livro organizado por Hockings (Hockings 1975): uma conclamação ao registro visual de culturas em desaparecimento em todo o mundo (Mead 1975).

Se até o momento foram considerados filmes rodados entre 1936 e 1939, e entre 1958 e 1965, permito-me saltar diretamente ao terceiro milênio para então procurar formular melhor os problemas até aqui esboçados no tocante às vozes autorais.

### **RITUAL DA VIDA**<sup>13</sup>

Os funerais Bororo têm sido objeto de filmagens desde muito tempo, a começar pelo filme realizado pelo cinegrafista da Comissão Rondon em 1917 (Major Reis). No Brasil, até a rede Globo realizou filmagens dos funerais, apresentadas numa reportagem do programa Fantástico, em 2004. A atualidade do rito funerário Bororo parece estar fora de questão, embora o risco de desaparecimento desse costume possa estar sempre à espreita<sup>14</sup> parece hoje, no entanto, muito incerto, talvez seja mesmo mais uma fonte de sua vitalidade.

De qualquer modo, sociedades Bororo têm sido visitadas por antropólogos ao longo do século XX, e é nesse contexto que surge o *Ritual da Vida*. A relação de um grupo Bororo com uma equipe de cineastas foi abordada pela antropóloga Sylvia Caiuby Novaes no sétimo capítulo de seu livro *Jogo de espelhos* (1993), quando reflete sobre a cerimônia funerária Bororo realizada para um padre Salesiano

13. *Ritual da Vida*, 2005, 30 min.

14. É efetivamente um dos assuntos expostos problematizados na reportagem do Fantástico.

assassinado na aldeia de Meruri. Outros trabalhos seus podem ser consultados para uma aproximação antropológica à sociedade e ao funeral Bororo (Novaes 1981; 1998)<sup>15</sup>. Um dos méritos do filme a ser considerado talvez reside justamente no fato de que seu assunto não se restringe ao funeral, o que ficará mais claro a seguir.

“O real não está nem na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. Esse texto que aparece inicialmente na tela foi extraído do livro *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e marca o início deste filme do antropólogo brasileiro Edgar Teodoro da Cunha, lançado em 2005. Ouve-se o som da água e em seguida são vistas imagens em rápido e desfocado movimento. Surgem então imagens de água corrente em planos aproximados. Num dos planos há o reflexo das luzes do sol e, por um efeito sonoro e visual, passa-se a outro plano de água corrente, dessa vez sem as luzes refletidas (sugestão de amanhecer após os primeiros raios de sol). O som de um zunido se faz presente e leva às cenas de cerimônias no pátio da aldeia, quando se poderá perceber, então, a fonte do zunido junto às vozes e murmúrios dos participantes:

O som que ouvimos é o som de um zunidor, objeto ritual que tem o nome de Aije, que também é o nome de um monstro sobrenatural que preside o momento final do funeral. É a primeira visão do Aije que marca a iniciação dos meninos, a cena seguinte do filme. Na verdade o som do zunidor é a “voz” do Aije, que é um ser que habita o lodo da beira dos rios, e para um Bororo essa cena inicial pode ser lida diretamente como aludindo a este ser em seu sentido mais amplo na cosmologia e no funeral” (Ferraz, Cunha e Hikiji 2006, 296).

Duas crianças sentadas, após terem passado pelas práticas cerimoniais, são enfocadas num plano geral. São as primeiras vozes humanas identificáveis no filme<sup>16</sup>. Comentam sobre o que acabaram de vivenciar, um dos meninos observa que em certo momento quase caiu. Outro efeito de câmera em movimento (com desfoque) faz silenciarem-se as vozes e os sons cerimoniais, enquanto em outro plano subsequente aparecem imagens cotidianas de um

15. Sylvia Caiuby Novaes é também responsável pela orientação do projeto de doutoramento do autor do filme *Ritual da Vida*: “Imagens do contato: representações da alteridade e os Bororo do Mato Grosso” (Cunha 2005).

16. A identificação, possível para os Bororo, do som do Zunidor com a voz do “Aije” me foi apontada por Rose Satiko Hikiji, a quem sou grato por chamar a atenção para essa dimensão da voz sobrenatural, já que sua peculiaridade leva a ampliar as possibilidades de argumentação esboçadas aqui sobre a noção de “voz”.

quintal Bororo e uma legenda pontua “aldeia Tadarimana/MT”. Uma mulher procura acender o fogo, outra maneja um machado, uma criança pequena brinca na terra; junto às cenas ouvem-se os sons ambientes e entra a voz em *off* do autor: “Certa vez, ouvi uma história que falava sobre a condição dos Bororo no mundo, sobre a sua forma de pensar a vida e a morte”. Esta fala narra como uma pedra e uma taquara procuraram cuidar dos Bororo, a primeira oferecendo a imortalidade e a segunda o renascimento através dos filhos (brotos). Veem-se cenas de trabalhos manuais de trançado de palhas e percebe-se a movimentação para renovação da cobertura de uma casa. Neste momento, a voz do autor já havia silenciado. Um efeito de *fade* marca a passagem a outro local: Rondonópolis (MT), também pontuado numa legenda. Veem-se então diversos planos gerais da cidade, onde os Bororo se ocupam de tarefas urbanas: fazer as compras, ir ao barbeiro, ao banco etc.

Ouve-se o som de uma música no rádio. Um Bororo faz um comentário qualquer, a música aumenta por um instante e diminui em seguida, e sobre ela entra novamente a voz do autor: “Esse foi um longo dia, a noite também promete ser longa. Enquanto escrevo ouço o som que vem do *Baito*”. A voz do autor continua, narrando como foi aquela sexta-feira, dia em que o caminhão da FUNAI leva os Bororo à cidade. Conta que Eduardo (Bororo) participou de uma reunião e depois foi cortar o cabelo (as cenas do corte de cabelo já haviam aparecido um pouco antes), e também que foram feitas compras (vê-se num grande plano geral o pessoal que sobe no caminhão): “arroz, açúcar, macarrão, óleo, linguiça, mate, café”.

Nesse ponto, outro efeito marca a passagem ao próximo plano: o caminhão em movimento visto do ângulo de trás, de quem está em sua carroceria. A voz do autor silenciou-se e deu lugar aos sons cerimoniais, “o som que vem do *Baito*” (casa central das cerimônias Bororo), mas nas imagens percebe-se o movimento de voltar à aldeia no caminhão da FUNAI.

Depois de algum tempo silenciam-se os sons cerimoniais e entra novamente a voz do autor, agora sem outros sons, para falar sobre a chegada na aldeia, quando recebem a notícia do falecimento da filha de Antenor, que estava no hospital, e sobre o momento em que seu corpo é trazido de carro. Às imagens do caminhão voltando sucedem-se imagens noturnas, dos pequenos fogos acesos e da lua. A voz fala do silêncio dos televisores e rádios e nota os choros e cantos cerimoniais que “se estendem por toda a noite, continuando no dia seguinte”. Segue-se então um longo silêncio da voz do autor, enquanto diversas cenas dos choros e cantos cerimoniais são apresentadas.

Há ainda outras quatro inserções da voz do autor, todas bem espaçadas entre si: uma delas comenta sobre a chuva que caiu junto às cenas do primeiro enterro; outra traz algumas breves reflexões teóricas (após diversas cenas cerimoniais e/ou cotidianas e depois de duas inserções de voz, também espaçadas entre si, dos Bororo Eduardo Kogue e José Carlos Ekureu); a terceira inserção de voz procura interpretar os momentos finais do funeral Bororo que durou quase três meses (“entre o primeiro enterro e o definitivo, a sociedade Bororo é refeita e transformada.”); e a quarta foi extraída do livro de Guimarães Rosa já mencionado:

Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo!  
– só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada. A gente quer passar o rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda num ponto muito mais em baixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?

Em geral, portanto, as sete inserções da voz do autor ao longo do filme (com duração total de trinta minutos) não procuram participar de cada cena mostrada nem explicá-las, como ocorre, respectivamente, na história da caça ao leão ou no filme sobre o transe e a dança balineses. Os silêncios da voz autoral são, todavia, bem mais duradouros do que nos outros dois filmes considerados.

A origem da voz autoral no filme é revelada na segunda inserção, que diz “enquanto escrevo, ouço o som que vem do *Baito*”. Aparentemente, é do diário do antropólogo que vem a maioria dos comentários montados nas cenas, o que justifica também a sutil variação de entonações na voz do autor, ligeiramente mais grave, por exemplo, no momento em que narra a chegada à aldeia e a notícia do falecimento da filha do Antenor.

A voz autoral parece assumir, assim, uma atitude marcadamente reflexiva diante das cenas apresentadas, bem como diante da própria experiência etnográfica. Essa atitude se reforça nos longos silêncios da voz do autor, enquanto planos se sucedem e partes diversas do filme são distinguidas através de vários efeitos sonoros e visuais utilizados (*splits*, *fades*, desfoques, câmera lenta etc.). O funeral Bororo, presenciado durante pesquisa etnográfica, não foi elaborado linearmente no filme. A cena dos dois meninos sentados após uma das cerimônias, logo no início do filme, é retomada no final, o que sugere a ideia de rememoração e do *flashback*, uma vez que, das imagens e sons rituais iniciais, volta-se àquela sexta-feira em Rondonópolis, antes da chegada do

corpo à aldeia. Os diferentes momentos entre cenas do cotidiano e das cerimônias, somados à voz do autor, esparsamente distribuída no filme (diferentes fragmentos do diário de campo?), favorecem a percepção da complexidade do trabalho de campo, bem como indicam a condição intersubjetiva dessa experiência.

Ao mesmo tempo, é possível que o filme procure transmitir a sensação de algo que é eternizado (a sociedade Bororo?) entre a chegada do corpo e a saída dos ossos. Aí talvez seja possível situar a escolha do fragmento de Guimarães Rosa (e a referência à voz de Riobaldo) sobre o meio da travessia, quando realmente as coisas se dispõem, embora não sejam vistas, uma vez que as ideias de saída e de chegada ocupam insistentemente o espaço do pensamento. É aí também que o funeral Bororo pode se tornar “Ritual da Vida”, quando a sociedade é “refeita e transformada” e, portanto, revitalizada.

A tonalidade mais constante da voz autoral aqui não expressa a mesma atitude analítica e propositiva da voz de Mead, nem poderia expressar as atitudes apaixonadas e entusiastas da voz de Rouch. Introspectiva, bastante sóbria e talvez um pouco triste em certos momentos, evoca uma reflexão pessoal, um processo de descoberta. Se com o filme de Mead pode-se ter a impressão de uma aula expositiva, e com o filme de Rouch têm-se a sensação de estar acompanhando efetivamente a experiência etnográfica, no *Ritual da Vida* é um ato de introspecção<sup>17</sup> que parece dar a tônica, como se a consciência ou a memória da experiência do etnógrafo se abrisse ao espectador.

Estaria, pois, esse espectador preferencialmente situado no mundo acadêmico, entre outros antropólogos? As reflexões e abstrações enunciadas pela voz autoral, assim como as narrativas dos acontecimentos mostrados, comportam certo grau de complexidade. Mas se for considerado que os cantos, choros e demais sons cerimoniais ouvidos no filme constituem uma presença marcante, com sua beleza e intensa carga emocional, diante do que a voz do autor parece limitar-se a inserções curtas seguidas de longos silêncios, percebe-se que a voz também procura compartilhar de seu trabalho e de sua experiência com os próprios Bororo – com Eduardo e a comunidade de Tadarimana, pessoas que ouviram o antropólogo e que o acolheram na aldeia.

---

17. A relação entre as imagens, a experiência etnográfica e os diários de campo já foi objeto de trabalhos nossos anteriores: Samain e Mendonça (2000) e Mendonça (2001). Desde os diários de Malinowski, publicados em 1967, uma discussão se fez frequente para tratar do lado subjetivo e pessoal dos etnógrafos.

## VOZES, REFLEXIVIDADE E TRABALHO DE CAMPO

Em que medida, enfim, os filmes abordados revelam as condições do trabalho de campo que lhes deu origem? No caso de Mead, sua voz pós-produzida aborda o espaço da representação, a aparência e o comportamento das personagens, mas não chega a falar sobre condições do trabalho de campo. Os comentários de Mead permitem perceber apenas aquilo que seu olhar antropológico destaca no conjunto das cenas mostradas. Não fornecem outros elementos que revelem a natureza da experiência etnográfica, os quais podem ser buscados, por outro lado, no conjunto das próprias imagens ou fora delas (externamente). Sabe-se, por exemplo, que as questões sobre o transe balinês eram discutidas pelos autores não apenas com acadêmicos, mas também com os próprios balineses em sessões de projeção realizadas durante a pesquisa de campo (Jacknis 1988).

Já no filme de Jean Rouch, sua voz em alguns momentos faz referência à própria experiência etnográfica, como nas cenas iniciais quando, em um veículo, o antropólogo se dirige à distante região dos caçadores em meio à savana, às vezes sem estrada alguma. Ou depois, quando menciona um telegrama recebido (enfocado pela câmera) que o levaria a retornar à região para nova jornada de caça. As gravações sonoras (ruídos ambientes, falas e músicas), ausentes na pesquisa balinesa de Mead e Bateson<sup>18</sup>, certamente são outras vias de acesso às sensações e experiências vivenciadas no trabalho de campo<sup>19</sup>.

O exercício rouchiano de manter a câmera participativa, bem como a voz ativa na pós-produção, contudo, leva o espectador a se interessar principalmente pela caça e a seguir o cineasta de perto, nas relações com os caçadores. Essa característica, ou seja, o enfoque persistente (visual e sonoro) na jornada da caça sobrepuja os eventuais e sutis elementos de reflexividade. A voz autoral é efetivamente bastante clara sobre o que pretende contar: a história da caça ao leão com arco<sup>20</sup>.

---

18. Esse tipo de ausência ou “restrição instrumental” não deve ter sido, para eles, uma opção metodológica.

19. Há um momento em que a câmera para de gravar e a tomada de som continua. Essa interrupção, na voz de Rouch, remete não só ao acidente de caça, mas também à própria trajetória da filmagem e da sua interrupção no campo até sua retomada pela montagem.

20. A maneira de Rouch conceber o “comentário na imagem” (Rouch 2000,127) para o filme é de grande importância para metodologias de pesquisas em antropologia visual (*feedback* ou elicitación pelas imagens).

No *Ritual da Vida* ocorre algo bem diferente: os sinais que indicam a experiência etnográfica são claros e fartos, seja naquilo que nos diz a voz autoral pós-produzida, seja nas cenas mostradas. A passagem dos dias e noites na aldeia; o dia em que se vai à cidade; o jejum; o recolhimento para escrever o diário; a maneira como um Bororo (nome) fala para o antropólogo que está atrás da câmera; o carro com o qual se faz o percurso da cidade à aldeia; os momentos de espera entre as etapas dos rituais etc. Não se trata, apenas, da documentação de um rito funerário, mas, antes, de uma experiência etnográfica na qual um rito funerário é presenciado pelo antropólogo.

## ENTRE OUTRAS VOZES E SUBJETIVIDADES

A temática da reflexividade no trabalho antropológico leva necessariamente à outra temática correlata: a subjetividade. É preciso lembrar que a noção inicialmente mencionada de “voz subjetiva” (MacDougall 1989) nos filmes etnográficos não corresponde exatamente ao que foi chamado nesse artigo de “voz autoral”. A primeira noção é mais abrangente e pode ser capaz de incluir diversas outras vozes e experiências subjetivas na consideração de um dado filme etnográfico<sup>21</sup>.

MacDougall, portanto, aborda a problemática da subjetividade através de uma noção de perspectiva não necessariamente identificada por uma voz, mas antes relacionada ao modo de expressão predominante no filme, que diz respeito também ao modo como as imagens são concebidas e editadas. Seja a perspectiva do testemunho, em primeira pessoa, da implicação, na segunda pessoa, ou da exposição, em terceira pessoa, são todas possibilidades de comunicação que expressam subjetividades (MacDougall 1989, 101-102).

Talvez seja possível perceber uma ênfase: 1) na perspectiva da primeira pessoa (testemunho) no *Ritual da Vida* pontuado, pelo relato de Edgar Cunha; 2) na perspectiva de implicação<sup>22</sup> na *Caça ao Leão*, pela narrativa de Jean Rouch, a qual se identifica com

---

21. É possível tomar a direção apontada por MacDougall no sentido de uma desconstrução da própria noção de autoria, como parece sugerir Eliska Altmann num artigo devotado à importância da subjetividade no cinema etnográfico (Altmann 2009).

22. Uma análise mais acurada poderia mostrar como o filme da *Caça ao Leão com Arco* foi capaz de combinar perspectivas diferentes, inclusive a do testemunho em primeira pessoa (ver nota 12). *Ritual da Vida* também exigiria uma análise mais completa nesse sentido. Só o filme de Mead parece se encaixar com maior facilidade numa das perspectivas: a de exposição.

a visão própria dos caçadores (a câmera teria função análoga a do arco do caçador) ao passo em que cativa seu espectador; 3) na perspectiva da terceira pessoa (exposição) em *Transe e Dança em Bali*, quando Mead procura falar para seu público sobre o comportamento de terceiros, isto é, dos Balineses em transe.

Tal reflexão em torno da “voz subjetiva” me faz pensar naquilo que Bill Nichols, teórico do documentário, chama de “voz fílmica”<sup>23</sup>:

Quando um documentário defende uma causa ou apresenta um argumento, “voz” é como o faz. [...] Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma “natureza” própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora.” (Nichols 2005, 116-135).

Nichols propõe, ainda, seis “modos de representação”<sup>24</sup> que serviriam para abarcar, num esforço de compreensão didática, as diferentes tendências ou “vozes” até hoje experimentadas na tradição do documentário.

Assim, nossos filmes pertenceriam predominantemente aos modos: expositivo (Mead), “seguimos o conselho do comentário e vemos as imagens como comprovação ou demonstração do que é dito” (Ibid., p. 144); participativo (Rouch), “o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participantes do filme” (Ibid., p.162) e reflexivo (Cunha), “são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção” (Ibid., p. 164).

Tais classificações soam insuficientes no momento, já que apenas tangenciam nosso foco central. Considerar a voz autoral como “comentário” pós-produzido, em termos de como se insere num “plano cênico” (Lourdou 2000, 104), seria proveitoso:

É cênico tudo que, em um comentário qualquer, tem relação com a *mise en scène*. Devemos ver nisso o papel que representa o comentarista na apresentação propriamente dita (seria o comentarista apresentador-autor, simples porta-voz, locutor, escritor?); seu papel na apresentação das

---

23. Em 2012, na Bahia, foi promovido com Bill Nichols o Seminário Internacional “Ouvir o documentário”, para o qual preparamos a comunicação intitulada “Pesquisa, captação e tratamento de vozes no documentário ‘Passagem e permanência’”.

24. Poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático.

imagens (o comentarista seria ou não mostrador, sendo realizador ou operador do filme? Estaria ele também mostrado nas imagens?).” (Ibid., 119)

Claudine de France entende que o comentário se manifesta sob “três aspectos simultâneos, embora distintos”, frequentemente confundidos: são os planos do cenário, o metodológico e o cênico, mencionado acima (France 1989, 7). Por essa via, é possível que as análises esboçadas aqui se revestissem de maior sistematicidade e coerência.

Tenho agora, contudo, o intuito de tratar da subjetividade da voz autoral em termos de seu pertencimento ao universo dos discursos antropológicos<sup>25</sup>, e, ao mesmo tempo, demonstrar como o valor atribuído à subjetividade se modificou no âmbito da prática disciplinar. A busca pela performance vocal, as tonalidades emocionais, seus ritmos e variações de entonações ajudariam a esclarecer, pois, essa subjetividade autoral? É possível, ao menos, perguntar sobre como relacionar a emoção percebida nas vozes ao modo como o trabalho de campo constituiu uma experiência específica e historicamente circunscrita para seus autores, marcados por concepções teórico-metodológicas?

## **VOZ AUTORAL, DE ONDE VEM E PARA ONDE VAI?**

Mead via na câmera um instrumento a ser incorporado progressivamente na metodologia antropológica (Mendonça 2012). A legitimação da antropologia enquanto ciência era um tema premente na primeira metade do século XX, e quando os filmes de Mead foram montados, no início dos anos 1950, a autora defendia enfaticamente o caráter científico da disciplina, embora nem de longe ignorasse aquilo que tratava como *bias*: a subjetividade. A autora admitia a ocorrência da subjetividade na pesquisa e não negava a importância disso na formação do pesquisador (Mead 1970), mas julgava necessário um controle da mesma em prol da universalidade do método e do conhecimento científico.

A dança e o transe balineses, uma vez visualizados através das imagens das câmeras (manejadas por Bateson e Jane Belo em fins dos anos 1930), inspiraram-lhe, mais de dez anos depois, uma voz distanciada, analítica e expositiva na medida em que apresentaria seu material científico no contexto acadêmico anglo-europeu do pós-

---

25. A relação dos filmes com as diferentes tradições ou “estilos” nacionais de antropologia e o equacionamento disso no âmbito de uma crítica (neo)colonial mereceria uma atenção que extrapola o espaço deste artigo.

-guerra, onde se encontravam seus pares. Os conteúdos de suas narrativas, montadas nos filmes, reafirmavam, todavia, o que já estava dado desde as análises fotográficas de *Balinese Character* (Bateson e Mead 1942): as relações entre cultura e personalidade percebidas nos gestos e posturas corporais (manifestações do *ethos* balinês).

O caso de Rouch já é um pouco diferente: além de ter se formado inicialmente como engenheiro e ser de uma geração mais nova em relação a Mead, ele próprio aprendeu a manejar e usar a câmera ao mesmo tempo em que estudou antropologia. Sua atuação como cineasta, desde 1946, permitiu-lhe experimentar diferentes possibilidades de filmagem, edição e narrativa. Quando monta a *Caça ao Leão com Arco*, cujas filmagens tiveram início em 1958 e se estenderam pelos anos seguintes, Rouch já tem um jeito peculiar de falar de antropologia com seus filmes.

Jean-André Fieschi sugere até que seu cinema se inscreve nos “domínios do conto oral” (referindo-se à narrativa inicial da *Caça ao Leão*), e que se distingue da “massa indiferenciada dos filmes etnológicos” pelo “tom, a evidência de uma poética”. E ainda, sobre o desenvolvimento do seu estilo de narrativa nos filmes dos anos 1950:

Mas a voz que acompanha essas imagens, as transporta e parece tanto ordenar-lhes o curso quanto se submeter a elas é a de Rouch. Voz marcante do narrador, do contador, do comentador, que anuncia a seu modo, caloroso e persuasivo, que vamos ver o que vamos ver. Voz que duplica a representação, mais do que a explica ou comenta, recuada em relação à imagem e “carregando-a”, voz de narrativa, voz da narrativa (Fieschi 2010, 23).

Nas décadas seguintes, a própria antropologia passaria por uma reviravolta, na qual a subjetividade dos trabalhos antropológicos seria recuperada no âmbito de um projeto crítico que traria à tona as dimensões retóricas, políticas e estéticas que permearam mesmo os trabalhos mais obstinadamente científicos e pretensamente objetivos<sup>26</sup>. Os trabalhos de Rouch seriam sinais antecipados desse movimento que vai aproximar arte e antropologia. Marco Antônio Gonçalves, ao se referir à compreensão do filme *Les Maîtres Fous* (Os Mestres Loucos) em um artigo de MacDougall, em termos de seu “significado emocional”, escreveu o seguinte:

---

26. Trata-se do “momento experimental” representado a partir dos Estados Unidos por George Marcus, James Clifford, Michael Fischer etc.

Este significado emocional é o que se conecta com uma outra concepção de etnografia que se liga, por sua vez, a um projeto surrealista comprometido com a intuição pessoal, com a subjetividade, e não com parâmetros considerados estritamente científicos (Gonçalves 2008, 81).

Essa antecipação que Rouch realiza das questões discutidas nos anos 1980 através do cinema também é apontada por Sztutman (2004) e Stoller (2005). Mas é provável que seu público preferencial estivesse muito mais presente nos festivais de cinema europeus do que propriamente nas instâncias universitárias ou nos departamentos de antropologia. Talvez deslocada da academia, sua voz autoral projetou-se mais nas salas de exibição nem sempre, ou quase nunca, repletas de antropólogos.

Quando passo a considerar a voz de Edgar Cunha no *Ritual da Vida*, já estou em outro século. As opções criativas experimentadas pelo autor na montagem do filme (elaboração e encadeamento das imagens e sons) não apenas se tornaram tecnicamente menos custosas, como também ficaram mais livres de constrangimentos anteriores quando a antropologia e a discussão sobre o filme etnográfico se faziam, dentro de limites estreitos, guiados por noções de objetividade científica<sup>27</sup>.

Nesse novo contexto, as concepções realistas e naturalistas das imagens foram postas em questão. Foi possível então realizar um filme marcado por efeitos visuais e sonoros<sup>28</sup>, cujo assunto principal não é só o rito funerário e a renovação da sociedade Bororo, mas também o próprio trabalho antropológico. O assunto abarcara reflexões e discussões continuamente renovadas desde os anos 1980, quando antropólogos brasileiros acompanhavam, com vigor crítico, as discussões em curso fora do país<sup>29</sup>.

Voz autoral de uma quarta ou quinta geração de antropólogos a partir de Mead, as discussões antecipadas no cinema de Rouch e explicitadas na antropologia crítica dos anos 1980 se fizeram presentes na formação dessa geração entre os fins dos anos 1980 e ao longo da última década do século XX. A partir das concepções

---

27. O artigo já mencionado de Altmann (2009) aponta para a tensão entre objetividade científica e subjetividade artística no âmbito da história do filme etnográfico.

28. Alguns efeitos parecem mesmo querer traduzir algumas cenas em termos de representações dos estados interiores das personagens (no manejo do maracá pelo pajé ou em sua performance corporal, por exemplo).

29. Ver, por exemplo, trabalhos de Roberto Cardoso de Oliveira e Mariza Peirano, entre tantos outros.

hermenêuticas, portanto, uma antropologia interpretativa e crítica abriu espaço para o exercício refletido da subjetividade e para a valorização da experiência etnográfica em seus elementos antes tidos como residuais (diários, fotografias etc.).

Dessa forma, a voz autoral de Cunha exercita a reflexividade ao articular o texto dos seus diários às imagens captadas no trabalho de campo. Sem descrever ou narrar tudo que aparece nas imagens e sem afirmações ou explicações incisivas, o autor evoca a sua experiência etnográfica e o progressivo exercício de compreensão antropológica a partir do campo. As imagens guardam sua força e, em diversos momentos, são apresentadas sem quaisquer comentários. Nos momentos mais dramáticos, por exemplo, o autor silencia sua voz para marcar o respeito pela natureza do acontecimento abordado, assim como a irredutibilidade das imagens.

O uso de efeitos visuais e sonoros, por outro lado, acentua dimensões de êxtase ritual e delinea os contornos da montagem como expressão de uma visão subjetiva, pontuada por uma voz cujo universo de sentido está mais propriamente situado na escrita – e na literatura – do que na oralidade.

A distribuição<sup>30</sup> de *Ritual da vida*, por fim, parece voltar-se preferencialmente para a comunidade antropológica, no momento em que a antropologia visual se encontra institucionalizada em diversos países, em cujas universidades são encontrados cursos e disciplinas exclusivamente dedicados a esse campo (Ferraz e Mendonça, 2014). Somado a isso, evidentemente, mostras e festivais concebidos especificamente para filmes etnográficos se multiplicaram em novos e ampliados contextos de recepção para a produção atual, diferentemente da época em que Mead lançou sua série balinesa.

## **VOZ E VISÃO: APONTAMENTOS CONCLUSIVOS**

Quase um século se passou entre tentativas de repressão e de admissão da subjetividade no trabalho antropológico. O papel

---

30. A atenção à distribuição dos filmes etnográficos considerados articula-se ao destino final da voz autoral e aos diferentes lugares onde essa voz será ouvida. Se na época de Mead e, depois, com Rouch, ainda haviam muitas restrições à circulação de seus filmes, hoje em dia parece haver maior abertura e espaços específicos para a exibição e discussão da produção fílmica de cunho mais antropológico.

desempenhado pelo filme etnográfico nesse processo<sup>31</sup> talvez não tenha sido ainda suficientemente admitido nos círculos mais amplos da disciplina. A consideração da voz autoral, entretanto, é via possível para articular temas de discussão contemporâneos da área os quais aparecem em produções escritas? Ela contribui ao desenvolvimento mais profícuo do próprio filme etnográfico e da teoria antropológica?

Eis, por fim, algumas pistas. Percebe-se que em nenhum dos casos a voz autoral está sozinha. Mesmo quando se trata da voz de Mead, referente a pesquisa sem gravações sonoras, sabe-se que ela e Bateson, bem como outros pesquisadores e os próprios balineses discutiram questões sobre transe corporal. Assim, uma voz autoral é concebida e se coloca em meio a outras tantas vozes, implícitas ou explícitas, no filme ou fora dele, antes e depois da experiência etnográfica.

A consideração da voz autoral, seja como for, não deveria prescindir de uma concepção de dialogismo. Esse ponto é de crucial importância epistemológica para Bakhtin em sua reflexão sobre as ciências humanas:

Qualquer objeto do conhecimento (incluindo o homem) pode ser percebido e conhecido a título de coisa. Mas o sujeito como tal não pode ser percebido e estudado a título de coisa porque, como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico (Bakhtin 1992, 403).

Para Stephen Tyler uma etnografia pós-moderna diz respeito à noção de polifonia, em oposição à chamada “metáfora da visão”. O texto etnográfico pós-moderno, embora não recuse a autoria, compõe-se, para ele, de trabalho cooperativo, consistindo em fragmentos usados para evocar nas mentes dos “leitores e escritores” uma “fantasia emergente de um mundo possível de realidade comum” (Tyler 1986, 123-126). Para Johannes Fabian se trataria de ultrapassar “uma teoria do conhecimento interpretada em torno de uma metáfora de raiz visual.” (Fabian 2013, 113). Para George Marcus, “a etnografia se abriu para uma compreensão da perspectiva como ‘voz’, justamente no momento em que a metáfora determinante, distintamente visual, de estrutura, está sendo colocada em questão” (Marcus 1991, 207).

---

31. David MacDougall (1997a;1998) e Paul Henley (2009) oferecem aproximações que me parecem imprescindíveis para a discussão sobre as relações entre voz, autoria e subjetividade.

Entretanto, como interpretar tais críticas quando o horizonte considerado passa do texto etnográfico ao filme etnográfico e à produção audiovisual? Como articular uma concepção de visualidade fílmica com a crítica da “metáfora da visão”? Se os autores mencionados concebem a etnografia apenas como textualização da experiência, o que aconteceria se passassem a considerar a etnografia também como audiovisualização da experiência? É possível pensar numa “perspectiva como voz” para os filmes etnográficos? São questões relevantes se quisermos pôr em causa “as relações diferenciais de poder que dão a forma final aos meios e modos de representação do saber” (Ibid.).

O tema das relações de poder ao nível da própria linguagem e do sentido relacional das vozes inseridas nos filmes etnográficos aparece marcadamente na voz autoral da cineasta-etnomusicóloga Trinh T. Minh-ha no filme *Reassemblage*<sup>32</sup>. A autora discute a partir de uma posição de gênero e procura avançar no questionamento crítico do discurso antropológico. Ela nota, num de seus livros, que “falar, escrever e discursar não são meros atos de comunicação, mas são acima de tudo atos de compulsão” (Minh-ha 1989, 52). Caberá em outra ocasião uma consideração mais atenta de suas posições para pensar o uso da voz e os modos de representação do saber no filme etnográfico.

Para France (1998, p. 23), “parece que uma das consequências mais importantes da introdução da cinematografia no instrumental de pesquisa é a de modificar profundamente o conjunto das relações observação imediata/observação diferida/linguagem”. Essa passagem permite perceber que não apenas a maneira de fazer pesquisa se modifica com o uso da câmera, mas também que os próprios usos e estatutos da linguagem oral ou escrita precisariam ser repensados no trabalho antropológico com imagens<sup>33</sup>.

Conceber a voz como “produção sonora significativa” (Fabian 2013, 176) é talvez mais uma das pistas a seguir para abordar, numa próxima ocasião, as relações entre corpo, linguagem e performance no fazer antropológico audiovisual e questionar, assim, as implicações de gestos fílmicos e de gestos vocais engajados num mesmo processo de conhecimento. A consideração da voz autoral, esboçada aqui em termos de sua performance vocal e, por outro lado, dos discursos disciplinares nos quais encontra eco, constitui, portanto, uma pesquisa aberta.

texto recebido  
06.06.2015



32. *Reassemblage*, 1983, 40 min.

33. Noto, por exemplo, o sugestivo artigo de Etienne Samain, *Oralidade, Escrita, Visualidade. Meios e Modos de Construção dos Indivíduos e das Sociedades Humanas* (1994).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Maria Inês e Sônia Queiroz. 2004. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Altmann, Eliska. 2009. Verdade, tempo e autoria: três categorias para pensar o filme etnográfico. *Revista Antropológicas*, ano 13, v. 20:57-79.
- Bakhtin, Mikhail. 1992. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bateson, Gregory e Margaret Mead. 1942 *Balinese Character: a photographic analysis*. Nova York: Special Publications of New York Academy of Sciences, v. 2.
- Belo, Jane. 1960. *Trance in Bali*. Nova York: Columbia University Press.
- Cunha, Edgar Teodoro da. 2005. *Imagens do contato: representações da alteridade e os Bororo do Mato Grosso*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Dawsey, John. 2005. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, n. 13-14:163-176, São Paulo.
- Fabian, Johannes. 2013. *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Vozes.
- Ferraz, Ana Lucia Marques Camargo e João Martinho Mendonça (ed.). 2014. *Antropologia Visual: perspectivas de ensino e pesquisa*. Brasília: ABA.
- Ferraz, Ana Lucia Marques Camargo, Edgar Teodoro da Cunha e Rose Satiko Hikiji. 2006. O vídeo e o encontro etnográfico. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14-15: 287-298.
- France, Claudine de. 1998. *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp.
- \_\_\_\_\_. (ed.) 2000. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas: Unicamp,
- Giddens, Anthony. 1991. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp.
- Gonçalves, Marco Antonio. 2008. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Henley, Paul. 2009. Da negação: autoria e realização do filme etnográfico. In *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*, ed. Andréa Barbosa, Edgar Cunha e Rose satiko Hikiji. Campinas: Papyrus.
- Hockings, Paul (ed.). 1975. *Principles of visual anthropology*. The Hague: Mouton.

- Jacknis, Ira. 1988. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: their use of photography and film. *Cultural Anthropology*, v. 3, n. 4:160-177.
- Lourdou, Philippe. O comentário nos filmes etnográficos de Marcel Griaule. In *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Ed.: Claudine France, 101-123. Campinas: Unicamp, 2000.
- Minh-ha, Trinh T. 1989. *Woman, native, other. Writing postcoloniality and feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- MacDougall, David. 1989. The subjective voice in ethnographic film. In \_\_\_\_\_. *Transcultural Cinema*, 93-122. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. 1997a. De quem é essa história? *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 2, n. 5: 93-105, Rio de Janeiro: UERJ.
- \_\_\_\_\_. 1997b. The visual in anthropology. In *Rethinking Visual Anthropology*, ed. Marcus Banks, Marcus e Murphy Howard, 276-295. Londres: University Press of New Haven.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: University Press.
- \_\_\_\_\_. 2005. Novos princípios da antropologia visual. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. v. 21, n. 2: 19-31, Rio de Janeiro: UERJ.
- Marcus, George. 1991. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia*, n. 34:197-221, São Paulo: USP.
- McPhee, Colin. 2002. *A House in Bali*. Singapura: Periplus.
- Mead, Margaret. 1960. Prefácio. In *Trance in Bali*, ed. Jane Belo. Nova York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. 1970. The art and technology of fieldwork. In ed. Raoul Naroli, Ronald Cohen, 246-265, Nova York: Natural History Press.
- \_\_\_\_\_. 1975. Visual Anthropology in a discipline of words. In *A handbook of method in cultural anthropology. Principles of visual anthropology*, ed. Paul Hockings, 3-10. The Hague: Mouton.
- Mendonça, João Martinho de. 2001. Fragmentos dos diários escrito e fotográfico de Cardoso de Oliveira na região dos Tikuna do Rio Alto Solimões. *Revista Digital Studium*, n. 6.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Pensando a visualidade no campo da Antropologia: reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead*. Tese de Doutorado, – Universidade de Campinas, Campinas.

\_\_\_\_\_. 2012. Visual Anthropology in post-colonial worlds: what has gone wrong? *Vibrant*, v. 9, n. 2: 213-252.

Nicholls, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

Novaes, Sylvia Caiuby. 1981. Tranças, cabaças e couros no funeral Bororo: a propósito de um processo de constituição da identidade. *Revista de Antropologia*, v. 24:25-36.

\_\_\_\_\_. 1993. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_. 1998. Paisagem Bororo: de terra a território. In *Além dos territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*, ed. Ana Maria Niemeyer e Emília Pietrafesa Godoi. Campinas: Mercado de Letras.

Pink, Sarah. 2005. Agendas interdisciplinares na pesquisa visual: reposicionando a antropologia visual. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 21, v. 2: 61-85. Rio de Janeiro: UERJ.

Rouch, Jean. 1995. Entrevista. Jean Rouch, 54 anos sem tripé. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 1: 65-74, Rio de Janeiro: UERJ.

\_\_\_\_\_. 2000. O comentário improvisado "na imagem": entrevista com Jean Rouch. In *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, ed. Claudine de France, 125-129. Campinas: Unicamp.

Samain, Etienne. 1994. Oralidade, escrita, visualidade: meios e modos de construção dos indivíduos e das sociedades humanas In *Perturbador Mundo Novo: História, Psicanálise e Sociedade Contemporânea. 1492 - 1900 - 1992*, ed. Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, 289-301. São Paulo: Escuta.

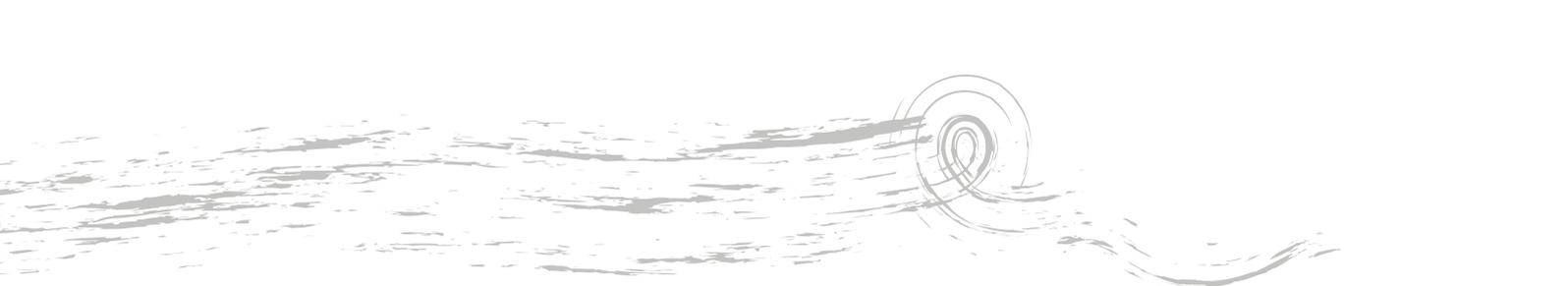
\_\_\_\_\_. 2004. Balinese Character (re)visitado. Uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead. In *Os Argonautas do Mangue*, ed., André Alves, 15-72. Campinas: Unicamp/Imprensa Oficial.

Samain, Etienne e João Martinho de Mendonça. 2000. Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira. In: *Revista de Antropologia*, v. 43, n. 1: 183-236, São Paulo.

Schechner, Richard. 1985. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.

\_\_\_\_\_. 1988. *Performance theory*. Nova York: Routledge.

Stoller, Paul. 2005. A respeito de Rouch: reinterpretando a cultura colonial da África Ocidental. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 21 n. 2: 97-112. Rio de Janeiro: UERJ.



Sztutman, Renato. Jean Rouch: um antropólogo-cineasta. In *Escrituras da Imagem*, ed.: Sylvia Caiuby Novaes e al., 49-62. São Paulo: FAPESP/EDUSP.

Turner, Victor. 1982 *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications.

\_\_\_\_\_. 1987. *The anthropology of performance*. Nova York: PAJ Publications.

Tyler, Stephen. 1986. Post-modern ethnography: from document of the occult to occult document. In *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*, ed. James Clifford e George Marcus, 122-140. Berkeley: University of Califórnia Press.

Zumthor, Paul. 2007. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Bateson, Gregory e Margaret Mead. 1952. Trance and dance in Bali. Institute for Intercultural Studies, Univ. of Pennsilvânia, Estados Unidos da América. NTSC, cor, 22', DVD.

Cunha, Teodoro da. 2005. Ritual da Vida. Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA), Universidade de São Paulo, Brasil, NTSC, cor, 30', DVD.

Minh-ha, Trinh T. 1983. Reassemblage. Estados Unidos da América. NTSC, cor, 40', DVD.

Rouch, Jean. 1965. La chasse au lion à l'arc. Les Films de La Pléiade (CNRS/IFAN), França/Nigéria, SECAM, cor, 80', DVD.