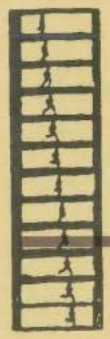
ISSN 0104-9658

Cadernos de Antropologia e Imagem



5

Antropologia e Mídia

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor
Prof. Antonio Celso Alves Pereira

Vice-Reitora
Profª Nilcéa Freire

Sub-Reitor de Graduação
Prof. Ricardo Vieiralves de Castro

Sub-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa
Prof. Reinaldo Guimarães

Sub-Reitora de Extensão e Cultura
Profª Maria Therezinha Nóbrega da Silva

Centro de Ciências Sociais
Profª Lená Medeiros de Menezes

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Profª Lúcia Maria Bastos

Departamento de Ciências Sociais
Prof. José Augusto de Souza Rodrigues

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais
Profª Clarice Ehlers Peixoto

Núcleo de Antropologia e Imagem
Profª Clarice Ehlers Peixoto
Profª Patrícia Monte-Mór

Cadernos de Antropologia e Imagem

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPCIS e do Núcleo de Antropologia e Imagem – NAI

5

Antropologia e Mídia

Cadernos de Antropologia e Imagem 5

Antropologia e Mídia

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Sua proposta é a de atualizar as discussões em torno do uso da imagem nas Ciências Sociais, especialmente no âmbito da Antropologia, sendo um veículo para a publicação tanto da literatura já considerada clássica quanto de atribuições contemporâneas.

Cadernos de Antropologia e Imagem
Núcleo de Antropologia e Imagem
Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Socias/UERJ
Rua São Francisco Xavier 524, Bloco A - sala 9001 - 20550-013
Rio de Janeiro-RJ

Capa: Cartaz de relançamento do filme "The Gang's All Here", com Carmen Miranda, 1943.

Reprodução fotográfica: Bárbara Copque
Tradução do Inglês: Ricardo Quintana
Tradução do Francês: Dominique Grandy
Colaboraram: Bruno Henning, Mônica Siqueira e Gabrielle Corrêa Braga

Publicação Semestral
Solicita-se Permuta/ Exchange desired

Editores
Clarice Ehlers Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Comissão Editorial
Claudia Rezende
Márcia Pereira Leite
Myrian Sepúlveda dos Santos
Patrícia Birman
Rosane Manhães Prado
Valter Sinder

Conselho Editorial
Ana Maria Galano (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Bela Feldman-Bianco (Universidade Estadual de Campinas), Cornélia Eckert (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), David MacDougall (Fieldwork productions, Austrália), Dominique Gallois (Universidade de São Paulo), Elizabeth Weatherford (National Museum of the American Indian, EUA), Etienne Samain (Universidade Estadual de Campinas), Faye Ginsburg (New York University, EUA), Marc-Henri Piaut (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França), Luis Rodolfo Vilhena (In Memorian), Miriam Moreira Leite (Universidade de São Paulo), Peter Loizos (London School of Economics and Political Sciences, Inglaterra), Regina Célia R. Novaes (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Sylvia Caiuby Novaes (Universidade de São Paulo), Sílvio Da-Rin (cineasta), Sylvain Maresca (Université Paris VIII- França)

Catalogação na fonte UERJ/SISBI/SERPROT

C122 Cadernos de antropologia e imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antroplogia e Imagem - N.1 - (1995)-. -Rio de Janeiro: UERJ, NAI,1995 - v.: il.

Co-publicada com Programade Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.
Semestral.
ISSN 0104-9658

1. Antropologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Núcleo de Antropologia e Imagem II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais.

CDU 572(05)

EdUERJ – Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ – Tel./Fax: (021) 587-7788 / 587-7789

Coordenador de publicações Renato Casimiro; *Coordenador de produção* Rosania Rolins;
Projeto Gráfico Carlota Rios; *Arte-final de capa* Heloisa Fortes; *Diagramação* Celeste de Freitas;
Revisão: Francisco Inácio Bastos

Colaboraram neste número

Ana Clara Ribeiro - socióloga, professora doutora do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem várias publicações na área.

Bianca Freire-Medeiros - socióloga, com mestrado no Iuperj, e doutoranda em História e Teoria da Arte e da Arquitetura, State University of New York at Binghamton.

Carmen Rial - antropóloga, professora doutora da Universidade Federal de Santa Catarina. Pós-doutorado em Antropologia Visual. Realiza pesquisas sobre propaganda e mídia, tendo publicado vários artigos sobre esses temas.

Claudia Barcellos Rezende - antropóloga, professora doutora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Desenvolve estudos sobre as relações de amizade, gênero e hierarquia social em Londres e no Rio de Janeiro.

David MacDougall - cineasta documentarista. Dedica-se à produção etnográfica, tendo realizado uma série de filmes na África, Austrália, Itália e, recentemente, na Índia. Participa ativamente das reflexões atuais em torno da Antropologia Visual.

David Turton - antropólogo, é Honorary Research Fellow no Granada Center e Honorary Lecturer em Antropologia Visual, na Universidade de Manchester. Consultor antropológico da série inglesa *Disappearing World*, publicou, com Peter Crawford, o livro *Film as Ethnography*.

Faye Ginsburg - antropóloga, professora associada do Departamento de Antropologia da New York University e diretora do Programa sobre Cultura, Mídia e História. Publicou *Contested Lives: The Abortation Debate in an American Community* (1989). Seus trabalhos focalizam as questões de identidade indígena na era da reprodução eletrônica, em especial a mídia australiana.

José Sérgio Leite Lopes - antropólogo, professor doutor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Realiza pesquisas sobre a cultura da classe operária e antropologia do futebol.

Márcia Contins - antropóloga, professora doutora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Especialista em etnicidade e religiosidade, já publicou vários artigos sobre essas questões.

Maria Claudia Coelho - socióloga, professora doutora do Departamento de Teoria da Comunicação da Universidade do Estado Rio de Janeiro.

Maria Luiza Heilborn - antropóloga, professora doutora do Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Realiza pesquisas sobre gênero e sexualidade, tendo publicado vários artigos sobre esses temas.

Myriam Tsikounas - historiadora, professora da Universidade Paris I. Trabalha com a representação da história, tanto nos filmes documentários quanto nos de ficção.

Pierre Beylot - historiador, colaborador da revista *CinémAction*, França.

Regina Novaes - antropóloga, professora doutora do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisa a interseção entre religião, política e conflitos sociais, e é consultora de vídeos documentários.

Sylvia Caiuby Novaes - antropóloga, professora doutora da Universidade de São Paulo. Realizou pesquisas sobre os Bororo de Mato Grosso, tendo publicado vários livros. Coordena o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/USP.

Sumário

A sedução pela mídia 7
- *Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór*

Televisão 11
O saber antropológico e a cultura das teletransmissões 13
- *David Turton*
Etnografia nas ondas aéreas: a apresentação da antropologia nas televisões americana, britânica, belga e japonesa 21
- *Faye Ginsburg*
O pseudo ao vivo no reality show 53
- *Pierre Beylot*
A história televisionada 61
- *Myriam Tsikounas*
A empregada na televisão 73
- *Claudia Barcellos Rezende*

Cinema 91
De quem é essa estória? 93
- *David MacDougall*
"You Don't Have to Know the Language": Hollywood inventa o Rio de Janeiro 107
- *Bianca Freire-Medeiros*
"Nasce uma Estrela": a indústria cultural e os discursos contemporâneos 123
- *Maria Cláudia Coelho*

Imagens urbanas 135
A estruturação de imagens da vida metropolitana 137
- *Ana Clara Ribeiro*

Resenhas de livros 157
Sobre a televisão, de Pierre Bourdieu 159
por Carmen Rial

Resenhas de filmes e vídeos 163
Disappearing World: The Kayapo 165
por Sylvia Caiuby Novaes
TV Maxambomba: Na Batalha do Lixo 168
por Regina Novaes
Millenium: Strange Relations 170
por Maria Luiza Heilborn
Strange Beliefs: Evans Pritchard 174
por Márcia Contins
Os Brasileiros: futebol 177
por José Sérgio Leite Lopes

A sedução pela mídia

Impossível ignorar, nos dias de hoje, a acelerada expansão dos suportes imagéticos, sobretudo da televisão que, como produtora e difusora de imagens, cria e divulga sua representação sobre as diferentes culturas. Sua inserção sutil no campo antropológico nos leva a refletir sobre esse mundo fragmentado pela tecnologia e as instituições midiáticas, que acirram os dilemas cada vez mais complexos da imagem etnográfica. Na fabricação dessas imagens inúmeras são as questões sobre o procedimento de elaborá-las, o estilo a ser adotado, a recepção das pessoas filmadas, enfim, todos esses problemas de ética e epistemologia que acompanham o fazer antropológico.

Em geral, o que se percebe, nessa relação antropologia & mídia, é muito mais um interesse dos antropólogos em refletir sobre os efeitos da mídia na vida cotidiana dos indivíduos do que uma preocupação desta em substituir a simples descrição dos fatos por um maior conhecimento das diversas culturas. No caso específico da televisão, enquanto a maioria das 'reportagens' vê o mundo em termos de estórias interessantes e "exóticas" para contar, o antropólogo o vê em termos de problemas a serem entendidos e desenvolvidos através de uma argumentação.O papel do filme etnográfico não é somente o de aprofundar seu conhecimento sobre as diversas culturas mas o de possibilitar que seu público conheça (tome consciência) sua própria situação cultural.[1] Esta é a perspectiva de algumas séries clássicas européias como *Under the Sun*, *Strangers Abroad*, *Disappearing World*, da já tradicional japonesa *Subarashii Sekai Ryoko* (Nosso Mundo Maravilhoso) e dos primeiros programas do *Globo Repórter*, na televisão brasileira.

[1] A esse respeito ver David Turton, "Comment faire sérieux sans faire ennuyeux? In: *CinémAction, Demain, le Cinéma Ethnographique?* nº 64, 1992.

E já que citamos a televisão, não podemos esquecer que, no Brasil, os primeiros sinais foram emitidos pela TV Tupi em 18 de setembro de 1950. Nesses primeiros anos, a TV substituía o rádio, introduzindo uma nova forma de comunicação de massas onde predominavam os programas de auditório transmitidos ao vivo: uma rádio visual. Não se pode negar que a televisão concretizou o sonho dos inventores da imagem em movimento, dos primeiros registros etnográficos: aprimorar a técnica, popularizar a informação, atraindo o grande público. Esse era o projeto dos irmãos Lumière ao enviarem seus operadores aos diversos cantos do planeta para o registro dos primeiros

jornais visuais: *Les Actualités*. Desfiles militares – grande atração da época –, coroamentos e recepções oficiais, mas também imagens pitorescas, exóticas e familiares, constituem esse riquíssimo acervo. Pouco depois de 1900, Louis Lumière cede seus interesses à Charles Pathé e a *Compagnie Pathé* invade as salas de cinema com suas imagens vindas do mundo inteiro através do jornal cinematográfico.

No Brasil, um dos primeiros filmes a atrair um grande público nas salas de cinema foi *Os Sertões de Mato Grosso* (1912-1913), de Major Thomaz Reis. Era o tempo do assentamento das linhas telegráficas entre Mato Grosso e Amazonas, tempo da Comissão Rondon. O filme obteve tal sucesso comercial que parte de sua renda foi destinada ao Serviço de Proteção aos Índios e aos flagelados do Nordeste! Um outro filme, *Ao Redor do Brasil*, realizado no mesmo contexto, foi exibido em São Paulo durante três meses em mais de oito salas! Nesse momento, o cinema era o grande meio de comunicação de massas, veiculando as informações vindas tanto do interior do Brasil quanto da Europa e dos Estados Unidos.

Com o tempo, as universidades americanas e européias introduziram o uso da imagem nas pesquisas sociais, associando-se a produtores comerciais interessados em realizar projetos de grande alcance: o projeto Harvard-Pathé produziu uma série de filmes na Ásia e na Arábia (1928). A Companhia Nordisk de Filmes co-produziu a série *Black Horizons* (1935-1936), em Madagascar, dirigida pelo antropólogo húngaro Paul Fejos. Na França, o primeiro longa-metragem feito na África, *La Crosière Noire* (1926), de Léon Poirier, foi produzido com a intenção de promover a invenção de uma nova peça dos carros Citröen (que permitia passar por terrenos de difícil acesso). As imagens apresentavam essa travessia de vários países da África do Norte e o filme alcançou grande sucesso: o público europeu se deparava com culturas africanas diversas. Somente em 1933 recebeu uma versão sonorizada.

O surgimento do som sincrônico, das câmeras portáteis de 16mm e da película sensível permitiram maior flexibilidade, mais rapidez e leveza nas filmagens; a produção de filmes documentários cresceu e sua difusão atravessou oceanos.

Com o advento da televisão e sua incrível penetração nas moradias (em 1980 havia mais casas americanas com TV do que com água corrente!) formaram-se redes poderosas, centralizadoras, que marginalizam as iniciativas independentes. Os observadores da vida social sempre criticaram a qualidade da programação televisiva, mas a rejeição absoluta desse meio de comunicação de massas é muita arriscada pois, como afirma Tiefenbacher "há razões para termos descon-

fiança das mídias populares: sua tendência a tudo homogeneizar, sua mediocridade, sua hegemonia são muito invasoras. Mas se nós, realizadores de filmes etnográficos, abaixamos os braços e recusamos esse desafio, corremos o risco de perder algo. A 'comunicação popular' é nosso novo mundo; o público da televisão é uma 'nova tribo'. É melhor perguntarmos se temos algo a aprender com ela" (1985). [2]

Talvez tenha sido esta antenção de Sir Denis Forman, presidente da Granada Television, quando sustentou, em 1970, a idéia de Brian Moser de produzir o programa *Disappearing World*. Encantados com os filmes de Robert Flaherty e Jean Rouch, esses dois ingleses criaram uma série televisiva que se inscrevia na tradição de Malinowski: apresentar o mundo a partir do ponto de vista do nativo.

Este modelo teve vários desdobramentos em algumas televisões internacionais, levando-as a produzir documentários etnográficos. No Brasil, esse movimento parece se esboçar hoje principalmente nos canais a cabo onde a participação do antropólogo começa a ser mais requerida. E, como diz MacDougall: "os antropólogos estão agora mais conscientes de que eles também contam histórias"[3]. Observa-se assim, que o antropólogo está mais presente no mundo midiático, seja nos documentários da TV, nas consultorias aos grupos sociais que descobrem o poder de penetração da mídia, utilizando-a como instrumento de afirmação étnica e política, seja através de estudos relativos à antropologia da mídia. Além disso, surge uma nova discussão sobre o cinema – documentário e ficção – que procura relativizar a linguagem da televisão, e se reveste de características singulares nos diversos países.

Os artigos deste número procuram abordar os temas aqui introduzidos, levantando questões diferenciadas sobre os diversos suportes midiáticos. Assim, Faye Ginsburg, David Turton, Claudia Rezende, Pierre Beylot e Myrian Tsikounas foram seduzidos pela mídia televisiva e nos apresentam reflexões sobre os mais diversos programas por ela veiculados. Se uns destacam o lugar do antropólogo na realização dos documentários na televisão, outros apontam para a riqueza de certos programas televisivos que re-constroem a realidade cotidiana dos indivíduos.

O cinema documentário é aqui representado por David MacDougall, que discute as narrativas dos filmes etnográficos, indagando sobre essa história que nos propomos contar e o lugar específico das pessoas filmadas. Já Bianca Freire-Medeiros e Maria Claudia Coelho, atraídas pelas grandes telas cinematográficas, nos mostram como o cinema construiu a representação americana do brasileiro e quais os mecanismos que utiliza para "criar uma estrela".

[2] In: Ginsburg, Faye "Le rôle irremplaçable de la télévision". *CinémAction, Demain, le Cinéma Ethnographique?* nº 64, 1992.

[3] MacDougall, D. In: *Visualizing Theory: Select Essays from V.A.R, 1990-1994*, editado por Lucien Taylor. Routledge, Nova York, 1994.

O artigo de Ana Clara Ribeiro se destaca dos demais na medida em que analisa a problemática urbana a partir dos diversos enfoques midiáticos: publicidade, televisão, mídia impressa...

Os filmes e vídeos resenhados neste número fazem parte desse universo televisivo, são produções realizadas com a participação e/ou consultoria de antropólogos. Agradecemos a Regina Novaes, Maria Luiza Heilborn, Sylvia Caiuby Novaes, Márcia Contins e José Sérgio Leite Lopes pela preciosa colaboração. Do mesmo modo, agradecemos a Carmen Rial pela resenha do novo livro de Pierre Bourdieu.

Nossos agradecimentos especiais aos autores e editores estrangeiros pela cessão dos direitos autorais.

Clarice Ehlers Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Televisão

O saber antropológico e a cultura das teletransmissões[1]

David Turton

Desde 1974, auxiliei na realização de cinco programas da série *Disappearing World* para a Granada Television, todos dirigidos por Leslie Woodhead, e tornei-me consultor de Antropologia desta série a partir de 1986. Ao longo desse tempo vi a televisão como um modo de comunicar o saber antropológico para um público o mais amplo e numeroso possível – o que, a propósito, está longe de como os criadores de *Disappearing World*, Brian Moser e Dennis Forman, descreveriam seu objetivo (Moser, 1988). Neste trabalho, abordo a televisão como um meio de comunicação para o antropólogo. Ofereço algumas reflexões sobre a "cultura das teletransmissões" e minha experiência como colaborador junto a realizadores de programas de televisão. Parto do princípio de que, sejam quais forem os sentimentos dos realizadores de filmes etnográficos em relação à televisão (e alguns deles parecem encará-la como obra do diabo), os antropólogos não podem se dar ao luxo de darem as costas coletivamente a um meio de comunicação de massa tão onipresente e influente.

A categoria "saber antropológico" tornou-se, naturalmente, muito problemática nos últimos anos, de forma que seu exame constitui, com toda a certeza, a preocupação mais premente da disciplina. Retornarei a essa questão mais tarde, mas quero no momento listar três características do saber antropológico que são particularmente relevantes no presente contexto e que trato como pressupostos: em primeiro lugar, ele é científico e não de senso comum; em segundo, é, por isso mesmo, cumulativo; e terceiro, ele depende da tradução de um ponto de vista nativo.

Em um relato antropológico, a informação encontra-se presente apenas por causa de sua relevância (implícita, ao menos) para uma agenda e um paradigma científicos. O que torna o relato antropológico, em outras palavras, não é a natureza particular da informação que ele contém, mas a natureza geral dos critérios de acordo com os quais a informação foi selecionada. Daí que, por mais particular que seja o caso descrito, suas implicações comparativas são reconhecidas desde o início.

Em segundo lugar, o saber antropológico está sendo constantemente produzido através da atividade de uma comunidade de acadêmicos. Ele nunca *foi* obtido, mas está constantemente *sendo obtido*. Suas certezas estão sempre para serem derrubadas. É um saber recente, que logo se tornará ultrapassado. Ao denominá-lo cumulativo, não quero dizer que as descobertas de uma geração sejam aceitas sem críticas pela geração seguinte, e incorporadas a um conjunto de conhecimentos sem-

[1] Este artigo foi publicado originalmente em *Visual Anthropology Review*, vol. 8, nº 1, 1992.

pre em expansão. Digo que, como em toda disciplina, as novas descobertas surgem a partir da destruição das antigas: estamos sobre os ombros de gigantes. E, naturalmente, há um retorno constante aos velhos problemas e às antigas questões, mas a partir de novas perspectivas e com preocupações diferentes. Um saca-rolhas daria um bom modelo para isso: não é linear nem circular, mas ambos.

Meu terceiro pressuposto é de que o principal teste de um relato antropológico é a exatidão com a qual consegue representar um ponto de vista nativo. Quanto mais próximo ele se encontra desse ponto de vista – ou quanto mais o leitor é convecido de que ele se aproximou desse ponto de vista – mais válido, mais convincente e mais "antropológico" se torna. Daí que o saber antropológico consegue levantar questões delicadas sobre nossos próprios pressupostos tidos como certos. Trata-se de um conhecimento crítico, subversivo e desestabilizador.

Um programa de televisão que se propõe a comunicar o saber antropológico deve, nesse sentido: (a) ser concebido e realizado em resposta a uma questão de interesse antropológico geral; (b) representar o debate atual sobre essa questão e não as "certezas" da ciência de ontem; e (c) pretender despertar um certo grau de autoconsciência cultural em seus espectadores, através da compreensão do outro em seus próprios termos, e não apenas fornecer um registro documental de outro estilo de vida possivelmente "em extinção". Um programa assim será feito por um antropólogo profissional e/ou necessitará dos serviços de um antropólogo consultor.

Creio que a natureza fundamental de qualquer instituição social é mais facilmente revelada sob as condições requeridas para sua própria reprodução. A condição principal para a reprodução da instituição social da televisão é inegavelmente a sua habilidade de atrair e prender a audiência. Como afirma Teresa Wright (1992), o realizador de programas assemelha-se a Scherazade, que evitava a morte através de sua habilidade em manter o sultão entretido com sua estória. A analogia é marcante, mas ignora um ingrediente crucial das dificuldades do realizador de programas: enquanto Scherazade sabia ao menos quem era sua audiência, o realizador sequer tem essa vantagem. Um programa de televisão é feito para ser visto, em uma ocasião apenas, por uma audiência que não só é calculada em milhões, como também anônima, desconhecida e não conhecível, exceto como um dado estatístico.

O compromisso da televisão com um público descomprometido constitui uma característica fundamental da cultura das teletransmissões, e diz bastante da natureza dos programas de televisão. Essa é a razão porque fui cuidadoso, tendo o *Disappearing World* em mente, ao falar de "programas" em vez de "filmes": para entender seus objetivos e avaliar-lhes o sucesso, eles devem ser vistos como produtos de uma cultura de realização de programas e não de filmes. O que move o realizador de programas – estou obviamente exagerando a fim de ser claro – é o desejo de prender a atenção, por um breve momento, do espectador "flutuante". O que move o realizador de filmes é o desejo de dar expressão única e permanente à sua experiência. O re-

alizador de programas se vê como um comunicador, o realizador de filmes como um artista.

O antropólogo também precisa de um público, composto primariamente por membros de sua própria sociedade, com quem, compartilha alguns significados culturais. O público imediato do antropólogo, como o de qualquer acadêmico, é pequeno, sendo composto por estudantes e colegas. Entretanto, a comunidade acadêmica não existe em um vácuo social: ela só nos transmite essa impressão por causa do tempo que o conhecimento científico normalmente leva para receber as credenciais de senso comum. A televisão oferece o meio mais poderoso já inventado de reduzir esse lapso de tempo.

Os realizadores de programas vêem a si próprios como comunicadores e animadores, isto é, contadores de estórias. A habilidade do contador de estórias consiste em nos transmitir uma experiência nova, levando-nos por um caminho que já trilhamos muitas vezes antes. Enquanto, em um sentido estrito, supõe-se que a estória seja nova para o espectador, envolvendo suspense e surpresa, no sentido amplo, da estrutura narrativa, esta estória é e deve ser bem conhecida, a ponto de ser tida como certa. Apreciamos uma estória porque sabemos o que esperar.

No começo, alguma ausência ou contradição é estabelecida, com a promessa implícita, mantida viva durante a parte principal da narrativa, de que será resolvida no final. Expressa dessa maneira altamente formal, não há razão para crer que estórias e lendas do mundo todo não possam ser analisadas de acordo com a mesma fórmula de contradição inicial eventual resolução. O que é culturalmente específico sobre uma estória não é sua estrutura, mas os pressupostos que estabelece sobre a razão das pessoas agirem do modo como o fazem, pressupostos que permitem à estória funcionar, simultaneamente, como explicação e entretenimento. Uma determinada estória funciona, portanto, porque o público consegue interpretar os acontecimentos e personagens nela expostos de acordo com certos pressupostos culturais. Quanto mais distantes esses acontecimentos e personagens estiverem da experiência cotidiana do público, será mais provável que as pressuposições dos espectadores sobre eles resultem em falhas de tradução ou representação culturais ou adulterações culturais. Eis aqui um exemplo extraido nosso programa *The Migrants*, de 1985.

Durante as filmagens, as colheitas de algumas das pessoas com quem estávamos foram destruídas por um ataque de lagartas. Filmamos um debate no qual medidas rituais foram invocadas para proteger as lavouras restantes; acompanhamos isso filmando o ritual e, pouco antes de irmos embora, conversamos com o "perito em rituais" sobre o aparente sucesso de seus esforços. Na medida em que essa "estória" foi obviamente criada na sala de montagem, e uma vez que não se poderia esperar que um público ocidental, predominantemente urbano, compreendesse a verdadeira importância para os protagonistas dos acontecimentos nela registrados, tenho certeza de que suas motivações e objetivos não foram deturpados. Mas o programa continha uma outra estória, também construída em torno do

problema das lagartas, que creio ter "funcionado" a partir da extrapolação de pressupostos culturais inapropriados por parte do espectador.

Ao final de nossa estadia, um dos homens que sabíamos ser um personagem importante no programa – o "presidente" da "Associação de Fazendeiros" local, Nyomaniali – perguntou se poderíamos lhe dar uma carona até Jinka, o centro administrativo mais próximo, no helicóptero que viria para nos levar de volta a Adis Abeba. Leslie imediatamente viu aí uma oportunidade, não só de representar visualmente uma das questões principais que o programa pretendia cobrir – o desenvolvimento de laços mais estreitos entre os Mursi e a administração – como também de apresentar isso sob a forma de uma estória que ajudaria a prender a atenção do espectador. Nós levaríamos Nyomaniali até Jinka e o filmaríamos contando o problema das lagartas para o administrador, e solicitando um estoque emergencial de alimentos.

Não me senti feliz com isso na época, mas só posteriormente entendi porque: estávamos construindo uma estória que levaria o espectador a pressuposições equivocadas sobre o papel de liderança de Nyomaniali. Embora tivesse nos pedido que o levássemos a Jinka, tenho quase certeza que o encontro com o administrador não era prioritário – ele tinha seus interesses lá, inclusive a compra de vários itens no mercado. Ao darmos a impressão de que ele havia ido a Jinka com o propósito específico de solicitar um estoque emergencial de alimentos, fizemos seu papel de liderança parecer mais formal, seus deveres mais onerosos e as suas motivações com maior espírito público do que de fato possuíam. O incidente fez sentido sem dúvida para os espectadores, mas às custas de ocultar deles seu significado para os protagonistas e, portanto, ao preço de negar-lhes uma pequena oportunidade de se tornarem conscientes da natureza especificamente cultural dos seus próprios pressupostos.

A tensão entre contar uma estória e elucidar uma questão antropológica é um ingrediente desejável em qualquer colaboração entre realizador de programas e antropólogo. A série *Disappearing World* orgulha-se, com toda a razão, de tomar como princípio que nenhum programa deve ser feito sem o auxílio de um antropólogo que tenha realizado extenso trabalho de campo na comunidade onde a filmagem terá lugar. Um papel óbvio – e para a maioria dos realizadores de programas talvez o principal – do antropólogo é proporcionar acesso tanto à comunidade como a determinados indivíduos, com quem tenha construído, ao longo dos anos, um relacionamento estreito e de confiança.

Mas se eu tivesse que identificar a maneira mais importante como a série inovou no recurso aos antropólogos, destacaria a introdução de idéias para os programas. Os programas *Disappearing World* quase sempre começam com uma proposta de um antropólogo profissional e não de um realizador. Mesmo que a proposta inicial tenda a ser muito alterada e adaptada antes de alcançar o estágio de aceitação, o fato de que ela surja dos interesses particulares de pesquisa de um antropólogo, o qual tem em mente um público composto por

seus próprios colegas de profissão, é importante por duas razões. Primeiro, este é o único meio de garantir que uma questão antropológica genuína venha a ser explorada pelo programa. Segundo, isso fortalece o papel do antropólogo no âmbito de uma relação de poder muito desigual: a preocupação com a reputação profissional é um poderoso incentivo para não se fazer muitas concessões.

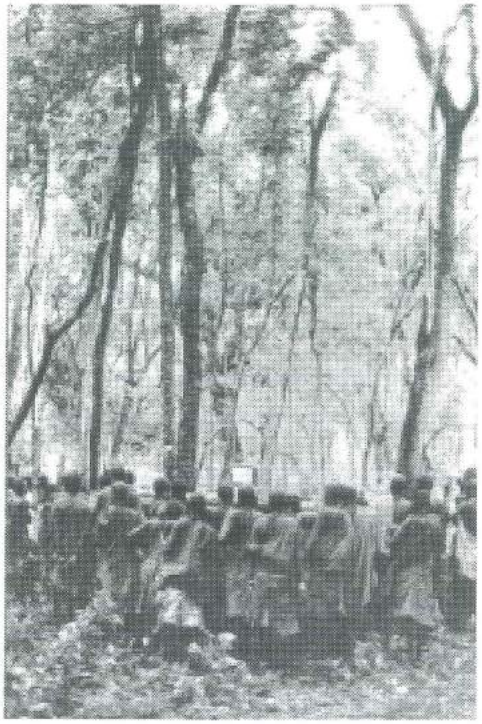
Os antropólogos podem não se ver como contadores de estórias, mas compartilham com os realizadores de programas uma compulsão por explicar, tornar compreensível. Estando profissionalmente comprometidos com a opinião de que comportamentos culturais desconhecidos precisam ser contextualizados para serem compreendidos, é de se esperar que eles sejam muito mais simpáticos do que os diretores de filmes etnográficos ao uso excessivo de comentários típicos dos documentários de televisão. Mas também no âmbito das explicações, as exigências da cultura das teletransmissões podem se contropor às da antropologia.

Uma vez que o público é desconhecido e o volume de contextualização possível em um programa de 50 minutos é bastante limitado, há uma forte tentação de se usar "atalhos" explicativos. Um deles consiste em apresentar aos espectadores explicações artificialmente prontas e apelar para valores e atitudes que são como que compartilhados por uma grande fatia deles. O resultado provavelmente será um relato artificialmente objetivo, brando e superficial sobre o comportamento dos personagens do programa, ficando a maior parte da riqueza e complexidade culturais – tudo que não possa ser "explicado" em um comentário de poucas palavras – de fora. Um programa assim refoçará inevitavelmente aqueles pressupostos culturais tidos como certos – sobre, por exemplo, a dominância e a centralidade de nosso estilo de vida e a passividade e marginalidade do deles – o que é, ou deveria ser, assunto para o antropólogo pôr em relevo, induzindo uma reflexão crítica.

Um exemplo apropriado é o do uso que fizemos dos "Mursi se assistindo na televisão" em *The migrants*. Levamos um aparelho de vídeo e um monitor nessa viagem para mostrar aos Mursi nossos dois programas anteriores. Eles reagiram a essa experiência, após terem se surpreendido e divertido de início, com o que poderia ser descrito como educada indiferença. Mas isso não impediu que se desse à imagem do "mais novo público da televisão" relevância, tanto no programa como na publicidade. Relevância, desproporcional ao seu significado para os Mursi. Claramente ela era muito mais significativa para a equipe de filmagem, porque extraía daí seu significado da cultura das teletransmissões.

O "estilo caseiro" da série *Disappearing World*, que tem exercido tanta influência sobre a forma como a Antropologia é apresentada na televisão britânica nos últimos vinte anos, reflete o "empirismo distanciado" da Antropologia social britânica do Pós-guerra. Cada programa focaliza uma única e aparentemente delimitada comunidade rural, que é vista como representativa de toda uma "sociedade". Espera-se que o consultor de antropologia explique suficientemente o comportamento dos atores do programa, a fim de permitir que o realiza-

dor apresente esta comunidade ao "seu" público, da forma mais simples, detalhada e ponderada possível. Se houver alguma dificuldade nisso, ela tende a ser vista como uma falha do antropólogo, o "perito" que serve de testemunha, cujo conhecimento da língua e familiaridade com as pessoas são vistos como a garantia principal da autenticidade das informações contidas no programa.



Não é surpreendente, portanto, que os antropólogos reclamem que a série tem um ar ultrapassado: que se tornou abertamente fiel a uma fórmula ultrapassada. Eu gostaria de finalizar sugerindo como se poderia fazer para refletir as preocupações da Antropologia nos anos 90 sem perder seu apelo popular – truque que foi a única conquista do *Disappearing World*, nos anos 70.

Hoje, a sabedoria convencional da Antropologia não tem dúvidas de que o conhecimento etnográfico é produto da interação entre um determinado pesquisador de campo e as pessoas com quem ele ou ela viveu, em vez de resultado de observações imparciais. Como pesquisadores de campo, estamos aprendendo a tratar nossas próprias experiências como "dados primários", abandonando a "idéia de nós mesmos como diferentes e distanciados das pessoas que estudamos" (Jackson, 1989:4). Em um programa que refletisse essa compreensão de como o saber etnográfico é produzido, o consultor de antropologia seria tratado, não como um observador imparcial, servindo a conhecimentos acumulados de pesquisas anteriores, mas como um catalisador de novos conhecimentos, obtidos através da própria experiência de filmar.

Como um primeiro passo nessa direção, pode-se começar admitindo aquilo que o suposto "perito" não compreende nas pessoas e nos acontecimentos registrados. Enquanto estávamos filmando *The Kwegu* (1982), por exemplo, me esforçava por chegar a uma compreensão do relacionamento entre esse pequeno grupo de agricultores e caçadores ribeirinhos, e os Mursi. Ao final das filmagens, cheguei a um entendimento muito diferente desse relacionamento, em relação à minha visão inicial, mas não fornecemos nenhuma pista no programa acerca do processo pelo qual esse entendimento foi alcançado e, portanto, acerca de sua natureza experimental.

O emprego do antropólogo como observador imparcial, invisível e perito tem o efeito de objetificar as pessoas filmadas, com isso,

distanciando-as do espectador. Como observa Jackson, se utilizamos nossas experiências (incluindo, presumivelmente, aquelas oriundas do trabalho de campo e de filmagens) para nos conectarmos com os outros em vez de nos separarmos, devemos tratá-las como "dados primários", o que "exige a presença, não a ausência do etnógrafo" (1989:4). Mas o etnógrafo não devia ser encarado como uma testemunha perita, nem a equipe de filmagem como um grupo de exploradores intrépidos. O que se exige é uma auto-revelação que exponha a qualidade dos relacionamentos sociais através dos quais e a partir dos quais o programa foi feito. Uma boa maneira de saber se isso foi obtido é perceber se nos sentimos desconfortáveis ao invés de heróicos. Um exemplo do que quero dizer surge ao final de nosso programa mais recente, *Nitha* (1991), que versa sobre uma importante cerimônia de grupo etário, realizada pela última vez em 1961.

Enquanto filmávamos a cerimônia, notei um grupo de mulheres mais velhas de pé, como espectadoras, a alguma distância do cercado onde estava o centro dos acontecimentos. Elas eram na sua maioria viúvas, e seus os maridos haviam sido contemporâneos de Garana, o ancião mais velho, que estava no comando da organização da cerimônia, e era o personagem principal do programa. Consciente da necessidade de incluir "uma visão de mulher" sobre os eventos que estávamos filmando, dirigi-me até esse grupo, acompanhado pela equipe de filmagem, tendo sido recebido com um protesto indignado de uma das mulheres, Kirimiye. Eis parte do que ela disse, extraído do programa:

Não conversaremos com vocês (...). Vocês nos trataram mal ontem. Nós somos velhas e aqueles [indicando a árvore frondosa onde Garana e seus companheiros de idade estavam sentados] são nossos contemporâneos. Quando visitamos vocês, devíamos nos sentar como esposas dos mais velhos. Vocês deviam nos tratar como anciãs, dar-nos presentes (...), alguma coisa de engolir para a dor de cabeça. Então ficaríamos satisfeitas. Mas vocês nos ignoram completamente. Por que deveriamos conversar com vocês? Por quê?

Eu estava quase igualmente indignado. Havia passado uma grande parte de todos os dias distribuindo remédios, principalmente para mulheres e crianças, e as mulheres casadas tinham recebido a maior parcela do dinheiro que havíamos trazido conosco para a Mursilândia, para pagamento das pessoas em troca do direito de filmar. Destinar esse dinheiro às mulheres casadas era uma prática que eu estabelecera durante a filmagem de *The Migrants*, em 1985, quando os estoques de grãos estavam baixos e elas, como principais fornecedoras de alimentos para a família, tinham de comprar quaisquer grãos e alimentos que conseguissem em mercados próximos. O princípio estava bem estabelecido, e foi bem aceito tanto pelos homens como pelas mulheres.

Pensando bem, compreendi que isso não constituía defesa contra a acusação de Kirimye: na verdade, era em parte a causa. Pois aquilo do que me acusava era de tratar a ela e a suas companheiras de idade meramente como "mulheres", como parte de uma categoria indiferenciada, enquanto eu tratara os homens mais velhos como indivíduos, dig-

nos de respeito e atenção por causa de sua condição e papel particulares na comunidade (Havíamos trazido cobertores, sapatos e facões para os cerca de vinte homens da parte sul do país, onde a cerimônia estava sendo realizada, e dado ou prometido somas relativamente grandes de dinheiro para certos indivíduos-chave entre eles). Essa seqüência, não só nos diz sobre como as mulheres Mursi se vêem em relação a seus companheiros de idade masculinos, mas também fala sobre o modo como tenho me relacionado com eles ao longo dos anos. Isso, por sua vez, ajuda a explicar porque nossos programas têm apresentado uma visão quase exclusivamente masculina da vida na Mursilândia – uma crítica à qual Leslie e eu temos nos tornado cada vez mais sensíveis no decorrer dos anos.

Outras relações que podem ser reveladas, no sentido de tratar as experiências dos observadores como "dados primários", são aquelas entre a equipe de filmagem e as pessoas, e entre o antropólogo e a equipe de filmagem. Uma vez que todos eles podem estar carregados de tensões de naturezas diversas, sua apresentação *honesta* poderia apenas aumentar o interesse do espectador. Seria necessária, tanto da parte do realizador quanto do antropólogo, uma boa vontade para desmanchar os muros de proteção atrás dos quais eles se acostumaram a evitar o olhar do público e dos colegas. Poderia ser desconfortável – na verdade, *deveria* ser desconfortável –, mas contribuiria para a boa Antropologia e, creio eu, para a boa televisão.

Agradecimento

Sou grato à Manchester University Press por me permitir usar material de meu capítulo "A Antropologia na Televisão – E Agora?" in P.I. Crawford e D. Turton (editores). *Film as Ethnography*, publicado em 1997.

Abstract

Having worked as anthropological adviser for Granada Television's *Disappearing World* series, the author approaches television as a means of communication for the anthropologist, and offers some reflections on the culture of broadcasting and on his experience of collaboration with television programme-makers. While on the one hand anthropologists share with programme-makers a compulsion to explain, on the other hand the demands of the culture of bradcasting may be at odds with those of Anthropology. Along with examples of different filming situations for the series, the article brings some recomendations that would make for good Anthropology and good television.

Etnografias nas ondas aéreas: A apresentação da antropologia nas televisões americana, britânica, belga e japonesa[1]

Faye Ginsburg

Introdução: saber local na aldeia global

Em um trabalho apresentado à Conferência Internacional de Antropologia Visual[2], em 1973, Jean Rouch chamou atenção para o enorme potencial do filme etnográfico.

Possuímos hoje equipamentos extraordinários à nossa disposição e, desde 1960, o número e a qualidade dos filmes etnográficos produzidos no mundo têm aumentado a cada ano (...). Entretanto, o filme etnográfico específico é algo marginal, ainda não encontrou realmente seu próprio caminho. Depois de ter resolvido todos os problemas técnicos, devemos aparentemente reinventar, como Flaherty ou Vertov nos anos 20, as regras de uma nova linguagem que nos permitiria cruzar as fronteiras entre todas as civilizações (Rouch, 1975:90).

A exortação de Rouch resume uma série de questões, ainda hoje relevantes, em relação ao lugar do filme[3] no saber etnográfico. Que papel particular a realização de filmes antropológicos desempenha tanto dentro da disciplina – para fins de ensino e documentação – quanto no avanço do entendimento do público sobre outras culturas? Como o meio escolhido para a apresentação da pesquisa afeta o próprio trabalho e os objetos de estudo? Qual é a relação dos resultados da pesquisa com o contexto social do próprio antropólogo e seus compromissos políticos com a sua cultura e a dos povos que estuda? Poderá nosso trabalho ser trazido para uma grande audiência, mantendo sua integridade acadêmica?[4] Que papel pode a apresentação pública da Antropologia desempenhar em oposição ao racismo e à intolerância na nossa própria sociedade? Embora essas preocupações sejam críticas para o campo em geral, elas são tratadas mais diretamente pelos que trabalham com o filme etnográfico.

Essas questões levantadas por Rouch e outros no referido Simpósio, vinte anos atrás, ainda são relevantes. Contudo, o contexto para se fazer tais perguntas mudou radicalmente. Enquanto os participantes do encontro de 1973 enfatizavam o significado teórico e ético de nosso relacionamento com os povos que estudamos, fica claro agora que devemos também

nos posicionar em relação à indústria de produção de imagens, cujas representações competem com as nossas próprias representações. Em 1980, mais lares americanos possuíam televisões do que encanamentos internos; em 1985, mais de 20 milhões de aparelhos de vídeo estavam em uso. O cidadão médio passa mais de seis horas por dia assistindo imagens de todas as partes do globo. As pesquisas revelam que os japoneses e alemães ocidentais preferem televisões a automóveis. Como o pessoal de televisão gera, cada vez mais intensamete, suas próprias representações de outras culturas, os antropólogos não podem mais fingir que controlam esse campo. Por razões práticas, éticas e epistemológicas, não podemos ignorar essas transformações. É claro que nosso próprio acesso especializado ao "saber local" (Geertz, 1983) existe dentro de um mundo moldado pelas instituições e pela tecnologia da televisão, uma "aldeia global" (McLuhan, 1964), na qual as possibilidades e os dilemas do filme etnográfico tornam-se cada vez mais complexos.

Este ensaio examina o relacionamento dos filmes antropológicos com um dos sistemas de representação dominantes da nossa cultura – a indústria da televisão. Examinarei como suas limitações e seus recursos têm afetado a forma, distribuição e as oportunidades reais de produção para o filme etnográfico, e como essas transformações foram recebidas pelo público, como também no interior da Antropologia.

A televisão é muitas vezes vista como homogênea em todo o mundo, mas mesmo um exame superficial revela o erro dessa suposição. A organização institucional, as convenções estéticas e os padrões de distribuição das produções televisivas sugerem uma comparação entre as nações, fazendo com que seja possível compreender as diferenças do lugar do filme etnográfico frente à indústria do *broadcasting*. Como o produtor e crítico cinematográfico John Ellis observa:

> A televisão é uma atividade essencialmente nacional para a maioria de sua audiência (...), a vida privada de uma Nação-estado, definindo o sentido íntimo e inconseqüente da vida diária (...). Para se observar o fenômeno completo das transmissões televisivas em um determinado país, como funciona sua produção e como ela se intersecta com a vida social e econômica do país, seria necessário viver lá por um longo período (...). A exposição súbita às práticas muitas vezes bizarras das teletransmissões de outro país pode estimular novas idéias sobre todo o fenômeno da televisão (Ellis, 1982:5).

Meu foco neste trabalho será sobre a produção e transmissão antropológicas nas televisões dos Estados Unidos, da Grã-Bretanha, da Bélgica e do Japão, países onde a televisão tem sido uma fonte significativa de apoio e exibição do filme etnográfico.

Televisão: ópio ou droga maravilhosa?

Muitos antropólogos ainda concordam com outros críticos sociais na presunção de que as teletransmissões são incorrigivelmente filistéias.[5] Eu argumentaria o contrário: os filmes etnográficos produzidos com vistas às audiências de massa levantam questões críticas para

a Antropologia, que parecem completamente diferentes das banalidades geralmente associadas ao veículo. Rejeitamos a comunicação de massa, adverte um realizador de filmes etnográficos, para nosso próprio risco.

> Nossa concordância precipitada quanto à estupidez da televisão oculta um desprezo através do qual classificamos a audiência de televisão como um "outro", separando nós mesmos de nossa própria cultura (...). Temos razões para não confiarmos na comunicação de massa – sua tendência para a homogeneidade, hegemonia e mediocridade é esmagadora (...). Se nós – a comunidade dos realizadores de filmes etnográficos – cruzarmos nossos braços e dermos as costas a esse desafio, estaremos pedindo nossa própria extinção. "As comunicações de massa" são o nosso novo mundo. O público espectador constitui "uma nova tribo". Podemos aprender com eles? (Tiefenbacher, 1985:8-9).

Em vez de repudiar os veículos de massa, devíamos pensar sobre como sermos mais eficazes ao moldar o escopo de nosso trabalho. Não temos propriedade sobre as imagens do "outro", e trabalhamos em relacionamento com os sistemas que as produzem em nossa própria sociedade. A televisão não é sem rosto, nem as relações sociais da indústria da mídia são imutáveis[6]. Como qualquer outro sistema social, as teletransmissões podem ser entendidas olhando-se para as condições históricas e relações sociais que as moldam em épocas e cenários diferentes. As indústrias de televisão no Reino Unido, Japão, nos Estados Unidos e na Bélgica são excessivamente determinadas, em um certo sentido, pelos interesses comerciais e institucionais, mas elas se distinguem, de uma forma crítica, com relação à produção do filme etnográfico. O Japão tem levado ao ar o filme etnográfico na televisão comercial há quase trinta anos, embora o gênero esteja apenas começando a ser aceito na antropologia acadêmica daquele país. A Grã-Bretanha – e especialmente a Granada Television – é notável pelo apoio aos antropólogos, treinando ou trabalhando com os produtores na criação de documentários etnográficos para a televisão. Em contraste, o relacionamento entre os antropólogos e a televisão na América – onde os vilões gêmeos do lucro e da diversão são poderosos – é substancialmente menos produtivo nesse tipo de trabalho. O *Planète des Hommes* belga oferece um modelo de programação excelente, selecionando alguns dos filmes etnográficos mais interessantes já produzidos, com uma transmissão vespertina regular de terça-feira que vem mantendo uma audiência respeitável, figurando em uma situação altamente competitiva.

A diferenciação não é apenas transnacional mas interna. As diferenças críticas demarcam a televisão pública, comercial, a cabo e por satélite. A natureza das imagens que se espera produzir e seu potencial de geração de lucros (medido pela audiência e pelo patrocínio comercial) constituem a base de uma divisão complexa de trabalho, que distingue, por exemplo, notícia de documentário. Institucionalmente, isso cria unidades especializadas com atribuições e métodos diferentes, que atraem pessoas cujas diferentes sensibilidades devem ser levadas em conta ao analisarmos seu trabalho. Mesmo dentro de determinadas estações de televisão, os vários interesses do Estado, da direção, dos anunciantes e do trabalho compõem uma

equação cujo produto é a forma dos filmes etnográficos e sua própria existência[7] .

Trabalhando em televisão (além das poucas pessoas com formação em Antropologia), estão aqueles que não apenas resistem ao domínio do lucro, mas que procuram usar o veículo para dar voz e visibilidade a pessoas que não possuem representação. Essas preocupações, comuns à maioria dos jornalistas treinados na tradição do documentário social, complementam de muitas formas a missão permanente de nossa área de combater o racismo e o etnocentrismo, ao iluminar a importância dos grupos marginais e das visões de mundo alternativas. A diferença, como afirmou Melissa Llewelyn-Davies, realizadora de filmes etnográficos, é que os jornalistas estão interessados em contar estórias, ao passo que nos preocupamos em desenvolver argumentos.

Quanto à forma e substância (isto é, à tarefa de contar estórias), as produções televisivas não são necessariamente desprovidas de mérito artístico ou intelectual. Por exemplo, um certo número de filmes feitos para as séries britânicas *Disappearing World* e *Worlds Apart* são, na verdade, extraordinários trabalhos de cinema etnográfico, equilibrando a difícil combinação de qualidades necessárias ao se fazer filmes para grandes platéias. Como Emilie de Brigard observou em 1975, "(...) o uso do filme etnográfico como informação para o público depende da presença, de uma forma independente, de atrativos visuais e substância intelectual – um formato muito difícil" (de Brigard, 1975:35).

Filme etnográfico e antropologia: além do texto

As questões de processo, estilo e consumo do filme etnográfico não são simplesmente pragmáticas. Elas tratam de preocupações éticas e epistemológicas da Antropologia. A apresentação de nosso trabalho em filme para um grande público revela muitas vezes o que a produção de textos especializados freqüentemente mistifica: os relacionamentos complexos das partes envolvidas no que poderíamos chamar de enfrentamento antropológico – o produtor de imagens, o objeto de estudo e o público. Esse conjunto crítico de relacionamentos é geralmente ignorado nas críticas de etnografias escritas. Eu diria que isso se deve a algumas características potencialmente inerentes, embora nem sempre expressas no filme etnográfico. Ilustrarei minhas idéias com exemplos tirados de produções feitas inicialmente para a televisão, a fim de sublinhar a importância desses trabalhos no desenvolvimento da teoria e prática do filme etnográfico, e da Antropologia como disciplina. As conclusões sugerem indicações positivas para o futuro desenvolvimento do gênero.

1. *O papel do etnógrafo/produtor no filme é mais aberto* e problemático, algo que fica obscurecido pela convenção da voz narrativa submersa que caracteriza a maioria das etnografias escritas até recentemente. No filme etnográfico, a interação antropólogo-informante é potencialmente mais visível e audível para o espectador do que no texto escrito. Um excelente exemplo disso é um dos primeiros filmes de *Disappearing World, Last of the Cuiva*

(produzido por Brian Moser, em 1971). Os comentários em tom de conversa e a interação quase íntima do antropólogo Bernard Arcand com seus objetos de estudo despertam a confiança, curiosidade e simpatia do espectador, e contribuem muito para o sucesso do filme. Mesmo quando um filme não é intencionalmente reflexivo, o relacionamento entre o produtor e seu objeto de estudo se torna mais proeminente para o público do que para o leitor de um texto escrito. A autenticidade e o sucesso dos filmes etnográficos são julgados, muitas vezes implicitamente, pela representação de qualidades relacionais como candura, confiança, exuberância e facilidade de linguagem. Essas qualidades estão freqüentemente ausentes ou restritas ao prefácio na etnografia escrita;

2. *A necessidade de prender o interesse de um público amplo* (e isso se aplica especialmente à televisão) exige algum tipo de "mecanismo de transporte" (MacDougall, 1978:413). O desejo pela narrativa, quando tratado com sensibilidade, pode orientar o produtor para questões que são de importância para os próprios objetos de estudo, mostrando a "cultura" como um processo historicamente engajado em vez de um presente etnográfico sem costuras e livre de conflitos. Isso é possível até em filmes organizados em torno de princípios antropológicos abstratos. O desenvolvimento, feito por Charlie Nairn, de Ongka como personagem central no drama de troca cerimonial em *The Kawelk: Ongka's Big Moka* (1974), com Andrew Strathern, para o *Disappearing World*, é um exemplo interessante do caso em questão, assim como a emocionante produção da Nippon A-V, *Txkhahamai's Funeral* (Takahashi, 1981), mostrando a doença e morte de um garoto Kamayurá (índios da Amazônia). Entretanto, a necessidade de contar com um foco dramático ou tópico de interesse tem dois lados. Ela pode e tem resultado na imposição das convenções narrativas ocidentais. Este é, de certa forma, o nó górdio da Antropologia social. Como solução eficaz para esse dilema, Melissa Llewelyn-Davies apresenta essa dificuldade diretamente para o público. Na narração do último filme da série *Diary of a Maasai Village*, ela comenta: "Nós construímos esses filmes em torno de alguns personagens. Os massai acham que é perigoso ser o centro das atenções." Assim, em vez de pôr o problema entre parênteses, ela anexa as questões levantadas pela tradução etnográfica ao próprio filme;

3. *O filme etnográfico está potencialmente disponível para seus objetos*, desde a produção até a distribuição. Nas palavras de Jean Rouch: "De certa forma, acho que estamos quebrando a barreira do som entre um alfabeto e outro alfabeto. Porque existe uma linguagem comum, essa linguagem da imagem" (Rouch, 1979:14). Esse compartilhar dos textos antropológicos raramente acontece nas etnografias escritas sobre populações iletradas e geograficamente remotas, publicadas muito depois do período de trabalho de campo, geralmente por editoras especializadas. O filme é acessível não apenas como produto final, mas também no processo de criação.. Isso é ilustrado pelos esforços da Nippon A-V em treinar pessoas das comunidades; e a colaboração com os nativos da ilha de Baffin do Norte em *Eskimos of Pond Inlet: The People's Land* (Hugh Brody e Michael Grigsby, 1975, para *Disappearing World*; Brody, 1977). Esses trabalhos também subvertem a noção

de que a produção televisiva é insensível às preocupações das pessoas das comunidades ou à experimentação com processo e formato;

4. Com a televisão em particular, *a possibilidade de resposta da audiência pode ser conferida na prestação de contas.* Isso significa também que a audiência deve ser considerada como um conjunto social real e constituído. Como produtor, não se pode nunca fingir que o seu trabalho não terá conseqüências, talvez não intencionais. Isso, por sua vez, estimula a quebra da fronteira artificial entre "nós" e "eles", não apenas como uma escolha estética para se evitar o "realismo mágico" (Jameson, 1986) em favor de uma posição mais reflexiva; trata-se de uma escolha política e moral também. Exemplos disso incluem o relacionamento continuado de John Marshal com os *!Kung San* (especialmente em *N!ai, the Story of a !Kung Woman* [1980]); ou de Leslie Woodhead e David Turton com os *Mursi* e seus vizinhos do leste africano, representados em *In Search of Cool Ground: The Mursi Trilogy, 1974-1985* (para *Disappearing World*). Os comentários do antropólogo David Turton sobre o impacto dos filmes sobre "nós" e "eles" são pertinentes:

> (...) eles [os *Mursi*] se tornaram objeto de pesquisas antropológicas e de três documentários para a televisão – o último símbolo de seu confronto com o "mundo externo". Porque esse mundo exterior é aquele que habitamos, fica fácil para nós esquecermos que aquilo que os *Mursi* entendem dele e como reagem a ele, depende de seu cabedal de valores culturais, conhecimentos e tradições. Para entender o impacto que nosso mundo está tendo sobre os *Mursi*, precisamos aprender alguma coisa sobre o que significa ser um *Mursi* para os próprios *Mursi*. É ao comunicar esse tipo de informação que, penso eu, o antropólogo tem mais a ganhar colaborando com cineastas profissionais (Turton, s.d.:16).

5. A produção e distribuição de cinema e televisão *se revela um canal ideal para obter a empatia e apoio político* de grupos oprimidos ou negligenciados com os quais trabalhamos. Entre os antropólogos, a noção de que trabalhar com comunicação de massa pode não apenas favorecer as metas maiores da profissão, mas também ajudar a realinhar as relações de poder, tem-se tornado cada vez mais corrente. Esse sentimento é expresso por alguns em termos globais, nos quais a mídia é vista como um paliativo humanista que pode "reduzir os níveis de conflito no mundo", proporcionando aos grupos minoritários "um senso de dignidade" (Lomax, 1973:479). Outros reconhecem no filme o poder do "quarto Estado". Por exemplo, o antropólogo Brian Weiss trabalhou em um filme, *The Turtle People*, que dramatizava o dilema ecológico enfrentado pelos índios Misquitos, do Panamá, ao exaurirem sua base de subsistência para satisfazer às necessidades da economia de mercado. Weiss escreve que:

> Se essas interpretações e resultados devem ficar sem representação, então devemos assumir nossa responsabilidade como antropólogos. Se não conseguimos concluir, se não conseguimos falar, então para que estudamos? A monografia é tradicionalmente examinada por especialistas. Um filme alcançará e afetará não apenas especialistas, mas também aqueles que não são antropólogos (1977:300).

Claramente, o uso cada vez maior de objetos antropológicos na televisão não é apenas uma atividade paralela à Antropologia institucional, mas algo que desperta uma nova autoconsciência das questões políticas e epistemológicas, fundamentais à disciplina como um todo, e às suas relações com a sociedade na qual ela existe.

Eu gostaria de refletir sobre algumas das questões descritas acima em relação aos filmes etnográficos, produzidos para as televisões americana, britânica, belga e japonesa. As idéias que se seguem indicam os modos pelos quais essas indústrias têm reconhecido e incorporado a Antropologia como uma área de programação potencial nos últimos vinte anos. Essa transformação influenciou a forma e o consumo do filme etnográfico, à medida que os povos distantes e marginais que estudamos e o entendimento que possuímos sobre eles adentraram as salas, cozinhas e quartos de milhões. David Turton é eloqüente a respeito do que esse potencial significa:

> Qualquer antropólogo que ajude a fazer um filme desses estará inevitavelmente com um olho – e possivelmente ambos – em uma audiência composta pelos próprios colegas de profissão. Mas o desafio que esses filmes propõem é maior do que isso: é o de dar àqueles para quem a Antropologia é, literalmente, um livro fechado uma sensação de familiaridade com as vidas e preocupações de pessoas de uma outra cultura, muito diferente. É ajudar a audiência a fazer sua própria viagem por si mesma, alcançar o que o filósofo Gabriel Marcel chamou de "o familiar no coração do remoto (...), um outro lugar que é também aqui". (*Turton, s.d.*).

Uma história muito breve da etnografia nas ondas aéreas

Os Estados Unidos

Quando o filme etnográfico começou a se desenvolver nos Estados Unidos, os antropólogos detinham, de certa forma, o monopólio da representação das imagens do "outro" – as comunidades não-ocidentais ou tradicionais que têm constituído o universo da disciplina. Esses assuntos eram considerados não lucrativos pela florescente indústria cinematográfica hollywoodiana, interessada em produções de estúdio extravagantes e lucrativas. As dificuldades que Robert Flaherty enfrentou para comercializar *Nanook of the North* e *Man of Aran* são testemunhas da atitude inicial da indústria de filmes de Hollywood em relação aos assuntos etnográficos[8].

A televisão, entretanto, estava então na infância e se tornou um espaço menor de comunicação entre os antropólogos e o público, seguindo um formato de curso de palestras[9]. Nos anos 1940 e 1950, a televisão americana era um campo para inovadores. Os profissionais experimentavam as possibilidades desse novo meio. Em 1953, a CBS introduziu o primeiro *show* de televisão regular, usando a Antropologia na programação. A série, produzida com um orçamento apertado para preencher um espaço "morto" na programação de domingo de manhã, era gravada ao vivo na locação – American Museum of Natural History. Os produtores usaram antropólogos, entre outros, como consultores na filmagem de quarenta programas semanais destinados, em par-

te, a possibilitar aos espectadores uma visão de outras culturas (Eiselein e Topper, 1976c:130; Penelope Bodry-Sanders, comunicação pessoal 1985). O título, *Adventure*, indicava o interesse que, julgavam seus produtores, um tópico como a Antropologia poderia despertar no público.

À medida que as transmissões ficaram mais e mais sob controle de interesses comerciais corporativistas nos Estados Unidos (Barnouw, 1981), os esforços das grandes redes com relação a programas educacionais com antropólogos tornaram-se esporádicos. Filmes etnográficos de produção independente não eram exibidos na televisão, mas direcionados cada vez mais ao currículo educacional de faculdades e universidades[10]. Durante os anos 60, os assuntos antropológicos foram entregues a grandes núcleos de produção, sob os auspícios de companhias como a National Geographic ou a Time-Life[11]. Essas corporações empregavam ocasionalmente antropólogos como consultores, que tinham, no entanto, pouco ou nenhum poder de decisão (Hoffman, 1975)[12]. Em geral, no começo da década de 1970:

> (...) quase todos os programas científicos, exceto uns poucos, estavam fora do ar. Por um lado, Don Herbert, como Mr. Wizard, era um amigo da família; de outro, Walter Cronkite parecia saber mais sobre a missão Apolo do que os próprios astronautas. Mas havia muito pouca substância (Mansfield, 1983:9).

Essas transformações devem ser entendidas em relação à ascensão e queda do documentário televisivo em geral. Até 1983, a televisão comercial estava sujeita às regras da Comissão Federal de Comunicação (FCC), que requeria dos profissionais de televisão atender às necessidades de populações em sua área de freqüência. A fim de renovar licenças para as estações a cada três anos, as leis da Comissão exigiam documentação do serviço público, mostrando que "a estação tem, sistematicamente, enfocado as dez necessidades e problemas mais significativos da comunidade" (Eisenlein, 1976a:166)[13]. Na década de 1960, na gestão de Newton Minow, a Comissão assumiu um papel ativo ao sancionar esse mandato. A maioria das estações comerciais de televisão formou equipes de documentários para persuadir a Comissão de sua seriedade na produção de programas de interesse público. Os documentários floresceram, trazendo prêmios para as redes, prestígio e espectadores (Kaplan, 1985). Jay McMullen, um veterano daquela época, recorda-se "nunca nos disseram para pensar em audiência. Os novos departamentos estavam operando como se fossem de utilidade pública. Eles eram esquecidos pelo governo; tinham de servir e interessar o público" (citado em Kaplan, 1985).

Em 1983, como resultado da campanha de desregulamentação conduzida pelo ex-presidente Ronald Reagan, a Comissão diminuiu sua cota mínima de programas sobre questões públicas. As conseqüências foram dramáticas: em 1984, só a CBS transmitiu vinte horas de documentários. Em 1985, o total de horas que as três redes em conjunto destinaram aos documentários sobre questões públicas, transmitidos nacionalmente, foi de quatorze. E, à medida que a geração que fez aqueles documentários vem se aposentando, não têm

havido substituições (Kaplan, 1985). A "mudança radical" de setembro de 1986 na CBS é um reflexo dramático dessa situação[14]. A direção das redes de TV está convencida, corretamente ou não, de que o público concorda com essas decisões, preferindo o formato de entretenimento em vez dos programas com "excesso de informação". Como disse um executivo numa entrevista ao *New York Times*, em 1985, "se alguém dissesse 'Não vai mais haver documentários', haveria um rebuliço por 24 horas – e depois cairia o silêncio".

Desde a década passada, as redes de televisão comercial têm enviado suas próprias equipes de produção para filmar "povos exóticos", sem se preocupar sequer com a formalidade de ter um consultor antropológico (Hoffman, 1975:440). Esse processo é auxiliado pela facilidade com que, cada vez mais, aparelhos de vídeo portáteis e de alta qualidade podem ser levados para cenários de campo remotos (Barnouw, 1981:434). A televisão – com sua necessidade cada vez maior de preencher lacunas na programação – dispõe de vantagens em termos de recursos e acesso para representar "o outro" no Ocidente. Gostemos ou não, os produtores de televisão têm interesse, os meios e o poder de coletar imagens dos que são, tradicionalmente, objeto da Antropologia e apresentá-las como desejarem. Alguns antropólogos vêem o apetite do grande público pelo exótico como vampiresco. Já no início de 1973, o antropólogo Alan Lomax resumiu a situação com muito pessimismo:

> Os povos não contatados do mundo têm adquirido um valor definitivo para a indústria do entretenimento global, e há uma correria a fim de filmá-los para a televisão. Muitos desses filmes são puro lixo. Filmes realizados a baixo custo para nossa sociedade e para os aborígenes são muitas vezes selecionados para cenários sentimentais e exóticos (...), as sobras danificadas são destruídas ou arquivadas em tal desordem que não podem ser reutilizadas (...). A situação poderia ser melhorada se nossa profissão assumisse a liderança, no planejamento e na ação (*Lomax, 1973:474*).

Para que se leve a sério o papel dos antropólogos na apresentação popular de seu trabalho na televisão, deve-se levar em conta os modos como eles poderiam organizar a própria comunidade profissional, a fim de obter algum controle sobre essa apresentação de questões nos meios de comunicação. Vejamos os comentários de um profissional de comunicação a respeito de uma conferência sobre filmes etnográficos no Smithsonian Institute:

> Os membros do painel de especialistas sugeriram com eloqüência e exaltação instrumentos de sobrevivência para as pessoas da terra, mas ninguém falou a respeito de sobrevivência individual e, por fim, associei isso à auto-estima muito baixa que os etnógrafos/antropólogos cineastas possuem (...). Percebi que passar informações sobre os povos da terra para cidadãos comuns era, como diz o ditado, "decidido pelo comitê". Esses cineastas estavam preocupados em fazer a apologia de sua profissão, mas ninguém traduzia isso em como se comunicar com uma congregação composta de todos os tipos, desde crianças em sala de aula até redes de televisão abertas, a cabo etc. (Hoffman, *1975:439*).

Na América, o advento do apoio público e privado à televisão educativa, em 1967, repre-

sentou um sinal de esperança para aqueles interessados em trazer a Antropologia para as ondas aéreas (Barnouw, 1981:398). Praticamente desde o início das transmissões públicas, o produtor Michael Ambrosino defendeu a apresentação de assuntos científicos para o grande público, através de formas populares de mídia. Ambrosino iniciou seus esforços em 1974 sob o título de *Nova*, que deu o nome a uma série de importantes documentários científicos, produzidos, em sua maior parte, na América (Mansfield, 1983:9)[15].

Na esperança de adaptar seu formato às questões antropológicas, Ambrosino solicitou e recebeu uma verba piloto para desenvolver *Odissey*, uma série focalizando a Antropologia para as transmissões abertas americanas. Apesar da reputação de Ambrosino como criador da série *Nova*, ele foi preterido por 52 fontes de recursos privados sondadas quanto ao eventual patrocínio de *Odissey*. Ele foi finalmente salvo pelo Fundo Nacional para as Ciências Humanas, pela Corporação das Transmissões Abertas e pela Polaroid.

Com *Odissey*, parecia que os antropólogos americanos teriam, por fim, capacidade de desempenhar papéis mais fundamentais na criação de programas etnográficos. Da equipe de vinte pessoas em tempo integral envolvidas nas produções de *Odissey*, metade possuía títulos em Antropologia[16].

As produções variavam de filmes etnográficos de produção independente (20 por cento), como o importante *Nai!: the Story of a !Kung Woman* 1953-1978; aquisições remodeladas de *Disappearing World*[17]; a filmes produzidos na casa (40 por cento) sobre Arqueologia, Antropologia urbana e sobre a vida dos antropólogos Franz Boas e Margaret Mead. Documentários antropológicos de vinte e sete horas foram transmitidos semanalmente, às nove da noite, entre 1980 e 1982. Embora um crítico se queixasse de que "ninguém parece estar realmente interessado em Antropologia e no que fazem os antropólogos (...), eles simplesmente não sabem se comunicar" (*The Dial*, novembro de 1983), as resenhas eram em geral muito favoráveis.

O sucesso de crítica, entretanto, não foi suficiente para sobreviver aos cortes de patrocínio para a televisão aberta vigentes na administração Reagan. As estações de televisão aberta, ressentindo-se de uma redução de 40 por cento nas verbas governamentais, diminuíram entre 30 e 40 por cento o número de séries compradas. Assim, ironicamente, neste período de contenção, *Odissey*[18] e *Nova* tornaram-se temporariamente competitivas para o "horário científico", à medida que as estações tentavam esticar cada vez mais as verbas limitadas para um leque de temas o mais amplo possível, um problema também enfrentado por *Disappearing World* e por *Worlds Apart* (Goldstein, 1981:100). Foi possível garantir verbas para *Odissey* em bases exclusivamente anuais, sendo necessário devotar permanentemente energia para levantar patrocínio e justificar o programa. Ainda que muitas emissoras de televisão aberta continuassem a exibir os 27 programas originais, as novas produções para a série foram canceladas. Um crítico viu o fim da série como mais uma perda, fruto da ênfase cada vez maior da televisão americana no estilo em detrimento da substância: "a verdade é que a ciência na televisão necessita

de toda a ajuda que puder obter, a fim de contrabalançar os programas superficiais, que oferecem ocasionalmente imagens interessantes mas uma ciência diluída" (Goldstein, 1981).

Michael Ambrosino atribui alguns dos problemas à "anarquia democrática" que caracteriza a televisão aberta americana, em contraste com o planejamento centralizado da televisão britânica. Diz ele "as pessoas que compram a comida não fazem o menu para o restaurante". Enquanto os produtores independentes têm oportunidades de gerar novas produções por meio de financiamento privado, a sobrevivência de programas como *Odissey* está sujeita às instáveis condições financeiras e políticas da televisão aberta. O fim da jornada de *Odissey* ilustra os tristes efeitos do controle corporativista e sua influência na produção do filme etnográfico no âmbito da televisão americana aberta.

Reino Unido

De modo distinto, a televisão tem sido o patrocinador principal do filme etnográfico na Grã-Bretanha há duas décadas. Os antropólogos vêm desempenhando papéis fundamentais em sua produção, especialmente na série *Disappearing World*, que tem sido exibida quase sem interrupções desde 1970, com um breve hiato entre 1983 e 1986[19]. Por causa da importância dessa série, ela servirá de foco de minha discussão a respeito da influência do patrocínio televisivo no filme etnográfico britânico[20]. Desde janeiro de 1991, 52 programas, com uma hora de duração, foram produzidos com o patrocínio da Granada Television, parte da Independent Television (ITV) britânica. Embora essa rede receba patrocínio comercial, a sua estrutura institucional é tal que os programas individuais são protegidos contra a dependência frente à audiência[21] em parte devido a lideranças visionárias e a um compromisso com o bom jornalismo, acima da audiência[22].

A história da origem de *Disappearing World* é um exemplo de união entre a visão de Brian Moser, editor da série de 1970 a 1977, e o apoio de *Sir* Denis Forman, diretor da Granada Television. Forman havia sido inspirado anteriormente pelos filmes de Robert Flaherty e Jean Rouch.

> (...) foi aquela experiência que me convenceu da obrigação absoluta de nossa geração de gravar e documentar em filme aquelas sociedades, no contexto do mundo de hoje, sociedades cuja existência está sob ameaça (...). Eu não tinha dúvida de que, apresentados de forma conveniente, os estudos sobre sociedades tribais interessariam a um grande público (Forman, 1985:2-3).

No final da década de 60, Forman viu e ficou impressionado com um filme amador feito na Amazônia. Convenceu o então produtor iniciante, Brian Moser, a passar um ano na Granada, sob treinamento. Em troca, Forman apoiaria uma série de documentários sobre os índios da América do Sul. O acordo funcionou, resultando nos filmes iniciais do que veio a se tornar a série *Disappearing World*. Moser e Forman impuseram um estilo à série que diferia da tradição dos documentários britânicos, que focalizavam a injustiça social[23]. Como a inclinação de Moser era em direção ao documentário social, a série iria se tornar distintamente antropológica, na tra-

dição malinowskiana de mostrar o mundo não-ocidental do ponto de vista nativo. Forman lembra-se de esforços na defesa dessa posição:

> (...) contra os desejos de sucessivos membros da equipe para aumentar seu âmbito social ou antropológico. Os motivos eram louváveis (...) mas estavam fora de nossas metas editoriais (...) e o propósito absoluto de *Disappearing World* teve de ser defendido contra boas intenções irrelevantes (Forman, 1985:3).

Para obter esse poder, Moser (com formação de geólogo) introduziu um certo número de inovações no processo de produção. Ele recebeu uma dispensa especial quanto a cumprir os regulamentos do sindicato (que requeriam grandes equipes), a fim de manter as equipes de campo com um máximo de flexibilidade e discrição. Além disso, cada programa foi desenvolvido com a consultoria de um antropólogo[24], que trabalhava com o produtor desde a criação, passando pela locação de filmagem, até a transmissão. Moser contratou pessoas com formação em Antropologia para compor a equipe de pesquisadores. Chris Curling, Melissa Llewlyn-Davies e André Singer, entre outros, juntaram-se a *Disappearing World*, em 1973, e todos os três, ao final, tornaram-se eles proprios diretores.

Apesar das restrições decorrentes da necessidade de uma etnografia no tempo reduzido de uma hora, a equipe de *Disappearing World* conseguiu desenvolver experiências em torno do problema difícil e central de sua tarefa: tornar o exótico familiar para uma ampla audiência, mas nos termos do objeto retratado. Se nos restringirmos a uma única qualidade para o estilo da série, será ela a tentativa de pensar temas maiores nos acontecimentos "microcósmicos" da vida diária, muitas vezes focalizando situações individuais ou problemáticas.

A influência do trabalho de David e Judith MacDougall, realizadores de filmes etnográficos, sobre nos produtores da série não deve ser subestimada, apesar das advertências de executivos da Granada de que aquele trabalho "nunca poderia ser mostrado na TV britânica" (Loizos, 1980:585). Alguns produtores lembram-se de terem ficado "atônitos" ao verem seus filmes, *To Live with Herds* e *Under the Men's Tree*. A influência do trabalho dos MacDougall – seu estilo de câmera "não privilegiada" e sua confiança nos nativos para que estes explicassem a si mesmos através das conversas[25] – torna-se explícita, pelo número de produções que minimizam a narração formal como um veículo explicativo, favorecendo as conversas com e entre os nativos. Nos filmes mais efetivos, um estilo de câmera mais solto, uma edição fluida e comentários discretos convidam o espectador a observar e simpatizar, criando uma sensação de informalidade e intimidade particularmente apropriada para o cenário doméstico onde se assiste televisão. Programas posteriores desenvolveram outros meios de reduzir a distância entre espectadores e objetos retratados. A dublagem da voz dos personagens, como em *Kataragama* (Nairn e Obeyesekere, 1973), aumenta a sensação do espectador de que os nativos estão se dirigindo a ele diretamente, da mesma forma que as legendas, introduzidas pela primeira vez na série em 1974, em *Maasai Women* (Curling e

Llewelyn-Davies). No caso de *The Eskimos of Pond Inlet: the People's Land* (Brody e Grigsby, 1975), foram suprimidos os comentários externos, exceto pelo uso de alguns intertítulos. Um truque narrativo fornecia uma maneira simples e elegante de historicizar o filme, estabelecendo o comentarista na primeira pessoa, situando o tempo e as circunstâncias das emoções. Esse dispositivo aumentava o valor a longo prazo de cada trabalho, sublinhando a natureza temporal e subjetiva do enfrentamento etnográfico específico que está sendo testemunhado. Todas essas transformações refletem o tipo de liberdade criativa desfrutada pelos produtores de *Disappearing World*, o que lhes permitiu fazer experiências com o veículo e o desenvolvimento completo do filme etnográfico como um gênero.

Ao se avaliar a série, vários de seus produtores atribuem grande parte da qualidade dos filmes aos talentosos *free-lancers* que se tornaram "regulares" na série. Os câmeras Charles Stuart, Ivan Strasbourg e Ernest Vincze e, particularmente, o editor Dai Vaughan detêm o crédito de "homens invisíveis"[26] de *Disappearing World* e de professores informais de muitos dos membros da equipe da série. O produtor veterano de *Disappearing World* Leslie Woodhead (com formação de jornalista) considera o papel desempenhado pelos antropólogos como absolutamente essencial ao sucesso de uma produção. "Estamos sob o domínio dos antropólogos num grau surpreendente. Sem sua mediação e seu conhecimento dos povos, poderíamos muito bem ficar em casa". Existem, no entanto, dificuldades de colaboração:

Os antropólogos geralmente estão muito envolvidos, e o sutil equilíbrio entre produtor e antropólogo acaba funcionando, embora, freqüentemente, após debates exaustivos. Ambos têm de ceder. Estamos no negócio de contar estórias, o que é aceito com dificuldade pelos antropólogos. Eles estão acostumados a trabalhar sozinhos com um caderno e pouca parafernália e, de repente, deparam-se com o problema de trabalhar com uma equipe e uma câmera (Woodhead, 1986)[27].

Apesar das tensões, a colaboração entre os antropólogos e a televisão para *Disappearing World* foi surpreendentemente bem sucedida e prolífica. Na época de seu vigésimo aniversário (1990), já haviam sido realizados mais de 50 filmes, e a série recebera elogios do público e da crítica. A comunidade acadêmica se revelou a mais negativa, criticando os filmes por não fornecerem mais informações e explicações. Peter Loizos, em um excelente ensaio sobre a série, empreende uma análise sugestiva dessa reação:

> É muito simples; o erro de grande parte das avaliações da série feitas por antropólogos foi a incapacidade de julgar os filmes como sendo feitos para audiências de massa, utilizando, portanto, os critérios apropriados. Na sua maioria, os críticos listam as perguntas que fariam no caso de uma monografia, ou de uma banca de doutorado. Nenhum filme que pudesse atrair também uma audiência de massa conseguiria incluir a quantidade de detalhes que eles parecem esperar (Loizos, 1980:589).

Indiferente a essas críticas, o Royal Anthropological Institute distribui os filmes no Reino Unido, onde são amplamente usados não só no ensino geral da antropologia, mas

também em cursos sobre filme etnográfico. Parece hoje uma ironia que, há vinte anos, os antropólogos que foram trabalhar na Granada fossem vistos como "vendidos" pelos colegas de Oxford e Cambridge. Hoje, os filmes que produziram integram o ensino daquelas universidades.

Alguns produtores argumentam que o sucesso da série deve ser visto de uma perspectiva histórica, gerada em uma conjuntura particular. O início da década de 70 foi um período rico em experimentação com filmes não ficcionais, assim como uma época em que outras sociedades despertavam grande interesse do público em geral, como uma espécie de nostalgia romântica da vida pré-industrial. Na opinião de Melissa Llewelyn-Davies havia ainda outro motivo: o uso do saber antropológico como uma modalidade de crítica cultural que não conseguiria necessariamente ser expressa de outra forma:

> O que atraiu tantas pessoas para o filme etnográfico nos anos 60 e 70 foi a política. Esta era a chave. Ao menos, era possível fazer um filme representando outros pontos de vista sem ser censurado. Quisemos contar a verdade assim como a observamos. O filme etnográfico era uma saída. Ele se tornou um veículo através do qual podíamos celebrar uma visão, uma saída única para um tipo de paixão (Llewelyn-Davies, 1986).

Não foi, entretanto, o simples oportunismo fortuito que alimentou o sucesso de *Disappearing World*, mas as soluções institucionais de seu patrocinador. O modo como essa série foi produzida sublinha as diferenças entre o Reino Unido e os Estados Unidos quanto aos arranjos institucionais da televisão, e no impacto que estas soluções têm sobre a produção do filme etnográfico. A ITV[28] possui o monopólio da propaganda e distribuição, o que protege as companhias que a constituem de uma dependência em relação à audiência e ao patrocínio comercial, o que virtualmente destruiu a produção de documentários nas redes americanas (Kaplan, 1985). O sistema britânico, ao menos até 1990[29], permitiu o desenvolvimento de talentos e idéias para programas, sem a ameaça anual de cortes ou a pressão visando ao sucesso imediato de audiência, a fim de obter anunciantes e patrocinadores. A Granada Television patrocina realizadores talentosos por longos períodos de tempo e encoraja sua colaboração com antropólogos. No caso de Brian Moser e alguns outros produtores de *Disappearing World*, foi-lhes permitida – dentro de limites – uma liberdade considerável para tentar idéias novas em filmes etnográficos, tanto em termos de estilo quanto de substância.

Uma das restrições mais críticas impostas pela televisão, na realização de filmes etnográficos, é um tempo curto de produção. Chris Curling, lembrando-se de um ano em que teve um intervalo de quatro dias em Londres, entre dez semanas no Amazonas e três meses no centro da Índia. Explica ele:

> A razão principal pela qual nos vemos em dificuldades é que, pelos padrões da televisão, esses programas levam um tempo enorme para serem produzidos, e o pessoal de televisão está sempre pensando no amanhã. Os produtores regulares lançam dois ou três documentários por ano. Na primeira vez que vamos a um lugar qualquer estamos

apenas conhecendo-o e temos de fazer um filme sobre ele antes de estarmos realmente prontos para isso. Isso é muito frustrante (Curling, 1986).

As críticas de dois outros produtores deixam claro que os problemas que hoje seus primeiros filmes evidenciam – o presente etnográfico, idéias românticas sobre o "outro", teorias ultrapassadas – não são diferentes dos que encontramos em textos de antropólogos, escritos no mesmo período. Sua consciência sobre o modo pelo qual o saber e as imagens são construídos para a audiência é objeto de uma autocrítica raramente vista em relação à etnografia escrita. Os comentários de André Singer e Melissa Llewelyn-Davies são pertinentes nesse sentido:

Muitos de nós fazem filmes como se tivéssemos "coberto a área" e, nos moldes de uma etnografia, eles devessem ser postos em um santuário. Não sei se somos suficientemente honestos com o público quanto às nossas limitações (Singer, 1986).

Os espectadores percebem os povos tribais como portadores de um tipo de sabedoria. Podem usar roupas engraçadas, mas podemos aprender alguma coisa com eles. É um pouco sentimental. Isso reflete nossas próprias idéias não desenvolvidas sobre poluição e os efeitos poluidores da sociedade ocidental. Cenas de nativos usando artigos da indumentária ocidental não ultrapassavam, geralmente, a sala de montagem. É como se a presença de um rádio transistor significasse o colapso de toda uma estrutura social. Estremeço agora quando ouço alguns de meus comentários em *Maasai Women*: "É uma sociedade próspera e de lazer". Na época, eu achava aquilo maravilhoso e surpreendente. Se os escutarmos no *Diary*, constataremos que eles estão com medo da fome (...). O problema é que muito freqüentemente outras culturas são embrulhadas para presente. Nós explicamos tudo (Llewelyn-Davies, 1986).

Tomando o caminho oposto, Leslie Woodhead sugere que o uso do estilo observacional pode enfraquecer, sem que exista tal propósito, o objetivo de aumentar o entendimento transcultural: "O perigo desse estilo é que fica difícil para um espectador ignorante e possivelmente racista decodificar o que está acontecendo. Isso pode reforçar preconceitos" (Woodhead, 1986).

Ler as respostas da audiência é uma tarefa no mínimo complicada, mas a série atingiu aparentemente sua meta de alcançar o público. Os programas apresentaram níveis extraordinariamente elevados de audiência para um documentário, provavelmente porque eram de interesse para diferentes grupos (Forman, 1985). Em 1974, a British Academy of Film and Television Arts conferiu seu prestigioso prêmio a *Disappearing World*. Em 1978, o público a escolheu como a melhor série comercial daquele ano (Henley, 1985:9).

Parece misterioso que a série tenha sido suspensa no auge de seu sucesso, em 1977. A causa imediata, segundo consta, foi uma disputa entre a direção e o sindicato acerca da composição das equipes de produção. O sindicato dos técnicos, o ACTT, começou a impor regras, exigindo pelo menos oito pessoas em uma equipe, regulamentos que eles haviam previamente desconsiderado no caso de *Disappearing World*, por causa do efeito potencialmente perturbador que um grupo tão grande teria em muitas locações de filmagem

(Henley, 1985:10). Ao mesmo tempo, a direção estava sendo pressionada para reduzir a série. *Disappearing World* tomava quase metade de todos os espaços reservados a documentários, compartilhados entre as cinco companhias da ITV, e havia pressões no sentido de transferir a produção para outro instância. Durante a disputa, os produtores tomaram posições diferentes sobre o assunto. Moser, quase imediatamente, passou a produzir uma série para a Central TV sobre grupos marginais da América Latina. O programa continuou sob o comando de André Singer, até sua partida, em 1983, sendo retomado apenas em 1986, com Leslie Woodhead no controle e um esquema de três programas por ano.

Chris Curling e Melissa Llewelyn-Davies iniciaram uma série – *Worlds Apart* –, para a BBC de Bristol. Nos anos em que foi exibida, de 1979 até 1984, tornou-se "a série antropológica mais conseqüente mostrada na televisão britânica" (Henley, 1985:13). *Worlds Apart* baseava-se nos mesmos princípios de *Disappearing World*. Entretanto, seus dois produtores sentiram que o formato da série havia se tornado ultrapassado. A BBC de Bristol contava com os benefícios e os problemas de uma locação provinciana; sendo mais conservadora do que a Granada, a estação estava suficientemente distante das pressões do sistema, a ponto de permitir aos produtores liberdade para fazer experiências tanto com a forma quanto com a substância. No caso dos objetos retratados, eles se afastaram do foco não-europeu da série da Granada – filmando cinco programas nas Ilhas Britânicas, notavelmente *A Connemara Family* (com Hugh Brody); e dois sobre mineiros (no trabalho e em greve) em *Last Pit in the Rhondda*[30]. Quanto a inovações no estilo, Melissa Llewelyn-Davies quebrou o formato de *Disappearing World* com *Diary of a Maasai Village*. Os cinco filmes dessa série, como diz ela na introdução de cada segmento, constituem uma crônica de um encontro histórico entre um antropólogo, uma equipe de filmagem e uma aldeia massai do Quênia. O objetivo era mostrar como os massai vivem hoje, "sem investigar tudo em busca de pistas do passado ou indicações sobre o futuro". A estrutura que Llewelyn-Davies utilizou imita a experiência da pesquisa de campo; ela é episódica, extraindo sua organização do fluxo e refluxo da vida diária.

The Women's Olamal foi igualmente experimental. Como observa Paul Henley,

> Na verdade, em *Olamal*, os maasai tornam-se seus próprios apresentadores, mas fazem isso de uma forma tão relaxada e interessante que, longe de isolar o espectador dos objetos do filme, essa apresentação (...) na verdade o traz para mais perto e encoraja-o a sentir que agora compreender alguma coisa sobre os indivíduos *maasai* pessoalmente (Henley, 1985:14)[31].

Melissa Llewelyn-Davies recorda-se da reação de seu produtor-executivo a uma primeira exibição do filme de 115 minutos:

> Quando exibi o filme para ele [*The Woman's Olamal*], quase teve um ataque cardíaco. Graças à sua fé em mim, o programa foi ao ar. Ele foi terrivelmente criticado. No dia seguinte à primeira transmissão, houve críticas ácidas e meu chefe recebeu um memorando furioso. Ao final da série, as críticas foram favoráveis e a audiência continuou subindo.

Olamal foi assistido pela última vez por 1,5 milhão de espectadores em uma noite de sábado, uma audiência muito respeitável (Llewelyn-Davies, 1986).

Worlds Apart chegou ao fim apesar do sucesso. "Toda a vulnerabilidade do filme etnográfico fica demonstrada pelas circunstâncias sob as quais a série *Worlds Apart* foi recentemente encerrada. Dificuldades organizacionais internas da BBC parecem ter sido a causa" (Henley, 1985:16).

De qualquer forma, o desenvolvimento a longo prazo do filme etnográfico britânico conseguiu consolidar o interesse por parte do público e da crítica. Se é verdade que alguns dos trabalhos são monótonos, sensacionalistas ou carecem da necessária contextualização histórica ou social, vários documentários produzidos para a série estão entre os clássicos contemporâneos do filme etnográfico. Os exemplos mencionados até agora comprovam que as banalidades de grande parte da programação televisiva não são inevitáveis. Existe lugar na televisão para inovações formais radicais. Trabalhos experimentais, considerados o "beijo da morte" pelos executivos das redes, foram tão bem recebidos quanto programas mais convencionais. É, no entanto, verdade que a produção dos filmes etnográficos para a televisão "depende inteiramente dos caprichos de um pequeno grupo dos principais executivos de televisão" (Henley, 1985:16), e sua estratégia de tomada de decisões não constitui "um processo menos misterioso" do que o comportamento dos povos exóticos que estudamos. Suas ações são claramente moldadas pela ideologia, pelas disposições materiais e institucionais, e pelas trajetórias das estações de televisão onde trabalham. Armados com o conhecimento de como essa indústria funciona em tempos e lugares diferentes, os antropólogos têm mais chances de encontrar um lugar aceitável para sua disciplina na televisão em seus próprios termos. Não resta dúvida de que a televisão alcança mais pessoas do que qualquer outro veículo no mundo industrializado contemporâneo. Entender em vez de execrar o veículo parece ser a única esperança de fornecer uma alternativa às representações sensacionalistas e exóticas das questões antropológicas que grande parte da indústria de televisão tem apoiado.

Japão [32]

A televisão comercial japonesa tem a série de documentário etnográfico mais antiga da televisão, *Subarashii Sekai Ryoko – Nosso mundo maravilhoso*. Yasuko Ichioka, uma produtora/diretora da série desde o seu início, descreve *Nosso Mundo Maravilhoso* como:

> antes de mais nada, programas de televisão (...), e não filmes etnográficos acadêmicos. Entretanto, no sentido de que eles realmente apresentam uma cultura diferente para o público em geral através da comunicação de massa, pode-se provavelmente dizer que empregam de fato uma abordagem antropológica geral (Ichioka, 1986).

O programa tem sido ajudado pelos conselhos e o apoio moral de antropólogos japoneses e ocidentais; seu nascimento e continuidade se devem aos esforços do jornalista veterano Junichi Ushiyama e sua equipe. Ele se iniciou na profissão em 1953, ano em que a televisão começou no Japão, e ascendeu rapidamente com o crescimento da rede comercial

para a qual trabalhava, a Nippon Television Network (NTV). No final dos anos 50, propôs uma experiência inédita: produzir e transmitir uma série de documentários, no horário nobre, chamada *Teatro da Não-Ficção* (TNF). Inspirada no trabalho do "cinema direto" feito nos Estados Unidos e pelo *cinéma vérité* da França, o exitoso projeto recebeu elogios de público e crítica[33], atraindo talentosos diretores de longa-metragens, como Nagisa Oshima, assim como veteranos da televisão japonesa. O TNF desafiava as convenções do relato de notícias por meio de seu "micro-foco" sobre momentos dramáticos na vida dos indivíduos, das famílias e de pequenos grupos representando todos os modos da sociedade e cultura do Japão. Diferentemente dos documentários sociais, os filmes não tinham como objetivo a crítica, mas um testemunho da variedade e do espírito humanos face à adversidade. Ushiyama manteve essa posição, natural em assuntos etnográficos, quando expandiu a produção de documentários[34] da NTV, em 1966, para incluir *Nosso Mundo Maravilhoso*, uma série projetada para mostrar outras culturas – particularmente aquelas de minorias culturais e étnicas asiáticas – para o público japonês. O projeto representava para Ushiyama a realização de uma paixão. Ele havia se inspirado nos antropólogos japoneses Masao Oka e Seiichi Izumi, ambos consultores dos produtores da NAV. Com relação a seus sentimentos pela questão do filme etnográfico, Ushiyama escreve:

> Meu interesse pela Antropologia se baseia numa crítica ao jornalismo e ao mundo acadêmico. Embora os jornais e as televisões japonesas priorizem os fenômenos individuais da política, economia e sociedade, não estão interessados nem preocupados com a vida do homem em culturas diferentes (...). A antropologia (...) faz uma crítica violenta à presente situação acadêmica, na qual as diferentes ciências estão tão diversificadas que perdem o entendimento do homem como uma totalidade (...). É muito triste ter de dizer que somos o único grupo de produtores de televisão, no Japão, que está envolvido na produção de filmes documentários com esse tipo de motivação (Ushiyama, 1975:445-446).

Em 1971, visando expandir os horizontes da produção de documentários em seu próprio país, Ushiyama organizou um Simpósio Internacional, no Monte Fuji, reunindo alguns dos pioneiros do documentário à época. O evento serviu para inserir *Nosso Mundo Maravilhoso* na transformação do filme etnográfico em uma escala global. De todos os convidados, Jean Rouch, em particular, teve o impacto mais duradouro no desenvolvimento do filme etnográfico japonês. No ano seguinte à Conferência, Rouch, como representante do C.I.F.E.S., fundou o Comitê Japonês de Filmes sobre o Homem, composto por antropólogos japoneses, jornalistas de televisão e artistas, cuja meta coletiva tem sido a de estimular o apoio público ao filme etnográfico.

Em 1972, em resposta à pressão no sentido de deixar a produção pela direção, Ushiyama saiu da NTV, levando com ele seis pessoas da equipe para montar sua própria firma de produções, a Nippon A-V (NAV). A companhia funciona autonomamente, mas recebe uma hora de horário nobre na NTV toda semana[35]. *Nosso Mundo Maravilhoso* permaneceu fiel ao seu modelo original, como uma das várias séries produzidas pela NAV, por 24 anos. O poder

duradouro de *Nosso Mundo Maravilhoso* deve-se a uma série de fatores. Em primeiro lugar, o patrocínio corporativo firme e independente da companhia Hitachi. Esse apoio propiciou aos produtores de filmes etnográficos para a televisão da NAV uma combinação incomum de segurança e liberdade financeira a longo prazo. Isso permitiu um estilo de produção relativamente luxuoso, quase único no mundo da televisão. As equipes trabalhavam em países diferentes – Nova Guiné, Ilhas do Pacífico, África, América do Sul, Bangladesh, Indonésia, os Bálcãs, Japão etc. – filmando continuamente, algumas vezes por vários anos se o programa fosse baseado em um determinando ciclo de rituais. Os trabalhos de Yasuko Ichioka sobre as Ilhas Trobriand, cobrindo instituições sociais, como Malinowski as descreveu – tradições da vida marítima e de pescadores (1969), o *kula* (1971) e atividades de cultivo e colheita (1976) – constituem ilustrações importantes dessa abordagem. O apoio da NAV permitiu a Ichioka e sua equipe realizar diversas viagens por mais de dois anos, a fim de estarem presentes a uma autêntica expedição *kula*. Um antropólogo, enquanto criticava o foco do filme sobre o "presente etnográfico", descobriu que "O trabalho da câmera é excelente, e, para qualquer um motivado pelo trabalho de Malinowski nas Ilhas Trobriand (como a maioria de nós), o filme é uma rara atração" (Weiner, 1978:754). A exibição de *Kula: Argonauts of the Western Pacific* pela BBC, como especial de natal, em 1974, é um exemplo da cooperação internacional que Ushiyama conseguiu promover por meio do filme etnográfico. A série manteve uma audiência de cerca de dez milhões de espectadores por mais de vinte e quatro anos, um desempenho respeitável para o competitivo e cobiçado horário de meia hora das noites de domingo que ocupava. As pesquisas indicaram que seus espectadores eram geralmente mais velhos e não eram especialmente intelectualizados: balconistas, enfermeiras, motoristas de táxi (Ichioka, 1986). Mas, se o programa não se modificou significativamente por mais de duas décadas, o público japonês mudou. Em meados da década de 1960, o espectador médio tinha poucas oportunidades de viajar para fora do Japão, e a programação sobre outras partes do mundo era mínima. Agora, a cultura material ocidental é onipresente no Japão, viagens ao exterior são comuns e a televisão japonesa, como as televisões americana e britânica, está saturada de imagens de outras culturas.

Isso parece ter um efeito paradoxal de diminuir o interesse do público pelos assuntos tratados pelos filmes etnográficos. Os produtores, conscientes disso, criaram convenções estilísticas, de modo a reduzir a sensação de distância entre o espectador e o objeto retratado. Até 1984, os programas eram narrados por Akira Kuma, um ator popular. Os diretores eram raramente ouvidos ou vistos, com algumas poucas exceções, como em *In Search of an Unknown Amazon Tribe* (Toyotomi, 1976). Recentemente, os programas adquiriram um viés mais reflexivo. Yasuko Ichioka explicou que,

> o público vê o povo de Papua, Nova Guiné, como se se tratasse de marcianos. Temos de fazê-los compreender, diminuir esse abismo. Assim tentamos mostrar nossa própria reação no local. Já que somos japoneses, o espectador consegue se identificar atra-

vés de nós. Isso torna tudo mais pessoal. De forma que os diretores estão trabalhando cada vez mais também como repórteres (Ichioka, 1986).

O uso de música orquestral ocidental, para sublinhar os momentos dramáticos ou sentimentais, soa estranho aos espectadores não japoneses, acostumados ao estilo *vérité*. Para os produtores japoneses, o uso da música com esta finalidade é uma convenção e, aparentemente, serve como um meio efetivo de reduzir a distância cultural para as audiências de massa.

Apesar das convenções observadas e das insuperáveis restrições de tempo, os produtores têm feito experiências estilísticas. Uma das inovações mais incomuns foi o processo, usado por Yasuko Ichioka, em *The Last Great Chief of the Dani* (1982). O documentário é baseado na história de vida de Ukumearik, líder dos *dani* do vale de Baliem, em Irian Jaya, cuja história pessoal estende-se desde a época anterior aos contatos até o presente. Ukumearik, seus filhos e antigos aliados, narram e representam cenas do passado, encenando e dirigindo a produção, resultando em uma colaboração extremamente incomum que é, ao mesmo tempo, uma apresentação bem-humorada, encantadora e emocionante do "ponto de vista dos nativos".

Como os produtores/diretores não são especialistas no assunto de cada programa que produzem, eles tendem a se concentrar em uma área (por exemplo, o Pacífico, a América do Sul, a Europa etc.), na qual desenvolvem uma experiência substancial. Antropólogos servem ocasionalmente como consultores. Em geral, as equipes são pequenas (normalmente três pessoas), e confiam em intérpretes locais bem informados. A NAV também estabelece cooperações com centros de pesquisa e agências de transmissão nos países em que atua. Por exemplo, Dea Suderman, assistente de Yasuko Ichioka durante sete anos na Indonésia, tornou-se uma realizadora de filmes etnográficos premiada, e trabalha agora na equipe da NAV.

Como mais um esforço de "antropologia compartilhada" (Rouch, 1975), a NAV, juntamente com a companhia de jornais *Yomiuri Shimbun* e a corporação Nippon Television Network, criou o Festival Nacional de Tóquio. Ele serve de vitrine para filmes e realizadores etnográficos de todo o mundo e apóia, em particular, realizadores amadores através de uma competição de trabalhos que segue a "tradição japonesa". De acordo com as instruções do etnólogo japonês Kunio Yanagida, a meta é "estimular as pessoas envolvidas em diferentes profissões, em todo o Japão, a filmar a vida da própria localidade (...), as artes e os ofícios transmitidos pelos ancestrais durante séculos, ou religiões e cerimônias únicas de diferentes lugares" (Ushiyama, 1981:5).

O filme etnográfico também tem sido apoiado através da Nippon Audio Visual Library (NAVL), fundada em novembro de 1979, como um esforço coletivo do National Film Center do National Museum of Modern Art (Tóquio); do Japan Film Library Council; do Yomiuri Shimbun; e uma série de televisões públicas e estaduais, incluindo a NHK e a Nippon TV Network Corporation. Uma grande coleção de

filmes comerciais e documentários de todo o mundo é exibida diariamente no teatro de 300 lugares da NAVL; dois meses por ano são dedicados à exibição de filmes etnográficos (Ushiyama, 1981).

Nosso Mundo Maravilhoso foi exibido por vinte e quatro anos. A extraordinária longevidade da série é prova do talento e da energia de Junichi Ushiyama e sua equipe, particularmente Yasuko Ichioka. Isso também enfatiza os benefícios de um sistema de televisão, no qual mais de duas décadas de patrocínio corporativo proporcionaram aos produtores liberdade criativa e tempo para construir um público para um gênero que surgiu apenas recentemente.

Infelizmente, a televisão japonesa não está livre do "jogo da audiência", e os produtores da NAV estão sob crescente pressão para popularizar seus programas. Entretanto, o apoio permaneceu forte e, de acordo com Junichi Ushiyama: "Não podemos dizer que mudanças ocorrerão em dez ou vinte anos. Os revolucionários são sempre otimistas" (1986).

Bélgica[36]

Por razões de espaço, esse artigo não pode cobrir todas as transformações vividas pela televisão européia. Entretanto, como um exemplo de uma importante mudança de rumo, incluo aqui um esboço dos desdobramentos da programação televisiva européia, que tem se aproveitado da crescente produção global de filmes etnográficos. Desde 1982, o antropólogo e realizador de filmes Jean-Paul Colleyn vem apresentado uma série semanal regular de filmes etnográficos – *Planète des Hommes* – para a RTBF, a estação de televisão pública da Bélgica[37]. A RTBF transmite para as áreas de língua francesa de Bruxelas e da Valônia uma programação completa, que inclui notícias, entretenimento e documentários, competindo com outros vinte canais canais comerciais de Luxemburgo, três canais franceses, a BBC 1 e a BBC 2, assim como transmicões via satélite e a cabo. Apesar dessa competição acirrada, *Planète des Hommes* conta com uma respeitável fatia de 14,3% do público espectador nas noites de quinta-feira, assim como tem recebido boas, críticas na imprensa.

Isso se deve, em parte, ao cuidadoso processo de seleção feito por Colleyn, realizador sofisticado e eclético. Mais de 100 filmes já foram ao ar até hoje, retirados especialmente da série *Disappearing World* (18 %) e de trabalhos independentes novos, exibidos todos os anos nos dois mais importantes Festivais de filmes etnográficos: o Bilan du Film Ethnographique, que acontece em Paris, na primavera, e o Margaret Mead Film Festival, realizado, no outono, no American Museum of Natural History, em Nova York. O programa é ousado, e se parece antes com o que se vê em um festival de filmes, ou com o "cinema alternativo", do que com o formato habitual de uma série televisiva. Diferentemente dos esforços de programação descritos anteriormente, Colleyn mistura livremente abordagens diferentes: filmes etnográficos de culturas "exóticas" são exibidos juntamente com trabalhos que examinam aspectos das sociedades pós-industriais, como *Bronx Baptism* (EUA), de Deedee Halleck; *The Fishing Party* (Reino Unido), de Paul Watson; ou os trabalhos de

Carma Hinton e Richard Gordon sobre a China. Clássicos como *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, *The Divine Horsemen*, de Maya Deren ou *Amabara Dama*, de Jean Rouch são exibidos junto com exemplares mais experimentais, como *Cannibal Tours*, de Dennis O'Rourke ou *Classified People*, de Yolande Zauberman.

A dificuldade que mesmo os antropólogos têm de ter acesso a trabalhos produzidos em outros países é uma indicação de como a, habitualmente negligenciada, porém crítica, tarefa de programar e distribuir tem ficado para trás, face à crescente sofisticação da produção de filmes etnográficos. No entanto, uma série televisiva como Planète des Hommes fornece um paradigma para o futuro: ao apresentar filmes etnográficos selecionados a partir de um grupo internacional de produtores, ela aumenta a circulação global de trabalhos excelentes que, de outra forma, seriam vistos apenas uma vez (como no caso de *Disappearing World*, no Reino Unido) ou em festivais de cinema muito especializados.

A exibição de filmes etnográficos na televisão levanta questões importantes a respeito do público potencial para esses trabalhos; *Planète des Hommes*, juntamente com *Disappearing World* e *Nosso Mundo Maravilhoso* oferecem respostas positivas. Assim, Jean-Paul Colleyn, é cautelosamente otimista em relação ao sucesso de *Planète* "Acho que essa experiência de comunicação de massa com programas culturais significa que nem tudo está perdido na profissão, mesmo que todos sejam pessimistas".

Novas tendências/ canais abertos

Muito recentemente, os meios de comunicação de massa têm experimentado uma crescente diversificação tecnológica em escala global (Bratlinger, 1983:284) e uma reorganização institucional, catalisada por mudanças na lei e nas necessidades da comunidade. Essas transformações guardam a promessa de novos modos de pensar o futuro das comunicações (Rogers, 1976:7-15). Como argumenta o crítico social Raymond Williams em *Television: Technology and Cultural Form*,

(...) as próprias técnicas da comunicação de massa são na pior das hipóteses, neutras. Elas são mais "impessoais" do que as técnicas anteriores, mas contribuem para ampliar o precioso estoque humano de formas culturais e alternativas, junto às engrenagens de nossa inteligência coletiva potencial e à nossa realização estética (Williams, 1975:280).

O recente e significativo crescimento da televisão a cabo, das comunicações por satélite, dos aparelhos de vídeo domésticos e dos equipamentos de produção de baixo custo proporcionam uma série de novas possibilidades. A desregulamentação, de 1983, da televisão americana e a fundação do Channel 4, na Inglaterra, representam, respectivamente, pólos negativos e positivos dessas transformações. O Channel 4, por exemplo, tem disponibilizado oportunidades para vários filmes etnográficos de produção independente, como *People of the Islands* (1984), de Hugh Brody.

Uma das adaptações mais inovadoras da tecnologia televisiva até hoje é a Videoteca do National Museum of Ethnology, em Osaka. Os visitantes (na sua maior parte, escolares) podem escolher entre cerca de 475 programas, que oferecem exibições visuais e auditivas de uma ampla variedade de culturas, servindo de contexto para itens em exibição nas mostras do museu. Isso, assim como a University of the Air japonesa (fundada em 1983), que oferece cursos universitários – incluindo a Antropologia – via televisão para estudantes não-tradicionais, indicam caminhos pelos quais novas tecnologias, inventadas originalmente para a televisão, podem aumentar o trabalho da Antropologia.

Paradoxalmente, parece que as mudanças operadas por uma indústria dominante, que busca expandir seu controle monopolizador, podem também oferecer possibilidades para sua descentralização. O atual interesse por *narrowcasting*, isto é, programas altamente especializados que satisfazem as necessidades de uma pluralidade de espectadores, deve ser analisado. Alguns exemplos ilustrativos disso são os trabalhos de Sarah Elder e Pierre Raymont, através de programações de produção local com nativos americanos no Canadá, e os esforços dos MacDougalls e de Eric Michaels no sentido de auxiliar na produção de materiais de comunicação na Austrália com populações aborígenes. Essas transformações sugerem que há potencial para a expansão de produções geradas nas comunidades, nas quais o conhecimento antropológico é de imenso valor, assim como novas possibilidades de distribuição para os filmes etnográficos.

Conclusão

Com base no trabalho produzido para a televisão discutido acima, destaco as seguintes conclusões com relação ao impacto das transmissões no campo do filme etnográfico.

1. Inovação na forma

Embora a televisão seja acusada de homogeneizar materiais complexos e de impor convenções que limitam as experiências, os filmes etnográficos produzidos durante os últimos vinte anos exibem uma surpreendente escala de estilos e formatos. Como um conjunto, esses filmes desenvolveram experiências, que desde o início, se relacionam ao eterno problema da tradução, tanto literal quanto metafórica. Apoiados pelas tradicionais instituições de transmissão que estimulam a liberdade criativa, os produtores de *Nosso Mundo Maravilhoso, Disappearing World* e *Worlds Apart* criaram, individualmente, alguns trabalhos excelentes. Influenciados pelo trabalho de David e Judith MacDougall, e pelo *cinéma vérité* de Jean Rouch, eles introduziram uma série de inovações na televisão, que vão desde legendas, comentários casuais que não dos roteiros, o estilo *vérité*, até participações de informantes na produção. Isso aconteceu apesar da sabedoria transmitida na televisão de que as audiências de massa requerem uma narração muito bem roteirizada. Os exemplos notáveis incluem os já mencionados *The Last Great Chief of the Dani* (Ichioka, 1982); *Kataragama* (Nairn e Obeyesekere, 1973); *The Woman's Olamal* (Llewelyn-Davis, 1983) e *The Eskimos of Pond Inlet: The People's Land* (Brody e Grigsby, 1975).

2. *Verbas/Patrocínio/Produção*

Os vastos recursos em termos de dinheiro, equipamento e pessoal que a televisão, em circunstâncias propícias, tem à sua disposição – como o patrocínio da NAV pela Hitachi ou o que a Granada Television proporcionou a *Disappearing World* no começo dos anos 70 – permitiram uma quantidade extraordinária de filmes etnográficos, que outras fontes de recursos poderiam propiciar. À medida que a International Commission for Visual Anthropology vem incentivando a filmagem de povos não-ocidentais, que vêm passando por mudanças sociais há vinte anos, foram realizados mais de 150 filmes etnográficos, feitos por ou com antropólogos, para a televisão comercial ou pública, vistos, literalmente, por milhões de pessoas. As virtude desse processo em termos puramente humanos são óbvias. Os filmes assim produzidos se tornam um recurso inestimável para o ensino da Antropologia se distribuídos de forma ativa.

3. *Arquivos e distribuição: canais que se cruzam*

Além disso, esses filmes constituem importantes arquivos visuais para a Antropologia, assim como para os povos que neles aparecem. A Granada Television, por exemplo, catalogou todos os rolos de filmes produzidos para *Disappearing World*. Apesar do arquivo extraordinário que eles representam os sistemas de distribuição efetivos para as produções televisivas, não existem ou não funcionam. Isso se deve à ênfase da produção televisiva sobre a transmissão em si. A circulação subseqüente de um trabalho é de pouco interesse, já que os lucros em potencial são insignificantes. Tudo isso está mudando com a disseminação do uso do aparelho de vídeo doméstico e o desenvolvimento das redes a cabo. O rápido crescimento do uso de aparelhos de vídeo nos lares, nas instituições de ensino, bibliotecas e nos museus aumenta o valor potencial de revenda dos filmes etnográficos, particularmente com o aumento das audiências compostas tanto de crianças quanto adultos. Como resultado dessas mudanças, as companhias de televisão estão começando a desenvolver sistemas mais efetivos de distribuição dos filmes etnográficos produzidos para a televisão, particularmente em nível transnacional, de forma que o uso e desenvolvimento desses trabalhos possa acontecer em escala global.

4. *Efeitos na Antropologia*

Se não resta dúvida de que o filme etnográfico nos EUA e no Reino Unido era considerado, na melhor das hipóteses, uma atividade secundária interessante há vinte anos, hoje ele está começando a obter aceitação na disciplina. Na Grã-Bretanha, a prática iniciada com *Disappearing World* de ter antropólogos na equipe, envolvidos em todas as produções, tem ajudado a obter um lugar para o filme etnográfico na Antropologia institucional. Embora muitos acadêmicos britânicos criticassem inicialmente muitas das produções, são eles hoje os usuários básicos desses filmes. Cursos de Antropologia Visual estão sendo oferecidos mesmo em Cambridge e Oxford, onde o assunto era visto com reserva. A RAI/Leverhulme Training Fellowship já enviou meia dúzia de antropólogos para estudarem na National Film and Television School. Um programa de filmes etnográficos foi iniciado na University of Manchester, com verbas da Granada Television. Na América, um mestrado em Antropologia

Visual, na University of Southern California, foi criado pelo falecido Timothy Asch. Em 1986, um Programa de Graduação em Filme e Vídeo Etnográfico se iniciou como uma atividade conjunta dos Departamentos de Antropologia e de Estudos de Cinema, sob minha direção, na New York University. E, no Japão, o Simpósio da Fundação Taniguchi, em outubro de 1986, organizado por Yasuhiro Omori para o National Museum of Ethnology, em Osaka, e sua subseqüente publicação, constituíram um grande passo em direção à integração do filme etnográfico à Antropologia acadêmica naquele país.

Não resta dúvidas, com base nos últimos vinte anos de produções de filmes etnográficos para a televisão – as séries discutidas acima – que existe ou foi constituída uma audiência popular para esses trabalhos. Após o surgimento e florescimento do filme etnográfico nos anos 1960 e 1970, pode-se dizer que o gênero atingiu a maturidade – indicada por sua lenta mas constante aceitação na academia e a popularidade das suas transmissões – e atravessa uma crise da meia-idade. Com relação a conferências e programas de treinamento, como os do Reino Unido, dos EUA, da França e do Japão, a tarefa é clara: imaginar um futuro para o filme etnográfico que cumpra sua promessa inicial. Resta ver como o entusiasmo, a inspiração e as inovações dos pioneiros no campo serão transformados por uma nova geração que nasceu com a televisão e atingiu a maioridade durante a revolução das telecomunicações.

Referências bibliográficas

ASCH, Timothy e ASCH, Patsy. Film in anthropological research. In: Hockings, Paul and Omori, Yasuhiro. *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film.* 165-189. Osaka: National Museum of Ethnology (*Senri Ethnological Studies,* nº 24),1986.

BARNOUW, Erik. *Tube of Plenty: The Evolution of American Television.* New York: Oxford University Press, 1981.

BENAMOU, Michel. The technological imagination. In: *De Lauretis, Teresa et al. The Technological Imagination: Theories and Fictions.* Madison: Coda Press, 1980.

BRANTLINGER, Patrick. *Bread and Cirycuses: Theories of Mass Culture as Social Decay.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1983.

BRITISH FILM INSTITUTE. *Granada: the First 25 years.* Londres: The British Film Institute (Dossier nº 9), 1981.

BRODY, Hugh. Seeming to Be Real: 'Disappearing World' and the Film in Pond Inlet. *Cambridge Anthropology,* número especial sobre o filme etnográfico, 1977

BROW, Leslie. WPIX case clouds role of F.C.C. *New York Times,* Edição de 14 de novembro, 1978.

DE BRIGARD, Emilie. The History of Ethnographic Film. In: *Hockings, Paul. Principles of Visual Anthropology.* Haia: Mouton Publishers, 1975.

EISELEIN, E.B. Applied anthropology in broadcasting. *Human Organization* 35:165-172, 1976a.

— Broadcasting and applied media anthropology, In: *Ambrosino, Michel. Do Applied Anthropologists Apply Anthropology?* Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1976b.

EISELEIN, E. B., Wesley MARSHALL. Mexican-American television: applied anthropology and

public television. *Human Organization* 35:147-156, 1976.

EISELEIN, E.B., Martin TOPPER. Introduction: media anthropology simposium. *Human Organization* 35:111-112, 1976a.

— Media anthropology: a theoretical framework. *Human Organization* 35:113-121, 1976b.

— A brief history of media anthropology. *Human Organization* 35:123-134, 1976c.

ELLIS, John. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video.* Londres: Routledge and Kegan Paul, 1982.

FORMAN, Denis. Discurso de abertura: International Festival of Ethnographic Film. *Anthropology Today 1(6):2-4, 1985.*

GEERTZ, Clifford. *Local Knowledge.* Nova York:Basic Books, 1983.

GILLIN, John. *The ways of mankind,* review. *American Anthropologist* 58:369-371, 1956.

GOLDSTEIN, Kenneth. Watching uncle Walter and Margaret. *Science* 81:98-100, 1981.

HENLEY, Paul. Television anthropology: scenes from the front. *Social Science Research Council Newsletter* 49:30-32, 1983.
— British ethnographic film: recent developments. *Anthropology Today* 1(1): 5-17, 1985.

HOFFMAN, Jay. Mass communication meets the anthropologist: a short manual of some unprimitive thought. In: *Hockings, Paul. Principles of Visual Anthropology.* Haia: Mouton Publishers, 1975.

ICHIOKA, Yasuko. Ethnographic film as television programmes. In: *Hockings, Paul e Omori, Yasuhiro. Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film.* Osaka: National Museum of Ethnology (*Senri Ethnological Sutdies,* no. 24), 1986.

JAMESON, Frederic. On magical realism in film. *Critical Inquiry* 12:301-325, 1986.

JENKINS, Alan. 'Disapearing World' goes to China:aproduction study of anthropological films. *Anthropology Today* 2(3):6-13, 1986.

KAPLAN, Peter. Network documentaries an endangered species. *New York Times,* edição de 5 de dezembro, 1985.

KENDIG, Frank. Tracking anthropology's good stories. *New York Times. Edição de* 6 de abril seção 2, 1980.

LEACH, Edmund Ronald. Review of *Trobriand Cricket. Royal Anthropological Institute Newsletter* 9:6, 1975.

LOIZOS, Peter. Review of *Maragoli. Royal Anthopological Institute Newsletter* 23:6, 1977/
— Granada Television's 'Disappearing World' Series: An appraisal. *American Anthropologist* 82:573-594, 1980.

LOMAX, Alan. Cinema, science and cultural renewal. *Current Anthropology* 14:474-480,1973.

LOUDON, J.B. Review of *Across the Frontiers. Royal Anthropological Institute Newsletter,* 10:6, 1975.

MACDOUGALL, David. Beyond observational cinema In: *Hockings, Paul. Principles of Visual Anthropology.* Haia: Mouton Publishers, 1975.
— Ethnographic film: failure and promise. *Annual Review of Anthropology* 7:405-425, 1978.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media.* New York: New American Library, 1964.

MANSFIELD, John. The making of 'Nova', in: *Nova. Boston: Addison-Wesley, 1983.*

ROGERS, Everett M. New Perspectives on communication and development: an overview, In: *Rogers, Everettm, Communication and Development, Critical Perspectives.* Beverly Hills: Sage Publications, 1976.

ROUCH, Jean. The camera and man, In: *Hockings, Paul. Principles of Visual Anthropology.* Haia: Mouton Publishers, 1975.
— A videotaped conversation with Jean Rouch and Richy Leacock. *Crick-Crack* nº 2:11-19, 1979.

SILVERSTONE, Roger. *Framing Science: The Making of a Television Series.* Londres: British Film Institute, 1985.

STRATHERN, Andrew. Making 'Ongka's Big Moka'. *Cambridge Anthropology*, número especial sobre filme etnográfico. 32-460, 1977.

TAPPER, Nancy. Review of "Disappearing World" Series. *Royal Anthropological Institute Newsletter* 21:6, 1976.

TIEFENBACHER, Lyn. The television audience: the new primitive? (Trabalho apresentado na reunião anual da American Anthropological Association 8 de dezembro de 1985, Washington, D.C.), 1985.

TURTON, David n.d. *In Search of Cool Ground: The Mursi Trilogy.* Manchester: Granada Television.

VAUGHAN, Dai. *Portrait of an Invisible Man.* Londres: British Film Institute, 1983.

USHIYAMA, Junichi. Anthropological programming in Japanese television. In: *Hockings, Paul, Principles of Visual Anthropology.* Editado por Paul Hockings, Haia: Mouton Publishers, 1975.

— Ethnographic Film Festivals in Japan. *Savicom Newsletter* 9(2):5-6, 1981.

WENER, Annette B. Epistomology and ethnographic reality: A Trobriand Island Case Study. *American Anthropologist* 80: 752-757, 1978.

WEISS, Brian. Can anthropological films speak? *Human Organization* 36: 301-302, 1977.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form.* New York: Schocken Books, 1975.

WOODBURN, James. *The Royal Anthropological Institute film library catalogue. Editado por* James Woodburn. Londres: Royal Anthropological Institute, 1982.

WOODHEAD, Leslie. Into Africa: making the Mursi trilogy. *Sight and Sound, Edição de* outono: 267-273, 1985.

Entrevistas

COLLEYN, Jean-Paul. Carta não publicada, novembro. Bruxelas, 1990.

CURLING, Chris. Entrevista não publicada, junho. Londres, 1986.

ICHIOKA, Yasuko. Entrevista não publicada, outubro. Osaka, Japão, 1986.

LLEWELYN-DAVIES, Melissa. Entrevista não publicada, outubro, 1986.

SINGER, André. Entrevista não publicada, agosto. Londres, 1986.

USHIYAMA, Junichi. Entrevista não publicada, novembro. Tóquio, 1986.

WOODHEAD, Leslie. Entrevista não publicada, agosto. Londres, 1986.

---

[1] *Este artigo foi publicado pela primeira vez em Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film (Paul Hockings e Yasuhiro Omori, eds.), [Senri Ethnological Studies, nº 24:31-36]; e está reproduzido de forma ligeiramente ampliada aqui com a generosa permissão do diretor do National Museum of Ethnology, Osaka. Grande parte do artigo está baseada em entrevistas e conversas que tiveram lugar no ano de 1986, com várias pessoas envolvidas com o filme etnográfico. Na Inglaterra: John Baily, Chris Curling, Paul Henley, Melissa Llewelyn-Davies, André Singer, James Woodburn, Leslie Woodhead e Colin Young. No Japão: Yasuko Ichioka e Junichi Ushiyama. Agradeço à gentil assistência na tradução das entrevistas e dos filmes japoneses, aos membros da equipe da NAV, Migima Iwakuma, Jun Okamura, Hideo Nakamura e Mikiko Tomita. Nos EUA, Michael Ambrosino proporcionou-me ajuda sobre a série Odissey. Fico muito grata a todos por compartilharem seu tempo, suas experiências e suas idéias comigo. Pela generosa ajuda em meus esforços de encontrar e assistir à maioria dos filmes britânicos mencionados, devo agradecer a Alan MacFarlane e equipe do Departamento de Antropologia Social da Cambridge University; a Paul Henley, então estagiário da RAI/Leverhulme, na National Film and Television School; a Melissa Llewelyn-Davies e Chris Curling; a Catherine de Clippel e Jean-Paul Colleyn; e a Granada Television. Também quero agradecer a Fred Myers e Patsy Asch pela ajuda e*

encorajamento durante a pesquisa e redação deste artigo.

[2] *Esse encontro aconteceu em Chicago, na Universidade de Illinois, como parte do IX Congresso Internacional de Ciências Antropológicas e Etnológicas. Os trabalhos apresentados lá foram reunidos e publicados na primeira edição de Principles of Visual Anthropology. Na opinião desta autora, esse livro permanece como a obra definitiva em inglês sobre Antropologia visual e filme etnográfico.*

[3] *Neste trabalho, a palavra "filme" é utilizada como um termo genérico para filme e vídeo, a menos que haja indicação específica. Quanto ao que constitui o filme etnográfico, esse tópico merece um trabalho próprio. Focalizarei as representações no documentário das sociedades não-ocidentais ou não-industrializadas, apresentadas de forma a fornecer uma tradução holística de uma imagem de uma cultura para outra. Recomendo a discussão sucinta e inteligente de Henley sobre esse eterno debate em seu artigo de 1985.*

[4] *Em um Simpósio realizado há cerca de vinte anos para discutir o relacionamento da Antropologia com os meios de massa, os organizadores iniciaram suas discussões com a observação de que o "grosso das descobertas antropológicas sobre as sociedades modernas está encerrado na produção de publicações na mídia impressa, altamente especializada, consumida por uma elite acadêmica (Eiselein e Topper 1976a: 111).*

[5] *Como Alan Lomax observou, "a área do filme etnográfico carece de objetivos e padrões claros, e não se encontra ainda claramente vinculada ao esforço antropológico geral (...), a maioria dos antropólogos tem-se mantido indiferente ao veículo. Os realizadores de filmes foram deixados à própria sorte e esse campo tornou-se um mar de oportunismo" (1973:475). Enquanto o filme etnográfico tem feito progressos nos últimos dez anos, com programas de treinamento, festivais de filme, livros e artigos, ele ainda se encontra relegado a uma posição de segunda categoria na maioria dos departamentos de Antropologia. Em seu ensaio, Michel Benamou (1980) divide a academia entre: (1) os Tecnófilos Felizes, do tipo McLuhan/ Buckminster Fuller; (2) os Tecnófilos Ansiosos, que depositam sua fé no controle democrático sobre a tecnologia; (3) os Tecnófilos Desesperados, como Marcuse e Mumford, que acreditam ter o pior já passado; e (4) os Tecnófilos Esperançosos, como Ivan Illich, que vêem o capitalismo e a industrialização recentes como um fracasso.*

[6] *Como Patrick Brantlinger, especialista em mídia, observa, "uma vez que a televisão não pode ser isolada de seus usos e contextos institucionais, é ilógico argumentar que o veículo em si esteja nos levando por um caminho de rosas em direção a uma aldeia global utópica, ou por uma estrada pedregosa para uma videocracia totalitária. (...). Acreditar que o atual sistema institucional da mídia é tão monolítico e entrincheirado a ponto de ser inacessível a mudanças é fatalista da mesma forma" (1983:279).*

[7] *O encerramento temporário de Disappearing World, da Grã-Bretanha, em decorrência de uma luta de relações trabalhistas, foi uma prova dessa situação (Henley 1985).*

[8] *Ver "Nanook and the North" de Paul Rotha e Basil Wright, Studies in Visual Comunication 6, nº 2, 1980.*

[9] *Por exemplo, nos anos 30, os eminentes antropólogos Robert Redfield, Sol Tax, Froelich Rainey e Fred Eggan participavam da série de Mesas Redondas da Universidade de Chicago para uma estação de rádio local, falando sobre "a condição da humanidade [sic] durante um período de rápida mudança social" (Eiselein e Topper 1976c: 129). Depois da Segunda Guerra Mundial, Walter Goldschmidt produziu uma série, The Ways of Mankind, para a Canadian Broadcast Corporation que representou "a primeira tentativa nacional sistemática de trazer algumas das descobertas da Antropologia Social para o público ouvinte em geral" (Gillin 1958:369).*

[10] *O crescimento dos documentários e do uso desses filmes no ensino em universidades e museus foi facilitado pelo desenvolvimento de câmeras leves para as forças americanas na Segunda Guerra Mundial, e pela criação, pela Eastman-Kodak, de câmeras portáteis de 16mm e de projetores relativamente baratos. Filmes feitos por antropólogos no campo, com um treinamento mínimo em produção de filmes, forneceram o cerne dos filmes educacionais nas Ciências Sociais, que foram novamente enfatizados no currículo das escolas públicas americanas após a Segunda Guerra. No final da década de 40, Margaret Mead iniciou um curso de filme etnográfico na Universidade de Columbia. Em 1968, Timothy Asch e John Marshall estabeleceram o Centro de Antropologia Documentária (agora DER, Documentary Educational Resources), em um esforço para desenvolver suas idéias sobre como se deveria produzir e usar os filmes no ensino da Antropologia. Para maior discussão, ver de Brigard (1975:33-34). Até recentemente, o apoio*

federal e privado para a produção de filmes educacionais continuava a ser a fonte principal de patrocínio para a maioria dos filmes etnográficos produzidos por americanos.

[11] Cabe observar que ao nível local, especialmente, nos últimos 20 anos, os antropólogos vêm trabalhando para estações de rádio e televisão, desenvolvendo programas para satisfazer às necessidades de comunidades específicas que estudaram (Eiselein e Marshall, 1976:157).

[12] Uma das exceções foi a reedição, pela CBS, do material sobre os esquimós Netsilik, de Asen Balikci, (produzido para Man a Course of Study, um programa inovador e essencialmente controverso), em duas horas de tempo de transmissão, sob o título de Fight for Life (de Brigard, 1975:37).

[13] De modo semelhante, a regulamentação de 1971 da Comissão Sloan exigiu que estações a cabo com mais de 3.500 assinantes contassem com programas com base na comunidade.

[14] Ver "Civil War at CBS", Newsweek, 15 de setembro de 1986.

[15] Em 1970, Ambrosino, diretor associado de programação na estação de televisão pública de Boston (WGBH), fez um estágio na BBC como bolsista americano no exterior da Associação de Transmissões Públicas. Inspirado na série científica pioneira Horizon, decidiu tentar um projeto semelhante nos Estados Unidos com a ajuda de alguns veteranos da BBC.

[16] Cada produtor trabalhava em um único programa ao longo dos 6-7 meses necessários à sua produção. Os membros da equipe encontravam-se regularmente para trocar idéias, criticar o trabalho uns dos outros e organizar mesas-redondas (Kendig, 1980).

[17] As produções adquiridas e revisadas da série Disappearing World, da Granada Television, foram: Ongka's Big Moka, Maasai Women, The Sakuddei, Some Women of Marrakesh, The Khirgiz of Afghanistan e The Mehinacu.

[18] Para uma lista completa e um guia de estudos da série Odissey, entre em contato com Odyssey Magazine, P.O. Box 1000, Boston, Mass. 02118.

[19] A respeito do nome (muito criticado) da série, Paul Henley escreveu: "(...) os diretores da série tentaram, por volta de 1973, conseguir que o alto comando da Granada mudasse o título da série. Mas naquele tempo, o nome havia se tornado tão intimamente associado com o que veio a ser uma série de muito sucesso, que a direção se recusou a fazer isso por razões comerciais. Conseqüentemente, os diretores viram-se obrigados a produzir filmes sobre povos como os Tuaregues ou os Quechuas, os quais tinham tanta chance de desaparecer quanto qualquer outro grupo étnico. Só depois que Moser filmou na Cortina de Ferro, na Mongólia (1975) e que, algo mais tarde, Singer filmou na China (1982), é que a direção concordou em mudar o título da série. E isso apenas porque os países anfitriões poderiam, de outra forma, não ter dado permissão para filmar" (1985:7).

[20] Muitos outros esforços têm sido desenvolvidos com o intuito de fazer programas sobre as questões antropológicas. Pelo menos, dois outros deveriam ser mencionados aqui. Em 1975, a BBC transmitiu uma série com sete episódios, The Tribal Eye. A fim de desenvolver o interesse na arte primitiva, o criador, diretor e apresentador da série, – David Attenborough – usou como foco dos programas objetos dos dogons, kwakiutl, astecas, benins, qashqa'i e melanésios. Eles foram vistos em seu contexto cerimonial original e, no último episódio, seguiu-se a trilha que vai do seu lugar de origem ao mercado de arte ocidental. A reação da comunidade antropológica foi variada, durante o período de transmissão, enquanto a visitação ao Museu da Humanidade dobrou na Grã-Bretanha (London, 1975). Em 1978, a BBC transmitiu Face Values, uma série em cinco episódios, comparando sistemas simbólicos de modo transcultural, organizada ao longo de temas da Antropologia Social, como espaço, tempo, papéis sexuais etc. Embora a série tenha sido iniciada pelo Royal Anthropological Institute, produzida com a ajuda de cinco antropólogos e contado com a presença do príncipe de Gales (um ex-aluno de Leach) como apresentador, teve um caminho pedregoso e foi objeto de críticas variadas. Para uma excelente discussão dessas e outras transformações do filme etnográfico no Reino Unido, ver Henley (1985).

[21] A Independent Television controla quinze companhias independentes, servindo a diferentes regiões do Reino Unido. Dessas, apenas cinco são relevantes: a Granada (noroeste da Inglaterra); a Yorkshire (área de Leeds); a Central TV (Midlands); a Thames TV (Londres) e a London Weekend. Elas compartilham alguns programas e produzem outros regionalmente. A recente entrada do Channel 4, que apenas encomenda ou adquire produções, representa o esforço da ITV de encorajar trabalhos independentes, minoritários e experimentais. A Independent Broadcast Authority (órgão que regulamenta as transmissões) regula a renda comercial. As estações são incentivadas a apoiar

programas menos lucrativos, mas mais inovadores, de duas formas: Taxando os lucros em mais de 50 por cento, a IBA encoraja as companhias a investirem no desenvolvimento próprio da programação. A cada oito anos, as companhias devem se recandidatar a uma franquia com base na qualidade da programação. A Granada é o único grupo que nunca perdeu a licença, desde 1995.

[22] De acordo com Leslie Woodhead, que veio para a Granada em meados da década de 60, "a empresa tem lucrado com o fato de ter o mesmo grupo no comando desde a metade dos anos 50, quando começou. O ponto de partida foi Lorde Bernstein, que era um socialista da velha guarda dos anos 30, e uma espécie de showman. Seus interesses têm influenciado e continuam a marcar a Granada. A equipe é na maior parte formada por ex-jornalistas, e todos da direção foram produtores. Assim, após 30 anos, ainda há um forte interesse em fazer bons programas de televisão, assim como altas somas de dinheiro". Lorde Bernstein morreu em 1995.

[23] Como observou Peter Loizos, o primeiro filme de Moser na Granada, que ele também considera o seu melhor – The Last of the Cuivas – tornou-se uma espécie de protótipo para a série (Loizos, 1980:577).

[24] MacDougall descreve a abordagem observacional como "um esforço de penetrar as reconstruções individualistas da realidade que haviam caracterizado o estilo dos documentários, a fim de trazer o público para perto dos eventos como testemunhas independentes" (MacDougall, 1978:413).

[25] Às vezes, o consultor não era um antropólogo profissional. Por exemplo, a escritora Elizabeth Fernea em Some Women of Marrakesh. Freqüentemente, os antropólogos eram jovens, muitas vezes envolvidos com trabalhos de campo para suas teses de doutorado. Como observa Loizos, "a série nunca foi prisioneira de nomes famosos" (1980:592).

[26] Uso a frase tomando como referência o termo usado por Dai Vaughan para descrever o editor do filme no seu livro, de 1983, sobre a vida e o trabalho do editor de filmes Stewart McAllister.

[27] Para outras discussões sobre colaborações entre antropólogos e produtores de filmes etnográficos na televisão, ver Asch e Asch (1986, e acima), Brody (1977), Henley (1983), Jenkins (1986) e Strathern (1977).

[28] NR- televisão inglesa

[29] Nesse momento, existe uma legislação pendente, no Reino Unido, que pode alterar a estrutura de proteção da televisão descrita aqui.

[30] Paul Henley conta que "Curling descobriu que, quando começou a filmar os programas da série Worlds Apart que tratam de assuntos britânicos, o processo de filmagem tornou-se uma experiência mais compensadora, já que praticamente pela primeira vez em sua carreira ele conseguia entender livremente o que as pessoas do filme estavam dizendo para ele e uns para os outros. Isso também fica evidente na alta qualidade dos próprios filmes" (1985:17).

[31] Ver duas críticas excelentes e criteriosas desses filmes, feitas por Paul Henley nos dois artigos listados na bibliografia.

[32] Já que possuo uma experiência limitada com a televisão japonesa, considero essa seção como uma visão geral histórica superficial, comparação preliminar com as transmissões ocidentais, e um passo em direção a um trabalho maior sobre a Antropologia e a televisão no Japão. A maior parte das informações sobre as transmissões japonesas é proveniente de entrevistas e conversas, no outono de 1986, com Junichi Ushiyama, produtor executivo da Nippon Audio-Visual (NAV); Yasuko Ichioka, produtor/diretor da NAV; e outros membros da equipe da NAV.

[33] Teatro de Não-Ficção foi ao ar durante oito anos, das 19:00 às 19:30 nas noites de quinta-feira, um feito extraordinário para um documentário de televisão escalado para o horário nobre. Não foi apenas um sucesso de público, mas recebeu também elogios da crítica. O belo filme de Ushiyama, de 1962, em preto e branco, chamado Takajo (O Velho e o Falcão) recebeu um prêmio no Festival do Filme de Cannes; um dos primeiros trabalhos de Yasuko Ichioka, Tachi's Family (1965), foi um dos últimos programas produzidos para o TNF, valendo-lhe elogios, e tornando-se o protótipo a partir do qual seu trabalho se desenvolveu como produtor/diretor de Nosso Mundo Maravilhoso.

[34] Além de Nosso Mundo Maravilhoso, Ushiyama criou Mundo do Século XX, que tratava de política, economia e problemas sociais internacionais; e Sob um Céu, projeto de curta duração (seis meses) de co-produzir documentários sobre um único tema, com estações de televisão da Suécia, Inglaterra, Canadá e União Soviética.

[35] As informações sobre a televisão japonesa foram atualizadas.

[36] *Agradeço a J.-P. Colleyn pelos preciosos comentários sobre Planète des Hommes. A descrição e as análises aqui desenvolvidas baseiam-se nas informações que me foram enviadas em novembro de 1990.*

[37] *A RTBF transmite em dois canais, a RTBF e a TV 21, não havendo propaganda até 1989, quando se passou aceitar patrocínio sob condições limitadas. Além disso, a RTBF tem a reputação de estar sujeita a influências políticas – a direção muda a cada período eleitoral. Esses fatores, entretanto, não parecem ter nenhum impacto na programação até o momento. A audiência total é de cerca de 3,4 milhão de adultos.*

Abstract

This essay examines the relationship of anthropological filmmaking to one of the dominant representational systems in our own culture, the television industry. The focus will be on anthropological television production and broadcasting in the United States, Great Britain, Belgium and Japan, countries where television has been a significant source of support and exhibition of ethnographic film. The article underscore the importance of these works in advancing the theory and practice of ethnographic film, and Anthropology as a discipline.

O pseudo ao vivo no reality show[1]

Pierre Beylot

Perdidos de Vista, nº 4

O *reality show* é um gênero híbrido que tem ao mesmo tempo algo de debate, de ficção e de reportagem. A originalidade deste tipo de programa está no fato de que ele se baseia em acontecimentos autênticos, que ele pretende reconstituir o mais fielmente possível. Ora, a "autenticidade" alegada pelos *reality shows* constitui um valor de referência eminentemente ambígüo: os fatos evocados realmente aconteceram e estão ligados à realidade cotidiana dos cidadãos comuns. Porém, "reconstituir" um acontecimento não tem nada de neutro ou de espontâneo: esses relatos que, segundo seus promotores, estão isentos dos artifícios de direção que caracterizam o relato ficcional, na verdade, respondem a esquemas narrativos clássicos. A direção, a construção dramática, a utilização do comentário, a articulação entre o estúdio e as seqüências filmadas obedecem de fato a fórmulas já de muito testadas. Poder-se-ia afirmar então que os *reality shows* pertencem à emergência de uma "televisão-verdade" cuja vocação seria mostrar "a vida como ela é"?[2] Ou, pelo contrário, devemos ver aí uma manipulação do espectador, que sob a aparência de autenticidade e transparência, prioriza a busca de uma participação emocional e escamoteia qualquer distância crítica? É esta última hipótese que vamos privilegiar.

O surgimento dos *reality shows* constitui apenas uma das manifestações da profunda evolução da televisão esboçada a partir do início dos anos 80. Esta "neo-televisão"[3] não tem como meta prioritária difundir um patrimônio cultural ou propor ao telespectador meios de descobrir horizontes que lhe sejam estranhos, mas deseja, antes de mais nada, constituir um espelho do cotidiano. Deixa de ser uma "janela aberta para o mundo" para explorar a intimidade dos casais e das famílias. Programas informativos ou reportagens, novelas e seriados passam a dar preferência ao meio familiar de qualquer "João Ninguém", em detrimento da vocação pedagógica da te-

[1] *Este artigo foi publicado originalmente na Revista CinémAction nº 76, Le Cinéma "direct", 1995.*

[2] *Tomamos emprestado esta expressão do artigo de Alain Ehrenberg "La vie en direct ou les shows de l'authenticité", In: Esprit; "Les reality shows, un nouvel âge télévisuel?", janeiro de 1993, pp. 13-35.*

[3] *Este termo foi proposto por Umberto Eco em "TV: la tranparence perdue" (1983), In: La Guerre du Faux, coleção Biblio Essais, 1988, pp. 196-220. Esta evolução é sintetizada por Francesco Casetti e Roger Odin em "De la paléo à la néo-TV: approche sémio-pragmatique", In: Communications, nº 51. "Télévisions mutations", Seuil, 1990, pp.9-26.*

levisão pioneira.[4] Esta mutação da televisão insere-se em um contexto sócio-cultural global: a ascenção do individualismo e a valorização do espaço privado se desenvolvem sobre um pano de fundo da crise das ideologias e de questionamento da política. Com os *reality shows*, a televisão não assegura somente a mediação entre os órgãos do poder e a sociedade civil, mas tenta ir além: tornar-se um ator completo da vida social. Aí onde polícia, justiça ou educação fracassaram, ela pretende resolver os conflitos de que padecem os mais carentes. Assumindo a função de investigador, confessor ou psicanalista, Jacques Pradel, o animador de programas como *O Amor em Perigo*, *Perdido de Vista* ou *Testemunha Número 1*, diz cumprir, junto com sua equipe, uma obra de "higiene social".[5] Não se trata apenas de afirmar uma cumplicidade com o público ou uma dimensão de intimidade, que também existem nos programas de jogos ou diversões, nem de lidar com o sentimento de proximidade quanto ao cotidiano dos telespectadores, como fazem os *sit-coms*. Os *reality shows* vão além, pois criam a ilusão de que a televisão estabelece um contato direto com os problemas das pessoas, leva-os em consideração e tenta resolvê-los. Logo, é impossível negar o fato de que a televisão propõe ser um "substituto de integração e de reconhecimento social" para pessoas que se encontram em "situações sociais de isolamento, solidão, sofrimento e exclusão".[6] Mesmo ilusório, o sentimento daí oriundo de que a televisão é capaz de apreender diretamente a realidade social, e que ela pode resolver ao vivo os problemas das pessoas, nos parece ser o fundamento ideológico do *reality show*.

Um discurso da verdade

Se os *reality shows* dão essa impressão de estarem tão próximos da experiência cotidiana do telespectador médio, é porque, antes de tudo, são fundados sobre acontecimentos reais. O fato de que o telespectador se apaixone por estórias banais e pouco espetaculares, que, sem dúvida, o deixariam indiferente caso fossem apresentadas em alguma ficção tradicional, é paradoxal apenas na aparência. A ficção, por mais realista que seja, aparece como uma falsificação se comparada aos *reality shows*, que pretendem reconstituir a realidade no sentido jurídico do termo (tanto que, determinados *reality shows* como *Testemunha* nº 1, tratam de casos criminais e têm a pretensão do concorrer com a justiça no terreno da autenticidade). Certas ficções, como *Esta é Minha História*, um seriado transmitido pela FR3[7], parecem ser, no entanto, verdadeiros reality shows. Trata-se de ficções construídas de maneira clássica porém baseadas sobre fatos reais; no final da apresentação, a ficção nega-se enquanto tal, já que os protagonistas reais vêm autentificar os acontecimentos narrados.[8] Nos *reality shows* que lançam mão de reconstituições, o paralelo entre ficção e realidade está sempre presente no discurso do animador; apresentando-se a ficção ao mesmo tempo enquanto modelo e algo a ser rejeitado. Ao apresentar o sumário de *Perdido de Vista*, Jacques Pradel afirma que se trata de "histórias cujos roteiros parecem cenas de romances ou de filmes". No lançamento de uma das seqüências de *Testemunha* nº 1, o mesmo animador anuncia que o caso judiciário lembra um filme de Hitchcock.[9] Por outro lado, ele insiste sobre a banalidade das pessoas implicadas nos acontecimentos ("Poderia ser

[4] *Em seu livro La Fenêtre et le Miroir, la TV et ses Programmes, Payot, 1992, Dominique Mehl desenvolve essa oposição entre duas concepções da função da televisão, sobretudo nas pp.107-117.*

[5] *Citado em La Fenêtre et le Miroir, op. cit., pp. 39.*

[6] *Éric Macé, em "La télévision du pauvre; sociologie du 'public participant': une relation "enchantée" à la télévision", Hermès, nº 11-12. A la recherche du Public, CNRS Editions, 1993, p. 172.*

[7] *N.R. F R 3 – canal de televisão francês.*

[8] *Gérard Leblanc, "Happy ending? Scénarios de la vie ordinaire", in Esprit, op. cit., p. 43.*

[9] *Escolhemos dois programas como referências: Perdido de Vista, apresentado em 31 de janeiro de 1994, e Testemunha nº 1, apresentado em 28 de fevereiro de 1994 (TF1).*

qualquer um de nós" "a vítima levava uma vida como tantas outras" etc.). Os dramas evocados nos *reality shows* são vividos por pessoas com as quais os telespectadores se identificam facilmente, mas, como afirma o lugar comum que diz que a realidade "ultrapassa" a ficção, tais acontecimentos podem parecer tão apaixonantes quanto uma intriga de suspense. O discurso do animador privilegi sempre o caráter sensacional ista das estórias que são contadas, ao mesmo tempo em que refuta absolutamente a acusação freqüente de *voyeurismo* que pesa sobre os *reality shows* ("A reconstituição não constitui prazer nenhum"; "Não é por gostar de sensacionalismo que mostramos isso a vocês", diz Jacques Pradel em *Testemunha* nº 1). Esta autojustificação permanente a respeito da legitimidade do programa funda-se duplamente na noção de verdade: nos seus fins (é necessário esclarecer um misterioso desaparecimento, encontrar o culpado por algum crime sem solução...), e nos seus meios (a reconstituição se dá escrupulosamente conforme a verdade factual).[10]

O estúdio, espaço de mise-en-scène

O discurso do apresentador constitui um primeiro quadro interpretativo que orienta a leitura que o telespectador fará a respeito do acontecimento. Aliás, as intervenções do animador ocupam um tempo muito maior do que as seqüências filmadas. A função deste último consiste em orientar o desenrolar do programa (apresentação dos temas, transições, ligações com a central telefônica que recebe as chamadas dos telespectadores), interrogar os convidados presentes no estúdio e defender a legitimidade do procedimento escolhido pelo programa. A percepção da realidade vivida é mediatizada por um dispositivo cuidadosamente orquestrado, dirigido pelo apresentador. Assim, em *Perdido de Vista*, as várias estórias correspondem a rubricas que aparecem em todos os programas ("Responda-me", "Reencontro", "Eu perdi tudo" etc.). A bem estruturada organização do programa se manifesta ainda através da maneira como se dá o vai-e-vem entre o estúdio e as seqüências filmadas. As reconstituições raramente são apresentadas de uma só vez: a seqüência dedicada ao assassinato de Laon (*Testemunha nº 1*) dura 21 minutos, compreendendo cinco seqüências filmadas (com uma duração que varia entre 30 e 140 segundos), separadas por voltas ao estúdio (a entrevista de um policial constitui o álibi informativo do programa, enquanto o depoimento das pessoas próximas da vítima confere autenticidade ao acontecimento e lhe fornece a dimensão emocional indispensável). A cada seqüência corresponde um ponto de vista diferente acerca do evento: reconstituição da descoberta do corpo por motoristas que estavam de passagem, testemunho dos caçadores, reconstituição da agenda da vítima... As diversas abordagens muitas vezes retomam um modo de apresentação utilizado nos noticiários da televisão, com os fatos de um lado ("o filme dos acontecimentos"), e do outro, as hipóteses explicativas. Em determinadas estórias cria-se um suspense artificial por intermédio de uma volta ao estúdio: em uma sequência de *Perdido de Vista* dedicada ao repatriamento de Olga – uma jornalista da Bósnia – uma primeira reportagem termina com o fracasso do enviado especial do programa, mas Jacques Pradel anuncia uma reviravolta, e, na reporta-

[10] *O animador pode, no entanto, avisar-nos sobre certas pequenas diferenças relativas às circunstâncias reais: por exemplo, o número de figurantes menor na reconstituição do que na realidade da cena do assassinato de Bordeaux.*

gem seguinte, vemos como Olga conseguiu fugir de Sarajevo até chegar aos estúdios parisienses.

O documento amador, um modelo de referência

Não resta dúvidas de que a utilização do estúdio como espaço de *mise-en-scène* não escapa mesmo aos telespectadores mais distraídos. Mas a ambigüidade do estatuto das seqüências filmadas se manifesta de maneira mais difusa. Certos traços lembram reportagens; para começar, a voz em *off*, especificando de modo extremamente minucioso as referências espaço-temporais da ação: essas informações surgem por vezes, simultaneamente, em inserções, o que constitui um modo de insistir sobre a autenticidade dos fatos. Face ao comentário, dotado de forte valor informativo, as imagens parecem muitas vezes ilustrativas. Como em uma revista de reportagens, cujas indicações são fornecidas pela voz em *off* –objetiva, por ser neutra e anônima –, acrescentam-se depoimentos provenientes de pessoas próximas da vítima. Em *Testemunha nº 1*, o próprio nome do programa e a menção à seu caráter de "reconstituição", por mais que apareçam em inserções no início da seqüência, não escamoteiam o fato de que todo o procedimento de direção tende a fazer com que o telespectador esqueça de que não se trata de realidade. Os meios utilizados para autenticar a reconstituição variam: destaquemos, de início, o pseudo-amadorismo na maneira de filmar[11]. Assim como um vídeo de família, a câmera no ombro se move intempestivamente, os enquadramentos são tortos, a luz é fraca ou, ao contrário, super-exposta... Várias seqüências apresentam também vídeos feitos em família, nos quais aparece a pessoa desaparecida ou morta, filmada antes da tragédia. Inseridos no interior da reconstituição, os documentos não profissionais (fotos, vídeos de família, fitas de vídeo de observação) contribuem para autenticar o que não passa de uma recriação da realidade. Aliás, não é difícil comparar o surgimento do *reality show* com a multiplicação dos programas que utilizam realizações feitas por amadores em contextos muito diversos: desde situações engraçadas ou insólitas captadas por um pai de família com sua câmera de video pessoal (*Video-gags*), até o escritor Hervé Guibert filmando o diário íntimo de sua própria agonia (documento transmitido pela TF1). Os telejornais de atualidades se mostram também extremamente ávidos por documentos amadorísticos, que podem trazer-lhes imagens inéditas muito preciosas em termos de audiên-

Anissa reencontra seus pais

[11] *"Para fazer com que pareça algo vivido, é necessário aparentar amadorismo na maneira de filmar", observa Gérard Leblanc em Esprit, op. cit., p. 41.*

cia, e que são freqüentemente capazes de mudar a opinião pública, mais profundamente que uma reportagem profissional.[12] O caso Rodney King, de 1992, mostrou como uma fita de vídeo amadorística de apenas 81 segundos foi capaz de desencadear uma imensa tormenta político-judiciária.

Determinados *reality shows* utilizam documentos "brutos": por exemplo, em um programa do canal canadense *TV Métropole*, vemos o roubo de uma caixa registradora de um hipermercado, tal como foi registrado pelo vídeo-vigia da loja.[13] Nos canais franceses, a realidade é de fato, representada, mas seguindo sempre o mesmo procedimento que serve de referência ao filme amador. A reportagem (ainda que sem comentário em *off*), pressupõe sempre um discurso sobre o real. Mesmo que os realizadores queiram ser imparciais, suas escolhas não são nunca inocentes. Pelo contrário, o documentário parece isento de qualquer engajamento subjetivo, trensmitindo a impressão de ser apenas um registro da realidade. Ao apropriar-se de um estilo de realização que é próprio do documento amadorístico, a reconstituição dissimula sua verdadeira natureza, pois não passa de uma ficção que se recusa a se reconhecer enquanto tal. Certos protagonistas reais, representando seus próprios papéis, misturam-se a atores profissionais. É nisso que reside todo o interesse das entrevistas feitas com pessoas próximas: elas servem antes de mais nada para apagar as fronteiras entre a pessoa real, interrogada segundo a estratégia da reportagem ou do *talk-show*, e o personagem que elas interpretam na reconstituição. Pois mesmo que ela pareça ser intérprete de seu próprio personagem, representa, em primeiro lugar, um papel perante as câmeras da TF1. É precisamente isto que o realizador de reconstituições busca ocultar ao colocar documento e ficção num mesmo plano. Este trabalho de assimilação pode ser desenvolvido graças a um ritmo de montagem bastante veloz, que não permite ao espectador distinguir um gênero do outro. O realizador conta igualmente com o efeito da presença e da atualização da imagem: o acontecimento, apresentado claramente como fato consumado pela voz em *off* e pelas pessoas entrevistadas, é imediatamente atualizado pelas imagens da reconstituição. Esta permite que ele se beneficie das vantagens pertencentes a ambos os gêneros: por parecer ficção, a reconstituição provoca uma identificação com o "personagem" da vítima; por parecer reportagem – ou melhor, documento –, a reconstituição dá a impressão de ser muito mais objetiva do que a mais realista das ficções.

O culto da emoção

Os dois procedimentos não são necessariamente conciliáveis: obviamente, é preciso que "pareça verdade", mas é fundamental também que provoque emoção. O envolvimento emocional do espectador é encarado, de maneira bastante ingênua, como condição *sine qua non* de sua identificação com os "heróis" das reconstituições. Isto explica a multiplicação de efeitos visuais agressivos que interpelam o telespectador: *zooms*, *closes*, câmera lenta, imagem congelada, *travellings* rasantes etc. A freqüente utilização da câmera subjetiva revela a pobreza da realização: no entanto, sabemos, desde o famoso exemplo de *La dame du lac*, que o recurso da câmera subjetiva não cons-

[12] *Notadamente nos Estados Unidos, certos "amadores" especializam-se na busca de imagens de choque capazes de alimentar as televisões. O amador muda assim de estatuto, tornando-se uma espécie de jornalista free-lancer.*

[13] *Seqüência transmitida em L'audience à tout prix, reportagem feita por um enviado especial a respeito dos reality shows (janeiro de 1993).*

titui o meio mais hábil para fazer com que o telespectador se identifique com o personagem. Empregado de maneira muito sistemática, este procedimento já não fornece ao espectador a impressão de fazer parte do olhar de um personagem: ele é simplesmente percebido como uma das marcas desse tipo de realização. Acrescente-se a isso uma ilustração musical que sublinha de maneira convencional e redundante os momentos de tensão dramática. O caráter intensivo desses procedimentos substrai muito de sua eficácia, principalmente por serem eles associados a realizações que remetem à violência e à morte (*zoom* sobre uma poça de sangue, câmera lenta sobre a chama que sai de um fuzil, parada em primeiríssimo plano sobre a imagem do rosto da vítima no instante fatal etc.). Enfim, a montagem suprime qualquer ambigüidade, orientando a interpretação que devemos ter dos acontecimentos de modo tão visível, que a demonstração torna-se grotesca (por exemplo, quando uma fusão associa o rosto aterrorizado da vítima mortalmente atingida a uma foto de família que mostra a mesma pessoa sorrindo ao lado da mulher).

A procura da emoção contradiz a vontade de mostrar o acontecimento de maneira autêntica. Priorizar a emoção significa aplicar à realidade uma leitura tendenciosa: os depoimentos dos participantes, os fatos reconstituídos serão selecionados em função deste critério, o qual só permite escolher uma visão *muito* truncada da realidade. Existe discordância entre a finalidade declarada do programa, que é apreender a realidade de modo direto e transparente, e os meios utilizados para este fim. Esta se traduz em primeiro lugar pela escolha de acontecimentos que obedecem à lógica das notícias locais nos jornais: certamente, essas estórias banais de adolescentes em fuga ou de crimes não esclarecidos nos falam de um cotidiano que não provém da imaginação dos realizadores dos *reality shows*. Mas na abordagem dessa realidade, não há nada que permita ultrapassar o anedótico ou o caso individual. Pelo contrário, toma-se o máximo cuidado para não reinserir o fato dentro de um contexto social ou cultural mais abrangente. Privilegia-se o que é mais sensacionalista: o detalhe pitoresco, o insólito dentro do cotidiano. As entrevistas em estúdio não permitem um distanciamento maior. Os *reality shows* não são lugares onde a palavra é livre: nada que seja inesperado pode surgir dos testemunhos dos

Perdido de Vista

convidados. A difusão ao vivo, o cenário bem arrumado do estúdio, a presença de um grande público, nada disso incita os entrevistados a refletirem sobre si-mesmos e sobre os dra-

mas dos quais participam. Longe de permitir que essas pessoas se reapropriem de suas experiências[14], o ritual adotado pelo *reality show* as mantêm prisioneiras de um papel. Elas estão destinadas a exprimir sofrimento, desamparo e solidão. Mas não há nenhuma troca verdadeira ou interação neste tipo de programa, pois não se espera dessas pessoas que elas se distanciem dos acontecimentos ou que nos contem o que viveram com maior profundidade. É um engodo pensar que tais programas são capazes de fazer com que aqueles que deles participam, ou mesmo os telespectadores que os assistem, se tornem "profissionais de sua própria vida"[15] ou "especialistas em si-próprios". (Pascale Breugnot) As pessoas obedecem a uma *mise-en-scène* diretiva, na qual, segundo os próprios organizadores, "nada pode ser deixado ao acaso"[16]. A única coisa que se pede aos participantes é que "autentiquem", com sua presença e seus propósitos, a versão de suas estórias elaborada pelos realizadores de reconstituições à procura de sensacionalismo[17].

Um telespectador ingênuo ou distanciado?

O telespectador também está trancafiado em um papel estereotipado: o do *voyeur* que observa com deleite o espetáculo da infelicidade alheia. Mas as pessoas que criam os *reality shows* menosprezam o telespectador e seu espírito crítico. Vimos que nas reconstituições a escolha das imagens, a seleção da direção e o comentário funcionavam de modo unívoco: não respeitam nem acesso a realidade que pretendem "reconstituir" – da qual oferecem apenas uma imagem –, fragmentária, nem a liberdade interpretativa do telespectador. Ora, a maioria dos telespectadores contemporâneos está muito mais familiarizada com o universo da imagem do que seus predecessores. Eles são muito mais sensíveis à possibilidade de manipulação oferecida por este universo. Eles estão conscientes do fato de que um relato pretensamente imparcial pode transmitir um discurso e pressupostos ideológicos de maneira mais ou menos implícita. As estratégias de persuasão que agem nos dispositivos dos *reality shows*, quer se trate do espaço de expressão rigidamente controlado do estúdio ou das reconstituições, são demasiado grosseiras para que não sejam percebidas pela maioria dos telespectadores. Estes reconhecem imediatamente a artificialidade do estilo híbrido das reconstituições, que associam o pseudo-amadorismo da realização a um aparato de efeitos visuais atraentes. Eles percebem o lado complacente desses programas, que suscitam uma mistura nebulosa de curiosidade e compaixão. Esses telespectadores mais informados não se deixam enganar pela pretensa autenticidade das reconstituições, não caem no jogo da emoção barata que os *reality shows* tentam despertar de maneira pouco sutil. Porém, nem todos os telespectadores são iguais diante de programas desta natureza: pois, em vez de consolidar os elos sociais, eles aumentam as diferenças que existem entre os telespectadores capazes de ter um olhar crítico sobre as estratégias de manipulação utilizadas por esses programas e aqueles que são inteiramente desprovidos das armas culturais que lhes possibilitariam detectar as ciladas.

Para além do *reality show*, o que está em jogo é a própria relação do telespectador com

[14] *É o que dá a entender, de maneira um tanto otimista, A. Ehrenberg, In: Esprit, op. cit., p. 15 e 32.*

[15] *Ibid. p. 25. Esta afirmação é mais pertinente no caso de programas de auto-análise como O Amor em Perigo, do que nos exemplos que selecionamos (Perdido de Vista e Testemunha nº 1).*

[16] *As declarações de Pascal Breugnot foram extraídas de Envoyé Spécial, programa consagrado aos reality shows, em janeiro de 1993.*

[17] *Gérard Leblanc, no mesmo número de L'Esprit, insiste sobre a ausência de valor informativo de tais depoimentos, os quais só servem para autentificar as reconstituições, op. cit., p. 42.*

a realidade. As noções de objetividade e autenticidade são encaradas atualmente com uma prudência cada vez maior em matéria de informação. A inflação de imagens, provenientes dos quatro cantos do mundo e transmitidas ao vivo no noticiário televisivo, contribui para confundir as referências do espectador. A proliferação das informações, bem como a interpenetração das notícias mais fúteis e das piores atrocidades, acabam por "desrealizar a atualidade", como demonstrou Régis Debray.[18] Por outro lado, grandes empreendimentos de manipulação da opinião (acontecimentos ocorridos na Romênia ou o tratamento dispensado à guerra do Golfo), ou falsidades mais caricatas (como a verdadeira-falsa entrevista com Fidel Castro) tornaram o telespectador mais circunspecto do que no passado com relação à maneira adotada pela mídia para lhe falar da realidade. A neo-televisão e seus apresentadores-estrelas gostam do irrisório e do pastiche: mais do que qualquer outro gênero televisivo, é a informação que está na linha de mira. Falsos convidados interpretados por atores em *Ciel Mon Mardi*, de Christophe Dechavanne; falsos estúdios de *reality shows* organizados por Gianni Ippoliti na televisão italiana; seqüências "Info/Intox" em *Double Jeu*, de Thierry Ardisson, todos esses programas em que a televisão faz sua própria caricatura de modo simplista têm, no entanto, a vantagem de obrigar o telespectador a pôr em prática seu espírito crítico.[19] Numa televisão que se compraz em brincar com as aparências e desconfia de todos os discursos da verdade, os *reality shows*, com seu culto à emoção verdadeira, acabam se situando na contra-mão. A evolução da televisão incita o telespectador a adotar uma atitude cada vez mais ativa e distanciada face a esses programas que apostam em sua credulidade. Prisioneiros de suas contradições – falsas reportagens, falsas ficções, falsos documentos amadorísticos –, os *reality shows* desvelam seu caráter fictício. Por desejarem aparentar o natural, descambam para o artifício explícito.

[18] *Vie et Mort de l'Image, une Histoire du Regard en Occident, Gallimard, 1992, principalmente pp. 374-381.*

[19] *Por ocasião do 100º Ciel Mon Mardi, um debate reunindo convidados que, na verdade, eram atores foi organizado sem o conhecimento do telespectador. O engodo só foi revelado ao final do programa. Em Double Jeu, os telespectadores deveriam adivinhar se a reportagem que tinham acabado de assistir era ou não uma informação verídica.*

Abstract

Reality show, as a TV genre, is a cross-breed deriving simultaneously from talk-show, fiction and reporting. What is original about these programs is that based on real events, they claim to be nothing but a reconstitution, as sincere as possible of these events. But the "authenticity" to which *reality shows* are referring is a highly ambiguous value. It is true that the mentioned facts have really taken place and belong to the everyday life of common people. But reconstituting events is neither obvious nor spontaneous. The truth is that these stories fall within very traditional narrative structures, systematically relying on the emotional involvement of spectators.

A história televisionada[1]

Myrian Tsikounas

*Reconstituir a história? (*L'année terrible*)*

Como representar a história através do filme, com ou sem documentos de época? Como montar um cenário, dar nova vida a personagens desaparecidos? Quais são as relações entre palavra e imagem na narrativa? Como restituir os "ritmos" da história?

Existem inúmeras maneiras de contar a história da televisão. Pode-se recorrer à fábula (*Os Miseráveis*, M. Bluwal), à reconstituição romanceada (*O Ano Mil*, J.-D. de la Rochefoucauld), ao filme de montagem clássica (*Le chagrin et la pitié, Zoom,* Harris e de Sédouy), ou ainda ao programa híbrido, que mistura trechos de arquivos com seqüências de filmagem onde um narrador (como Alain Decaux) interpreta uma página do passado. Abordarei aqui unicamente este último gênero, que fica entre a vontade de instruir e a intenção de divertir.

Selecionei três obras apresentadas recentemente, e programadas para um horário de grande audiência: *La législation des syndicats, L'année terrible, Mai 68.*

Por que essa escolha? Essas três produções abordam temas amplos, buscando atingir uma grande audiência e conciliando uma visão pedagógica com uma atividade lúdica. Demonstram uma atitude sociopolítica evidente: reavivar a memória coletiva, reanimar o debate, influenciar o destinatário. Cada um desses filmes é também uma experiência singular que suscita uma reflexão a respeito das possibilidades da linguagem audiovisual. Como representar ho-

[1]Este artigo foi publicado originalmente na revista CinémAction, nº 38, La science à l'écran, 1986.

mens e lugares quando o período é muito antigo para que se tenha arquivos fílmicos disponíveis? E, inversamente, quando se trata de episódios recentes, como selecionar e organizar o material? Como fazer para sugerir uma "longa duração" (*La législation des syndicats*), ou ao contrário, reproduzir um "tempo curto" (A Comuna de 1871, Maio de 68)? Certos acontecimentos não se prestam melhor do que outros a serem postos em imagens?

As maneiras de acomodar a palavra

Nossos filmes têm um ponto em comum: não são simples relatos no decorrer dos quais os acontecimentos pareceriam contar-se a si mesmos, mas sim discursos sobre a história, empreendidos por narradores que assumem posições. Em *Mai 68*, Alfonsi afirma logo de início: "*Escolhi apresentar-lhes o dia 24 de maio...*". Esta palavra, enunciada na primeira pessoa, afasta-se da neutralidade de narradores como Alain Decaux, cuja voz está embutida no relato.

As vezes, o apresentador é o próprio roteirista (Alfonsi), outras vezes o cineasta se esconde atrás de um cientista que se supõe deter um conhecimento específico sobre o período (Duvernay e Jeudy). A entrevista pode assim ser disfarçada ou sublinhada. No primeiro caso, o especialista que está frente à câmera parece falar direta e espontaneamente com o espectador.

Em *La législation des syndicats*, três historiadores se encarregam da continuidade, e cada um deles cobre um perímetro delimitado, tendo o cuidado de jamais pisar no território do outro. Yves Lequin não sai de Lyon, Jacques Rougerie permanece em Paris e Madeleine Rébérioux acompanha os trabalhadores no decorrer dos séculos. Em uma obra dessa natureza a informação é a única coisa que importa. Mas será que esses acadêmicos, preocupados em não estar à altura da sua tarefa dirigem-se realmente a um grande público, ou estarão voltados somente para seus colegas?

No segundo caso, aparece a entrevista. Em *O L'année terrible*, Santelli interroga vários personagens provenientes de diversos horizontes, o que significa que a palavra ocasionalmente discordante permite que se ultrapasse a historiografia tradicional e que se solicite a participação do espectador.

Como fazer com que as testemunhas oculares se expressem? Quando o período apresentado é recente, tudo parece simples: os contemporâneos foram filmados e não é difícil fazer com que compareçam ao estúdio. Em *Mai 68*, Cohn-Bendit se vê na tela; o repórter de R.T.L[2], Jean-Pierre Rey, ouve seu próprio comentário a respeito da "noite das barricadas" e faz sua autocrítica.

Mas como reproduzir a voz de uma população que desapareceu sem deixar vestígios? Em *L'année terrible*, os atores citam Eugène Varlin, Thiers, Hugo, *Le Cri du Peuple*, de Vallès. Em *La législation des syndicats* artistas evocam as leis de Turgot, de Le Chapelier... Esses extratextos sugerem um clima que já não existe. As palavras entrelaçadas possibilitam o confronto de várias visões. A linguagem dos pobres parisienses opõe-se à da elite. No en-

[2] *N.R. - R.T.L. é um canal de televisão de Luxemburgo.*

tanto, esses artifícios um tanto rígidos são desconcertantes. Apesar de seu inegável talento, Alain Cuny tem alguma credibilidade quando está transliterando Hugo?

Finalmente, os documentários exigem muito da trilha sonora. Vamos considerar como exemplo o dispositivo utilizado em *L'année terrible* A oralidade intervém em três níveis, e cada um deles cumpre uma função singular:

- o comentário em *off* de Claude Santelli abre cada unidade nova, "cronologiza" e espacializa a fábula;
- as citações remetem ao espaço do passado e seu entrelaçamento contribui para estabelecer um desdobramento horizontal de todas as variantes de um tema;
- o fluxo verbal dos especialistas preenche as lacunas da imagem.

Ruídos e músicas fáceis de serem decodificados

Os ruídos cobrem várias trilhas sonoras. Como o provam os anacronismos – um mimeógrafo simbolizando as primeiras prensas, um tear Jacquard anunciando a revolta dos *canuts* de 1831[3], elas não precisam ser realistas, mas apenas parecer verossímeis, imediatamente decifráveis pelo telespectador. Em *L'année terrible*, rumores e cochichos restituem a atmosfera agitada de uma assembléia – com Hugo na tribuna –, granadas, sirenes e tiros imprimem cada imagem de enfrentamento, cada tomada de multidão correndo e se dispersando.

Nos três filmes, a música preenche funções similares. A partitura original é praticamente inexistente (a não ser com Santelli, que atravessa os solos de dois instrumentos). Algumas vezes, como em *La législation des syndicats*, prevalecem os cantos: textos de Eugène Pottier e canções populares tristonhas de Jean-Baptiste Clément (*Le temps des cerises...*). Em *Mai 68*, uma balada de Joan Baez evoca a paz no Vietnã.

A imagem, parente pobre?

Nos programas que, privilegiando o ato de linguagem, enquadram longamente um cientista – na maioria das vezes sentado em seu escritório, ao lado da biblioteca que é prova de seu saber –, e que retraçam um período anterior ao surgimento do cinema, o poder da imagem parece bastante fraco. E quando, além do mais, o diretor resolve lançar mão de algumas fotos disponíveis somente para ilustrar a "lição", o filme acaba parecendo um manual escolar. Entretanto, observando melhor, *La législation des syndicats* conta com um arsenal icônico particularmente rico: cartografia, gravuras de Gustave Doré, caricaturas de Daumier, quadros e galerias de retratos. O problema, na verdade, situa-se aquém: na própria utilização do material, que é entregue em estado bruto, sem agenciamentos internos. Aliás, considerando-se a rapidez com que desfilam as reproduções, focalizadas em *zoom* a uma velocidade extraordinária, reguladas pelo "ritmo" da narrativa, quem poderia se perguntar alguma coisa? Nesse jogo de adivinhações, somente um especialista seria capaz de reconhecer os tecelões de Houlme, os mineiros de Carmeaux e de Anzin. Mas isso não significa subestimar os limites da atenção do espectador e ignorar o ditado que diz: "quanto mais se põe, com

[3] *(N.T.: trabalhadores da indústria da seda, em Lyon)*

menos se fica"? O acúmulo de ver/ouvir é tamanho, que acabamos esquecendo de olhar.

Em *L'année terrible*, pelo contrário, a partir de fontes relativamente próximas consegue-se um resultado completamente diferente. Apostando na economia visual – mostrar menos, porém melhor –, trabalhando sobre o *tempo* e a composição espacial/(desenho) reenquadrada e explorada por longos planos panorâmicos, o autor provoca o questionamento.

Quando um cineasta relata um episódio recente (*Mai 68*), aparentemente sua única preocupação consiste em selecionar e dar forma a dados fílmicos. No entanto, as únicas seqüências disponíveis são aquelas julgadas interessantes na época, ou seja, aquelas que assinalam os limites do representável para os contemporâneos da Frente Popular ou de Maio de 68. Por outro lado, as imagens preservadas correspondem à opinião mais ou menos consciente do diretor, que privilegia as cenas semilendárias e carnavalescas – ataque da polícia de capacete e máscara, retirada dos paralelepípedos das ruas – comuns a várias gerações. A uniformidade das escolhas efetuadas é impressionante – desfiles, enterros, multidões portando faixas... –, bem como o caráter repetitivo das imagens. É certo que, nas Ciências Sociais, o método comparativo se impõe, nem que seja para demonstrar que o acontecimento é algo que só acontece uma vez, e que, entre 1936 e 1968, a situação se modificou.

Entretanto, certos autores insistem tanto na analogia entre épocas distintas, que acabam negando toda e qualquer discontinuidade. Quando Santelli, em *O L'année terrible*, alterna tomadas anacrônicas da edificação de barricadas na época da Comuna com cenas da Libertação de Paris em *Mai 68*, ou quando Alfonsi emprega um procedimento análogo porém invertido, ambos esquecem que, em se tratando de história, o tempo não é reversível.

Obrigados a fornecer mensagens claras, os filmes guardam oposições frontais: povo/burguesia; opressores/oprimidos; jovens/velhos. *O L'année terrible e Mai 68* abordam o mesmo tema – a fuga do mundo antigo e o vazio institucional. Para representar o recolhimento de Thiers em Versailles, Santelli mostra gravuras do Arco de Triunfo e a caricatura de um homenzinho desaparecendo através do fechamento do diafragma sobre um velho que fala sozinho ao fechar uma janela do castelo. Quantos meandros! Em contrapartida, em apenas alguns planos (De Gaulle subindo em um avião no aeroporto Bourget, expressando-se com dificuldade para a televisão romena), Alfonsi consegue sugerir a vacância do poder e o mal-estar governamental. Da mesma forma, transmite o tédio graças a um paralelo entre um operário carrancudo entrevistado em sua própria casa e um anúncio publicitário pregando as vantagens de um determinado creme para os pés das mulheres desocupadas.

A conjunção palavra/ imagem: relações muitas vezes distorcidas

As imagens de nossos filmes são tão imprecisas e polissêmicas – diapositivos sem legendas, multidões enquadradas em planos gerais... –, que elas não podem prescindir de

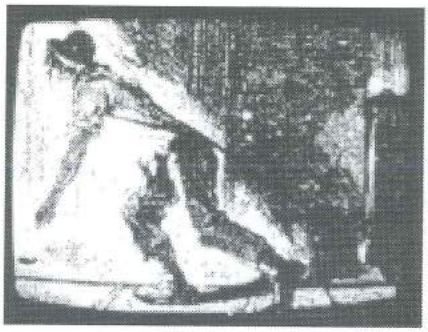
um comentário. Não existe propriamente na amostra sob estudo um conflito entre ver e ouvir, já que é sempre a trilha sonora que orienta. Em *La législation des syndicats* assim como na série de Alain Decaux – *A História em Questão*, a primazia do oral é explícita. Com Santelli e Alfonsi a voz se apaga, mas, mesmo assim, continua assegurando os encadeamentos. Seu retorno implica o término de uma seqüência e o início da subseqüente.

Porém, o convívio pode ser feliz quando o monólogo limita-se a deixar passar informações dificilmente evidenciáveis (uma lei, um sentimento..), ou quando se esboçam relações de complementaridade: tendo resolvido filmar no presente locais históricos, Santelli faz com que a palavra remeta ao passado. As duas descrições harmonizam-se também quando o discurso, algo sincrônico, libera a imagem e provoca uma interrogação. Em *Mai 68* nós nos voltamos para a situação na Alemanha – entrevista de um jovem militante, desfile de estudantes em Berlim. Somente mais tarde Alfonsi explica esse desvio para o Leste. Em outros casos, joga-se com o revezamento oral/escritural. Ainda em *Mai 68*, a maioria das datas e indicações de locais inscrevem-se na tela: uma máquina de escrever bate: "11 horas, Boulogne-Billancourt...; 15 horas, Paris...; 24 de Maio 68, 19 horas, passeata da C.G.T[4]....";; imediatamente surgem páginas de jornais relatando os acontecimentos e somos forçados a lê-las, pois o apresentador permanece mudo.

Em compensação, os dois materiais audiovisuais não estão em oposição, e o oral parece ter a primazia. No entanto, subrepticiamente, a imagem mais banal ultrapassa o comentário. Assim, a câmera de Santelli fixa-se sobre uma parte do bairro Belleville em demolição, quando surgem dois meninos, um negro e outro branco, no terreno baldio, sugerindo uma leitura mais abrangente do que a do comentarista.

Santelli interroga os personagens provenientes de lugares diversos (*L'année Terrible*)

Cohn-Bendit se olha na tela (*Mai 68*)



Os mineiros de Carmeaux (*La Législation des syndicats*)

[4]*N. R. – CGT – Confederação Geral do Trabalho*

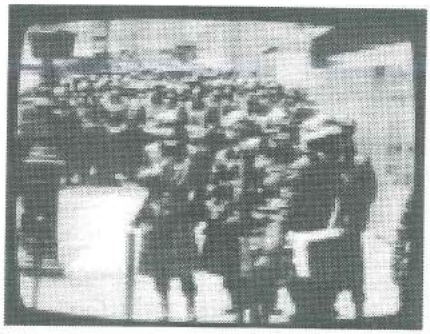
A execução dos cenários

O historiador/cineasta em busca de uma época um pouco distante depara-se inevitavelmente com dois obstáculos: possibilitar que se imaginem os locais que foram palco do drama e neles fazer evoluir os principais protagonistas. Como (re)criar um cenário? Restituir personagens que já não existem? Obviamente, os realizadores poderiam se contentar em organizar uma seqüência de imagens fixas. Como o procedimento é pouco espetacular, preferem acrescentar ficções curtas. Essas pequenas cenas são às vezes reconstituições – Louise Michel em sua sala de aula e depois em uma barricada (*L'année terrible*); um homem que abandona a mulher para participar do Tour de France[5] em *La législation des syndicats*. Na maioria das vezes, opta-se por simples evocações, filmadas em estúdios sem cenário. Atores não caracterizados limitam-se a recitar Lissagaray e Vallès (*L'année terrible*).

[5] N.T. – corrida de bicicleta que dá a volta no território francês; sendo muito popular naquele país.

Outra técnica consiste em filmar um cenário atual. Santelli não hesita em enquadrar Montmartre cheia de turistas, a prefeitura do XIème arrondissement e o Boulevard Voltaire, vistos de um automóvel. Ele evoca dessa forma um clima, uma arquitetura, mas esquece algumas regras elementares. Mostrar o Sacré-Coeur, símbolo da revanche dos Versaillais[6], construído em 1876, provoca um certo constrangimento. Para não falar da proclamação da República, no dia 4 de setembro de 1870, ilustrada com a entrada de De Gaulle no Hôtel de Ville de Paris, em 1944. Em contrapartida, quando Santelli instala sua câmera em um pátio miserável para apresentar o jornal de Vallès,

[6] NR - Nome dado ao governo francês, instalado em Versailles, que massacrou os revolucioná-rios da Comuna de Paris.



Cenas semi-legendárias e carnavalescas (*Mai 68*)

De Gaulle se expressa com dificuldade na televisão rumena (*Mai 68*)

Um operário é interrogado em sua casa... (*Mai 68*)

Páginas dos jornais que relatam o acontecimento (*Mai 68*)

Um companheiro deixa sua mulher para fazer o Tour de France

Uma visão extremamente convencional do passado.. (*La Législation des syndicats*)

sugere uma atmosfera verossímil e, conseqüentemente, aceitável.

Entretanto, as pessoas sempre se contentam em transformar em imagem o que há de mais conhecido. Paris, cuja história é perfeitamente conhecida, é longamente enfocada. Em compensação, as alusões à província são bem raras. Mesmo em *Mai 68*, programa que dispunha de imagens de arquivos geográficos diversos, a ação se concentra em torno da Sorbonne ou nas proximidades de uma fábrica mítica, a Renault.

Já que, no passado, a palavra operária estava de todo ausente, o roteirista é obrigado a escrever e imaginar trabalhadores anônimos. Assim, em *La législation des syndicats*, vemos surgir um improvável companheiro "Paris, le gai savoir" (!), cujo jogo cênico é caricatural. O que ameaça a reconstituição é o estereótipo, a ampliação dos traços, sendo necessário introduzir nuanças para mostrar a extraordinária complexidade dos trabalhadores do século XIX.

A narrativização

Os três filmes estudados seguem as regras canônicas do relato. Partem de um início arbitrário e, através de uma série de transformações, caminham para um "ponto final". Os documentários que tratam dos "tempos curtos" são construídos sobre as dicotomias antigo/novo (Versailles/Paris, o Antigo e o Novo Regime). E ontem/hoje (imagens de arquivo/cena-espetáculo de Alfonsi). O diretor constrói seu cenário referindo-se às leis narrativas dominantes, que exigem que a situação **B** re-

sulte de uma situação **A** anterior. Porém, no tabuleiro da história, a despeito das aparências, encontrar a casa inicial nem sempre é fácil. Já que a regressão causal é infinita, como estabelecer um corte na trama temporal? Santelli, retomando o título de Hugo – *L'anné terrible*, começa por fixar alguns limites. O filme se inicia em setembro de 1970, e se encerra no outono seguinte. Alfonsi e Dugowson efetuam uma redução semelhante em *Mai 68*. Mas onde encontrar o "grau zero" de *La législation des syndicats*, sendo a lei, por definição, aquilo que vem denominar *a posteriori* um estado pré-existente? Enfim, consegue-se tão somente ilustrar o momento da cristalização. Em *L'anné terrible*, são as vozes que explicam a germinação lenta: a desonra de Bismarck, a recusa em capitular, a idéia republicana..., mas somente o ocorrido no dia 18 de março é posto em imagens de maior duração.

Em *La législation des syndicats* é o comentário de Madeleine Rébérioux que serve de "motor de arranque": "Na época de Saint Louis....".

O tempo da história e os ritmos da narração

As seqüências são reguladas pelo fluxo verbal. Olhando de perto constataremos que os programas anteriormente mencionados exploram muito pouco os recursos da imagem. Os filmes de arquivo são apresentados sem reorganização dos planos e sem nenhuma preocupação estética. No entanto, os diretores dispõem de uma relativa autonomia para contar suas histórias. Em primeiro lugar, lhes é

O apresentador aparece em cena (*Philippe Alfonsi, Mai 68*)

permitido permutar a cronologia. Alfonsi parte do final, o dia 24 de maio para voltar à fonte – o dia 1º de maio, uma data mítica (dia em que é distribuído ao povo no Palácio do Eliseu o tradicional *muguet*), e em seguida volta atrás no tempo até o dia 24.

Os cineastas podem multiplicar os pontos de vista. *L'année terrible* confronta testemunhos discordantes: poetas, publicitários, eleitos da Comuna e, mais raramente, participantes da antiga ordem. Cada ator fala não somente a partir de lugares diferentes, mas parece viver aventuras singulares e evoluir em uma temporalidade específica: para Thiers, a espera; para Hugo, a meditação; para Varlin, a ação.

Chega-se a variar a velocidade do relato, a ampliar um acontecimento, a ocultar outro. Para isso, estica-se a duração através de pausas descritivas ou a contrai através de elipses. Acompanhemos o percurso de *L'année terrible*. Os fatos que se estendem da derrota francesa à

invasão de Paris são brevemente evocados. Jacques Rougerie é interrogado; Santelli precisa a cronologia, mas os episódios não são encenados.

Em compensação, a semana sangrenta, os massacres e a repressão são longamente descritos. Inúmeros planos lentos, múltiplos arquivos fílmicos são apresentados para mostrar os mártires do Père-Lachaise, os cadáveres amontoados na capital, as execuções de Satory. E, mais uma vez, o "ritmo" se modifica, e silencia sobre o retorno dos Versaillais, dos homens que vão construir a III República, desviando-se para o estado de melancolia de Hugo em seu exílio na Bélgica.

A montagem permite que se acentue determinado drama ou que este seja ignorado. Por exemplo, em *Mai 68*, o apresentador, que destaca escrupulosamente cada dia, "esquece" de citar a semana de 17 a 24 de maio. Como interpretar essa ausência? Falta de fontes, ou posição assumida pelo diretor? A construção de *La législation des syndicats* é semelhante. A intriga é extremamente coesa quando os acontecimentos narrados não determinam nenhum transtorno para os trabalhadores; porém, a temporalidade se dilata quando são recompostos períodos que hoje em dia são julgados primordiais. A bem da verdade, os três filmes se limitam a um discurso clássico sobre a história, debruçam-se sobre os pontos que foram exumados pelos especialistas e estreitam planos inteiros de uma época que permanece até hoje desconhecida.

Os programas utilizam fartamente os paralelismos temporais ou demonstrativos. Os primeiros são quase sempre anunciados por uma voz em *off* – "enquanto isso..", "no mesmo momento..". Santelli, em *L'année terrible*, relata "dois" 18 de março. Um episódio coletivo – os canhões de Montmartre, as mulheres confraternizando com os soldados – e um drama individual – Hugo enterrando seu filho Charles no Père-Lachaise. A ligação entre as duas séries se dá unicamente por uma antecipação, e câmera se move do túmulo de Vitor Hugo para a placa mortuária dos mortos da Comuna, e o narrador comenta: "alguns metros adiante, o muro onde a Comuna virá terminar". Os paralelismos demonstrativos contribuem para o contraste dos dois mundos. *Mai 68* funciona quase inteiramente segundo esse princípio. No prólogo, De Gaulle, imóvel e rígido, de frente para a câmera, dirige-se aos franceses: "Eu decidi...". A cena seguinte nos leva para o Quartier Latin, numa atmosfera de violência – retirada dos paralelepípedos das ruas, enfrentamentos, multidão aos gritos de: "Fora o desemprego e a miséria". Em superposição, a voz do Presidente continua, impassível, até se apagar. Da mesma maneira, no decorrer de todo o filme, Alfonsi dissocia Paris efervescente e a França adormecida.

A aporia instruir/divertir

Esses exemplos, limitados a um único gênero de documentário não nos autorizam a propor modelos, permitindo apenas algumas reflexões.

La législation des syndicats busca transmitir uma visão global e convencional do passado,

fornecendo o máximo possível de informações de forma rápida. O programa tenta transmitir, através da exposição verbal – o "curso" dado pelo cientista –, aquilo que os livros nos teriam ensinado após vários dias de leitura. Ora, se a finalidade última de tais empreendimentos é poupar tempo e acumular saber, isso me deixa perplexa: um comentário no rádio não poderia servir?

As duas outras obras têm o mérito de experimentar, de atenuar a finalidade didática, suscitando a reflexão. Porém, em *L'année terrible*, Santelli não deixa de ser ambíguo e nem sempre consegue evitar os deslizes. Quando pretende nos instruir, a montagem é entediante Quando sua intenção é nos divertir, as cenas são elementares. Já que a intenção do filme é reconstituir um clima e determinados modos de vida, não teria sido melhor, ao invés de "mixar" micro-relatos e filmes de arquivos anacrônicos, proceder a uma verdadeira reconstituição, a uma ficção?

O procedimento adotado por Alfonsi em *Mai 68* me parece mais atraente. De início, o apresentador se coloca em cena e não hesita em afirmar suas próprias escolhas. Ele convida o espectador a segui-lo, mostrando de que maneira seleciona e ordena os dados em função das questões que introduz. Depois, dá as cartas do espetáculo. *Showman*, observa do balcão o seu *set* transformado em arena, onde testemunhas antagônicas se contradizem sob o olhar divertido de caricaturistas. Dessa forma, ultrapassa a aporia instruir/divertir, pois por que motivo a ciência deveria ser sisuda e recusar ao espectador o direito ao prazer fílmico?

No entanto, confesso meu desapontamento por não ter entendido em que medida essas obras diferiram dos outros meios de expressão, por não ter sido capaz de perceber a especificidade da mensagem icônica. Como explicar essa ausência de poesia e essa desconsideração estética? Será que pedagogia e atividade artística são inconciliáveis? E, antes disso, existe concordância entre o projeto educativo do cineasta e a expectativa do destinatário? Um pouco desconcertada, me vejo entabulando um diálogo imaginário. Um historiador simplório porém determinado a captar por si só o social, pediria conselhos a Dziga Vertov[7], que lhe responderia: "Abstenha-se (...) de filmar desfiles e funerais (chatos e cansativos) ou reuniões em que os oradores falam interminavelmente (isto não passa na tela)...".

[7] *"Lettres aux kinoks du Sud ", In:* Articles, Journaux, Projets, *U.G.E., 10/18, Paris, 1972, p. 76.*

Resumo dos filmes:

– *La législation des syndicats*: subtítulo: "A História em manchete – O centésimo aniversário da legislação sobre os sindicatos", direção de Michel Duvernay e Jean-Yves Jeudy, sob a orientação histórica de Madeleine Rébérioux; data da apresentação: março de 1974. T.F.1.

Este programa tem por objetivo relatar a "longa história" das lutas e resistências operárias da alta Idade Média até a promulgação, em 1884, da lei que autoriza o funcionamento dos sindicatos. A narradora, Madeleine Rébérioux, explica ao espectador os momentos que julga serem importantes. O relato é repleto de datas: 1830: "*Les trois glorieuses*" 1831-1834: "*La révolte des canuts Lyonnais*"; 1848: "*Deuxiéme République et massacre du peuple parisien*

los des journées de juin"; 1851: Golpe de Estado Napoleônico, anos de silêncio, seguidos de esperança, quando os operários franceses fundam a primeira seção da Associação Internacional dos Trabalhadores; 1870-1871: Guerra e Comuna de Paris.

Para evocar domínios específicos, Madeleine Rébérioux cede o lugar a dois universitários: Yves Lequin e Jacques Rougerie. Atores interpretam um companheiro anônimo, citam um personagem, cantam um hino.

– *L'année terrible*: programa proposto por Claude Santelli e François Verny, direção de Claude Santelli, em duas partes; apresentação: março de 1985, T.F.1[8].

Como sugere o título, que foi retomado das memórias de Hugo, o filme reconstitui o ano da Comuna de Paris. O documentário alterna diversos materiais: entrevistas com os historiadores Jacques Rougerie e Michelle Perrot e com o arquiteto Roland Castro os escritores Claude Roy e Pierre Gascar interpretando a insurreição. Pequenas cenas: artistas emprestam seus corpos a Louise Michel (Marie-Christine Barrault), Victor Hugo (Alain Cuny), P.-O. Lissagaray (Gérard Desharte).... Imagens filmadas nos principais locais onde ocorreram os enfrentamentos: prefeitura, cemitério do Père-Lachaise, Montmartre. Nesses planos, o comentário em *off* de Claude Santelli garante os encadeamentos, data e localiza a ação. Finalmente, o documento é entrecortado por arquivos cinematográficos levantados em diferentes épocas – Frente Popular, Alemanha nazista, libertação de Paris, maio de 68.

– *Mai 68*: subtítulo "24 de maio: o poder está nas ruas", direção de Maurice Dugowson e Philippe Alfonsi; arquivos Koura Schirinsky, apresentação de Philippe Alfonsi. Exibido em março de 85, no canal F.R.3.

O programa é construído sobre a oposição ontem/hoje. O presente é o cenário onde Philippe Alfonsi anuncia os grandes temas e convida testemunhas de 68 a participarem. O passado, são os múltiplos dados visuais: jornais televisivos, reportagens R.T.L., extratos de filmes montados como *Zoom* (de Sédouy e Harris). Os autores, após mostrarem a tensão internacional (guerra do Vietnã, Cuba...) e a radicalização político-ideológica (Che Guevara, movimentos de revolta em praticamente toda a Europa), detêm-se sobre a França, que só faz consumir e se entediar. Tentam nos mostrar, em um tempo extremamente curto, um epifenômeno – o fato de alguns estudantes de Nanterre terem tomado a palavra (movimento de 22 de março). Objetivando uma ruptura de equilíbrio, dão lugar a: uma greve geral de 24 de maio, dia em que o poder parece esmigalhado. O filme nos convoca não somente a seguir o crescente descontentamento, mas também a refletir sobre a aptidão da mídia em orientar a opinião pública através de uma rápida informação/propagação/contaminação.

[8] *NR - T.F.1 e F.R.3 Canais de televisão franceses.*

Abstract

How is History represented in cinema, with or without documents related to the period?
How can a historical situation be set on the stage and characters brought to life? What are the relations of image and discourse in the narrative? How to express the "rythm" of History? These issues are dealt with in this article.

A empregada na televisão: uma pequena análise sobre representações

Claudia Barcellos Rezende

No início de 1997, o programa humorístico *Sai de Baixo*, da Rede Globo, deixou de ter em sua equipe a atriz Claudia Jimenez que interpretava Edileuza, a empregada doméstica da família do Largo do Arouche. Durante as semanas seguintes, os jornais discutiram o assunto exaustivamente procurando não apenas os verdadeiros motivos do pedido de demissão da atriz mas também questionando que outra atriz poderia criar um tipo tão marcante como Edileuza. Com seu humor escrachado e temperamento forte, Edileuza mandava na casa, e às vezes fazia greve e cozinhava apenas para ela, deixando a família com fome.

Na mesma época, na novela das sete horas da Rede Globo, *Salsa e Merengue*, havia um personagem chamado Sexta-feira, uma mulher que trabalhava como empregada doméstica para Teodora, jovem rica e separada. Como parte de uma novela onde o humor era muito presente, a relação entre Teodora e Sexta-feira era das mais engraçadas. O apelido Sexta-feira fora dado por Teodora quando contratou a empregada, figura de "nome impronunciável" que lhe bateu na porta em uma sexta-feira. Havia também na escolha do nome uma alusão à estória de Robinson Crusoé. Em contraste com a patroa, branca, rica, que representava a civilidade, fineza de gestos, educação e elegância, Sexta-feira, morena cabocla, era um ser de fato exótico. Sempre com um galho de arruda atrás da orelha, cabelos presos no alto da cabeça, roupas largas meio "afro", Sexta-feira adorava sua patroa e a seguia pela casa, ouvindo explicações de como o mundo deveria ser. Por ela, Sexta-feira rezava sempre e fazia de vez em quando certas simpatias.

Estas imagens contrastavam com uma representação mais comum das empregadas domésticas nas telenovelas. Ao contrário de uma certa superficialidade e marginalidade destas últimas nas tramas, Sexta-feira e, principalmente, Edileuza apresentavam-se como personagens bem desenvolvidos, com traços marcantes. Nenhuma das duas era negra, característica freqüente das empregadas nas novelas. No caso de Edileuza, tratava-se uma empregada autoritária, diferente da atitude mais típica de submissão das empregadas nas novelas, e tão fundamental para a ordem da casa que sua saída deixou um vazio difícil de ser substituído. Sexta-feira, por sua vez, era o exemplo de lealdade e subordinação à patroa mas destacava-se pelo seu "exotismo". Ambas eram personagens cômicas, seja pelas suas manias e crendices no caso de Sexta-feira, seja pelo questionamento irônico e zombaria dos patrões no caso de Edileuza.

Esses exemplos ilustram as diferentes representações sobre empregadas domésticas na televisão. Podemos ter empregadas pouco presentes nas estórias assim como empregadas centrais à trama. Elas podem ser tanto autoritárias como servis e leais. Elas podem ser mais ou menos diferentes e "exóticas" do que seus patrões. Elas podem ser igualmente sujeito e objeto de humor. Como interpretar este conjunto diverso de imagens? Formam elas modelos distintos de empregadas domésticas, associados a certos padrões, e lógicas particulares de relação de trabalho? O que essas imagens revelam em termos das visões que os autores – e talvez alguns segmentos sociais – mantêm com relação a uma categoria social específica? Em última instância, estão em foco não apenas as representações sobre empregadas domésticas veiculadas pela televisão brasileira mas também o modo – antropológico – de interpretá-las e explicá-las.

Neste artigo, penso estas questões a partir da análise da construção dos personagens das empregadas domésticas em duas novelas recentes da Rede Globo, *O Rei do Gado*, transmitida no segundo semestre de 1996, e sua sucessora, *A Indomada*, iniciada em fevereiro e ainda em exibição em agosto de 1997. Optei por duas novelas por ser este um tipo de programa altamente elaborado na televisão brasileira, com tradições específicas em termos de linguagem, e de grande público dentro e fora do Brasil. A escolha dessas novelas em particular deve-se a alguns motivos. São ambas novelas do horário das oito horas, o horário "nobre" da Rede Globo devido aos altos índices de audiência e aos grandes investimentos da emissora na produção desses programas. São ambas estórias centradas em pequenas cidades do interior e meio rural que, apesar do cenário comum, diferem na tônica e no estilo. Por isso, encontramos nas duas novelas imagens distintas de empregadas domésticas que permitem pensar as questões de representação na televisão e na Antropologia.

Sobre o caráter das representações

Quando me proponho a estudar as representações sobre empregadas domésticas em duas novelas, parto do princípio de que a televisão deva ser tomada como um *meio de comunicação*, uma forma de comunicar imagens, idéias, valores, visões de mundo de um ou mais grupos sociais para outros. Se um autor constrói um personagem de uma empregada doméstica que dá ordens a todos, não considero esta imagem um produto exclusivo da imaginação daquele autor mas uma idéia que é compartilhada por outras pessoas. Ou seja, a televisão veicula mensagens baseadas em códigos e valores sociais. O que gera polêmica sobre este meio de comunicação é a recepção dessas mensagens pelo público em geral. Embora isto não seja objeto de análise deste artigo, o debate revela formas distintas de pensar a relação entre público consumidor e televisão.

A polêmica se dá em torno de visões mais "apocalípticas" ou "integradas", como explica Eco (1979), sobre os meios de comunicação de massa. Tomo como exemplo do debate sua análise do mito do *Superman*, figura lendária das estórias em quadrinhos (e hoje também de filmes de cinema e seriados televisivos). Nela,

Eco trabalha com uma noção de "mitificação" enquanto "simbolização incônscia, identificação do objeto com uma soma de finalidades nem sempre racionalizáveis, projeção na imagem de tendências, aspirações e temores particularmente emergentes num indivíduo, numa comunidade, em toda uma época histórica" (1979:239). A figura do *Superman* encarnaria o poder que o indivíduo comum em uma sociedade industrializada e nivelada almeja mas não consegue obter. Do mesmo modo, as noções do bem e do mal presentes nas aventuras do *Superman* refletiriam as visões mais amplas de uma sociedade cujo valor máximo estaria na propriedade privada. Portanto, mais do que ver o personagem como meio de impor um modelo e desejos específicos à massa – uma visão "apocalíptica" da comunicação, Eco privilegia uma leitura das estórias do *Superman* como "reflexo de uma situação social, reafirmação periférica de um modelo geral" (1979:263). A visão "integrada" seria portanto mais holista e estaria mais próxima das abordagens antropológicas.

O debate é central nos estudos sobre a televisão, o meio de comunicação de massa por excelência.[1] Temos, por um lado, toda uma corrente que vê a televisão como algo todo poderoso, que busca a massificação e a homogeneização do público. A televisão transmitiria valores de uma camada dominante a serem absorvidos passivamente pela massa telespectadora. Se é possível concordar que os programas televisivos veiculam em grande parte valores dominantes, pré-existentes na sociedade, como ressalva Prado (1995), é mais complicado aceitar a segunda parte da assertiva. Não encontramos uma "massa telespectadora" (homogênea) e sim uma enorme diversidade de pessoas e grupos com visões, de mundo particulares, objeto explícito da Antropologia. Igualmente, não nos deparamos com atitudes passivas diante do que nos vem pela televisão, argumento principal de uma visão mais "integrada".

Nesta outra posição, a televisão tem poderes limitados pelas diferentes possibilidades de decodificação de suas mensagens por um público diversificado. Prado (1995) fornece, em nota de rodapé, um claro exemplo das múltiplas interpretações de que pode-se revestir uma imagem na televisão. O que significa para o público um personagem de novela entrar em cena com uma sacola da C&A? Quantos leriam esta cena como uma uma forma de *merchandising*? Quantos saberiam que a C&A é uma loja e não o logotipo de uma indústria, um clube de futebol etc.? Pois não há lojas C&A em todas as cidades do país. Quantos mais saberiam dizer que a C&A é uma loja de roupas, e que estilo de roupa (e de vida, diriam alguns) venderia? As constantes pesquisas de publicidade buscam justamente avaliar a penetração de suas campanhas, já que não há nenhuma garantia *a priori* de como serão recebidas.

Há, sem dúvida, influência da televisão sobre seu público. As novelas, por exemplo, constantemente lançam modismos, desde expressões de linguagem (como os vários anglicismos da novela *A Indomada*) à cor do esmalte (como a cor escura usada pela personagem Teodora da novela *Salsa e Merengue*). Mas, no que se refere a valores e moral, a televisão tem uma penetração mais difícil, afe-

[1] *Prado (1995) resume bem o debate na literatura sobre televisão e baseio-me no seu trabalho para a discussão que faço aqui.*

tando principalmente o que está mais aberto a mudanças. Cito novamente Prado e sua discussão sobre as sanções sociais à vivência de modelos de comportamento transmitidos pela televisão. O que pode acontecer no "mundo" da televisão não necessariamente pode ser vivido em seu próprio mundo, sem que, muitas vezes, nos arrisquemos a pagar um preço alto pela transgressão social (1995:7).

É a partir desta visão mais "integrada" que abordo as novelas de televisão. As novelas conteriam elementos de mitificação nos termos de Eco (que não se distanciam das noções mais antropológicas de mito). São narrativas com uma temporalidade particular que expressam questões da vida social. Elas podem refletir, como argumenta Silva, "as tensões e as questões com as quais a sociedade teve que se defrontar a partir do processo de modernização pelo qual o país passou nos últimos trinta anos" (1991:50).[2] Examinando os personagens interpretados por atores e atrizes negros em algumas novelas, muitos dos quais são empregados domésticos, Silva conclui que eles personificam elementos de relações sociais tradicionais baseadas em uma visão de mundo hierárquica. Tanto o fato de representarem empregados domésticos como a forma de construção dos personagens – marcados pela leadade aos patrões e pela aceitação de uma ordem onde as diferenças se complementam – seriam indícios da associação dos personagens negros ao que seria tradicional. Os negros estariam com isso excluídos simbolicamente da modernidade ao não interpretarem na televisão personagens que refletem um *ethos* moderno de valorização da individualidade e da igualdade.

Silva não é a primeira a vincular o emprego doméstico tal como ele existe na sociedade brasileira às características de paternalismo, hierarquia e tradição. Esta é a tônica da maioria dos estudos sobre empregadas domésticas.[3] Fala-se da exploração das empregadas pelas patroas em termos das condições de trabalho – desde a falta de horários definidos aos baixos salários e restritos benefícios trabalhistas. Aponta-se para a estreita associação entre cor negra e emprego doméstico, onde a diferença racial reforçaria a hierarquia social e a discriminação sofrida por esta categoria ocupacional (Azeredo, 1989; Vieira, 1987). Considera-se os laços afetivos, que muitas vezes se desenvolvem, como modo de escamotear a exploração ou como mecanismo de auto-valorização da própria empregada (Motta, 1986, 1992). Na opinião de Oliveira (1995), em seu estudo sobre o sindicato de empregados domésticos, o desejo de ter uma patroa amiga seria de fato resquício do paternalismo nesta relação de trabalho, dificultando uma transformação no sentido da modernização da categoria.

Teríamos portanto uma visão que equaciona a existência de empregadas domésticas com uma sociedade tradicional. Pressupõe-se aí que em uma sociedade moderna elas estariam ausentes ou presentes de uma outra maneira, onde patroa e empregada tratar-se-iam como iguais enquanto indíviduos, apesar da diferença funcional. Remeto aqui às discussões clássicas na Antropologia sobre a oposição holismo e individualismo, diferenciando, respectivamente, as sociedades tradicionais das modernas, dualismo defendido na obra de Louis Dumont (1980) e reinterpretado por antropólogos brasileiros (ver, por exemplo, DaMatta, 1979;

[2] *Para uma discussão sobre novela e modernidade na Índia e no Egito, ver, respectivamente, Das (1995) e Abu-Lughod (1995).*

[3] *Estas características também aparecem na literatura estrangeira sobre empregadas domésticas. Ver Gill (1994), sobre emprego doméstico na Bolívia, e Rollins (1985) e Silvera (1989), respectivamente, sobre Estados Unidos e Canadá.*

Duarte, 1986; Velho, 1981). Nas sociedades tradicionais, o valor dominante recairia sobre a hierarquia enquanto forma de ordenação das distintas partes subjugadas ao todo. As diferenças entre grupos seriam complementares, sempre englobadas pela totalidade. Nas sociedades modernas, haveria ênfase na autonomia das partes em detrimento da totalidade. Neste sentido, todos seriam iguais enquanto indivíduos que trazem em si a essência da humanidade.[4] A partir desta perspectiva, a sociedade brasileira se caracterizaria pela convivência de ambas as lógicas – holista e individualista – tanto ao nível mais geral quanto em termos de diferentes camadas sociais. Nas camadas médias prevaleceria o individualismo enquanto nas camadas trabalhadoras predominaria uma ótica hierárquica.

Há entretanto problemas com relação a essas interpretações da sociedade brasileira, e de uma categoria específica – as empregadas domésticas. Neste final de século, temos acompanhado várias mudanças nas mais variadas esferas sociais e também na legislação sobre trabalho doméstico. Permanece entretanto a categoria não apenas ocupacional mas social, enquanto um conjunto de representações sociais particulares (que também começam a mudar). Cabe tratá-la como sobrevivência, desencavando um discurso evolucionista que acreditamos ter sido enterrado no início do século? Aliás, deveríamos ter a mesma cautela com a oposição entre tradição e modernidade, que parece postular uma forma única de atingir a modernidade (objeto de discussão dos poucos antropólogos que se aventuram a discorrer sobre globalização; vide Appadurai, 1990 e Hannerz, 1990). Até que ponto a oposição holismo e individualismo não constitui também um recurso descritivo–explicativo que poderia ser aplicado a outros "sistemas sociais", sendo, na verdade, fruto da epistemologia antropológica?[5] Ou ainda: esta convivência de lógicas distintas constituiria uma característica apenas da sociedade brasileira? Creio que a análise dos personagens de empregadas domésticas em duas novelas da televisão brasileira pode ajudar a responder ou pelo menos repensar essas questões.

O rural moderno

A trama da novela *O Rei do Gado*, de Benedito Ruy Barbosa, veiculada no segundo semestre de 1996, centrava-se em torno de dois personagens masculinos, Bruno Mezenga e Geremias Berdinazzi, descendentes de imigrantes italianos. Bruno e Geremias eram, respectivamente, sobrinho e tio, e não se relacionavam devido à antiga rivalidade entre as famílias Mezenga e Berdinazzi, originada a partir da disputas de terra no interior de São Paulo, na década de 40. Bruno era o "rei do gado", grande pecuarista dono de fazendas na região do Araguaia e do interior de São Paulo, e vivia em Ribeirão Preto, SP, com dois filhos e a mulher. Em torno dele, giravam vários outros personagens, cada qual com seus pequenos dramas. No início da novela, sua mulher Léa é flagrada com seu amante Ralf, um homem que estaria interessado em seu dinheiro. Seus dois filhos, Lia e Marcos, viveram estórias que envolviam conflitos com os pais em torno da separação, a recusa em trabalhar e suas escolhas afetivas. Por fim, Bruno, durante uma de suas idas freqüentes à fazenda do Araguaia, conhece e se apaixona por Luana, bóia-fria

[4] *Utilizo neste artigo a noção de pessoa no sentido maussiano, como construção social básica presente em todos as sociedades, e que em algumas toma a forma da noção moderna de indivíduo. Distancio-me assim de DaMatta (1979) que usa o conceito de pessoa de modo mais restrito.*

[5] *O próprio Dumont (1985) aborda esta questão epistemológica. Para uma discussão mais recente, ver a coletânea de ensaios editada por Kuper (1992).*

que se junta ao movimento dos sem-terra e que, na verdade, era sobrinha de Geremias. Geremias, por sua vez, era viúvo, sem filhos, e morava em sua fazenda de café e gado leiteiro no interior de Minas Gerais. Ao seu redor havia basicamente personagens que cuidavam da sua fazenda – advogado, gerente, governanta/empregada –, até a chegada de Rafaela, figura ambígua que dizia ser sua sobrinha mas que estaria, na verdade, interessada na fortuna do tio.

A novela foi excepcional em alguns aspectos significativos, destoando de novelas rurais de outros autores e até do próprio Benedito Ruy Barbosa. Em primeiro lugar, o autor incluiu um núcleo de personagens ligados ao movimento dos sem-terra como modo de pôr em cena uma questão política delicada e atual. Em muitos momentos, o desenvolvimento deste núcleo fica eclipsado pelas estórias dos personagens centrais, embora haja cruzamentos cruciais entre os dois. Logo no início da novela, uma das fazendas de Bruno é invadida pelos sem-terra e é assim que ele conhece Luana, que volta ao acampamento em uma de suas crises com Bruno. No final da novela, é em um desses acampamentos que morre o Senador Caxias, vítima de uma bala perdida que teria sido disparada por fazendeiros contra os sem-terra.

O personagem do Senador Caxias, político não corrompível, é outro elemento singular. Ao contrário das muitas figuras políticas deste gênero de novelas – prefeitos, deputados e senadores, estreitamente associados à coronéis e grandes proprietários –, o Senador Caxias não se corrompe e cuida para que sua amizade com o "rei do gado" não interfira na sua atuação política. O Senador Caxias passou boa parte da estória em Brasília, onde tinha um pequeno apartamento e uma empregada. O envolvimento com a política sem nenhum enriquecimento próprio causa problemas com a mulher, que continua residindo em Ribeirão Preto e não o acompanha a Brasília. Aos poucos, é Chiquita, sua empregada em Brasília, que cresce em importância e torna-se sua companheira. Jovem branca, com alguns anos de educação formal, Chiquita começa a demonstrar interesse na atuação política do Senador, interesse que combina admiração e amor. Determinada a conquistá-lo, ela enfrenta a esposa e a filha do Senador em diversos momentos. Após muita relutância e conflitos pessoais e familiares, o Senador Caxias separa-se da mulher e corresponde aos sentimentos de Chiquita, mas é assassinado logo após passar sua primeira noite com ela.

Não é apenas o personagem político que foge dos padrões das relações de coronelismo de muitas outras novelas desse gênero (como, de certo modo, *A Indomada*). Embora situada no "interior", em fazendas e cidades pequenas, também não vemos Bruno e Geremias como figuras do poder local, influenciando os acontecimentos na região. Pelo contrário, as cidades e seus habitantes são, de fato, pano de fundo e não parte integrante da trama. Bruno e Geremias são personagens ricos mas cujo poder está nitidamente circunscrito a domínios bem específicos e restritos. Ambos teriam autoridade familiar tanto pela posição e idade quanto pela propriedade dos bens, dos quais dependem filhos e sobrinhos. Na prática, ela é

constestada em vários momentos. No caso de Bruno, sua autoridade como chefe de família é freqüentemente questionada pelos filhos e, principalmente, pela mulher infiel. Apesar dos "chifres" do Rei do Gado que abalariam uma noção tradicional de honra masculina, Bruno não busca se vingar da mulher e dá a ela uma de suas fazendas após o divórcio. Tanto Bruno quanto Geremias tornam-se em certo momento suspeitos de crimes e são investigados cuidadosamente por detetives. Isto é, não estão acima da lei e Bruno, em particular, sofre quando o filho é processado e condenado em relação à morte de Ralf, o amante e depois marido da mãe.

Os limites da autoridade de Bruno e Geremias transparecem especialmente nas suas relações com os empregados, dentre os quais os domésticos. Na casa de Geremias, há apenas Judite, uma mulher branca, solteira, na faixa dos 55 anos, que cuida de tudo como uma espécie de empregada-governanta. Judite é uma personagem bem desenvolvida desde o início e que cresce durante a novela. Sempre de cabelos presos, saia e blusas de decote alto (nunca de uniforme), ela conhece bem os gostos e manias do patrão, a história das famílias, e dá conselhos e opiniões sobre tudo. É Judite quem observa atentamente o comportamento ambíguo de Rafaela, alternando momentos em que a defende e outros em que a denuncia. A relação entre Judite e Geremias, combinando momentos de igualdade e diferença hierárquica, vai se transformando quando Geremias descobre que Judite ainda é virgem e trata de conquistá-la. No final da novela, já como um casal, Geremias e Judite vão morar na antiga fazenda dos Mezenga.

No caso de Bruno, existem dois núcleos de empregados, os da residência de Ribeirão Preto e os da fazenda do Araguaia. Em Ribeirão Preto, há inicialmente três empregados: a cozinheira Júlia, morena do tipo cabocla, é uma mulher de uns 50 anos, solteira e sem filhos, enquanto a copeira Lourdinha, branca, também solteira e sem filhos, tem em torno de 30 anos. O motorista Dimas, branco, solteiro e sem filhos, com seus 35 anos, completa o quadro de empregados da família Mezenga. Eles estão sempre uniformizados e, com exceção de Lourdinha que briga com o patrão, se demite e vai atrás de um cantador de toadas, vivem em função dos acontecimentos da família. Enquanto personagens, Júlia e Dimas não tem vida pessoal e familiar fora da relação de trabalho. Nem a relação entre eles, às vezes sugerindo algum envolvimento afetivo, ganha autonomia e desenvolvimento próprios. Mas seus personagens não são tampouco meras figurações. Pelo contrário, Júlia e Dimas comentam, às vezes de forma impiedosa, outras vezes compadecida, tudo o que acontece na vida dos Mezenga. Às vezes brincam de imitar e zombar do patrão e de seus filhos, outras vezes dão palpites sobre seus problemas. É Dimas que, tomando cerveja com seu patrão, sugere que sua mulher tem um amante. Quando, tempos depois, Bruno leva Luana, uma ex-bóia fria para morar com ele, Júlia e Dimas a tratam com frieza, sem querer tê-la como patroa. Após serem repreendidos pelo patrão, o tratamento que dispensam a Luana melhora, mas permanece, entre eles, uma postura crítica em relação a essa mulher que não está acima deles em termos de origem sócio-econômica, e que não possui a educação nem a elegância da ex-patroa. Luana não adquire autoridade como

patroa nem se transforma em "Dona Luana", ao passo que Léa, mesmo divorciada de Bruno, continua sendo tratada como "Dona Léa".

Distante de Ribeirão Preto, temos Zé do Araguaia, capataz da fazenda, e sua mulher, Donana, empregada da casa. Casal de meia-idade, sem filhos inicialmente, eles são pessoas da região, de origem cabocla, que trabalham há anos para Bruno Mezenga. Zé do Araguaia e Donana são personagens de destaque na novela e suas histórias pessoais independem em muitos momentos da vida de Bruno. A relação do casal com o patrão é de muita lealdade, confiança e amizade. São eles que cuidam de tudo na ausência do patrão. É para eles que Bruno corre nos principais momentos de crise pessoal – traição da mulher, problemas com o filho Marcos, desencontros com Luana, –, encontrando apoio e carinho através de conselhos e dos pratos especiais que Donana prepara. São eles que acolhem Luana como a filha que não tiveram, reação oposta que têm em relação a Léa, tida como pessoa fria, autoritária e despreparada para viver na fazenda. É por tudo isso que Bruno os convida para serem padrinhos de seu filho com Luana. Zé do Araguaia estranha ser padrinho do filho do patrão – uma inversão do costume mais freqüente de ter patrões como padrinhos –, ao que Donana retruca que o patrão é seu amigo. No final da novela, eles ficam de fato com a fazenda, após a divisão de suas propriedades que Bruno promove.

Sobre regras e exceções

A novela *A Indomada*, sucessora do *Rei do Gado* no horário das oito horas na Rede Globo, retoma os moldes clássicos da novela rural. Escrita por Aguinaldo Silva, responsável por outras novelas rurais, *A Indomada* conserva muitos elementos estruturais deste gênero. A estória, passada em Greenville, uma cidade fictícia do Nordeste, tem alguns toques de realismo fantástico: noites de lua cheia dupla, um jovem com poderes de premonição etc. Se, por um lado, há a novidade de que todos os personagens de elite usam expressões em inglês para marcar sua posição social ligada aos fundadores ingleses, existem, por outro lado, várias relações e personagens encontradas em novelas anteriores. Permanece, por exemplo, o clássico contraste entre as famílias da elite local e as prostitutas da "Casa de Campo". Reproduzindo as características do coronelismo, os personagens políticos – o deputado Pitágoras e seu genro, o prefeito Ypiranga – são construídos como corruptos e figuras do poder local, associados às famílias tradicionais da cidade, como a de Altiva e Pedro Afonso, ex-proprietários de uma grande usina de cana-de-açúcar. A dupla Pitágoras e Altiva mantem-se unida na tentativa de manter o poder, eliminando ou prejudicado aqueles que lhes ameaçam.

Esses personagens encontram oposição na figura da juíza Mirandinha, do comerciante Teobaldo e da cafetina Zenilda. A primeira está sempre em choque com o prefeito e seus empreendimentos absurdos, já tendo por isso mandado prendê-lo por duas vezes. Mirandinha desafia também os padrões morais da cidade, sempre encampados por Altiva, ao se casar com Egídio, funcionário seu, vinte anos mais jovem, que assume o papel de dono-de-casa. Teobaldo, por sua vez, não é aceito

por Pitágoras nem por Altiva já que é forasteiro e descendente de árabes, embora seja ele que, com sua fortuna, sustentará a família dela após a falência da usina. Por fim, Zenilda enfrenta Altiva em diversas situações como ao defender o casamento na igreja de duas de suas moças.

A novela não pretende discustir explicitamente nenhuma questão social mais candente, como fazia *O Rei do Gado*, ainda que nela haja discursos políticos esporádicos e relações que subvertam convenções. O par Mirandinha-Egídio, por exemplo, traz uma inversão de papéis masculinos e femininos tradicionais. Além de ser mais velha, é a mulher que sustenta financeiramente sua casa e que tem uma carreira profissional a zelar. Egídio passa a dividir seu tempo entre o trabalho como funcionário do fórum (subalterno à juíza, sua mulher) e os cuidados com a casa. É ele quem vai à feira e dá aulas a empregadas e beatas sobre a escolha certa de frutas e peixes, deixando-as maravilhadas com um modelo novo de patrão e marido. Mas não há nas falas dos personagens nenhum discurso sobre relações de gênero, divisão sexual do trabalho ou outra questão afim. De forma semelhante, há o casal Hércules e Inês, ele filho de Altiva, ela sobrinha de sua empregada Florência, que se casaram em segredo. Altiva, que pensava em outra união para o filho, depara-se com a existência de uma nora negra e sobrinha de sua empregada. Novamente, ainda que este confronto estivesse, à época da redação deste texto, apenas começando a se desenrolar na novela, não há nenhum discurso sobre relações raciais, discriminação etc. O tratamento dessas temáticas fica restrito às vivências particulares dos personagens, sem nenhuma discussão mais ampla destas questões.

Na novela, as mulheres que trabalham como empregadas domésticas são em grande parte personagens periféricas. Aparecem pouco e em cenas relativamente curtas. Há a empregada da casa de Pitágoras que imita os trejeitos de sua filha Scarlett, esposa do prefeito Ypiranga. Mulher exuberante e sensual, Scarlett serve de modelo para a sua empregada, branca, que repete as mesmas expressões em inglês de sua patroa, além de usar acessórios que dão sensualidade à sua figura uniformizada. As outras três empregadas, duas brancas e uma morena, aparecem apenas quando estão servindo ou atendendo aos patrões. Estes, por sua vez, só interagem com as empregadas para perguntar onde estão outros personagens e indagar sobre as notícias da rua, dar ordens ou reclamar de alguma coisa. Sempre de uniformes, nunca as vemos fora do trabalho, em seus momentos de lazer. Elas são personagens cujo desenvolvimento fica restrito ao domínio do trabalho.

A exceção na novela fica por conta de Florência, que é empregada antiga na casa de Altiva. Florência, mulher negra de mais de 50 anos, nunca usa uniforme, e está sempre de lenço na cabeça, saia e blusa fechadas até o pescoço. Ela é tida por Helena, sobrinha de Altiva e Pedro Afonso, como sua mãe de criação, tendo cuidado também de Artêmio, rapaz que foi abandonado pela mãe quando bebê. É também

quem aconselha e defende Santinha, irmã de Altiva e maltratada por esta. Florência tem uma relação de respeito e lealdade para com seu patrão, que é, ao mesmo tempo, autoritário e amigo. Já Altiva a trata como um "estropício", como um ser ignorante e atrasado que não sabe entender nem fazer as coisas. Na visão racista de Altiva, que se percebe como descendente legítima dos fundadores ingleses, mantendo, por exemplo, rigorosamente o costume do chá das cinco, Florência representa uma "criatura" que vem da África e que não tem tradição, entendida aqui no sentido de civilização. Mas Florência sempre reage e devolve os impropérios à patroa. Fala com orgulho das raízes africanas e, ao dizer-se brasileira, zomba de Altiva que renega a identidade que ambas tem em comum. Dentro da família, é ela a única pessoa que desafia a autoridade de Altiva por saber do grande segredo que arruinaria sua reputação na cidade.

Dois modelos de autoridade?

Apesar de ambas serem estórias rurais, a tônica das duas novelas, *O Rei do Gado* e *A Indomada*, é bastante diferente, principalmente no tocante as personagens das empregadas domésticas. *A Indomada* apresenta a maioria de suas empregadas como mulheres que vivem apenas para o trabalho – sempre de uniforme, nunca aparecem fora do serviço. Embora todas sejam jovens, nenhuma delas aparece com namorados, amigos ou família, em suma, em relações e contextos que não sejam os de trabalho. Sua posição social e função na família estão sempre bem marcadas tanto pelo uniforme, que as distingue de outros moradores da casa, quanto pela atitude de submissão, de aceitação passiva das ordens que recebem. Ou seja, são pessoas que não só não expressam suas opiniões e visões, que poderiam ser diferentes das dos patrões, mas, pelo contrário, tendem a absorver, repetir e imitar o que os patrões fazem. São de fato "empregadas" e não mulheres para quem o trabalho doméstico ocuparia apenas uma parte de suas vidas. Por fim, esta relação de trabalho está estreitamente vinculada ao universo feminino: apenas as mulheres estão empregadas no serviço doméstico, e lidam basicamente com patroas.

Na novela *O Rei do Gado*, as imagens são bastante distintas. Há homens e mulheres como trabalhadores domésticos, embora suas funções sejam diferenciadas: as mulheres ficam com as tarefas de cozinhar, lavar e arrumar a casa, os homens dirigem carros e realizam atividades que exigem maior força física. De modo semelhante, a relação com a patroa não é dada, estando antes vinculada a figuras de autoridade do que ao elemento de gênero. Todos eles tem uma participação considerável nos acontecimentos da novela, ao contrário da marginalidade das empregadas em *A Indomada*. A maior parte dos empregados não veste uniforme, reforçando a idéia de que sua posição social é menos marcada nessas casas. São também pessoas mais críticas e pouco submissas, que nem sempre aceitam as ordens dos patrões e muito menos os emulam. Há envolvimento afetivo

entre empregados e patrões em todos os casos, mas sem que isto implique a anulação da personalidade dos empregados.

Mas nas duas novelas há exceções na caracterização geral dos trabalhadores domésticos. Em *O Rei do Gado*, há empregados que só aparecem de uniforme: são aqueles que trabalham nas residências de Ribeirão Preto. Assim, teríamos uma marcação mais forte de posições sociais distintas no meio urbano do que nas fazendas.[6] Particularmente no caso de Júlia e Dimas, que trabalham na residência de Ribeirão Preto, temos personagens cujas vidas giram apenas em torno do patrão e de seus filhos, embora comentem e critiquem a todos. Em *A Indomada*, é Florência que distoa das outras. É mais velha, tem um filho adotivo e discute com sua patroa. O fato de nunca usar uniforme reflete uma posição diferente das outras empregadas da casa e da novela, não apenas por ser mais integrada à família mas principalmente por ter informações que lhe dão poder de anular em muitos momentos a autoridade de sua patroa. Paradoxalmente, é ela a única mulher negra que trabalha como empregada na novela.

Se, por um lado, essas novelas apresentam caracterizações distintas, com pontos de interseção através dos personagens-exceções, há, por outro lado, aspectos comuns aos dois conjuntos de representações. Em ambas as novelas, os personagens dos empregados domésticos são qualificados antes de mais nada por sua relação de trabalho, e não por suas relações de parentesco ou de amizade, como a maioria dos outros personagens. Por isso tendem a ter seu campo de ação restrito ao contexto de trabalho. Nas duas estórias, a relação dos empregados com os patrões é marcada muito mais pela lealdade, com graus diferenciados de envolvimento afetivo, do que pela eficiência na realização das tarefas. Mesmo os desempenhos na cozinha dos personagens de Júlia, Donana e Judite, em *O Rei do Gado*, e Florência, em *A Indomada*, sempre muito elogiados, refletem mais um desejo de fazer um agrado, um gesto carinhoso e maternal, aos patrões do que um mero cumprimento de suas funções. A ênfase nos sentimentos de fidelidade está relacionada ao fato de que os empregados são personagens que privam da intimidade dos patrões e sua família, seja por se tornarem confidentes de alguns, seja pelo simples fato de observarem o que acontece nas casas. Entretanto, é esta intimidade que se torna perigosa pois são muitas vezes os empregados que podem revelar segredos de algum membro da família. Nesse sentido, os empregados são vistos como tendo um certo tipo de poder, maior em personagens como Florência, que estabelece limites à sua lealdade para com os patrões.

A principal diferença entre os dois conjuntos de imagens diz respeito à construção ou não dos personagens das empregadas enquanto inferiores sociais, não apenas pela ocupação que não exige nenhuma qualificação formal como por outras características (por exemplo, idéias de atraso e ignorância) que se associam a esta categoria. Esta distinção se apresenta particularmente

[6] A personagem Chiquita, empregada do Senador Caxias em Brasília, também aparece inicialmente sempre uniformizada. É a partir da mudança no relacionamento entre eles que ela deixa de se vestir com o uniforme.

clara na forma de construção da relação hierárquica entre patrão e empregado. Em *O Rei do Gado*, a diferença hierárquica refere-se basicamente a posições diferenciadas na relação de trabalho, o que corresponde a situações econômicas distintas. Não há entretanto um tratamento dos empregados como seres inferiores, ignorantes ou atrasados, como pessoas que não tem nada a dizer ou que aceitam acriticamente o mundo dos patrões. É por isso que estes personagens nem sempre usam uniforme, revelando-se como pessoas singulares, com traços de personalidade bem desenvolvidos e diferenciados.

Esta relação entre empregados e patrões espelha uma lógica mais geral da novela. À primeira vista, temos dois personagens típicos do que poderia ser descrito como um Brasil rural tradicional: dois grandes fazendeiros e pecuaristas. Entretanto, não são eles figuras que concentram poder político local, poder econômico e poder familiar. Tanto Bruno quanto Geremias são homens que têm inseguranças, dúvidas, arrependimentos, e que mudam seus comportamentos graças a certas relações. Refletindo a ausência de uma visão maniqueísta, eles não são patrões autoritários nem exploradores, ainda que em certos momentos possam ser severos. A característica que mais os diferencia dos outros personagens da novela – grandes proprietários de terra e gado – é amenizada ao final, quando ambos doam suas propriedades para parentes ou até para empregados antigos, ficando cada um com a propriedade de apenas uma fazenda.

A novela, mostra, portanto, relações onde: (1) a visão de hierarquia refere-se a uma cadeia de comandos e não a uma percepção de que grupos sociais são essencialmente diferentes e complementares, parte de uma totalidade englobante; (2) o exercício mútuo do poder faz parte de todas as relações, mesmo aquelas entre empregados e patrões; (3) a condição de indivíduo, dotado de subjetividade e autonomia próprias, é traço de todos os personagens. Prevaleceria, portanto, em *O Rei do Gado* uma lógica individualista igualitária, cuja dimensão política e econômica estaria particularmente explicitada na temática da reforma agrária – presente tanto nas personagens do movimento dos sem-terra quanto nas decisões finais de Bruno e Geremias.

Em *A Indomada*, por sua vez, a diferença hierárquica parece perpassar todos os sentidos possíveis, de modo a qualificar patrões e empregadas como seres de natureza distintas – uns superiores, outros inferiores, e que ocupam lugares sociais distintos. De um modo geral, os personagens das empregadas domésticas são marginais e muito parecidos entre si, ao mesmo tempo em que não representam nenhuma pessoa em particular (vide as poucas referências a seus nomes). Os patrões não se interessam pelas opiniões ou conhecimentos específicos que possam ter – para alguns, as empregadas são ignorantes, até mesmo em seu ofício (demonstrado na cena em que Egídio, marido da juíza, vai à feira e ensina às empregadas como escolher frutas). Prevalece sua função na ordem social da casa e não sua qualidade de indivíduo na acepção moderna do termo.

Mas seria então *A Indomada* uma novela que reflete uma lógica predominantemente hierárquica? A reposta não é tão simples assim. Há personagens cujas idéias e valores enfatizam a igualdade básica de todos os indivíduos e o direito à realização individual de cada um. Até as famílias tradicionais têm membros que não compartilham de todos os seus valores morais, defendendo uma maior igualdade entre as pessoas. Por outro lado, as próprias figuras que encarnam a tradição e uma suposta superioridade moral são muitas vezes retratadas de forma caricata. O prefeito é constantemente desmoralizado frente à população por seus empreendimentos malucos (como instaurar mão inglesa no trânsito de Greenville). Altiva, a vilã por excelência, é chamada de "cachorra louca" por alguns habitantes pelas constantes confusões que cria.

O caso de Florência, empregada que tem participação destacada na estória, também escapa a uma associação estreita com uma lógica hieráquica no sentido dumontiano do termo. Como mostramos anteriormente, a caracterização desta personagem é inversa à do restante das empregadas. Sem nunca vestir uniforme, Florência aceita sua papel de empregada doméstica até certo ponto, sem que isto se cole completamente à sua pessoa. Embora tratada por Altiva como inferior, é tomada pelos outros membros da família como igual, ainda que subordinada funcionalmente pelo trabalho de empregada doméstica. Além disso, nas suas falas, se afirma como pessoa que não se submete nem aceita quando é tratada como ser inferior. Em certas situações é ela quem interfere e atrapalha os planos de Altiva. Seu poder é demonstrado quando ela revela a todos o fato de Altiva ter tido um caso extra-conjugal e dele ter gerado um filho que abandonou, arruinando a reputação da patroa. Mas não é coincidência que seja justamente Florência a única empregada negra na novela. Em muitas outras novelas (ver Silva, 1991), as empregadas domésticas foram sempre representadas por atrizes negras, refletindo o fato de que, na sociedade brasileira, uma proporção significativa de mulheres negras trabalha como empregada. A cor parece marcar fisicamente não apenas a recorrência de um certo tipo de ocupação mas, acima de tudo, uma condição social inferior associada a ela. Ou seja, se sob muitos aspectos Florência é retratada nos moldes de um individualismo igualitário, ela está também vinculada a uma visão hierárquica da sociedade. Talvez seja esta associação entre cor e lugar social que tenha sido evitada em *O Rei do Gado*, onde não havia empregadas negras, de modo a construir os personagens das empregadas como, em primeiro lugar, pessoas iguais às outras em sua condição de indivíduos dotados de subjetividade própria.

Podemos descrever portanto *O Rei do Gado* como uma novela marcada fortemente por uma lógica individualista, ao passo que *A Indomada* refletiria a convivência desta com valores hierárquicos. Porém, é importante detalhar melhor como se dá esta convivência, já que segundo DaMatta (1978) ela caracteriza a sociedade brasileira de forma mais ampla. Não temos, por exem-

plo, a associação de cada uma destas lógicas a personagens de segmentos sociais distintos. Se há alguns personagens da elite, em geral os "vilões", que possuem uma visão de mundo hierárquica, há outros com valores igualitários-individualistas. Seria então uma questão dos diferentes contextos vividos pelas pessoas, como sugere DaMatta, alguns exigindo uma lógica individualista e outros acionando uma perspectiva mais hierárquica? Talvez, mas não são apenas os contextos e as relações sociais que os constituem que seriam diferenciados como mais ou menos individualistas ou hierárquicos. Uma mesma relação, como a estabelecida entre patrões e empregadas domésticas, pode conter elementos de ambas as lógicas.

Se podemos pensar na associação de valores hierárquicos e igualitários nas tramas destas novelas, é mais difícil referi-las à oposição tradição-modernidade. Nenhuma das duas se encaixa perfeitamente em um pólo ou em outro. Mesmo *O Rei do Gado*, cuja tônica individualista estaria vinculada à modernidade, é uma novela que se desenvolve no meio rural, freqüentemente visto como mais tradicional e oposto ao urbano/moderno. Não obstante seu caráter fictício, a modernidade vivida pelos personagens de *A Indomada*, muitos dos quais já viajaram ou moraram nas grandes metrópoles européias, é diferente daquela experimentada pelos moradores do Rio de Janeiro e São Paulo, que por sua vez distingue-se da experiência dos residentes de Nova Iorque, Londres ou Paris. Ou seja, há modernidades e modernidades. Ainda que nelas se encontrem tendências comuns a todas (como os processos descritos por Giddens, 1990), as variações e particularidades também são significativas (Hannerz, 1990). Há também tradições e tradições. Algumas apresentam continuidade com o passado, outras são reeditadas frente a contatos que põem em cheque identidades étnicas ou nacionais, principalmente no quadro atual de globalização.

O que estou questionando aqui não é tanto a análise de situações sociais, sejam elas representadas em novelas ou observadas em um trabalho de campo, em termos de questões sobre tradição e modernidade, bem como sobre individualismo e holismo. O que é problemático é a sua freqüente leitura sob a forma de polaridades ou dicotomias que explicariam o cerne de um sistema social, ao modo estruturalista. Sabemos que, na vida das pessoas estudadas, há mais do que isso. Ainda que generalizar seja inerente ao discurso antropológico, fazendo com que possamos falar em visões de mundo e culturas, as pessoas são menos coerentes do que postulamos em nossas análises (Abu-Lughod, 1993). Mesmo as imagens construídas pela televisão, e aqui me refiro particularmente as personagens das duas novelas em discussão, apontam para uma complexidade social que esquemas explicativos/interpretativos dicotômicos não alcançam.

Múltiplas imagens

Nos programas recentes da televisão brasileira, encontramos não uma mas várias

representações sobre empregadas domésticas. Podemos ter uma Edileuza, mulher que inverte a relação de poder no trabalho e coloca-se acima dos patrões ao zombar (afinal, é um programa humorístico) e mandar neles. Podemos ter uma Sexta-feira, mulher sempre pronta para servir, fiel à patroa e exótica (ou até primitiva) no seu modo de ser e ver o mundo. Estas figuras são um tanto excepcionais em termos de sua caracterização exagerada. Mas o exagero apenas realça traços que aparecem em outros personagens de empregadas.

Os personagens de Edileuza e Sexta-feira põem em cena a relação de poder existente entre patrões e empregadas e a construção e vivência das diferenças entre eles. A imagem da empregada doméstica como subordinada aos patrões, que recebe e executa ordens passivamente, predomina nas novelas. Sexta-feira e as muitas empregadas em *A Indomada* exemplificam este aspecto da relação. Há, por outro lado, empregadas que discutem, retrucam, não obedecem. Elas exercem poder sobre os patrões, seja pela não aceitação de ordens e não execução de tarefas como pelas informações que guardam sobre eles. Edileuza e Florência são bons exemplos disso, estando longe do retrato de dominação apresentado por muitos estudos sociológicos. Ambas as posturas podem estar presentes também em um mesmo personagem, como em todos os empregados em *O Rei do Gado*.

A questão do poder das empregadas está relacionada à sua construção enquanto pessoa diferente dos patrões. Não é à toa que Sexta-feira, marcada pelo exotismo e primitivismo até no nome, seja tão servil diante de uma patroa que representa a civilização. Esta caracterização, reiterada inúmeras vezes pela patroa, é aceita pela personagem, que apenas sorri como se não entendesse. Se esta aceitação não ocorre com outras empregadas, como Florência que reage ao que vê como insulto, há por outro lado uma constante afirmação, seja por parte dos patrões, seja pelo modo como os autores constroem os personagens das empregadas enquanto pessoas "diferentes". São diferentes pela origem sócio-econômica pobre que explica os poucos anos de educação formal da maioria das empregadas. Mas o atributo da "ignorância" vai além da pouca escolaridade, definindo uma série de outros aspectos. As empregadas conheceriam pouco sobre cidadania e direitos, como nos muitos momentos em que o Senador Caxias dava aulas a Chiquita. Empregadas não teriam gostos sofisticados, como dizia Altiva a Florência referindo-se à sua inabilidade de apreciar um bom chá inglês, embora sejam ótimas cozinheiras (antes um "dote natural", um traço feminino de cuidado, do que uma técnica adquirida). Suas crenças religiosas seriam mais fortes, como nas constantes rezas de Judite e Florência (nenhum outro personagem dessas novelas rezava tanto), ou mesmo supersticiosas. Mas, como disse anteriormente, muitas empregadas reagem e até devolvem comentários ofensivos. Existem mesmo empregados, como Edileuza, Júlia e Dimas, que zombam dos patrões. Aqui a pecha da estranheza (e exotismo?) recai sobre aqueles que se sentem superiores.

Se, por um lado, os personagens dos empregados tematizam a diferença e o poder, remetem também a uma visão mais clássica da relação de lealdade e intimidade com os patrões. Evocando o retrato da sociedade brasileira feito por Gilberto Freyre, são os laços afetivos que articulam as diferenças entre patrões e empregados. Em alguns casos, estabelece-se intimidade sexual, seja de forma temporária ou até permanente, como na relação entre Judite e Geremias. Em outros, se manifestam sentimentos de amizade ou amor maternal. Às vezes, entretanto, a intimidade pode tornar-se ambígua e perigosa, reestabelecendo limites na relação.

Resta uma última questão, que aqui deixo em aberto. De quem são estas imagens? Os autores se dizem representantes do público (Silva, 1992). Que público? Certamente, estas representações são compartilhadas por muitas pessoas dos segmentos médios urbanos. E as mulheres que trabalham como empregadas domésticas, o que acham de suas imagens na televisão?

Referências bibliográficas

ABU-LUGHOD, Lila. *Writing Women's Worlds: Bedouin Stories.* Berkeley: University of California Press, 1993.

_____. The Objects of Soap Opera: Egyptian Television and the Cultural Politics of Modernity. In: MILLER, Daniel (ed.). *Worlds Apart: Modernity through the Prism of the Local.* Londres: Routledge, 1995.

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: FEATHERSTONE, Mike (ed.) *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity.* Londres, Sage, 1990.

AZEREDO, Sandra Maria da Mata. Relações entre Empregadas e Patroas: Reflexões sobre o Feminismo em Países Multiraciais. In: COSTA, Albertina de Oliveira & BRUSCHINI, Cristina (org.). *Rebeldia e Submissão: Estudos sobre Condição Feminina.* São Paulo: Vértice, 1989.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro.* Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

DAS, Veena. On Soap Opera: What Kind of Anthropological Object is it? In: MILLER, Daniel (ed.). *Worlds Apart: Modernity through the Prism of the Local.* Londres, Routledge, 1995.

DUARTE, Luiz Fernando. *Da Vida Nervosa nas Classes Trabalhadoras Urbanas.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.

DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus: The Caste System and its Implications.* Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

_____. A Comunidade Antropológica e a Ideologia. In: *O Individualismo: Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna.* Rio de Janeiro: Rocco,1985.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity.* Cambridge: Polity Press,1990.

GILL, Lesley. *Precarious Dependencies: Gender, Class and Domestic Service in Bolivia.* New York: Columbia University Press,1994.

HANNERZ, Ulf. Cosmopolitans and Locals in World Culture. In: FEATHERSTONE, Mike (ed.) *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity.* Londres: Sage, 1990

KUPER, Adam. *Conceptualizing Society.* Londres: Routledge, 1992.

MOTTA, Alda. A Relação Impossível. In: *Seminário Relações de Trabalho e Relações de Poder* (Anais). Fortaleza, Mestrado em Sociologia/UFCE, 1986.

_____. Emprego Doméstico: Revendo o Novo. *Caderno CRH* 16:31-49, 1992.

OLIVEIRA, Edir Figueiredo de. *Elas Vieram para Ficar: Um Estudo de Caso sobre o Sindicato dos Trabalhadores Domésticos do Município do Rio de Janeiro.* Dissertação de mestrado, PPGS/IFCS/UFRJ, 1995.

PRADO, Rosane Manhães. *"Mulher de Novela e Mulher de Verdade": Cidade Pequena, Mulher e Telenovela.* Trabalho apresentado na reunião da ANPOCS, Caxambú, 1995.

ROLLINS, Judith. *Between Women: Domestic Servants and their Employers.* Filadélfia: Temple University Press, 1995.

SILVA, Denise Ferreira da. *O Reverso do Espelho: O Lugar da Cor na Modernidade – Um Estudo sobre Mito e Ideologia Racial nas Novelas da TV Globo.* Dissertação de mestrado, PPGS/IFCS/UFRJ, 1991.

SILVERA, Makeda. *Silenced: Talks with Working Class Caribbean Women about their Lives and Struggles as Domestic Workers in Canada.* Toronto: Sister Vision, 1989.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade complexa.* Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VIEIRA, Celma Rosa. Negra: Mulher e Doméstica – Considerações sobre as Relações Sociais no Emprego Doméstico. *Estudos Afro-Asiáticos* 14:141-158, 1987.

Abstract

In this article, I examine the representations of domestic servants in two recent television soap operas as well as certain anthropological means to interpret them. Taking the stance that these images reflect constructs and values widely present in society, I discuss how ties between servants and employers are presented, alternating between hierarchical and egalitarian views of such work relationship. I argue that there are various images and ways of constructing the difference between domestic servants and employers, as well as multiple forms of asserting power.

Cinema

De quem é essa estória?[1]

David MacDougall

Há cerca de 20 anos atrás, antropólogos e realizadores de filmes começaram a sentir um certo desconforto em relação ao domínio inconteste da voz do autor nas descrições etnográficas. Ambos começaram a abrir mais seus trabalhos para as vozes de seus objetos nativos. À época, observou-se uma tendência em favor das construções dialógicas e polifônicas na etnografia. Mais recentemente, alguns observadores têm argumentado que nesses trabalhos as vozes nativas permanecem tão subjugadas quanto antes, encampadas de forma pouco honrosa pelo que constitui, enfim, *nossos* projetos. Isso tem dado lugar a uma nova rodada de autocríticas que resultam, algumas vezes, em dúvidas fundamentais sobre a possibilidade de descrição cultural; outras vezes, tem dado origem a um sentimento de culpa paralisante e, em alguns momentos, ao proselitismo. Se continuamos a escrever sobre Antropologia ou a realizar filmes, fazemos isso com uma consciência maior em relação à política e à ética da representação. Mas essa consciência pode também conduzir a uma tendência etnocêntrica, decididamente condescendente e moralista. A partir de nossa preocupação com o papel que o outro desempenha em nossas questões culturais, tendemos a prestar menos atenção ao papel que desempenhamos nas questões deles.

Os filmes são objetos e têm identidades múltiplas. Uma cabeça de martelo pode ser um peso de papel para mim. Filmes dialógicos em seu formato interno, justapondo as vozes do autor e da personagem, podem ser igualmente diabólicos na sua aparência externa, tornando-se uma coisa completamente diferente para cada um deles. Tenho um cartão postal fotográfico da década de 30 que mostra um Maasai com uma lança em uma das mãos, um cajado de pastor na outra e uma lata de leite condensado Nestlé enfiada no lóbulo de uma das orelhas. Essa fotografia (foto 1) e suas conotações podem ser lidas em diferentes níveis, desde o da piada original (um "selvagem" cometendo um erro em relação a um objeto familiar para nós) até o que hoje sabemos sobre o impacto das fórmulas infantis da Nestlé no Terceiro Mundo. Mas o que vejo nesse momento é a apropriação de um produto cultural para uso do outro.

Essa imagem é paradoxal e surreal, como as paisagens zoomórficas de Max Ernst, ou uma urna funerária usada como porta-guarda-chuva.[2] Seu humor está na incongruência, na percepção simultânea de duas bases de referência distintas, nas fronteiras cruzadas. Há um certo grupo de filmes etnográficos que nos apresentam um paradoxo semelhante ao reunir dois significados culturais separados em uma só imagem, como o trocadilho visual bem conhecido do pato que é também coelho. Na verdade,

[1] *Este artigo foi publicado originalmente no livro Visualizing Theory: Select Essays from V.A.R, 1990-1994, editado por Lucién Taylor. New York: Routledge, 1994.*

[2] *Las Hurdes (1932), de Buñuel, é provocativamente surrealista em sua apresentação da esqualidez e miséria européias, sob o disfarce de uma narrativa de viagem, acompanhada pela "arte superior" da música clássica européia, nesse caso, a Quarta Sinfonia, de Brahms.*

pode se dizer que esses filmes existem como dois objetos culturais completamente separados, cada um deles se apropriando de certas características do outro.

A Antropologia, na sua travessia por realidades culturais distintas, está sempre à beira do surreal, mas tenta neutralizar o que Malinowski denominou "coeficiente de estranheza" por meio dos princípios da tradução cultural (Clifford, 1988:151). A lição do surrealismo é que a experiência do paradoxo é significativa em si mesma e deve ser entendida a fim de gerar novas perspectivas. Se esses filmes têm um valor especial, seja antropologicamente ou em um sentido mais amplo, é porque nos capacitam de alguma forma a confrontar a interseção dos mundos que descrevem.

Esses mundos exercem por vezes forças gravitacionais contraditórias e perturbadoras sobre o material etnográfico que criamos. As fotografias e os filmes, talvez mais do que as descrições escritas, parecem predispostos a distorções dessa natureza, por causa da continuidade que mantêm com a vida física e sensorial de seus referentes. Esses vínculos com uma outra existência, ao mesmo tempo subversivos e em conflito com as intenções do realizador, freqüentemente também seus cúmplices, podem se transformar na força ou na morte de muitos filmes etnográficos. Utilizaremos um exemplo que para os pesquisadores de campo possivelmente constitui um fenômeno relativamente comum mas talvez não suficientemente descrito: o de sentir que o trabalho está se desintegrando, sendo reclamado e reivindicado pelas vidas que o geraram.

Em outubro de 1978, filmamos em um posto aborígene no norte da Austrália, onde um pequeno grupo de pessoas tentava se reassentar nas terras tradicionais de seu clã.[3] Seus planos dependiam de uma poucas jardas de pasto, abondonadas desde a época dos missionários, que seriam transformadas em um recurso econômico ao reunir o gado selvagem que vagava nas redondezas.

Fica clara a precariedade das estratégias de sobrevivência desses pequenos grupos aborígenes, tanto em termos culturais quanto econômicos. No povoado que esse grupo abandonara, 50 quilômetros ao norte, os 800 habitantes falavam sete línguas aborígenes diferentes. Alguns clãs contavam apenas com um punhado de pessoas, e seu futuro como grupos autônomos dependia da força e das ambições de uns poucos membros ativos da família.

Viviam lá cerca de trinta pessoas, muitas delas jovens e sem experiência de lidar com gado. Eram guiados por um velho aborígene que fora condutor e criador de gado por toda a vida. Eles não eram mais fisicamente hígidos, e o que ficou claro desde logo foi que a maior parte do trabalho no posto estava, na verdade, sendo feita pelo filho de seu sobrinho, um garoto de treze anos chamado Ian Pootchemunka. Ian trabalhava duro, era um exemplo para os outros, e via-se como sucessor do velho. Como em grande parte da vida aborígene, as perspectivas do grupo pareciam depender crucialmente da força e da sobrevivência de uma só pessoa.

Nossa filmagem, um pouco como este relato sobre ela, começou se concentrando no

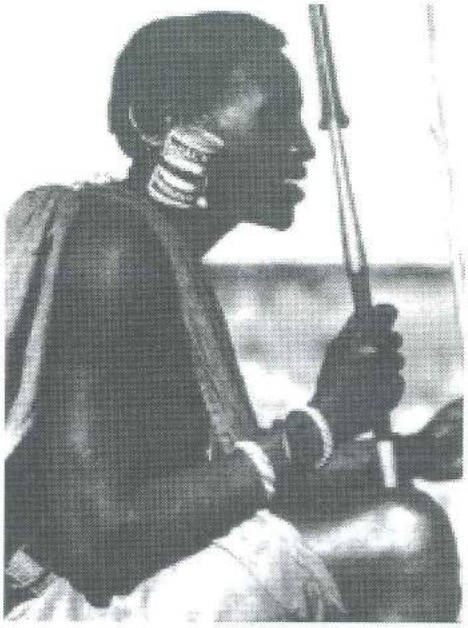
[3] *O filme foi lançado como Three Horsemen (1980).*

velho e terminou no garoto. E, pouco tempo depois de havermos terminado, soubemos que o garoto morrera de uma doença.

A essa altura, minha percepção do material mudou radicalmente. De alguma forma inexplicável, senti que o filme estava agora preso ao garoto e pertencia-lhe, não no sentido de propriedade mas em termos existenciais. Era como uma parte física de sua vida, morte e esperanças, inseparável também da comunidade à qual pertencia. Embora essa nova perspectiva tenha sido ocasionada pelo seu falecimento, creio que já estivesse presente desde o início. Quando soubemos da morte do menino, sentimos que o filme, enquanto filme, havia também morrido. Só voltamos a ele algum tempo mais tarde, quando os pais do garoto pediram-nos que o completássemos em sua memória.

A razão de contar isso é a pergunta: de quem era essa estória? O filme era a nossa estória ou a dele? Por que meios podemos distinguir as estruturas que inscrevemos nos filmes das que foram inscritas em nós, muitas vezes sem que o saibamos, pelos objetos retratados? Será que, de alguma forma, um filme é o mesmo objeto para quem o fez, e imprimiu-lhe o *status* de discurso, e para aqueles que casualmente deixaram seus traços físicos nele? A pergunta "de quem é essa estória?" tem, portanto, uma dimensão ontológica e moral.

Alguns filmes constroem suas narrativas a partir das vidas de outras pessoas, como Flaherty fez muitas vezes, creio eu.[4] Pode se dizer que *The Hunters* (1958), de John Marshall, também faz isso ao criar a estória de uma longa caçada, a partir de várias expedições de caça. Mas muitos outros filmes, entre eles *An Argument about a Marriage*, *A Joking Relationship* e *The Meat Fight*, de Marshall, derivam sua estrutura do evento que registram. Eles se tornam estórias no sentido ocidental por sua interpretação desses acontecimentos, embora os participantes talvez não os interpretassem daquela forma, nem os reconhecessem enquanto tais em sua própria tradição narrativa.



Outros filmes procuram levar em conta as formas nativas de narração, imitando-as nas suas próprias estruturas (é discutível se *The Hunters* foi, de fato, concebido como uma estória de caçada dos *San*), ou utilizando as

[4] *Ao realizar Nanook of the North (1922), entretanto, o relacionamento de Flaherty com os Inuit parece ter permitido uma abordagem mais aberta. Algumas cenas foram sugeridas e depois representadas pelo próprio Nanook.*

narrativas dos contadores nativos. *Coniston Muster* (1972), de Roger Sandall, foi construído em torno de um conjunto de estórias contadas por criadores aborígenes, e muitos filmes etnográficos recentes incorporam material de entrevistas e estórias relatadas ao realizador e à câmera.

Mas a inclusão de narrativas nativas sempre levanta a questão de se o filme faz afirmações nativas ou meramente absorve um artifício na sua própria estratégia narrativa. Inevitavelmente um método que se propõe a compartilhar um pouco de sua autoridade com seus sujeitos é capaz também de utilizá-la em proveito próprio. Há muito, esta tem sido uma questão crítica nos documentários baseados em entrevistas. Como observou Bill Nichols, em muitos desses filmes "existe um hiato entre a voz de um ator social recrutado para o filme e a voz *do* filme" [ênfase minha] (1983:23).

Algumas vezes, esse problema é evitado ao se assinalar claramente o uso da narrativa aborígene como um artifício literário, convidando-nos a lê-la de uma forma complexa, como a percepção do autor sobre uma outra forma narrativa. O filme de Rouch, *La Chasse au Lion à l'Arc* (1957/65) começa com uma narrativa épica sobre caçadas de leões, feita por um contador de estórias *Gao*, preparando assim o cenário para o tratamento épico que o próprio Rouch dá à caça de um leão chamado "O americano". De modo parecido, Robert Gardner usa a fábula *Dani* de uma cobra e um pássaro, no começo de *Dead Birds* (1963), para conferir ressonância mítica à sua própria estória sobre rituais de guerra, e lhe proporcionar um paradigma. [5]

[5] *Uso o expediente de recontar um mito na abertura de Good-bye Old Man (1977) como uma forma de ligar os eventos que cercam o ritual Pukumani às idéias de Tiwi sobre a morte*

Em outro filme de Rouch, *Jaguar* (1954/67), essa sobreposição de vozes é mais complexa. Para fazer o filme, ele convidou três rapazes para que representassem o tipo de aventura comum entre eles, na década de 50. Essa é a estória deles e, no entanto, em virtude das estranhas circunstância de realização do filme, lá estão eles *representando* sua estória. Também a recontam na trilha sonora através de uma mistura de diálogos improvisados, brincadeiras e reminiscências. Como em *La Chasse au Lion à l'Arc*, sentimos que estamos testemunhando a gênese de um relato épico, que será elaborado ao longo dos anos para os ansiosos jovens da aldeia. E esse aspecto do filme torna-se logo reconhecível como a voz inconfundível de Rouch, para quem a estória não é apenas uma jornada individual na África, mas uma celebração da experiência coletiva de uma geração de jovens africanos. O caso pitoresco é ali transformada em lenda. No final do filme, é essa segunda voz narrativa que se torna dominante. A estória é então de Rouch, e seus personagens transformaram-se em figuras míticas. "Estes jovens," diz-nos ele na trilha sonora, "são heróis do mundo moderno."

Nos últimos anos, a Antropologia tem questionado suas aspirações anteriores ao positivismo científico e muitas das categorias conceituais através das quais ela tem descrito a vida de outras sociedades. Etnografias recentes reconhecem em seus próprio formatos o que os antropólogos vêm postulando há anos – que as construções do mundo dependem da linguagem no sentido mais amplo. Esse desafio não é necessariamente enfrentado pela modesta inclusão de citações. A linguagem das

etnografias clássicas parece inadequada para se chegar a um entendimento mais amplo de certas culturas, particularmente daquelas que envolvem noções variáveis do *self*, que invocações prévias do "ponto de vista nativo" tenderam a tomar como não problemáticas.

O reconhecimento dessa inadequação tem levado a abordagens que oscilam entre a introspecção crítica e uma busca de novas estratégias formais e multivocais. Os antropólogos estão agora mais conscientes de que eles também estão contando estórias. Mas, curiosamente, apesar da realização dos filmes etnográficos ter seguido um curso paralelo, isso não parece ter sido feito sob a inspiração da Antropologia. O desafio das certezas autorais, das convenções estilísticas recebidas, a introdução da auto-reflexividade, os movimentos em prol de legendar as falas nativas (permitindo a inclusão de textos nativos), tudo isso parece ter emergido a partir de questionamentos éticos e epistemológicos que os realizadores de documentários começaram a se fazer há trinta anos atrás. Os realizadores de filmes etnográficos provavelmente se tornaram sensíveis a algumas dessas implicações textuais, independentemente dos escritores etnográficos.

Se os antropólogos alguma vez resistiram à idéia de que estavam contando estórias, certamente vêm compensando isso hoje. As etnografias modernas são estórias extremamente complexas de outras vidas, ou estórias de enfrentamentos antropológicos no campo. Elas são muitas vezes construções múltiplas, justapondo textos nativos a reflexões e análises antropológicas.[6] Usando as palavras dos informantes, os antropólogos (e os realizadores de filmes etnográficos) trazem para seu trabalho as formas narrativas e premissas culturais embutidas nessas falas. Onde quer que ocorram "citações", é possível um modelo narrativo nativo.

Por tudo isso, persistem dúvidas sobre essa forma de representação. Se as etnografias incorporam hoje outras vozes, que independência textual essas vozes realmente possuem? Em um sentido absoluto, todos os textos utilizados dessa forma estão subordinados ao texto do autor. Isso é mais verdadeiro no que diz respeito à etnografia escrita do que em relação ao filme, do qual se pode dizer que informações mais decodificadas "vazam" das imagens. Mas, em ambos os casos, o autor decide que textos incluir ou excluir.

Pode-se argumentar que mesmo onde nos é permitido ouvir outras vozes, isso ainda depende exclusivamente da vontade do autor, através de um processo de "transmissão". Mas a questão de como outras vozes podem ser transmitidas fica realmente esvaziada por uma outra pergunta: como o material a partir do qual um trabalho é feito age ele próprio para definir e controlar seu significado? Se um filme é o reflexo de um encontro entre um realizador e a pessoa filmada, ele tem de ser visto até certo ponto como produzido por esta. É raro que um livro ou filme surja no final do processo como o autor o programou. Pode-se dizer que a forma do texto incorpora características da personagem graças à "exposição" ao mesmo, como em uma chapa fotográfica.

Essa é, sem dúvida, a meta específica de alguns filmes. A realização de filmes de obser-

[6] *Ver, por exemplo, Kambuya's Cattle (1969), de Walter Goldschmidt; Reflections on Fieldwork in Morocco (1977), de Paul Rabinow; e Heart Grown Bitter (1981), de Peter Loizos. Este último é estruturalmente muito inovativo e lembra a biografia seminal de A.J.A. Symon, da década de 30, The Quest for Corvo.*

vação se estrutura sobre o pressuposto de que acontecem coisas no mundo dignas de serem assistidas, e que suas próprias configurações espaciais e temporais diferentes são parte do que vale a pena assistir sobre elas. Os filmes de observação são freqüentemente analíticos, mas procuram também se manterem abertos a categorias de significado que podem transcender a análise do realizador. Essa proposta de humildade diante do mundo pode ser naturalmente auto-enganosa e auto-interessada, mas reconhece implicitamente que a estória do personagem é muitas vezes mais importante que a do realizador. E isso pode ser visto como um primeiro passo necessário em direção a um cinema mais participativo.

Algumas vezes, não há dúvida quanto à estória que domina. *Momma don't Allow* (1956), de Karel Reisz e Tony Richardson, por exemplo, é uma resposta a todos aqueles filmes sobre a adolescência que pretendem explicá-la ou envolvê-la em romantismo. Como nesse caso, os filmes de observação mais explícitos são geralmente fragmentos ou fragmentários. Isso é verdade em relação a muitos dos filmes de Timothy Asch sobre os Ianomami. Também é verdade quanto à maioria dos filmes africanos de John Marshall, assim como à sua série sobre a polícia de Pittsburgh, que tem títulos como *Three Domestics*, *Henry is Drunk* e *You Wasn't Loitering*. Os filmes de observação mais longos se baseiam freqüentemente em narrativas de ficção realistas como *Salesman* (1969), dos irmãos Maysles, e *Celso and Cora* (1983), de Gary Kildea.[7]

Os curtas de observação constroem-se muitas vezes acidentalmente, já que o método de observação implica filmar as coisas sem saber como vão ficar. Um exemplo disso é um filme que fizemos, e que começava com uma cobertura muito direta de um grupo de homens *Jie*, fazendo correias de couro e capas para lança. Iniciava-se uma conversa, da forma casual como essas coisas acontecem, que se transformava em discussão e depois numa briga a respeito de carros e motoristas. O filme resultante – *Under the Men's Tree* – nada mais é realmente do que esse fragmento, cercado por umas poucas seqüências de conversas e rebanhos. Sua lógica primária é a da conversa.[8] Essa forma essencial permanece algumas vezes difusa, e emoldurada por outras matérias, mas permanece como estrutura dominante.

Outros filmes "pertencem" a seus personagens de um outro modo. Refiro-me aqui aos que giram em torno de uma única pessoa. Muitas vezes são planejados dessa forma, mas ocasionalmente alguém emerge do fundo sem que esperemos e reivindica-os, como aconteceu no filme de Tanya Ballantyne, *The Things I cannot Change* (1966), e no filme sobre um posto avançado aborígene, chamado *Three Horsemen* (1980).

Em geral, quando fazemos filmes estamos conscientes dessa possibilidade de certa forma negativa. Existem pessoas em qualquer grupo que se sentem atraídas pelo filme ou pelos realizadores, do mesmo modo que há outras que se oferecem como informantes de um antropólogo. Algumas vezes, isso acontece simplesmente porque elas são inteligentes e possuem uma mente curiosa. Outras vezes, são pessoas marginais, atraídas para o forasteiro a partir de uma cons-

[7] *Uma exceção é o trabalho de Fred Wiseman. Seus filmes sobre as instituições públicas americanas seguem uma estrutura de "tema-e-variações", na qual os fragmentos são agrupados em um discurso sobre os regimentos e a falibilidade destas instituições.*

[8] *O filme talvez contenha uma linha narrativa mais irônica, mas isso permanece implícito: "Aqui está um povo desconhecido falando sobre o mundo deles. Mas não, vocês estão errados, eles estão falando sobre o seu".*

ciência do próprio *status* inferior, ou em busca de realização. Muitas vêem-se como agentes, peritos ou intermediários. Elas podem significar um desafio ao sentido de controle cuidadosamente preservado do realizador de filmes, pois estão propensas a se colocar no centro de qualquer empreendimento. Podemos resistir a elas ou nos sentirmos atraídos por suas complexidades. O caso oposto também ocorre. Em certa ocasião, somos atraídos por uma pessoa que no começo não queria nada conosco ou com o filme, e terminamos fazendo um filme inteiro sobre ela.[9]

Há muitos exemplos de documentários onde o ser físico e espiritual de uma pessoa parece transbordar do filme que se propõe a contê-lo. O filme "transmite" a presença, mas é como se ele fosse consumido por ela. Bob Dylan parece dizer "Isso não é grande coisa, e farei o que quiser aqui" no filme *Don't Look Back* (1966).

Mas esta presença não precisa ser tão cuidadosa ou assertiva. Algumas vezes há uma mudança gradual na orientação de um filme para uma voz narrativa em particular. Na série de filmes que fizemos sobre um criador de gado aborígene, reconhecemos no terceiro deles que havia elos entre o seu estilo pessoal e uma tradição narrativa muito mais ampla.[10] Seria o caso, mais comum do que talvez se suponha, de uma cultura local que ganha lentamente influência sobre o realizador e o filme. Existem muitas variações sobre esse tema, uma delas os filmes de Rouch sob o que ele denomina "cine-transe," como *Torou et Bitti* (1971).

Alguns filmes visam exatamente esse transbordamento. O realizador Jorge Preloran criou um subgênero de filmes etnobiográficos, centrado em torno de extensas gravações sonoras de seus retratados recontando suas vidas. Isso começou com Hermógenes Cayo, um pintor e escultor religioso em madeira do grande planalto argentino. A plenitude de uma única vida é a qualidade que sobressai nesse filme, *Imaginero* (1969), e em outros como *Cochengo Miranda* (1974) e *Zerda's Children* (1978). Para Preloran, o filme é, em certa medida, o trabalho do próprio personagem – sua voz, suas palavras, suas imagens e as imagens que ele mesmo fez. Preloran criou o filme, mas então (para citar Preloran) –:

> (...) um dia o filme é completado (...). E, de repente, ele não é mais meu (...). Tem vida própria; de repente, Hermógenes está ali em comunicação direta com a platéia, e você fica do lado de fora no frio (Sherman, 1985:37).

Não é necessário defender Preloran aqui da acusação de ingenuidade. Ele é tão consciente quanto qualquer um de como um realizador analisa, seleciona e finalmente constrói. A tese dele, creio, é mais sofisticada e vai além do pressuposto de que os realizadores de filmes, ou qualquer outro produtor de artefatos culturais, exercem controle total sobre eles. Do mesmo modo que entendemos que o realizador concentra um dado conjunto de forças culturais e históricas, devemos ver o filme sob o mesmo prisma e reconhecer o realizador como um único aspecto de sua criação. Junto-me aqui a Roland Barthes ao sustentar que um fil-

[9] *Lorang's Way (1974/79).*

[10] *Esse filme é Sunny and the Dark Horse (1986). Os dois primeiros foram Collum Calling Canberra (1984) e Stockman's Strategy (1984).*

me ou uma fotografia é algo analógico e codificado, nunca um produto exclusivo do realizador.

Volto-me agora para um modo bastante diferente pelo qual os filmes são marcados e, na verdade, possuídos pelos seus objetos: quando eles se tornam vinculados a um relacionamento com o personagem, como parte de um conjunto maior de significados culturais. Alguns filmes são de pouco interesse ou conseqüência imediata para aqueles que neles aparecem. Pertencem a um discurso ao qual são indiferentes ao extremo. O comentário famoso de Sam Yazzie, o ancião Navajo, para John Adair e Sol Worth – "A realização de filmes fará bem às ovelhas?" – não é nenhuma sábia acusação de práticas acadêmicas de exploração, mas um reconhecimento de diferentes prioridades culturais.

Os filmes são claramente importantes para as pessoas filmadas quando têm implicações práticas ou simbólicas para elas. Os filmes são moldados tanto pelas estruturas nas quais estão inseridos, quanto pela forma e intenção a que se propõem. A realização de alguns filmes é, portanto, parte de um processo social maior do que o próprio filme. Isso pode ser dito em relação a muitos filmes de uma maneira geral – os filmes comerciais também são parte de um processo social –, mas estou preocupado aqui com aqueles que são explicitamente estruturados pelo que seus objetos esperam deles.

Os *Aranda*, da Austrália central, não devem ter esperado muito dos filmes de Walter Baldwin Spencer quando ele os fez, em 1901, nem os *Dani* devem ter esperado muito dos de Robert Gardner, sessenta anos mais tarde, ainda mais porque na opinião dele, "uma vantagem essencial estava no fato de que o Dugum Dani não sabia o que era uma câmera" (1969:30). Pode-se ter expectativas mais precisas entre povos com maior conhecimento da mídia, exceto pelo fato de que muitos deles, aparentemente sofisticados, ficam apenas lisonjeados ou intimidados quando uma câmera é apontada em sua direção. Os americanos e europeus estão sempre prontos para se entregar às mãos dos "profissionais da mídia". Seria o caso de olhar para os filmes de defesa – embora muitos deles sejam feitos em nome de pessoas que nunca foram consultadas. Não conheço nenhuma maneira fácil de identificá-los, a não ser dizendo que tendem a ser filmes nos quais os realizadores estavam até certo ponto sob a direção de seus personagens. Pode-se incluir aqui os trechos mais improvisados de Flaherty ou Rouch, onde as cenas eram construídas para o filme. Gostaria, no entanto, de olhar para outro grupo de filmes, nos quais os rituais ou relacionamentos ritualizados impõem um estrutura de significado.

Os filmes etnográficos australianos têm-se preocupado com os rituais aborígenes desde seus primórdios, e existe um grande número de trabalhos dedicados a eles, incluindo uma série importante de filmes feitos por Roger Sandall, com o antropólogo Nicolas Peterson, na década de 60, e outros, de Ian Dunlop, com o antropólogo Howard Morphy. Em ambos os casos, é justo que se diga (e eles próprios já o fizeram) que muitas vezes nem o realizador nem o an-

tropólogo tinham uma idéia muito clara do que estava acontecendo até terminarem o filme.

O trabalho de Sandall tende a enfatizar os relacionamentos e as coreografias espaciais dos rituais. O de Dunlop examina mais detalhadamente o papel dos líderes do ritual e traduz basicamente os textos de conversas e canções. Mas, no momento da filmagem, ambos os realizadores tinham de acompanhar o curso dos acontecimentos e seguir os conselhos da melhor maneira possível. Os organizadores dos rituais, com vistas ao próprio prestígio, tinham interesse em conduzi-los sob o olhar da câmera, mas tinham também interesse na utilização desses filmes. Os rituais mais secretos só podiam ser mostrados aos donos legítimos e a poucos estranhos, desde que com permissão. Em rituais mais públicos, certos significados – dos textos das canções, por exemplo – não podiam ser revelados porque pertenciam a um clã particular ou a um grupo menor de parentes. Nesses filmes, as verdadeiras palavras podem ser gravadas e traduzidas literalmente, mas, freqüentemente, não seu significado. O realizador encontra-se sempre ao sabor das instruções, e o significado último do filme permanece com seus personagens.

Esse sentido de propriedade é claramente explicitado no final de *Waiting for Harry* (1980), de Ken McKenzie, quando o organizador do ritual, Frank Gurrmanamana, diz aos participantes reunidos:

Esse filme é meu (...). Agora os homens de todas as partes verão meus emblemas secretos, da mesma forma que, em muitos lugares, eu vi os deles. Assim, os emblemas que tanto amo estão agora em um filme, portanto amo também o filme.

Esses filmes servem a propósitos políticos e rituais. Mesmo que isso não se explicite para o espectador de fora, é parte de um processo contínuo de reforço e contestação. Eles próprios se tornaram emblemas.

Tentarei descrever a partir de minha própria perspectiva, as circunstâncias culturais e políticas de um desses filmes, – *Familiar Places* (1980) –, filmado na Austrália, em 1977. Ele não trata de rituais em si, mas eles nunca estão distantes do cenário. O que é mais interessante é o modo pelo qual ele adentra uma complexa rede de relacionamentos, cruzando o que os teóricos do cinema denominam "acontecimento profílmico."

O filme foi realizado perto do Cabo Keeweer, na costa do Golfo de Carpentaria, ao norte de Queensland. À época havia uma considerável pressão sobre as comunidades aborígenes por parte das mineradoras e autoridades governamentais. O filme registra parte de uma jornada empreendida por um grupo de aborígenes e um jovem antropólogo, a fim de mapear regiões tradicionais dos clãs. Trata-se de uma complexa paisagem de depósitos de sal e estuários, repleta de lugares de significado tanto secular quanto sagrado. Trata-se de uma área de poços secretos, áreas de cremação e locais onde os ancestrais totêmicos teriam esculpido os braços-de-mar e as dunas. Partes diferentes da terra pertencem a diferentes clãs, mas poucas pessoas as têm visitado nos últimos trinta ou quarenta anos. Quase

todos vivem nas instalações da velha missão em Aurukun, 100 quilômetros ao norte. Os jovens nunca estiveram ali, e para os mais velhos retornar significa terem de se reorientar em um terreno que podem ter visto pela última vez quando eles mesmos eram jovens.

O filme gira em torno de uma dúzia de pessoas, mas se concentra basicamente em um velho – Jack Spear Karntin –, um casal mais jovem (Angus e Chrissie Namponan, que estão trazendo os filhos para verem suas terras tradicionais) e o antropólogo Peter Sutton. Na trilha sonora, Sutton fornece uma cronologia da jornada e suas opiniões sobre o significado do processo de mapeamento.

Ao acompanhar casualmente esta narração os espectadores ocidentais poderiam supor que estão em território narrativo familiar. Sutton parece estar encarregado da estória, assim como da expedição. O velho Jack Spear dá mostras de estar fazendo visitas nostálgicas a lugares de sua juventude. O casal – os Namponan – seriam os "meio primitivos", capturados entre dois mundos e algo incertos quanto à própria cultura. Os filhos se portam como qualquer criança aproveitando as férias.

Uma percepção diferente desses relacionamentos, e do filme como um todo, requer primeiro que se reconheça que embora Sutton seja a voz "no filme", ele não é necessariamente a voz "do filme" – na verdade, ele é apenas um entre diversos atores de um complexo drama cultural. O filme procura revelar certos aspectos desse drama e o papel de Sutton nele. Em uma cena, Angus Namponan pressiona-o para que mapeie as suas terras em vez das de outros, porque o tempo está se esgotando, antes das "chuvas" australianas chegarem. Esse é um dos pontos no qual a significação política do mapeamento e do envolvimento de Sutton como agente dos interesses aborígenes fica evidente. As pessoas falam umas com as outras no filme, mas falam também para outras platéias. E estão conscientes do filme em si como um canal de comunicação.

Ao analisarmos essa situação, poderíamos indicar mais de uma dúzia de "vozes" ou diferentes direções de discurso representadas no filme. Por exemplo, embora os aborígenes falem com Sutton, também se dirigem uns aos outros, e, através do filme, a outros espectadores, tanto aborígenes como não aborígenes.[11] Entretanto, essa análise concentra-se no falar e no contar, mas em um sentido importante não dá conta do principal, pois os filmes também servem para *revelar*. Em termos aborígenes, isso pode se revestir de uma importância cultural maior do que para nós. Se perguntamos, "De quem é essa estória?" em termos aborígenes, pode ser que tenhamos de aumentar consideravelmente nossa concepção do que é uma *narrativa*.

Os aborígenes dessa parte da Austrália falam geralmente de "lugares de estórias" quando se referem às áreas totêmicas, pois esses são lugares que foram descobertos e deixados para as gerações futuras quando os ancestrais-espíritos se movimentavam pela terra. Esses acontecimentos podem naturalmente ser recontados como "estórias", mas eles são, em um sentido mais importante, parte de uma narrativa maior de viagens pelo país. O con-

[11] *Nota no final do artigo*

ceito de totem, como emblema da identidade de um clã, está assim intimamente vinculado à idéia de estória ou narrativa. Uma referência falada, ou a revelação de um objeto totêmico, invoca tanto a identidade do clã quanto a narrativa associada a ele. Assim, como observou o próprio Peter Sutton logo após a filmagem, um filme pode ser concebido pelos aborígenes como um meio de referência, de modo a revelar ritualmente e conferir reconhecimento a objetos e lugares. Com isso o filme assume todas as conotações que acompanham uma "estória" e uma narrativa. O próprio filme torna-se uma nova estória e um objeto de significado totêmico. Ele não é meramente percebido como a estória do realizador; torna-se, de fato, propriedade cultural aborígene (Sutton, 1978:1).

Quando as crianças *Namponan* são apresentadas à sua terra pela primeira vez, a revelação não visa apenas familiarizá-las com a mesma. É um ato de investidura, um endosso formal de seus direitos à terra. A revelação, e o olhar deles, ocupa o lugar do que podemos considerar uma declaração formal ou definição de direitos. Revelar significa aqui uma espécie de documento. Demonstra a importância crucial do visual nas questões aborígenes.

Enquanto filmávamos, tornamo-nos conscientes de que a percepção que os aborígenes tinham do mapeamento como um reconhecimento (ou *"registro"*) dos territórios de seu clã estendia-se até o próprio filme. Há muitas expressões disso no filme, como quando Jack Spear dirige-se à câmera e ao gravador de som; mas a simples participação no filme, faz com que as pessoas se apropriem dele para um propósito aborígene. Sutton escreveu que quando a filmagem é 'permitida', é um erro ver essa permissão como uma condescendência pacífica, fruto da polidez, cooperação ou desejo de dinheiro. Em muitos casos, o filme está sendo ativamente *usado* (Sutton:6). Além disso, pode ser fundamental que o filme seja feito por um forasteiro, que desempenha o papel tradicional de *pant*, ou árbitro desinteressado, já que uma pessoa local seria claramente colocada em uma posição equívoca se lhe pedissem que testemunhasse as reivindicações de outros (Sutton:3-4).

O filme não está fora da situação que descreve, e nem se expande naturalmente através da auto-reflexividade ou do reconhecimento de seu significado mais pleno. Encontra-se dentro da estória de outra pessoa. Se tentarmos definir sua forma. Nesse nível de interpretação, poderemos dizer que o filme não só reflete a narrativa aborígene ao se mover fisicamente pelo território, mas também que se tornou formalmente parte de uma narrativa aborígene implícita de exibição ritual.

Sempre que as forças culturais de um sujeito agem sobre a estrutura de um filme dos modos que decrevi – através da padronização de um acontecimento, de uma narrativa pessoal, da apropriação de uma função local, ou de alguma outra forma – o filme pode ser lido como um trabalho composto, um cruzamento de perspectivas culturais. Algumas vezes o processo não

vai adiante. Estamos acostumados a ver nos filmes por detrás dos pressupostos (pontos de vista) do realizador aqueles das pessoas filmadas, e temos consciência de sua ilegibilidade mútua.

A capacidade do filme de gerar opiniões mais complexas parece depender da habilidade do realizador de torná-lo mais do que um relato sobre um encontro cultural, conferindo-lhe ao invés disso, um corpo. Rouch, por exemplo, encontra seus objetos no ato da auto-descoberta, nas fronteiras entre culturas ou nas zonas limítrofes do ritual e da possessão. Ele vê liberdade no cruzamento de fronteiras, que tem sua metáfora na cena de *Jaguar*, onde Lam, Illo e Damouré esgueiram-se por detrás do posto policial para entrar nas terras desconhecidas da Costa do Ouro. Rouch é um "traficante cultural". Um realizador diferente (um Kim McKenzie ou um Marc Piault, por exemplo) poderia fazer filmes que expressassem o questionamento e a reinvenção constantes da cultura, ou que (como no caso de Jorge Preloran) representassem a emergência em seus personagens de uma consciência histórica. Mas filmes desta natureza só poderão existir à medida que seus realizadores encararem seu trabalho como algo mais do que uma transmissão de conhecimento prévio. Eles precisariam abordar o filme como um modo de criar as circunstâncias no âmbito das quais novos conhecimentos possam nos pegar de surpresa.

Nota

Este trabalho foi apresentado numa versão um pouco diferente em 23 de maio de 1991 na Conferência da NAFA (Nordic Anthropological Film Association), em Oslo. Sou grato a vários participantes da NAFA por seus comentários e, em especial, a Petter Sutton (1978) e Fred Myers (1988) por suas discussões anteriores de Familiar Places.

Referências bibliográficas

CLIFFORD James. On Ethnographic Surrealism. In: *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

GARDNER Robert. Chronicles of the Human Experience: Dead Birds. *Film Library Quarterly* outono:25-34, 1969

MYERS, Fred R. From Ethnography to Metaphor: Recent Films from David and Judith MacDougall. *Cultural Anthropology* 3(2):205-20, 1988

NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary. *Film Quarterly* 36(3):17-30, 1983

SHERMAN, Sharon R. Human Documents: Folklore and the Films of Jorge Preloran. *Southwest Folklore* 6(1):17-61, 1985

SUTTON, Peter. Some Observations on Aboriginal Use of Filming at Cape Keerweer, 1977. Trabalho apresentado à Ethnographic Film Conference, Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra, 1978.

[11] *Esses discursos direcionados de várias formas podem ser assim descritos:*
a) Sutton fala para os espectadores;
b) O filme, ou o realizador, também falam para os espectadores;
c) Os aborígenes falam uns para os outros;
d) Os aborígenes falam para Sutton;
e) Sutton fala para os aborígenes;
f) Eventualmente os aborígenes falam para o realizador;
g) Eventualmente, o realizador também fala para os aborígenes;
h) Pode-se pensar também, que, durante a filmagem, o realizador falava para os aborígenes através de Sutton, o que efetivamente ocorria. Mas aqui as coisas ficam mais complicadas porque:
i) Os aborígenes falam para os espectadores através do filme;
j) Os aborígenes falam uns para os outros através do filme;
k) Os aborígenes falam para Sutton através do filme;
l) Os aborígenes falam para os espectadores através de Sutton.
E, finalmente:
m) O filme ou o realizador falam para os aborígenes através do filme;
n) O filme ou o realizador falam para Sutton através do filme;
o) Sutton fala para o realizador, através do filme; e
p) Sutton fala para os aborígenes através do filme.

Abstract

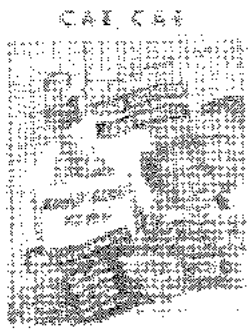
In the last twenty years, anthropologists and ethnographic filmmakers began to question the unchallenged dominance of the author's voice in ethnographic descriptions. Both began to open their work more fully to the voices of their indigenous subjects. But some questions about the ethics of representation remain: whose story is shown in the films? Are the films ours or theirs? By what means can we distinguish the structures we inscribe in films from the structures that are inscribed upon them? The discussion of these issues in their ontological and moral dimensions, which is the subject of this article, is crucial if we are to see films as more than the transmission of prior knowledge

"You Don't Have to Know the Language": Hollywood inventa o Rio de Janeiro[1]

Bianca Freire Medeiros

Sua origem comum – o verbo latino *colo* – aponta para a afinidade etimológica entre "cultura" e "colônia/colonização": na Roma antiga, referir-se a uma plantação como *culta* era o mesmo que sugerir que algo de cumulativo ocorria. *Culturus*, como substantivo, era aplicado ao trabalho relativo não apenas ao solo (agri-cultura), mas igualmente à educação dos homens e mulheres desde sua infância. Por extensão, *colonia* passou a ser a terra ou o povo passível de trabalho e sujeição (Bosi, 1992; King, 1996). Neste quadro de referência, o Outro está estruturalmente localizado, determinando as fronteiras do texto social – o que deve ser considerado (anti)social, (a)normal, (sub)cultural. A estabilidade do tecido social se produz, portanto, a partir de um duplo posicionamento do Outro: em nível social, reserva-se-lhe a margem; em nível histórico, decide-se por suspendê-lo ou deslocá-lo como exótico ou primitivo (Foster, 1985). Na prática, o Outro é construído através de variados níveis interligados de significação – social, histórica, jurídica –, que só devem ser diferenciados entre si para efeitos de análise.

Neste artigo, procuro refletir sobre as relações entre *cultura* e *(pós)colonização*, resgatando as imagens a partir das quais a cidade do Rio de Janeiro veio a ser representada pelo cinema hollywoodiano da primeira metade do século. Já em inícios da década de 30, os norte-americanos iriam lotar os cinemas em busca de algum divertimento num cenário de pós-Depressão. Os grandes musicais, celebração da fantasia descompromissada, não por acaso, se



[1] *Este artigo foi originalmente apresentado no XVII Congresso da Popular Culture Association (San Antonio, Texas, março de 1997). A versão atual beneficiou-se das críticas dos colegas ali presentes, bem como dos comentários dos professores Anthony D. King e Oscar Vásquez. Encontro-me igualmente em débito com Alex Medeiros, João Freire Filho e Lêda Freire pela cessão generosa de parte fundamental do material bibliográfico.*

estabelecem como estilo cinematográfico de maior apelo popular. O Brasil, através do Rio de Janeiro, seria então apresentado a um público americano ansioso por afastar o espectro da crise econômica e de mais uma Grande Guerra.

Procuro demonstrar que ao eleger o Rio como foco da narrativa, Hollywood constrói um campo discursivo no qual a invenção, o deslocamento e a incorporação dos brasileiros (e dos latino-americanos em geral) podem ser inteligidos de maneira privilegiada. Nesses filmes, a cidade – em sua exuberância natural e idiossincrasias culturais – é antropomorfizada. Em outras palavras, a cidade não é apenas complemento cenográfico, mas antes personagem central da narrativa, determinando comportamentos e humores, modificando destinos. O que torna possível a concepção simultânea do Rio como cidade e selva, África e México, sedutor e ameaçador? Essas imagens devem ser vistas como contraditórias, ou como diferentes reações a uma representação comum, em que os latino-americanos são tidos como 'Outro'? De que maneira essas representações antinômicas relacionam-se a posturas ideológicas e éticas assumidas pelo imaginário social norte-americano, face à cultura brasileira?

Quatro filmes foram selecionados para análise: *Flying down to Rio* (1933); *That Night in Rio* (1941); *Road to Rio* (1947); e *Latin Lovers* (1953). Ainda que pertecendo a sistemas de tempo e linguagem distintos, estes musicais possuem duas características comuns: retratam uma suposta experiência de contato físico entre americanos e brasileiros e têm a aparência visual da cidade como característica dominante de sua narrativa. Ao examinar estes filmes não procurarei opor os mitos e as imagens contruídos por um "olhar" norte-americano particular a um Rio "real" ou ao "verdadeiro caráter brasileiro"; fazê-lo implicaria a recusa da realidade do mito em si e a conseqüente defesa de uma "denotação natural" do signo (Erens, 1990). A intenção, aqui, é observar de que maneira imagens e metáforas, construídas e utilizadas nas narrativas cinematográficas sobre o Rio, assumem uma "significância comunicativa" (Francis, 1983), cuja existência e caráter encontram-se ligados a contextos sociais, econômicos e históricos específicos, bem como a determinadas agendas políticas.

Apesar de as análises sobre *espaço* e *produção de imagens* há muito terem encontrado um campo de pesquisa comum, não têm sido frequentes os trabalhos que relacionam estes temas a um debate mais abrangente sobre como os sujeitos sociais são historicamente produzidos e referenciados a lugares específicos, em um contexto de dominação (Santiago-Valles, 1994). Há uma lacuna importante no que se refere à análise dos diferentes caminhos pelos quais *espaço* e *subjetividade* – bem como a relação entre estes – são registrados, descritos e representados, sobretudo quando inseridos num discurso histórico sobre o Outro.

Se a elaboração e a difusão conscientes de imagens cumprem papel fundamental nos sistemas de poder e controle social na metrópole hodierna (Jenks, 1995), o produto cinematográfico oferece material de inquestionável valor por sua origem múltipla (quem é o "autor" de um filme?) e natureza polissêmica (presença simultânea de diferentes códigos narrati-

vos)[2]. De fato, filmes devem ser vistos antes como prática social, como processo de produção de sentido, do que simples objetos. A audiência, por sua vez, existe fora do texto: em diferentes cenários de relações sociais, ela produz leituras imprevisíveis, cujo conteúdo pode ser mobilizado com intenções variadas e, no mais das vezes, contraditórias.

Em artigo clássico, Mulvey (1975) defende uma reinterpretação da teoria psicanalítica com o objetivo de iluminar os caminhos pelos quais toda operação cinematográfica e, em particular, aqueles processos associados ao olhar – identificação, voyeurismo e fetichismo –, reinscrevem as estruturas subjetivas do patriarcalismo. A despeito de Mulvey levantar pontos importantes relativos às questões de gênero e circulação/produção do desejo, seu argumento é, sob diversos aspectos, perigosamente reducionista. Bergstrom (1979) oferece uma perspectiva complementar: não apenas rejeita a idéia de que as mulheres têm de, necessariamente, se identificar com personagens femininas e os homens, com as personagens masculinas, mas, sobretudo, desafia a dicotomia ativo/masculino vs. passivo/feminino, apontando para a possibilidade de posições identificatórias múltiplas.

Apesar de definirem questões básicas sobre a audiência feminina e o prazer na contemplação do filme, os autores que se baseiam na teoria psicanalítica não abordam, de um modo geral, outros pontos fundamentais, tais como representação étnica e recepção: os homens e mulheres de Mulvey e Bergstrom são personagens unidimensionais, cujas características são universalmente compartilhadas. Para que se possa compreender as representações cinematográficas em sua completude, é preciso examinar as instituições que as produzem e distribuem, bem como o público que as recebe. É difícil discordar de autores como Miller (1978), Córtes (1984;1992) e Allsup (1989) quando estes argumentam que estereótipos expostos nos filmes contemporâneos são inseparáveis da longa história do discurso colonialista. E, como demonstram Shohat & Stam (1994), instituições sociais e práticas culturais são comumente estereotipadas, mesmo quando há um desejo de mostrar uma imagem 'positiva' de determinado grupo étnico. Daí a importância de se perguntar: imagens positivas e negativas de quem e para quem? Quem está falando através do filme? Quem está sendo idealizado como espectador? Quem é, de fato, o espectador? Que desejos e fantasias coletivas estão sendo mobilizados pelo produto cinematográfico?

Antes de sermos bons vizinhos...

No início do ano de 1925, chegava às mãos do editor do *New York Times* a carta de um leitor deveras insatisfeito: "Há um filme em cartaz, em um dos principais cinemas da Broadway, cuja história supostamente se passaria no Brasil. Um dos personagens chama-se Alvadorez. Este não é um nome brasileiro e, a bem da verdade, creio que a inspiração vem de alguma marca de charuto" (*apud* Woll, 1980a)[3].

Desde o princípio, Hollywood expôs imagens do Outro (asiáticos, latino-americanos, africanos), recriando estereótipos e reforçando

[2] Vale lembrar que a metrópole moderna/modernista e o cinema como instituição irão surgir à mesma época. Esta justaposição no tempo oferece algumas pistas interessantes para a compreensão da estética pragmática através da qual experienciamos a cidade, tanto como espaço físico quanto como cultura visual. Para uma discussão detalhada sobre o tema, ver Donald, 1995.

[3] Esta, como as demais citações ao longo do texto, foram por mim traduzidas do original em inglês.

a idéia de que a alteridade pode ser compreendida através dos sinais externos da cultura: cor da pele, vestimentas, idioma. No que diz respeito à América Latina, as primeiras décadas deste século testemunharam inúmeros embargos governamentais contra a maioria dos filmes então produzidos por Hollywood, os quais eram vistos como difamadores da integridade dos países das Américas do Sul e Central. O Brasil não constituía exceção: em 1931, o governo brasileiro exige que o filme *Rio's Road to Hell* tenha sua circulação proibida. Exigência recusada: o Departamento de Estado norte-americano diz não conhecer "nenhum precedente relativo à situação" (Berg, 1988).

Mas as pazes não tardariam. Em 1933, estréia *Flying Down to Rio* (lançado no Brasil como 'Voando para o Rio'), primeiro musical com a dupla Ginger Rogers e Fred Astaire. Se os demais filmes dedicados à America Latina retratavam a vida preguiçosa em pequenas vilas de poucos prédios e muitos *sombreros*, na cidade apresentada em *Flying Down*... não faltam nenhum dos elementos definidores de uma metrópole cosmopolita. As primeiras tomadas, que 'transportam' o espectador ao Rio, são persuasivas: a bordo do avião do charmoso piloto e maestro americano Roger (Gene Raymond), é possível acompanhar um desfile de imagens de cartão-postal que começa na Baía de Guanabara, passa pelo centro da cidade (onde figuras elegantes disputam, com os velozes carros da época, o espaço em frente à Confeitaria Colombo), vai ao Alto da Boa-Vista, visita o moderno Jockey Club, dá a volta no Pão de Açúcar e se encerra no Jardim Botânico. Há uma nítida preocupação em combinar, de maneira equilibrada, as imagens de uma cidade naturalmente exuberante com as de uma metrópole civilizada.

O filme narra a história do triângulo amoroso envolvendo a sedutora Belinha (Dolores del Rio), o bem-intencionado porém fraco Júlio Ribeiro (Raul Roulien) e o galante Roger. Júlio, por amizade a Roger, desiste do noivado com Belinha, permitindo que esta se case com o seu amigo americano. Trata-se de um dos primeiros filmes a propor um desenlace 'legal' para um romance entre um 'white-American-male' e uma latina, num momento em que o Código de Produção dos Diretores e Produtores de Filmes Americanos previa restrições ainda mais rigorosas do que as estabelecidas pelo código do *Hays Office*, de 1920, determinando com todas as letras que "a miscigenação (relação sexual entre as raças branca e negra) está proibida" (*apud* Shohat, 1991).

Mas o fato é que Belinha é pura sedução. Assim como a cidade em que mora, a mocinha

de cabelos e olhos negros é não apenas moderna e cosmopolita, mas também, "quente" e misteriosa[4]. A sexualidade atribuída a Ramón Novarro ou Rodolfo Valentino, nos anos 20, parece transferida para as mulheres uma década depois: Belinha é tão irresistível para os homens que uma das mulheres americanas, atônita, pergunta: "o que estas garotas da América do Sul têm abaixo do Equador que nós não temos?".

Belinha e sua cidade vivem dramas similares: ambas têm de buscar o raro equilíbrio entre tradição e modernidade. A presença americana masculina é o fator desencadeador das "evoluções" necessárias nos dois casos. O pai de Belinha quer inaugurar um novo e sofisticado espaço de diversão noturna, mas está sendo vítima da pressão de políticos desonestos que só a intervenção corajosa e criativa dos amigos americanos poderá enfrentar. Belinha quer romper as promessas feitas à família e ao noivo, mas apenas Roger será capaz de fazê-la levar às últimas conseqüências seus desejos. O primeiro beijo entre os dois, não por acaso, dá continuidade ao seguinte diálogo:

- Minha vida há muito foi arranjada - lamenta Belinha.

- Não me venha com nada tão século XVIII quanto essa estória de casamentos arranjados por família – responde Roger, em tom menos incrédulo do que irônico.

- Mas nós mantemos tradições deste tipo em meu país...

- Pois então eu vou introduzir algumas mudanças drásticas em seu país. Sua família, seu noivo, o Exército, a Marinha, toda a América do Sul não poderão me deter.

Para se entender um filme tão excepcional, é preciso ter em mente que Nelson Rockefeller, o novo dono da *RKO* Radio Pictures, tinha, à época, consideráveis investimentos na Venezuela e no resto da América do Sul. O filme surgia como um bom veículo para promover tanto os serviços telegráficos da *RCA* Communications (à qual a *RKO* pertencia) quanto a recém-inaugurada linha área para o Rio (o poderoso Merian C. Cooper acumulava os cargos de diretor da *RKO* e da Pan Am). Desde então, a família Rockefeller começou a assumir uma atitude, poder-se-ia dizer, "mais sensível" com relação aos filmes que envolviam sul-americanos. O próprio magnata determinou que o orçamento para *Flying Down...* fosse triplicado, e fez com que o abandono dos estereótipos ofensivos aos latinos se tornasse uma política do estúdio como um todo (Woll, 1980; Berg, 1988). Estavam banidas as imagens clássicas que representavam os latino-americanos como sonhadores imóveis, de inteligência curta e *siestas* longas, cujo objetivo maior era emular as conquistas sexuais do lendário Don Juan.

Mas toda a febre em torno do Rio de Janeiro estava apenas por começar.

Uma embaixatriz chamada Carmen

My friends,
I extend felicitations,
to our South American relations.
May we never leave behind us
all the common ties that bind us.
One hundred and thirty million people
send regards to you...
(Don Ameche e Carmen Miranda: "Chica Chica Boom Chic" in *That Night in Rio*, 1941)

[4] *Enquanto dezenas de casais dançam o sensual número "The Carioca", Fred Astaire pergunta-se: "Será que nunca chega a esfriar neste país?".*

Nova Iorque, 1939. *World's Fair*, levas e levas de touristas e uma grata surpresa: uma colorida e exgerada cantora chamada Carmen Miranda estréia no musical *Street of Paris*. Henry C. Pringle, crítico da revista *Collier's*, resumiria os comentários mais ouvidos naquela noite: "Cerca das 10 horas, seis rapazes apareceram em cena seguidos por uma jovem vibrante, numa toalete exótica e com um chapéu-turbante com bananas, pêssegos, pêras e outras frutas. (...). A mágica de sua atração consistia na maneira como parecia estar se divertindo enormemente; nisso e na sensação de que gostava de todo mundo e especialmente dos homens" (*apud* Barsante, 1994).

A *Brazilian Bombshell*, como passaria a ser conhecida, explodia na cena americana com suas canções de letras indecifráveis, com seu exotismo e seu excesso. Seu nome e, sobretudo, sua figura invulgar, apareciam nas capas de revista, em produtos de beleza, em campanhas publicitárias de cerveja e cursos de inglês (sic). Em menos de um ano, Carmen teria seu

cachê duplicado, seria convidada pelo Presidente Roosevelt a participar do banquete comemorativo dos sete anos de seu governo, e faria sua estréia em Hollywood.

Em fevereiro de 1940, Carmen começa a rodar *Down Argentine Way* (lançado no Brasil como "Serenata Tropical"), seu primeiro filme sob contrato com a 20th Century Fox. Apesar do investimento pesado do estúdio, a produção foi alvo de severas críticas no Brasil, além de ter sua circulação proibida na Argentina[5]. As críticas não foram, contudo, suficientes para abalar a fama ascendente de Carmen; afinal, "para o norte-americano, que desconhecia as peculiaridades de cada país, foi um sucesso. Sucesso que impediu que as reclamações de Carmen junto ao estúdio surtissem efeito" (Barsante, 1994). A essa altura, Hollywood já lhe reservara planos grandiosos: Carmen seria a primeira latino-americana a deixar sua marca na "calçada da fama", além de se tornar, em tempo *record*, a atriz mais bem paga do mundo.

Ainda em 1940, Carmen deu início ao seu segundo filme nos EUA, *That Night in Rio*. Este seria não somente o primeiro papel falado de Carmen, mas, acima de tudo, a sua estréia como reconhecida "Embaixatriz da Boa Vizinhança"[6]. Para conseguir manter a unidade hemisférica contra a ameaça nazista, Roosevelt ressuscitava a velha fórmula da "Good Neighbor Policy" (a qual, é bom lembrar, havia sido ignorada nos anos 30, com a expropriação das companhias de óleo mexicanas e as intervenções na Nicarágua e em Cuba)[7], e conclama Hollywood a participar dessa empreitada. Nelson Rockefeller é nomeado coordenador dos Assuntos Interamericanos e aponta John Hay Whitney, seu ex-sócio e então presidente do *Museum of Modern Art*, como o chefe da seção de produções cinematográficas. Em seu primeiro discurso oficial, Whitney apregoa: "A ameaça do Nazismo e suas doutrinas corretas,

Notas 5 e 6 no final do artigo

[7] *Em 1941, Roosevelt, em discurso oficial, anuncia: "Começo a visualizar uma atitude completamente nova em relação às outras Repúblicas da América, baseada no desejo honesto e sincero de, antes de mais nada, remover de suas mentes todo o medo de uma agressão americana – territorial ou financeira. Percebo, também, a vontade de nos congregarmos em uma espécie de sociedade hemisférica na qual nenhuma República encontrar-se-á em situação desprivilegiada" (apud Ambrose, 1976).*

suas técnicas e táticas, devem ser compreendidas desde a Baía de Hudson até Puntas Arenas. Onde quer que os filmes possam cumprir a tarefa básica de espalhar o evangelho comum às Américas nessa luta, esta tarefa deve e será cumprida" (*apud* Roberts, 1993)[8].

Por trás do interesse de Hollywood pelos países latino-americanos estava menos um impulso patriótico do que uma necessária estratégia de mercado. Vários países conquistados pela Alemanha viram-se obrigados a banir os filmes produzidos nos Estados Unidos; outros, como Grã-Bretanha e Austrália, necessitavam tão desesperadamente de moeda estrangeira que chegaram a decretar uma redução de 50% no total gasto na importação dos filmes americanos (Jarvie, 1991). A América Latina, desde que se visse "adequadamente representada", mantinha-se uma consumidora fiel. E, no que se refere ao mercado interno, a Segunda Grande Guerra proporcionara, a uma quantidade significativa de mulheres, a entrada na linha de produção e uma relativa independência financeira, tornando-as consumidoras regulares de filmes que, como os musicais, combinassem romance e fantasia em terras longínquas (Enloe, 1989).

Depois do fiasco de *Down Argentine...*, a preocupação em encontrar um argumento que agradasse tanto aos americanos do norte quanto aos do sul fez com que a Fox submetesse o roteiro de *That Night in Rio* – baseado no original francês *Folies Bergère* – à Embaixada do Brasil, que acabou, de fato, censurando várias cenas por achá-las "pouco convenientes". Fotos do Rio foram pedidas ao Departamento de Informação e Propaganda para que se pudesse realizar uma elaboração "fiel" dos cenários (Gil-Monteiro, 1989; Barsante, 1944).

That Night... é mais uma comédia a utilizar a velha fórmula da troca de identidades. Don Ameche reveza-se entre os papéis de Baron Duarte, um rico negociante brasileiro, e Larry Martin, um artista americano radicado no Rio. Alice Faye é a Baronesa, uma americana cuja maior aspiração é salvar seu casamento e reviver, como na canção "*They Met in Rio*", a atmosfera romântica do seu primeiro encontro com o Barão sob o luar carioca. Quanto a Carmen... Bem, Carmen interpreta ela mesma: alegre, falante e sedutora, movida por rompantes de ciúmes.

O Rio é, mais uma vez, representado como uma cidade cosmopolita, com casas luxosas, pessoas bem vestidas, e uma bolsa de valores movimentada. Os cenários contam sempre com um número excessivo de palmeiras, samambaias etc., mas o lado "natural", "primitivo" e "exuberante" da cidade – e, por extensão, do caráter brasileiro – parece estar realmente concentrado na figura de Carmen. Através de sua vestimenta de baiana, de seus balangandãs, do ritmo de suas canções, introduz-se uma das representações que se tornaria recorrente em filmes pos-

[8] *Em julho de 1945, a revista Politics publica a "lista de ideais", ditada pelo governo, que supostamente direcionara os filmes de propaganda produzidos por Hollywood: "nós estamos certos"; supremacia dos EUA na força humana e na agricultura; capacidade dos EUA de promover a amizade e a solidariedade inter-racial; "um por todos e todos por um": solidariedade entre América Latina e os EUA; necessidade da defesa conjunta do hemisfério; "Hitler é o Anti-Cristo".*

teriores: a do Rio como espaço do encontro metafórico entre europeus, latinos e africanos. Não se trata de um espaço onde as diferentes raças se expõem em sua pureza (é interessante notar que o elenco não incluía um ator negro sequer), mas do lugar onde estas se misturam em equilíbrio.

Mas se, por um lado, a *persona* de Carmen sustentava velhos estereótipos sobre as mulheres e os latino-americanos em geral, dando suporte a fantasias racistas e sexistas, por outro, graças à sua performance exagerada e à paródia que realizava de seu próprio personagem, aqueles mesmos estereótipos eram revelados enquanto tais. Ao mesmo tempo em que a imagem dos latinos como seres "primitivos", incapazes de aprender inglês e sempre prontos a agir segundo seus "instintos", era corroborada, todos esses elementos eram levados a um paroxismo tão absurdo que dificilmente poderiam ser encarados como sérios. A cena de abertura de *That Night...* é eloqüente nesse sentido: enquanto Don Ameche canta, vestido com um imaculado uniforme da marinha americana, os "laços comuns" que unem os americanos do norte e do sul, Carmen sorri, ensaia caretas, faz-lhe cócegas em sua barriga. Diferentemente de outros artistas da época, Carmen não era um simples objeto da paródia alheia; ela própria produzia as caricaturas mais exageradas de si, autora de sua própria personagem, o que permitia ao público realizar leituras diversificadas ou mesmo subversivas de seus filmes. Não por acaso, ela iria se transformar, ainda durante a guerra, num ícone não apenas para as mulheres, mas também para os recrutas homossexuais (Roberts, 1993).

"Alegre, melódico, romântico Rio"

No ano de 1946, em *Call Me Mister*, Betty Garret interpreta uma canção de sugestivo título – *South America, Take It Away* –, na qual os latino-americanos eram conclamados a levar para casa "the rhumba, the mambo, and the samba" porque sua "back was aching from all that shaking". Por certo, não eram poucos os que achavam que os ritmos e as estrelas latinas já haviam tido sua chance em Hollywood, e que era hora de inaugurar uma nova moda. Mas o fato é que, em fins da década de 40, as vinte Repúblicas latino-americanas ainda representavam quase 50% do mercado de exportação dos filmes hollywoodianos (Gellman, 1979), e os estúdios não podiam se dar ao luxo de banir "a rumba, o mambo, e o samba" de uma só vez. Não havendo mais necessidade de se produzir "cartilhas cinema-

tográficas" a favor da união hemisférica, tornava-se possível explorar o encontro ficcional entre norte-americanos e latinos de maneira menos panfletária e mais jocosa[9].

Enquanto Carmen Miranda, de cabelos louros, via-se obrigada a mudar de estúdio e a se contentar com películas de orçamento modesto, Bob Hope, Bing Crosby e Dorothy Lamour resolvem testar a aprovada fórmula dos filmes *Road to...*[10] em solo latino-americano. Se a estrela de Carmen mostrava sinais de saturação, o Rio permanecia como "lugar onírico" predileto de Hollywood para encarnar o que havia ao sul do Rio Bravo.

O roteiro básico da série *Road to...* não poderia ser mais simples: os músicos Crosby e Hope, para fugir das dificuldades em que se envolvem nos Estados Unidos, vêem-se forçados a partir para terras longínquas e desconhecidas. Em meio a toda sorte de situações cômicas, invariavelmente se deparam com: a) um quadro de injustiça que terão de ajudar a resolver; b) alguma nativa bela e desprotegida – encarnada por Lamour – que será objeto de disputa entre os dois. Em *Road to Rio*, o filme de maior sucesso da série, Lamour é Lúcia Maria de Andrade, uma brasileira rica e infeliz. Vítima da ambição desmedida de sua malvada guardiã, que a manipula através de um amuleto mágico, Lúcia não sabe o que fazer para retomar o controle de sua vida e se livrar do noivo que a espera no Rio. No auge do desespero, tenta o suicídio, atirando-se do navio que ruma ao Brasil. Crosby, que sempre interpreta o "galã", aparece a tempo de salvá-la e convencê-la, com uma melodia açucarada, que apesar dos pesares, vale a pena viver. A valentia sedutora de Billy (Crosby) encontra o contraponto necessário na fraqueza cômica de Bob (Hope) e, como era de se esperar, Lúcia acaba dependente da ajuda da dupla americana para enfrentar seus inimigos, além de igualmente apaixonada pelos dois.

Ainda a bordo do navio, é anunciado ao espectador, através do número musical interpretado pelo trio The Andrew Sisters, o que lhe espera no desembarque no Rio:

"Suppose you need a vacation
Brazil is the place you should be
So you can't understand what they are saying
You can't read a sign that you see

But you don't have to know the language

[9] *De todo modo, a Motion Picture Association of America iria manter um Centro de Informações Internacionais com o objetivo de garantir que todos os filmes continuassem a evitar "qualquer elemento que possa ofender a sensibilidade dos povos estrangeiros", além de incluir "elementos que possam ser vistos com prazer e aprovação" pelos governos dos países aliados (apud Shohat, 1991).*

[10] *A fórmula Road to... rendeu ao trio Hope-Crosby-Lamour sete filmes de grande sucesso: 1940: Singapore (Paramount); 1941: Zanzibar (Paramount); 1942: Morocco (Paramount); 1946: Utopia (Paramount); 1947: Rio (Paramount); 1952: Bali (Paramount); 1962: Hong Kong (United Artists: sem Lamour)*

With the moon in the sky
And a girl in your arms
And a look in her eyes

You stopped at the Copacabana
With the Sugar Loaf mountain in the view
So the words in the menu mean nothing
You can't ask people what to do

But you don't have to know the language...

Perhaps when you end your vacation
You bring back a little Brazilian
You can't understand what she's saying
You need an interpreter skill

But you don't have to know the language
If you don't wanna say good-bye..."

A letra de *You Don't Have to Know the Language* não poderia ser mais explícita no reforço à idéia, que o fenômeno Carmen Miranda personificara, de que em lugares exóticos como o Rio a experiência sensual (no sentido literal do conhecimento através dos sentidos) cumpre um papel tão absoluto que a comunicação verbal pode ser deixada de lado. Apesar de interpretada por mulheres, a canção dirige-se exclusivamente aos homens e lhes garante que, para conquistar uma "little Brazilian", não é preciso saber ler placas ou menus, mas somente entregar-se à "mágica do olhar". Reencena-se a fantasia dos românticos: no Oriente – lugar do exótico, dos prazeres idílicos, da pura sensualidade –, as fronteiras entre o *self* e o Outro, entre sujeito e objeto, podem ser diluídas ao ponto da mais cobiçada unidade (Lalvani, 1995).

É interessante observar ainda o jogo metonímico que a letra emprega: o Pão de Açucar e Copacabana representam não apenas o Rio, mas o Brasil como um todo. Mais do que uma simples redução topográfica, os mecanismos verbais acionados pela canção permitem a disciplina da polissemia de imagens que serão apresentadas ao longo do filme, direcionando a percepção da audiência para uma leitura preferencial da imagem da cidade e de seus habitantes.

Mas se o Rio é uma cidade moderna e cosmopolita, há poucos quilômetros dali o Brasil esconde uma realidade bem diferente. Nas cenas finais de *Road to...*, o espectador é transportado para uma casa de pátios de estilo hispânico, onde homens de *sombreros* e mocinhas de saias rodadas divertem-se ao som de um chorinho. É com este cenário ao fundo que Bob Hope faz sua hilária imitação de Carmen Miranda, ao mesmo tempo em que Billy (Crosby) luta para evitar que o casamento de Lúcia se concretize. Enquanto as trapalhadas se sucedem, a câmera corta para imagens de uma cavalaria de bigodudos que, sabe-se mais tarde, retrata o xerife e seus soldados. Desmascarados a guardiã malvada e o noivo corrupto, acredita-se que Lúcia está livre para escolher o seu destino. Doce ilusão: a cena que encerra o filme mostra Bob hipnotizando Lúcia com um amuleto mágico. A mocinha brasileira, que passara o filme inteiro seduzindo os dois americanos, acaba prisioneira do discurso colonialista que exige que sua libido seja disciplinada em favor da preservação da superioridade do colonizador.

Seis anos depois de *Road to...*, Hollywood visita o Rio uma vez mais[11], só que agora através de uma personagem feminina. *Latin Lovers* (1953) narra as aventuras da milionária Nora (Lana Turner) em busca do verdadeiro amor no romântico cenário carioca. Os candidatos são o magnata americano Paul (John Lund) e o moreno e sedutor Roberto (Ricardo Montalban). O *trailer* promocional da época adianta ao espectador, com a voz de Montalban em *off* e uma sucessão de imagens românticas do casal, o que o filme lhe reserva: "O romance está no ar do Rio, na música, na encantadora beleza do Brasil. E está em mim, porque estou apaixonado por uma linda garota de Nova Iorque. Mas quem pode me culpar? Ela não é apenas maravilhosa de se olhar, não apenas romântica, mas tem 37 milhões de dólares!!!" Em letras de cores fortes sobre um fundo onde casais bailam uma sensual coreografia, o *trailer* conclui: "É verdade o que dizem sobre os amantes latinos? Lana vai ao Rio para descobrir por ela mesma! Alegre, melódico, romântico Rio".

Latin Lovers contradiz, ou ao menos problematiza, o padrão identificado por Ella Shohat como "a marca dos filmes étnicos", ou seja "qualquer relação sexual entre um homem não-branco e uma mulher branca sempre envolve estupro". Roberto (Montalban) seduz Nora (Lana), tanto por seus atributos físicos quanto pela sinceridade de seus sentimentos. Porém é o Rio, a cidade em si, que permite essa nova equação: "há algo no ar do Rio" que pode "mudar qualquer um", repete Nora. É porque está no Rio, "onde as pessoas são mais vivas, mais alegres", que a mocinha de Nova Iorque torna-se capaz de responder aos seus impulsos mais primitivos, de abandonar a identidade de "euroamericana frígida". Na tentativa de manter-se minimamente sob controle, Nora mantém conversas telefônicas com seu psicanalista em Nova Iorque, mas o fato é que a cidade proporciona-lhe o inevitável encontro com uma realidade duplamente desconhecida: tanto lhe são expostos os mistérios de uma região geograficamente estranha, quanto lhe são revelados ali (e não no divã) os seus desejos inconscientes.

Conclusão

A despeito das diferenças internas à narrativa, vimos que os quatro filmes reencenam, num lugar mítico – o Rio de Janeiro –, o encontro fundacional entre o exótico, o erótico e o Outro. As especificidades da cultura brasileira em relação à americana são freqüentemente interpretadas sob a chave do exotismo e do erotismo: a diferença entre as duas culturas é, via de regra, diluída em favor de algum tipo de envolvimento erótico. A mulher e a cidade – a mulher porque estrangeira, a cidade porque erotizada – podem ser concomitantemente desejadas e disciplinadas (Todorov, 1993). Mas talvez não seja equivocado afirmar que o apelo desses filmes é dirigido menos a um estágio edipiano do que a um pré-edipiano: em vez de acionar a memória da castração, a mulher e a cidade representam a plenitude, a abundância de bens materiais e simbólicos a serem consumidos pelos norte-americanos.

É possível observar, também, uma tendência comum a se recorrer àquilo que Jameson (1992) denomina "alegoria nacional": mesmo

[11] Em 1950, a Metro Goldwyn-Mayer lançou Nancy Goes to Rio, dirigido por Robert Z. Leonard, com Carmen Miranda, Jane Powell, Ann Sothern, Louis Calhern e Barry Sullivan. Apesar de a estória se desenrolar no Rio e da presença de Carmen (que teve de se contentar com um papel de menor expressão), o filme é bastante fraco no que se refere a imagens da cidade e representações do Outro, tendo sido, por isto, excluído desta análise. O mesmo critério de exclusão se aplica a Notorious (1946), de Alfred Hitchcock, no qual os protagonistas americanos vão ao Rio, mas no qual a cidade é apenas um pano de fundo para a trama de espionagem.

quando narram estórias aparentemente privadas, filmes como *Flying Down...* e *That Night...* tendem a metaforizar o espaço público. Os dramas pessoais (nível micro/individual) são dramas igualmente coletivos (nível macro/nação), e cada personagem encarna, para o bem ou para o mal, traços de personalidade que remetem menos a trajetórias pessoais do que ao que se acredita ser o "caráter nacional brasileiro". Nestas narrativas, o pessoal e o político, o privado e o histórico, encontram-se indelevelmente unidos.

É bom lembrar que o Rio de Janeiro que Hollywood inventa na primeira metade do século não está muito distante da capital que os próprios brasileiros procuravam inventar àquela época. A predominância da imagem da cidade como um espaço de ricos contrastes, mas nunca de antagonismos, era explorada tanto pelos musicais hollywoodianos quanto pelas agências governamentais brasileiras. Tentativas de divergência desse padrão estreito eram alvo de boicotes nos dois continentes. Os melhores exemplos disso são, sem dúvida, as retaliações sofridas por *It's All True* (1941), de Orson Welles, em que as personagens e os locais de pobreza urbana assumiam lugar de destaque na narrativa. É ainda mais interessante lembrar que a ausência estrutural destes elementos não é um traço exclusivo dos musicais: filmes como *Blame It on Rio* (1984) e *Wild Orchid* (1989), apesar de rodados em locação, não incluem imagens das favelas cariocas e a pobreza, quando focalizada, é convertida numa espécie de alegoria carnavalesca.

O que se buscou demonstrar é que ao construir suas representações do Rio através dos filmes a imaginação norte-americana não segue um conjunto de imagens congruentes como o proposto por Said em *Orientalism* (1978). O encontro com o Rio provoca toda sorte de reações e dá concretude a um *corpus* de imagens que dificilmente podem ser entendidos através de uma análise preocupada apenas em revelar os estereótipos e as distorções. Não há dúvida de que este tipo de análise levanta questões importantes sobre a plausibilidade social e a coerência mimética das imagens construídas. Mas, por basear-se freqüentemente na premissa de que mitos e representações constituem uma "distorção" de uma dada "realidade", a qual pode ser revelada por meio de um exame apurado, essas análises acabam por perder de vista a riqueza dos jogos de linguagem que os filmes encenam.

Filmes

- *Flying down to Rio* (1933). Diretor: Thornton Freeland.
Dolores del Rio, Gene Raymond, Raoul Roulien, Ginger Rogers, Fred Astaire.
- *That Night in Rio* (1941). Diretor: Irving Cummings.
Don Ameche, Alice Faye, Carmen Miranda, S. Z. Sakall, J. Carroll Naish.
- *Road to Rio* (1947). Diretor: Norman Z. McLeod.
Bing Crosby, Bob Hope, Dorothy Lamour, Gale Sondergaard, Frank Faylen.
- *Latin Lovers* (1953). Diretor: Mervyn LeRoy.
Lana Turner, Ricardo Montalban, John Lund, Louis Calhern, Jean Hagen, Rita Moreno.

Referências bibliográficas

ALLSUP, Carl. Latinos en Hollywood: Ahora y Antes. *Más* 1(1): 54-59, 1989.

AMBROSE, Stephen E. *Rise to Globalism: American Foreign Policy, 1938-1970* Harmondsworth: Peguin Books, 1976.

BARSANTE, Cássio E. *Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1994.

BERG, Charles Ramírez. Images and Counterimages of the Hispanic in Hollywood. *Tonantzin* 6(1): 12-13, 1988.

_____ Stereotyping in Films in General and of Hispanics in Particular. *The Howard Journal of Communications* 2(3): 286-300,1990.

BERGSTROM, Janet "Enunciation and Sexual Difference. In: Patricia Erens (ed.). *Sexual Stratagema: The World of Women in Film*. New York: Horizon Press, 1979.

BLUM, John Morton. *V Was for Victory: Politics and American Culture during the World War II*. New York & Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CORTÉS, Carlos E. The History of Ethnic Images: The Search for a Methodology. *Melus* 11(3): 63-77,1984.

_____Who Is Maria? What is Juan? Dilemmas of Analyzing the Chicano Image in U.S. Feature Films. Noriega, Chon (ed.). *Chicanos and Film: Essays on Chicano Representation and Resistance*. University of Minnesota Press, 1992.

DONALD, James. The City, The Cinema: Modern Spaces. Jenks, Chris (ed.) *Visual Culture*. Londres, New York: Routledge, 1995.

ENLOE, Cynthia. *Bananas Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Berkley: University of California Press, 1990.

ERENS, Patricia (ed.). "Introduction". *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Ver a Cidade: Cidade, Imagem e Leitura*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FISHLOW, Albert. Brazil: The Case of the Missing Relationship. Richard Newfarmer (ed.). *From Gunboats to Diplomacy; New U.S. Policies for Latin America*. Baltimore Londres: The Johns Hopkins University Press, 1984.

FOSTER, Hal. *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985

GELLMAN, Irwin F. *Good Neighbor Diplomacy: United States Policies in Latin America, 1933-1945*. Baltimore Londres: The Johns Hopkins University Press, 1985.

GIL-MONTEIRO, Martha. *Brazilian Bombshell: The Biography of Carmen Miranda*. New York: Donald I. Fine, 1989.

GREEN, F. *American Propaganda Abroad*. Nova York: Hippocrene Books, 1988.

JAMESON, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington Londres: Indiana University Press BFI, 1992.

JARVIE, Ian C. Stars and Ethnicity: Hollywood and the United States, 1932-51. Friedman, Lester (ed.). *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana: University of Illinois Press, 1961.

KING, Anthony D. Colonialism. *The Dictionary of Art*. Londres: MacMillan, 1996.

LALVANI, Suren Consuming the Exotic Other. *Cultural Studies in Mass Communication* 12, 1995.

LÓPES, Ana M. Are all Latins from Manhattan?: Hollywood, Ethnography, and Cultural Colonialism". Friedman, Lester (ed.). *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

MILLER, Randall (ed.). "Introduction". *Ethnic Images in American Films and Television*. Filadélfia: The Balch Institute, 1978.

_____(ed.). "Introduction". *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*. Englewood: Jeromes S. Ozer, 1980.

Moving Picture Screen and Radio Propaganda. Subcommittee of the Committee on Interestate Commerce. Washington, D.C., 1942.

MULVEY, Laura. Visual Pleasures and Narrative Cinema. N: *Issues in Feminist Film Criticism.* Bloomington Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

PIKE, Frederick (1992). *The United States and Latin America Myths and Stereotypes of Civilization and Nature.* Austin: University of Texas Press.

ROBERTS, Shari The Lady in The Tutti-Frutti Hat: Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity. *Cinema Journal* 32. (3), 1993.

SAID, Edward. *Orientalism.* New York: Vintage, 1978.

____ *Culture and Imperialism.* New York: Vintage, 1993.

SANTIAGO-VALLES, K. *Subject People and Colonial Discourses: Economic Transformation and Social Disorder in Puerto Rico, 1898-1947.* Albany: State University of New York Press, 1994.

SHOHAT, Ella Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema. *Quaterly Review of Film & Video.*13(1-3), 1991.

____ & Robert Stam *Unthinking Eurocentrism; Multiculturalism and The Media.* Nova York* Londres: Routledge, 1994.

STAM, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

TODOROV, T. *On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

TOPIK, Steven. *Trade and Gunboats: The United States and Brazil in the Age of Empire.* Stanford: Stanford University Press, 1996.

WOLL, Allen. *The Latin Image in American Film.* Los Angeles: University of California Press, 1980a.

____ Bandits and Lovers: Hispanic Images in American Film. In: Miller, Randall (ed.). *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups.* Englewood: Jeromes S. Ozer & Randall M. Miller Woll,1980b.

____ Hispanic Americans. In: *Ethnic and Racial Images in American Film and Television: Historical Essays and Bibliography.* New York: Garland Publishing, 1987.

---

[5] *Um relatório do Departamento Comercial da Embaixada Americana de Buenos Aires lista as razões pelas quais o filme foi execrado pelos argentinos: "Carmen Miranda, uma estrela brasileira, canta em português uma rumba chamada 'Down Argentine Way', que fala de tangos e rumbas sendo tocados sob uma lua dos pampas. Henry Stephenson faz o papel de um rico dono de cavalos de corrida com um atroz dialeto adaptado. Muitos argentinos, especialmente os ricos, falam perfeito inglês de Oxford. Don Ameche canta uma rumba em espanhol ao som de castanholas e fala de orquídeas, tão raras na Argentina quanto em Nova Iorque. Betty Grable canta uma conga com batucada. Quando Betty Grable e Don Ameche chegam ao aeroporto de Buenos Aires são recebidos por um grupo de cavalheiros de aparência estúpida ... uma clara reflexão sobre todos os distribuidores dos EUA aqui. Os Irmãos Nicholas fazem um sapateado ao som de um horrível espanhol [sic], aumentando a impressão dos argentinos de que todos os ianques pensam que eles são índios ou africanos. Uma pessoa de cor é vista em Buenos Aires tão freqüentemente quanto um hindu em Los Angeles. Há uma* fiesta *com* mantillas *e pentes espanhóis. Uma das canções termina com a expressão espanhola 'Olé', nunca usada aqui exceto por dançarinos espanhóis. Há piadas como – 'Sempre que dez argentinos se reúnem, acontece uma corrida de cavalos'. Todos que retratam argentinos no filme, do primeiro ao último, são ultrajantemente ridículos em sua opinião sobre os argentinos, até mesmo o recepcionista do hotel." (apud Gil-Monteiro, 1989)*

[6] *Em entrevista a* Modern Screen, *Carmen demonstra clareza sobre o seu papel como elemento de ligação entre a América do Sul e os EUA. Note-se que, assim como nos demais periódicos da época, a entrevista de Carmen é reproduzida foneticamente, numa tentativa de marcar o exotismo de sua fala: "The moving pictures, the magazines that tell us about the moving pictures, they help beeg to bring the good will we hope to accompleesh between Nors' and Sous' America. And the exchange of travellers will help very much, too. Take myself for example – I have met the Nor's Americans in their homes, now I have work with them... I like them and maybe they like me and that is the way to make friends, between people and countries." (apud Gil-Monteiro, 1989).*

Abstract

The aim of the article is to examine some of the ways in which the city of Rio de Janeiro, from the 1930s to the 1950s, was represented in North Americam cinema. The author argues that when focusing on Rio – this mythic place where culture and nature, modernity and tradition, African and Latino heritage converge – Hollywood operates within a frame in which the inventation, displacement and incorporation of Brazilians (and Latin Americans in general) can be examined in a privileged way. Four musicals are analyzed with the intention of answering two basic questions: are the images produced contradictory, or are the simply different attitudes pivoting on the same axis of construction of Latin Americans (and Latinos/as) as the Other? Under what economic, social and political conditions did such representations emerge?

"Nasce uma estrela": a indústria cultural e os discursos contemporâneos

Maria Claudia Coelho

Introdução

Nasce uma estrela é sem dúvida um clássico do cinema norte-americano. A estória da ascensão de uma atriz ao estrelato – e a concomitante derrocada de seu mentor – ganhou diversas versões desde sua criação na década de trinta, com matizes diferenciados.

A recorrência desta narrativa é um convite à análise. Por que contar tantas vezes a mesma estória? De que nos fala a estória de *Nasce uma estrela*?

A proposta deste artigo é analisar, sob uma perspectiva comparativa, quatro versões de *Nasce uma Estrela*, produzidas ao longo de sessenta anos, a intervalos aproximados de vinte anos. Partindo de uma perspectiva que entende as produções da indústria cultural como mitos contemporâneos, capazes de expressar as tensões e dilemas das sociedades que os produzem – tal como sugeriu Lévi-Strauss –, o artigo examina as diversas configurações da tensão entre o caráter "fabricado" das estrelas e sua autenticidade, tal como aparecem nestas quatro versões de *Nasce uma estrela*, aqui entendido como um mito sobre a fama.[1] Para tanto, o artigo está dividido em três partes. Na primeira, exponho em linhas gerais esta perspectiva de análise das produções da indústria cultural que as aproxima dos mitos e rituais. Em seguida, examino as quatro versões de *Nasce uma estrela* com referência àquilo que dizem sobre a relação da estrela com quatro temas: o estrelato, o talento, a mídia e o nome, procurando identificar o percurso, nestes filmes, daquela tensão entre "fabricação" e "autenticidade" mencionada acima. Na conclusão, a partir de uma comparação entre o percurso dessa tensão nos filmes e o percurso desta mesma tensão nas revistas especializadas em cinema (tal como analisado por Gamson), discuto a possibilidade de uma abordagem das produções discursivas da indústria cultural que problematize a dicotomia "indústria cultural" *versus* "sociedade".

Mitos, Rituais e Indústria Cultural

A obra de Umberto Eco pode ser considerada como um "divisor de águas" no debate em torno da indústria cultural. No prefácio ao hoje clássico *Apocalípticos e Integrados*, Eco (1979a) assinalava a existência de um debate acerca da indústria cultural norteado por uma preocupação ética, qual seja, decidir pela natureza benéfica ou nociva da comunicação de massa. O autor afirma estarem, naquele momento, os teóricos da comunicação de massa divididos em dois grupos: os "apocalípticos" –

[1] *Em outro momento, analisei a primeira versão de* Nasce uma estrela, *em meio a um conjunto de produções cinematográficas que abordam o tema da fama sob diversas perspectivas (Coelho, 1994).*

aqueles autores comprometidos com a denúncia dos males causados pela indústria cultural –, e os "integrados" – autores engajados em sua defesa. Apontando o caráter cerceador desta forma de encarar o problema, Eco sugere algumas alternativas para o estudo das produções da indústria cultural.

Em artigo publicado na mesma coletânea, Eco empreende uma alentada análise das histórias em quadrinhos do Super-Homem. Seu ponto de partida é a noção de "mitificação", que define como

"simbolização incônscia, identificação do objeto com uma soma de finalidades nem sempre racionalizáveis, projeção na imagem de tendências, aspirações e temores particularmente emergentes num indivíduo, numa comunidade, em toda uma época histórica" (1979b:239).

Examinando, a partir daí, os sentidos encarnados pela personagem, suas exigências e os paradoxos que sua natureza mítica traz para o desenvolvimento de suas aventuras, Eco chega a uma primeira hipótese: o Super-Homem poderia ser entendido como um "instrumento pedagógico" voltado para o enfraquecimento do "projeto de auto-responsabilidade". E é ao discutir essa hipótese que Eco rompe com aquele que é talvez o traço mais característico da postura apocalíptica: a suposição de uma consciência e de uma intencionalidade por parte dos emissores da indústria cultural – neste caso, os roteiristas das estórias do Super-Homem – quanto à natureza e aos efeitos das mensagens que produzem. Perguntando-se se estes autores concordariam com sua hipótese, Eco afirma:

"Interrogados a propósito, os roteiristas do *Superman* responderiam negativamente, e provavelmente seriam sinceros. Mas, da mesma maneira, qualquer população primitiva, interrogada sobre certo hábito ritual ou certo tabu, seria incapaz de reconhecer a conexão que liga o solitário gesto tradicional ao *corpus* geral das crenças que a comunidade professa, ao núcleo central do mito pelo qual a sociedade se rege. (...) Assim, sem saber, o artesão que esculpia em caneluras simétricas a barba de um profeta, dava, inconscientemente, o seu assentimento ao 'mito' da criação. Hoje vemos no seu gesto a manifestação de um *modelo de cultura* unitário, capaz de reiterar-se em cada um de seus mínimos aspectos. Devidamente advertidos por essas conscientizações da moderna historiografia, poderemos, portanto, aventar uma hipótese de Antropologia cultural que nos permita ler as estórias em quadrinhos do *Superman* como reflexo de uma situação social, reafirmação periférica de um modelo geral" (1979b:263).

Umberto Eco nos oferece aqui um conceito que me parece chave para a análise das produções da indústria cultural: a idéia de que estas revelariam, ainda que à revelia de seus autores individuais, um *modelo de cultura*. A indústria cultural, assim, poderia ser entendida como um a instância capaz de produzir discursos sobre questões contemporâneas – afinal, não é isso o que está implícito naquela definição de mitificação da qual parte Eco, quando afirma ser o mito uma *imagem* na qual uma *comunidade* ou *época histórica projeta*, de modo *inconsciente*, seus *temores* e *aspirações*?

O recurso a noções tais como "mito" e "cultura", tão caras ao pensamento antro-

pológico, na análise da indústria cultural, está presente em diversos estudos de caso que se propõem a investigar produções discursivas específicas. Assim, por exemplo, no universo dos romances populares, poderíamos citar a análise de Eco (1976) sobre as aventuras de James Bond, em que o autor, através de uma minuciosa decupagem de diversos romances, identifica uma estrutura narrativa recorrente ancorada em oposições fixas entre funções narrativas, e o estudo de Prado (1981), em que a autora identifica a construção de modelos para as identidades feminina e masculina nos romances de M. Delly. Na publicidade, teríamos o trabalho de Rocha (1985), que investiga as possíveis aproximações entre mitos, rituais e anúncios, tanto em sua produção quanto em sua recepção. A mídia impressa é, evidentemente, um terreno fecundo para estudos de inspiração antropológica: em outro texto, procurei demonstrar de que modo os escândalos de opinião pública podiam ser entendidos como discursos sociais, e com isso aproximados das categorias antropológicas dos "mitos" e "rituais" (Coelho, 1995).

O cinema é também um universo fértil para análises deste tipo. A título de exemplo, poderíamos citar o trabalho de Pellegrini Filho (1991), que realiza uma interessante aproximação entre a trilogia *Guerra nas estrelas* e os contos populares, tais como analisados por Propp, e o ensaio de Rocha e Coelho (1993), em que oferecemos um conjunto de breves análises de inspiração antropológica de algumas produções cinematográficas contemporâneas.

Os textos aqui mencionados apontam simultaneamente em duas direções: de um lado, assinalam o caráter inequivocamente arquetípico de muitas produções da indústria cultural; de outro, enfatizam sua capacidade de revelar as sociedades contemporâneas complexas, que, ao contar essas estórias, estariam, à maneira dos mitos das sociedades tradicionais, expressando suas tensões e ambiguidades. É esta a pista que desejo seguir ao analisar as diversas versões de *A Star is Born*.

"Nasce uma estrela": um mito moderno?

A primeira versão de *Nasce uma estrela* é lançada em 1937, com Janet Gaynor e Frederic March nos papéis principais. Este filme, contudo, tem um predecessor: a estória de *Nasce uma estrela* foi contada pela primeira vez em 1932, quando os estúdios RKO lançaram *What Price Hollywood*, produzido por David Selznick e dirigido por George Cukor.[2] A versão de 1937 é portanto uma refilmagem, sendo a primeira já com o título de *A Star is Born*. Em 1954, a estória ganhou uma nova versão, desta vez um musical, estrelado por Judy Garland e James Mason. Em 1976, foi a vez de Barbra Streisand e Kris Kristofferson protagonizarem a estória; finalmente, *Nasce uma estrela* reaparece com contornos dramáticos, estrelada por Robert Redford e Michelle Pfeiffer, em 1996, agora com o título *Up Close and Personal*. Em que estas versões, produzidas ao longo de cerca de sessenta anos, a intervalos aproximados de vinte anos, se diferenciam e assemelham?

Nasce uma estrela (na versão de 1937) conta a estória de Esther Victoria Blodgett,

[2] *As informações sobre esta "pré-história" de* Nasce uma estrela *encontram-se em Schatz (1991).*

uma jovem interiorana fascinada pelo universo hollywoodiano, desejosa de se tornar uma estrela de cinema. Incentivada pela avó, vai para Hollywood, sonhando ingressar na carreira como figurante para, gradualmente, alcançar o estrelato. Após diversos obstáculos e decepções, conhece Norman Maine, um astro agora alcoólatra e em decadência. Norman interessa-se por Esther, e acredita em seu potencial – aquela "sinceridade que faz os grandes atores". Convence o produtor do estúdio em que trabalha a contratar Esther. A primeira providência do produtor: mudar o nome de Esther para "Vicki Lester". O casal logo protagoniza um filme. O sucesso de Esther é imediato, e a participação de Norman no filme é ignorada. Logo em seguida, ambos se casam, e à ascensão vertiginosa de Esther rumo ao estrelato corresponde uma queda igualmente vertiginosa na carreira de Norman, cada vez mais enredado em problemas com a bebida e com a polícia. Norman é salvo da cadeia por Esther, que se responsabiliza por ele perante a Corte e o convence a submeter-se a um tratamento. Após o tratamento, enquanto convalesce, Norman ouve Esther dizer ao produtor do estúdio que irá abandonar a carreira para dedicar-se a ele – afinal, sem ele ela não seria nada. Arrasado, Norman suicida-se para não atrapalhar o sucesso de Esther. Após muita hesitação, Esther comparece a uma festa do cinema; instada a dizer algumas palavras para os ouvintes no rádio, diz: "Boa noite. Aqui fala a Sra. Norman Maine".

Norman embriagado se apoia em Esther e Oliver Niles (produtor)

Esta é, em linhas gerais, a estória contada em todas as versões de *Nasce uma estrela* – a de uma ascensão que tem como contraponto uma derrocada. Por que contá-la tantas vezes? O que há nessa estória que a faz tão recorrente na indústria cultural?

A estrela e o estrelato

O primeiro ponto a ser examinado é a relação da estrela com o estrelato. Os filmes mostram formas diferentes de lidar com o sucesso. Assim, na versão de 1937, Esther explicita seu desejo de ser estrela, e vai para Hollywood tentar o cinema. Contudo, sua inexperiência é total; seu fascínio pelo universo cinematográfico provém do consumo voraz de publicações especializadas. Seu projeto é começar como figurante. Logo no início do filme há uma cena que sintetiza a relação desta Esther com o estrelato. Recém-chegada a Hollywood, vai a uma agência de figurantes se cadastrar. Logo na entrada, há um cartaz com

o número de pessoas cadastradas na agência para trabalhar como figurantes, e uma informação: "dezesseis vezes o necessário para um dia de trabalho". Embora desapontada, Esther entra e diz à secretária que veio se cadastrar. É então informada de que a agência já não registra novos candidatos. Diante de seu desânimo, a secretária leva-a até uma sala vizinha, onde várias moças trabalham em uma mesa de telefonia, cujas luzes piscam sem parar, atendendo freneticamente a inúmeras ligações. A secretária diz: "vê? cada luz que se acende é alguém que quer ser estrela. Sabe quais são suas chances? Uma em cem mil." Esther encaminha-se, desolada, para a porta, quando então pára e diz: "but maybe I'm that one".

Esther tinha razão; e aqui temos então a primeira forma de relação com o estrelato: o desejo explícito e ingênuo, baseado apenas em uma certeza íntima da própria singularidade, que se mostra correta.

Esther faz a sua primeira prova como atriz principal ao lado de Norman.

Na versão de 1954, a relação de Esther com o estrelato é bastante diferente. Aqui, ela já é uma profissional do meio artístico, cantando com uma banda que se apresenta em inúmeros bares. Está satisfeita com sua carreira, na qual já investiu muito esforço. Sua opção pela carreira de atriz de musicais se dará após o primeiro contato com Norman, que a convencerá de seu talento e da possibilidade de aspirar a horizontes mais amplos. Esther, a princípio, não o leva a sério, e diz que não irá arriscar tudo o que lutou tanto para conseguir para perseguir um sonho insensato. No período de algumas horas, contudo, muda de idéia: abandona o grupo com o qual se apresentava (que parte em turnê) e começa a trabalhar como garçonete, gravando jingles, enfim, diversos "bicos" para se manter em Hollywood enquanto aguarda uma oportunidade. Esta segunda Esther não avalia bem o próprio talento e a princípio não aspira ao estrelato; ela precisa que a façam ver seu talento para que sua ambição seja despertada. Ao contrário da primeira, contudo, esta já é uma artista.

Em 1976, Esther (agora "Esther Hoffman") é também uma cantora de bares. Esta terceira versão da personagem confia em seu talento e tem noção de seu espaço (o que expressa na cena em que repreende Norman – agora "John Norman" –, um cantor famoso, por conversar durante seu *show*). Ela, contudo, receia o estrelato; tem medo dos problemas que viriam junto com a fama e dos sacrifícios que esta exigiria.

Finalmente, na versão de 1996, Esther – agora "Sally Atwater" – é uma aspirante a

jornalista de televisão. Sua relação com o estrelato é bem diferente das demais; Sally confia no próprio talento e sua estratégia para conseguir um lugar em uma emissora revela um certo conhecimento do meio. Sally prepara uma "fita demo", na qual mostra sua experiência e encerra dizendo, olhando para a câmera: "você deve estar se perguntando porque, de tantas candidatas, contratar Sally. Porque eu sou Sally, e vou ser uma estrela".

Quatro posturas, quatro estratégias, um mesmo final – as quatro Esther alcançam o estrelato. O que essas personagens têm em comum?

A estrela e o talento

O *turning point* na carreira de Esther é, nos quatro filmes, o encontro com Norman. É ele quem vai revelar seu talento – para ela e para os outros.

Na versão de 1937, os dois se encontram em uma festa de celebridades na qual Esther aceita trabalhar como garçonete, na esperança de conseguir se fazer notar. Após diversas tentativas ridículas – em que "representa", com sotaques e trejeitos, vários tipos de "garçonetes" –, Esther chama a atenção de Norman *sem estar representando*. Ele se interessa por ela mesma, por sua beleza, e após uma briga com sua namorada ciumenta, os dois fogem da festa. Ele se empenha em conseguir um teste para ela em seu estúdio, e argumenta com o produtor: ela tem "aquela *sinceridade* que faz os grandes atores".

Norman é flagrado por sua namorada, flertando com Esther

Em 1954, o encontro de Esther e Norman acontece em outro contexto. Esther é uma cantora desconhecida, que apresenta um número em um espetáculo beneficente, em meio a inúmeros outros artistas. Norman, bêbado, entra no palco durante a apresentação de Esther; incluindo-o no número, ela o salva de protagonizar um vexame. Na mesma noite, Norman procura-a pelos bares em que ela se apresenta, até encontrá-la com seus amigos cantando, já alta madrugada, para sua própria diversão. Sem ser visto, observa-a, e na seqüência travam o seguinte diálogo:

"- *Nunca vi ninguém cantar como você.*

- *Como assim? Bem ou mal?*

- *Já fisgou um peixão? Já viu um grande lutador vencer? É assim que você canta.*

- *Como um lutador ou como um peixe?*

- *Você sente pontadas de prazer quando um peixão engole a isca ou quando um grande lutador luta. Está me entendendo?*

- *Ainda não. Tente uma tourada.*

- *Isso mesmo. É o que quero dizer. Você conhece um grande toureiro assim que entra na arena. O jeito de andar, o seu porte. Ou uma bailarina, e não precisa entender de balé.*

Alguma coisa sacode dentro de você, uma pontada de prazer. Foi o que aconteceu comigo agora. Você é uma grande cantora.

- Quem, eu?

- Nunca ninguém lhe disse isso?

- Não, nunca me disseram isso. (...)

- Você tem aquele 'algo mais' de que Ellen Tenny falou."

Em 1976, Esther Hoffman e John Norman travam um diálogo semelhante (ainda que resumido), em que ele procura convencê-la de seu talento singular. Já em 1996, Warren Justice (novo nome de "Norman Maine") não precisa convencer Sally de seu talento – ela já está convencida. O que ele precisa é reconhecê-lo por trás dos inúmeros disfarces usados por Sally. Na tentativa de se fazer notar, Sally frauda a fita demo com que se apresenta, forjando momentos de sucesso. Após uma primeira oportunidade como apresentadora do "boletim do tempo", na qual fracassa retumbantemente, Sally recebe a visita de Warren, e confessa a fraude. Para sua surpresa, ele reage dizendo que já sabia, e explica porque a aceitou mesmo assim: "achei que se você fosse capaz de fingir talvez fosse capaz de fazer".

Esther, a despeito das estratégias utilizadas, impõe-se sempre por seu *talento* – "that little something extra" identificado por Norman. O poder singularizante deste "algo mais" aparece com toda nitidez em duas outras seqüências da versão de 1954. Na primeira, Norman e Esther perderam contato, e ele não sabe como contactá-la, até que ouve um *jingle* na televisão, no qual reconhece as mesmas qualidades que o encantaram em uma interpretação medíocre para uma canção ridícula; na segunda, Norman faz com que Oliver Niles (o produtor do estúdio) escale Esther para seu primeiro grande papel fazendo-o ouvi-la cantar, de modo "casual", sem qualquer sugestão explícita – e Oliver nota também aquele "algo mais".

Esta ênfase no *talento* de Esther constitui a primeira característica marcante desta narrativa sobre a fama. Dyer (1991) constrói, a partir de uma minuciosa decupagem da cena em que Norman a ouve cantar no bar, uma interpretação de *Nasce uma estrela*, baseada no problema da autenticidade, e aponta a existência de uma tensão que permearia o filme: a tensão entre o caráter "fabricado" da estrela e a exigência da autenticidade para seu sucesso. O autor explica assim a tensão apresentada pelo filme:

> "Embora o filme reconheça o caráter construído das estrelas, deseja também afirmar que as estrelas são reais, que esta estrela pelo menos (não importa se estamos pensando em Esther Blodgett, Vicki Lester ou Judy Garland) é autêntica. O filme inteiro oscila entre reconhecer a fabricação como regra e afirmar a autenticidade desse caso em particular." (Dyer, 1991:138, tradução minha)

Esta tensão da narrativa – impor-se espontaneamente pelo talento ou pela manipulação das impressões – nos conduz ao terceiro ponto: qual a relação que estas estrelas mantêm com a imprensa?

A estrela e a mídia

Em 1937, Esther não tem, a princípio, qualquer conhecimento do processo de "manufatura" das estrelas. Comporta-se de modo dócil, quase como um joguete do Departamento de Publicidade do estúdio. Há dois momentos que ilustram esta postura. O primeiro deles ocorre em seu primeiro contato com o chefe do Departamento de Publicidade: enquanto fornece-lhe seus dados biográficos para que possa redigir sua apresentação para a imprensa, ouve impassível a transformação dos parcos dados que fornece no seguinte texto para a imprensa:

"- Você é russa?

- Não, nasci em Filmore, Dakota do Norte.

- (redigindo) 'Viu a luz pela primeira vez em uma cabana das montanhas bem no alto das Rochosas'. Prossiga.

- Eu sempre quis ser atriz.

- 'Sonhava com o estrelato quando criança solitária'. Tem certeza de que não há russos na família?

- Com certeza.

- Uma pena. O que seu pai faz?

- É fazendeiro.

- 'Seu pai, cansado da hipocrisia de quatrocentos anos, procurou consolo no meio do deserto. E entre flores da montanha, cultivou uma flor, sua adorável filha'...qual é o seu nome?"

Sua primeira participação em filmagens – um teste – é também exemplar quanto a esta postura: no *setting* de filmagens durante os preparativos, Esther suporta impassível, no local que lhe fora ordenado que ficasse, todos os preparativos técnicos para o início das gravações, comportando-se quase como um "objeto" de cena.

A Esther de 1954, embora ingênua em relação ao processo que a produzirá como estrela, encontra em Norman um "freio" para os excessos dos agentes publicitários. Assim, quando o estúdio "molda" seu rosto, procurando dotá-la dos traços de Marlene Dietrich e Joan Crawford – fazendo-a usar peruca e alterando o formato de seu nariz –, Norman coíbe estas tentativas, e a faz usar apenas uma leve maquiagem.

A própria Esther acaba por desenvolver um certo "cinismo" em relação ao processo de criação cinematográfica. Há uma cena em que aquela ambigüidade identificada por Dyer aparece com toda a nitidez. Voltando para casa após um dia de filmagens, Esther repete o número musical que gravara naquele dia para Norman, substituindo os elementos de cena pelos objetos de decoração de sua casa – o carrinho de chá é a câmera, a vitrola fornece a trilha sonora, os abajures são as luzes etc. O caráter ambíguo e paradoxal das "marcas" da autenticidade analisadas por Dyer aparece aqui nitidamente. Mostrando para Norman os enquadramentos de câmera, Esther enquadra o próprio rosto com as mãos para assinalar o momento do *close* – e, neste momento, a câmera enquadra em *close* Judy Garland.

Em 1976, a postura de Esther já é radicalmente diferente. Esther, juntamente com John ("Norman") hostiliza a imprensa, mostrando-se arredia a qualquer assédio. Ainda na pista proposta por Dyer – de análise da

"superposição" de camadas na construção da autenticidade nesta narrativa entre Esther/Vicki/Judy –, há um dado curioso: os figurinos utilizados pela personagem provêm do guarda-roupa pessoal de Barbra Streisand...

A versão de 1996 traz uma relação bastante diversa entre a estrela e a imprensa. Aqui, a estrela é, literalmente, a imprensa: Sally Arwater chega ao estrelato não como atriz – em 1937 ou 1954 –, ou como cantora – em 1976 –, mas como *repórter de televisão*. Entretanto, Sally aprende com Warren ("Norman") o segredo para o estrelato: ser ela mesma. Há vários momentos em que Sally entra em conflito com as diretrizes das emissoras em que trabalha, evidenciando seu compromisso com a "sinceridade" e a "verdade". Assim, muda a política da emissora ao vivo, discordando, em nome do que considera justo, de uma decisão quanto a um prêmio a ser concedido, e obtém repercussão com seu trabalho ao reportar, ao vivo e de dentro de uma penitenciária, uma violenta rebelião de presidiários. A chave de seu sucesso, contudo, aparece com clareza em um ensinamento que recebe de Warren e em um depoimento dado por este a seu respeito. No primeiro, Warren diz-lhe como realizar uma boa reportagem: "as pessoas só confiarão em você se as ouvir, e você só poderá ouvi-las se souber quem você é". No segundo momento, Warren conta como a conheceu: "ela entrou em meu escritório, querendo ser qualquer um, menos ela mesma".

A *démarche* deste tema, ao longo desses sessenta anos, parece ser – aparentar o que não se é ingenuamente; aparentar o que não se é cinicamente; ser o que se é, ignorando a aparência; ser o que se é, cuidando em aparentá-lo. Existir para si, existir para os outros: como o mito *Nasce uma Estrela* discute essa tensão?

A estrela e o nome

O percurso rumo ao estrelato tem um momento-chave: a estrela tem de ser (re)batizada. As quatro versões, contudo, apresentam este momento de modos distintos.

Em 1937, na continuação do diálogo acima transcrito, ao ser informado do nome de batismo da candidata a estrela ("Esther Victoria Blodgett"), Libby (o agente de publicidade)

Esther, então como Vicki Lester, tendo aulas de dicção.

reage irado, adentrando a sala do produtor e exigindo uma providência. O produtor, então, começa a brincar com a sonoridade dos nomes, e acaba sugerindo "Vicki Lester". Sua secretária aprova, e ele então convoca diversos funcionários e ordena-lhes que pronunciem o nome. Tem início um pequeno coral de "Vicki Lester", pronunciado com várias entonações, até que chegamos na

própria, que, na sala ao lado, repete com agrado: "Vicki Lester..."

Em 1954, não assistimos à criação do nome. Somos informados do novo batismo juntamente com Esther, que ao buscar seu pagamento no guichê, é enviada para a letra "l" – de "Lester". Repete, então, três vezes seu novo nome: a primeira, com espanto; a segunda, com curiosidade; a terceira, já com um esboço de satisfação.

Como em relação aos outros temas, a versão dos anos setenta opta pela autenticidade crua. Indagada por repórteres se iria mudar de nome, Esther responde, irônica: "para que, para ter de mudar meus documentos?".

E, seguindo a *démarche* já assinalada, "Sally" vira "Tally" de modo muito significativo. "Tally" é um lapso de linguagem que acomete a personagem, que, quando muito nervosa, não consegue dizer o próprio nome corretamente. Em pânico, segundos antes de sua primeira aparição ao vivo, é socorrida por Warren, que, na tentativa de acalmá-la, manda que repita seu nome. Histérica, só consegue dizer "Tally". Já no ar, é saudada pelo âncora: "Tally, pode nos dizer como está o tempo?" Atônita, ouve no fone a voz de Warren ("seu novo nome"). Assim, é rebatizada por seu mentor a partir de um ato falho – novamente, o esforço de parecer o que é, a "essência" ditando a "aparência".

Mas por que este segundo batismo? Por que a estrela necessita mudar de nome?

A estrela e o renome

Ribeiro (1987) define a fama como "uma forma de construção da imagem de si"; a fama seria, juntamente com a honra, a glória e a reputação, uma forma de construção do renome. A idéia de "renome" ganha aqui seu sentido pleno: "re-nomear" para obter renome. Contudo, as formas como este "re-nomear" se dá ao longo desses sessenta anos em que a estória é recontada, variam enormemente, passando de um processo explícito de "fabricação" – em que a futura estrela sequer é consultada – até surgir espontaneamente do íntimo da estrela – sob a forma de um "ato falho".

Essa tensão da narrativa – que acentua o caráter fabricado do estrelato, ao mesmo tempo em que assinala a exigência da "qualidade de estrela", conforme apontou Dyer – é rastreada nas revistas especializadas em celebridades por Gamson (1994), que mostra o percurso feito por esta tensão nestes "textos sobre celebridades". O autor define assim o problema:

"Esta é uma estória de duas estórias. Em uma delas, os grandes, talentosos, virtuosos e melhores ascendem ao topo, ajudados talvez por uma ruidosa promoção, que faz com que as pessoas os notem mas que é impotente para tornar famosos aqueles que não merecem sê-lo. Nesta estória, a fama é merecida e conquistada, e está relacionada às realizações ou qualidades. Na segunda estória, a máquina publicitária foca a atenção igualmente naqueles que merecem e naqueles que não merecem, produzindo muitas mercadorias admiradas, denominadas 'celebridades', famosas apenas porque assim foram feitas. Ao contrário da mitologia popular a-

histórica, estas estórias na verdade *coexistiram* durante mais de um século, em geral em combinações estranhas porém harmoniosas –, com raízes que remetem a um passado longínquo. Ao longo deste século, contudo, o equilíbrio entre elas mudou radicalmente." (1994:15-16, tradução minha)

O autor prossegue analisando as mudanças na articulação entre os dois temas – os "grandes" *versus* os "fabricados" – nesses "textos sobre celebridades" que seriam as revistas especializadas, e mostra que, enquanto no início deste século a ênfase se centrava na idéia de "talento" (com a publicidade surgindo em segundo plano), neste final de século os pesos respectivos foram invertidos, com a máquina publicitária ocupando o proscênio (ainda que o tema do merecimento esteja também presente).

O percurso que rastreamos nessas quatro versões de *Nasce uma Estrela* evidencia a existência desta tensão, apontada por Dyer e Gamson como fio condutor da(s) narrativa(s). Entretanto, parece haver uma inversão em sua direção: enquanto o caráter "fabricado" da estrela é muito mais explícito na versão de 1937 (ainda que a importância da *star quality* esteja assinalada), "ser quem se é" é o tema da versão de 1996 (ainda que a importância de cuidar da aparência esteja presente)[3]. O que essa inversão nos sugere?

À guisa de conclusão: os discursos da indústria cultural

"*Nasce uma estrela*" nos conta duas estórias entrelaçadas: uma ascensão e uma derrocada, que parecem indissociáveis. A opção, explicitada já no título, em enfatizar a trajetória de "Esther" como fio condutor da narrativa, não deve obscurecer a importância de "Norman" na construção desse discurso sobre a fama.

"Norman" é o astro que despreza a aparência (ainda que, como revelam seus cuidados com Esther, conheça sua importância); sintomaticamente, morre ao final da narrativa – primeiro como astro, em seguida literalmente. Sua memória, contudo, é resgatada por sua "obra": uma nova estrela, a quem *fabricou*, mostrando-lhe a importância da *autenticidade*.

Neste personagem aparece sintetizada a tensão que permeia o discurso sobre a fama. A configuração desta tensão, contudo, muda em momentos históricos distintos. Uma mesma narrativa pode ganhar contornos diferenciados, apresentando um mesmo tema central de formas distintas – afinal, não dizia Barthes (1982) que o mito é uma "fala histórica"?

A análise destas quatro versões de *Nasce uma estrela* mostra a recorrência, neste mito, da tensão entre "fabricação" e "autenticidade", apontada por Gamson (1994) como central nos textos sobre celebridades que compõem as revistas especializadas; entretanto, a direção do percurso parece invertida, conforme apontamos acima.

Esta inversão, longe de constituir uma contradição, aponta para uma possibilidade instigante para os estudos sobre as produções discursivas da indústria cultural: a superação da dicotomia entre "indústria

[3] *O próprio título – Up Close and Personal (um close no subjetivo) não remete justamente a essa tensão?*

cultural" e "sociedade" – em seus inúmeros modelos explicativos – rumo a uma visão "polifônica" da indústria cultural, capaz de produzir, em suas várias instâncias, discursos diferenciados sobre um mesmo problema. A análise articulada dessas várias instâncias internas à "indústria cultural" – filmes, revistas especializadas sobre cinema, *making-ofs*, livros sobre a produção dos filmes – sugere a existência de diálogos "internos" à indústria cultural, entre seus diversos emissores, apontando um caminho para a superação da dicotomia clássica entre "indústria cultural" e "sociedade".

Referências bibliográficas

BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982.

COELHO, Maria Claudia. Anonimato e Celebridade: A Condição Individual e a Experiência da Fama – Tese de Doutoramento apresentada ao IUPERJ, 1994.

COELHO, Maria Claudia. Rituals, Scandals and Sex Crimes, Attempted Rape-Murders across Two Generations, In: HESS, D. e DAMATTA, R. (orgs.). *The Brazilian Puzzle*. New York, Columbia University Press, 1995.

DYER, Richard. *A Star is Born* and the Construction of Authenticity, in GLEDHILL, Christine (ed.). *Stardom - Industry of Desire*. Londres e New York: Routledge, 1991.

ECO, Umberto. Prefácio. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979 (a).

ECO, Umberto. O Mito do *Superman*. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979 (b).

ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa, In BARTHES, R. *et alli*. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.

GAMSON, Joshua. *Claims to Fame*. California: University of California Press,1994.

PELLEGRINI Filho, Américo. O Retorno de Jedi e os Contos Populares. *Ciência Hoje* 13 (76), 1991.

PRADO, Rosane. Um Ideal de Mulher: um Estudo sobre os Romances de M. Delly, In: *Perspectivas Antropológicas da Mulher* vol. 2, Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1981.

RIBEIRO, Renato Janine. A Glória. In: CARDOSO, Sérgio *et alli*. *Os Sentidos da Paixão*, São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

ROCHA, Everardo. *Magia e Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROCHA, Everardo e COELHO, Maria Claudia. Delicadas Imagens, Densas Leituras: o Cinema como Texto. *Comunicação & Sociedade*, 1993.

SCHATZ, Thomas. *O Gênio do Sistema*, São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

Abstract

This article deals with four differents versions of the film *A Star is Born*, wich have been produced along sixty years, with breaks of approximately twenty years. Based upon an approach that correlates media discoursses to mythical narratives, it discusses the tension between emphasising the authenticity of stars and exposing the media processes of making up stars.

Imagens urbanas

A estruturação de imagens da vida metropolitana[1]

Ana Clara Ribeiro

Introdução

No âmbito das várias formas de apreensão da questão urbana com que lidamos na prática de ensino e pesquisa, podemos sempre identificar desafios à sociologia. Estes desafios tinham origem na própria história da disciplina, na sua forma específica de aparente superação de temas e problemas. Citamos, neste sentido, a ruptura com as abordagens tradicionais da cultura urbana ocorrida na década de 70. Predomina então a orientação marxista na análise das grandes cidades. Os problemas secundarizados neste processo de ruptura retornam hoje com extraordinária intensidade, a exigir posicionamentos renovados da disciplina.

Acreditamos que a urgência desses posicionamentos decorre não apenas da relevância das contribuições surgidas noutras áreas disciplinares, – onde salientamos a Antropologia urbana, a produção crítica na área de Comunicação e a Geografia –, mas, também, da possibilidade concreta da disciplina contribuir para a avaliação e o enfrentamento político dos impactos sociais de processos de apropriação cultural que caracterizam a vida coletiva contemporânea.

Julgamos, no entanto, que esta possibilidade será reforçada na medida em que a disciplina guardar a sua especificidade e interagir com aquelas áreas do conhecimento que procedem à análise de variáveis novas, técnicas, de grande influência na conformação da sociedade moderna. De fato, surpreendemo-nos, muitas vezes, com a presença econômico-financeira e o grau de institucionalização de interesses empresariais que, apesar de sua forte influência no cotidiano, estão ausentes das formas correntes de problematização da questão urbana.

A motivação básica deste trabalho decorre de um anseio de apreensão da face contemporânea da metrópole do Rio de Janeiro, e do reconhecimento da relativa inoperância de nossas certezas, frente a transformações extremamente ágeis que atingem formatos organizativos, mecanismos de adesão e "desadesão" sociais, padrões de sociabilidade e interação social e, ainda, estruturas de crenças e valores.

A partir dessas percepções delineavam-se dois caminhos de investigação e análise. Através do primeiro estudaríamos processos de fragmentação do tecido social. Com esta op-

[1] *Este ensaio reproduz trechos revistos da tese de doutorado Rio-Metrópole: a produção social da imagem urbana, apresentada em 1988 à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.*

ção retomaríamos caminhos abertos pelos estudos voltados para a valorização do específico e de processos sociais de auto-defesa ou "guetificação" no marco metropolitano. Através do segundo, realizaríamos um diagnóstico amplo, condizente com os instrumentos de análise de que dispúnhamos.

Vários ângulos do processo de construção do objeto levaram-nos à seleção da segunda opção. Num primeiro ângulo, encontra-se a preocupação com a intersecção entre memória individual e memória social. Compreendemos que a preocupação contemporânea com a memória acontece sobre um pano-de-fundo, constituído pelo debate da modernidade e por movimentos sociais que emergiram na esfera da cultura e dos valores nos anos 70 responsáveis, inclusive, pela renovação da Sociologia e pela valorização analítica do tecido social e das práticas sociais.

A preocupação com a memória constitui um ponto-chave da análise dos aspectos modernos destes movimentos e do estudo dos limites postos à sua expansão no contexto de segregação social das metrópoles brasileiras. Unimos, dessa maneira, a memória a processos de participação social e à constituição de projetos coletivos. Nossa atenção se volta para a memória socialmente compartilhada, onde se insere o resgate da memória do espaço urbano, compreendida como produto histórico e expressão de múltiplos processos cotidianos de apreensão e síntese da vida social.

Nesse sentido a temática da memória não encontra seu estímulo nos processos explícitos de consciência política – manifesta através de movimentos sociais – mas na apreensão do seu contexto, ou seja, na questão cultural abrangente posta por estes movimentos e pelo espaço onde estes encontravam seu nicho na sociedade brasileira.

Outro ângulo que desejamos enfatizar se refere ao afastamento da memória individual como recurso para a construção de campos documentais. No enfrentamento da temática da memória compartilhada do espaço coletivo – como aspecto privilegiado para a apreensão da questão cultural contemporânea – evidencia-se a inexistência da memória individual autônoma na escala metropolitana dos fenômenos sociais. Ao contrário, percebemos a presença de planos intervenientes que denominamos, num primeiro momento, de mitos.

Não apreendemos o mito através da sua aproximação a um discurso explicativo pleno ou a um sistema de representações sociais de elevado conteúdo simbólico, mas, sim, através da noção de síntese, mais próxima do conceito de imagem. Esta apropriação encontra apoio nas análises dos produtos abundantes e transitórios da indústria cultural e naqueles autores que valorizam o texto social.

No entanto, pela nossa formação, recusamos a adesão a um padrão de análise, comum nestes últimos autores, que omite o estudo das práticas sociais articuladoras dos mitos (imagens) e que deixa de buscar a identificação de interesses sociais e formas de dominação, e conseqüente exclusão social, presentes na sociedade urbano-metropolitana.

Esquecer este princípio – relativo ao método – significa assumir a perda, desde o início do processo de conhecimento, do alcance da totalidade. Entendemos que o princípio da totalização não se encontra sempre presente nos processos sociais, julgamos sim que alguns processos só podem ser compreendidos através de seus pontos de articulação com outros processos e através da sua vinculação a hierarquias – de poder e controle – que estruturam as grandes cidades e explicam a natureza do seu domínio.

Por outro lado, pensamos existir uma arena de lutas e de produtos culturais vinculada aos mitos urbanos, e que esta arena é constituída por técnicas e interesses que aí possuem um campo específico de exercício da hegemonia cultural e política. A luta nesta arena expressa processos econômicos e sociais mais amplos, e o alcance desta formulação tem, determinadas conjunturas, importância essencial para aquelas forças sociais interessadas na mudança, já que neste nível atuam elementos básicos do senso comum, do cotidiano metropolitano e da psicologia coletiva.

Um terceiro ângulo ou percurso de conhecimento se refere à nossa unidade de análise. Como dissemos acima, esta unidade estava constituída, inicialmente, pela noção de mito urbano, compreendido como elemento operador ou interveniente da memória social. Assumíamos a relevância da questão da memória por sua proximidade com a ação social, e não por um anseio de reconstrução histórica da vida coletiva na metrópole do Rio de Janeiro.

Porém à medida que a pesquisa, tanto teórica quanto empírica, se desenvolveu, percebemos um aumento das tensões entre a manutenção da unidade de análise escolhida e a necessidade de reflexão e posicionamento com relação a outras unidades de análise que organizavam áreas de conhecimento próximas e que, de maneira mais incisiva, permitiam a vinculação destas áreas com debates relevantes sobre o estado da sociedade.

Neste sentido, citamos as seguintes unidades de análise, indicativas das áreas de conhecimento que tangenciam o nosso esforço de atualização da questão urbana: mensagem, informação, comunicação, organização, propaganda, mentalidade, multidão, opinião pública. Talvez possamos atribuir a esta abertura conceitual-temática um certo grau de dispersão do campo de fenômenos que desejamos tratar. Corremos, no entanto, este risco face à necessidade de preenchimento de lacunas que afetam a nossa reflexão sobre aspectos relevantes da vida metropolitana.

Pensamos, por exemplo, que a valorização da esfera do intercâmbio, das trocas mercantilizadas e do consumo decorra da interação com a Geografia. De fato, a Geografia propõe o estudo da totalidade das relações sociais territorializadas, o que obriga o pesquisador a ultrapassar as fronteiras das unidades de produção e das unidades domésticas. A valorização da circulação, do intercâmbio, dos fluxos nos permitiu a descoberta de agentes, políticas específicas e interesses que permaneciam ocultos sob o manto encantador das artes ou sob o manto do lazer e do turismo.

Este desvendamento contribuiu, efetivamente, para a nossa atualização disciplinar e perceptiva. Por sua vez, esta atualização colaborou para que compreendêssemos a emergência do macro-processo social que donominávamos – na falta de melhor indicação – de consolidação de uma nova classe média, ao lado da tradicional, nos anos de autoritarismo. Percebíamos que esta fração ou frações de classe se reproduziam, de forma ampliada, através de circuitos e valores que nos eram estranhos, valores estes que constituem a expressão e os elos de uma cadeia de processos que transforma o espaço da vida coletiva, as formas de sociabilidade e as relações entre as classes sociais. A intensidade e a violência desses processos se manifestavam em mudanças abruptas em nosso espaço vivido, material e afetivo, impedindo que a nossa memória possa ser utilizada como testemunho ou fio condutor de um curso (ou de um discurso) coerente da vida urbana.

Estas transformações afetam tanto o fazer político quanto o fazer cotidiano, impedindo que possamos nos satisfazer com afirmações genéricas relativas ao esvaziamento do Rio de Janeiro, ou a ângulos tradicionais da vida metropolitana que, com freqüência, são reproduzidos em afirmações do tipo: Rio – cidade aberta. Ao contrário, percebemos a metrópole plena de conteúdos transformados e de práticas econômicas modernas, articulada a processos que acentuam aspectos segregadores e de insensibilidade social. No entanto, entre esta certeza e a sua demonstração se interpõe a carência de conceitos e de técnicas efetivas de pesquisa. Esta carência só pode ser suprida, ainda que de forma precária, a partir do momento em que possamos assumir um aprendizado da fala (da escrita) sobre fenômenos novos que reúnem cultura, mercado e vida social.

Circulação e consumo: a metrópole e o novo patamar das necessidades sociais

O espaço metropolitano, em sua escala atual, impõe uma ênfase sobre os fenômenos da circulação. Acreditamos que a observação detalhada desses fenômenos propicie a reconstrução empírica da totalidade historicamente possível, ou seja, aquela que acontece a partir de necessidades imediatas da acumulação e a partir dos limites à satisfação de necessidades coletivas decorrentes da intervenção do Estado, do capital e das lutas sociais.

Como a nossa preocupação está voltada sobretudo para os fenômenos da cultura e da ideologia, e como a nossa proposta de estudo não pretende ser imediatamente causal, poderíamos adotar para além dos princípios gerais da organização espacial decorrentes das exigências da acumulação, a observação de tendências que caracterizam o cotidiano urbano-metropolitano. Neste cotidiano, barreiras internas e externas ao marco construído são reforçadas ou diluídas através de processos que significam acesso social seletivo a objetos e recursos.

Nesse sentido, pensamos que o papel metropolitano contemporâneo, através da posição histórica das metrópoles como epicentros de processos de troca crescentememte ampliados, esteja vinculado à constituição de merca-

dos de trabalho e consumo parcialmente integrados à malha urbana imediata. O exercício deste papel seria responsável, de forma contraditória com a concentração de recursos nas cidades, pela manifestação de um patamar mais agudo de necessidades insatisfeitas no espaço metropolitano.

A análise do poder da metrópole e de sua esfera de domínio impõe a compreensão da fase contemporânea do capitalismo, onde as mediações constituídas pelo intercâmbio e por processos de consumo ganham autonomia relativa. Esta contextualização do papel contemporâneo das grandes cidades, face à nossa preocupação com os fenômenos culturais, aponta para a importância da análise da sociabilidade metropolitana, marcada tanto pelos padrões de homogeneização dos novos mercados quanto pelos limites à integração social decorrentes da sua expansão.

Não podemos compreender a sociabilidade metropolitana sem nos referirmos aos processos, efetivos ou tendenciais, de mercantilização das relações sociais. Nesse sentido, a escala metropolitana – ao constituir um espaço vivido não plenamente vivenciado – seria portadora de condições excepcionais de experimentação de padrões de sociabilidade, essenciais à própria constituição de novos mercados. De fato, a metrópole apresenta exigências de contatos sociais contínuos, extremamente diversificados.

Por outro lado, estas condições excepcionais, oriundas da aglomeração – mas, sobretudo, da expressão mais ampla das relações sociais – se traduzem em criatividade e espontaneidade cuja contrapartida é historicamente dada por processos de repressão, normatização, segregação social e controle. Trata-se de um duplo movimento, constituído pelos modernos processos de flexibilização dos contatos sociais, que se expressam como fluidez espacial e por pressões para o ordenamento e controle de mercados.

Assim, a possibilidade de articulação capitalista do espaço nacional depende do exercício de formas renovadas de domínio dos espaços metropolitanos e do controle de suas relações econômicas, sociais e culturais internas. Estas exigências agudizariam contradições, estabelecendo as condições para que ocorram níveis ainda mais profundos de segmentação da vida metropolitana. A acumulação de condições materiais e culturais de domínio geraria a possibilidade de desarticulação da vida diária, do mercado de trabalho e das relações inter-setoriais clássicas da economia urbana. O resultado social desses processos é responsável pelo recente retorno das análises de inspiração dualista no estudo das grande cidades brasileiras.

Podemos associar a manutenção e a extensão do poder de comando destes espaços sobre as redes econômicas modernas às possibilidades excepcionais de criatividade e amoldamento ao novo, presentes nos espaços metropolitanos. Este movimento explica a localização nestes espaços de agências especializadas na veiculação de mensagens e na aceleração dos circuitos de intercâmbio e consumo. Ocorreria, portanto, nas metrópoles, um processo simultâneo de incorporação e exclusão, onde partes de tecido social são integradas, ainda que in-

termitentemente, aos novos circuitos e outras estão submetidas a contenções sociais decorrentes das próprias exigências de reprodução ampliada dos novos circuitos.

Através desta percepção da realidade metropolitana, deve-se transpor fronteiras, as fronteiras que têm limitado a reflexão da cultura ao "intramuros" metropolitano, omitindo a integração das faces interna e externa, que especificam as funções exercidas pelas metrópoles como pólos concentradores de população, poder, investimentos e recursos. À compreensão das condições raras de criatividade e absorção do novo existentes nas metrópoles, devemos acrescentar a análise dos processos de administração e controle que permitem a apropriação privada dessas condições.

Com relação aos processos de privatização dos fatos culturais, cabe enfatizar a intervenção do Estado. Néstor Garcia Canclini (1983) identifica várias tendências na história da política cultural na América Latina, às quais denomina: biológico-telúrica; estatista; da unificação mercantil e do nacionalismo aquartelado. A nós interessa, sobretudo, aquela da unificação mercantil que transforma o étnico no típico, segundo as palavras do autor, e que se encontra diretamente vinculada à organização transnacional da economia e da cultura.

É no cerne desses processos de administração e apropriação da criatividade e da espontaneidade que identificamos alguns aspectos relevantes de uma série de fenômenos contemporâneos: a modernização da rede de comunicações e a importância crescente do *marketing* e da circulação urbana na promoção cultural.

Nesse sentido, cabe agregar a importância crescente do imaginário urbano, dadas as formas de administração de territórios, mentes e lucros, vinculadas à conformação de identidades transitórias apropriadas por diversas práticas e instituições sociais. Estas práticas estão parcialmente reunidas no chamado terciário moderno, que corresponde à consolidação nas grandes firmas de setores especializados na conciliação das condições de lucratividade internas e externas às firmas (*marketing* e comunicação social). Da mesma forma, emergem firmas que se especializam nos moldes modernos de administração, e que constituem parte significativa dos circuitos econômicos que encontram no espaço urbano-metropolitano as condições ideais de sua expansão.

A manifestação imediata, social e espacial, desses processos surge na extensão seletiva das redes de comunicação, na imposição crescente da comunicação visual, na transitoriedade tendencial dos mitos e, por fim, mas não por último, na consolidação nos espaços urbano-metropolitanos do país de especialidades profissionais e firmas que impulsionam a circulação

No impulso à circulação podem ser identificados processos específicos de captura de valores, e sua transformação em necessidades. Transcrevemos, neste ponto, recomendações de Philip Kotler (1980):

"A importância do estágio do *despertar da necessidade* para o especialista em *marketing* tem dois

aspectos. Primeiro, deve compreender os impulsos que podem se relacionar real e potencialmente com a classe e a marca do seu produto. Um especialista em *marketing* de automóveis entende que os carros satisfazem uma necessidade de mobilidade; podem satisfazer também à necessidade de status, poder e excitação (...).

Em segundo lugar, o conceito do despertar da necessidade ajuda o especialista em *marketing* a perceber que os níveis de necessidade de seu produto flutuam no tempo e são acionados por diversas sugestões. Ele poderá tentar planejar suas sugestões, a fim de que estas se conformem melhor aos ritmos naturais e ocasiões do despertar de necessidades" (p. 118).

Através deste trecho, a produção social de necessidades se explicita tornando evidentes os processos técnicos que dirigem modernamente o consumo. Portanto, além dos circuitos econômicos e espaciais que articulam o movimento "necessidades sociais®consumo", deveríamos incluir aqueles que se encontram hoje inseridos no início do processo, através da produção e captura mercantilizada de necessidade sociais.

O processo de produção de necessidades não deve ser visto como controlável em sua totalidade, sob o risco de cairmos em um modelo de análise da sociedade que afirma a existência de um centro de poder absoluto face à produção de desejos. Perderíamos, assim, a possibilidade de contribuir para a análise cultural das "contradições urbanas" e, também, a possibilidade de compreender os conflitos de interesse que caracterizam disputas entre firmas por parcelas de lucro inscritas nos instáveis movimentos da circulação.

Adotaríamos, caso fosse esta a nossa linha de análise dos processos hegemônicos atuais, a perspectiva, sem saída transformadora, que caracteriza a obra de alguns analistas das sociedade de consumo, como Jean Baudrillard (1982):

"(...) degradação do político de uma pura estratégia a um sistema de representação, e depois, ao cenário atual de neo-figuração, isto é, onde o sistema se perpetua sob os mesmos signos multiplicados, que não representam mais nada e nem mesmo seu 'equivalente' numa 'realidade' ou substância social real: não existe mais investidura política porque não existe mais referente social de definição clássica (um povo, uma classe, um proletariado, condições objetivas) para dar força a signos políticos eficazes. Não existe mais, simplesmente, significado social para dar força a um significante político.

O único referente que funciona, ainda, é aquele da maioria silenciosa. *Todos os sistemas atuais funcionam sobre esta entidade nebulosa, sobre esta substância flutuante cuja existência não é mais social, mas estatística, e cujo único modo de aparição é aquele da sondagem.* Simulação no horizonte do social, ou melhor, no horizonte no qual o social já desapareceu" (pp. 24-25, grifos nossos).

A imprevisibilidade com relação às formas de exercício do domínio ou da prática política moderna, caracteriza, no

entanto, antes a vida urbana do que a perda da efervescência ou da criatividade, o que não significa desconhecer a dissolução de referentes sociais seguros frente a processos que manipulam a cultura.

Talvez a imprevisibilidade caracterize melhor as preocupações das grandes firmas do que o esgotamento do processo de renovação social. Concentram hoje a atenção de administradores e gerentes das grandes firmas o rápido desgaste das inovações e o descontrole do ambiente externo. Citemos, Philip Kotler (1982):

"Passemos agora às forças de nível mais geral que afetam a estrutura, a conduta e a atuação dos sistemas de *marketing* da empresa, as quais formam o macro-ambiente. Têm eles grande impacto sobre a empresa, enquanto o inverso não é verdadeiro. São os fatores 'incontroláveis', aos quais as empresas se adaptam, por meio da utilização dos fatores 'controláveis': seus sistemas de *marketing* (...). O ponto fundamental do macro-ambiente é que ele se modifica e, o que é mais importante, em ritmo acelerado" (p. 63).

Nesse sentido, cabe mencionar as grandes massas de capital, cuja circulação e ampliação envolvem, cada vez mais, a presença de agentes especializados que se localizam nos espaços metropolitanos. Esta presença transforma os papéis econômicos, exercidos pela metrópole, mas também o seu ambiente interno e a busca de controle de imagens – síntese da vida coletiva.

Consumo, mediação e abstração: o lugar das comunicações modernas

Constatamos, hoje, a instabilidade do consumo e das suas bases espaciais clássicas conformadas por estabelecimentos, corpos e moradias. Em qualquer dos pontos da longa cadeia produção – intercâmbio – consumo verificamos níveis crescentes de incerteza, contrarrestados por esforços de administração e previsão. A produção como um todo possui atualmente uma face estratégica que reorienta atos de planejamento.

A instabilidade inerente aos mercados, dados o volume de mercadorias e a multiplicação dos fluxos de consumo, estabelece as condições históricas para a extensão do número de agências intermediárias entre a produção e a reprodução, e para a importância atribuída a novas especialidades profissionais, como publicitários e comunicadores.

As "praças", dos antigos caixeiros-viajantes, alcançaram escalas extraordinárias, só alcançáveis pelos novos meios técnicos de comunicação e pelas formas, também técnicas, de controle das variações dos *desejos* e *necessidades* de coletivos extremamente numerosos. A contiguidade fantástica existe, de forma real e potencial, nos contextos metropolitanos, configurando quase todos os atos como atos de consumo coletivo. A expressão clara deste processo é o surgimento das formas físicas – como *shoppings* e galerias – e das formas sociais, como promoções culturais, esportivas e de lazer, que exprimem, nas grandes cidades brasileiras, a afirmação do consumo coletivizado

nos moldes capitalistas, capaz de "conglomerar" firmas e atos culturais em estratégias compartilhadas de vendas e de reunir o mercado de bens materiais e simbólicos.

Acreditamos que a característica urbano-metropolitana desses processos contraditórios exije o reconhecimento de fatos culturais associados à efetiva operação dos meios *privados* de consumo coletivo. Sublinhamos a utilização, por parte destes meios, de unidades sociais no ordenamento do tecido social, tais como as diferenças de idade, sexo e hábitos, no processo de construção de identificações circunstanciais com o espaço urbano, permitindo o desenvolvimento de estratégias de imposição de mercadorias e serviços.

A mobilização de massas, ou melhor, de subgrupos de consumidores identificados nas pesquisas de *marketing*, pressupõe a concentração nos contextos metropolitanos de outros equipamentos e técnicas vinculados à implantação dos modernos meios de comunicação. Estes meios estabeleceram suas bases econômicas e políticas através do apoio dado pelos governos do período autoritário. A criação da rede centralizada da Embratel, com seu amplo espectro de atuação na transmissão de imagens e informações, constitui uma das expressões mais fortes do papel exercido pelo Estado na modernização e no empresariamento da cultura. A contenção do aumento da renda familiar e a seletividade social constituem a outra face histórica deste processo de transformação, que não tem impedido novos aportes técnicos, que adquirem agilidade similar à observada nos países capitalistas centrais.

Os patamares de exclusão social geram um acentuado processo de pressão sobre os mercados concentrados – simultaneidade de estratégias e estímulos –, e sobre áreas economicamente capazes de absorverem transformações agudas em padrões de sociabilidade, isto é, de serem incorporadas às novas *praças* constituídas pela escala ascendente dos negócios.

"O rádio cobre todo o território brasileiro, e a televisão, através das redes transmissoras, rapidamente vai chegando a este objetivo. Os núcleos de difusão encontram-se nos centros mais desenvolvidos: Rio de Janeiro e São Paulo. A expansão, a partir destes núcleos, foi abrangendo as áreas mais industrializadas do sul e chegando a regiões onde, por vezes, as emissoras regionais já davam cobertura às suas áreas. Na medida em que há um mercado potencialmente consumidor e à medida em que a tecnologia cria condições de retransmissão através de repetições, amplia-se a rede de televisão" (Milanesi, 1978, p. 96).

Acrescentariamos, ainda, que o processo clássico de expansão das redes de comunicação privada no país passou das fases pioneiras – onde os grandes nomes permanecem na memória oficial do meio analisado – à fase da consolidação de redes, onde o Estado penetra sustentando os custos fixos e subordinando-se aos conglomerados que absorvem ou destroem as primeiras iniciativas (Ferraz, 1984).

A extensão do processo de consolidação dos meios modernos de comunicação pela formação de monopólios ou "redes" implica a criação de uma esfera específica de produtos e técnicas que passa a constituir um dos *elos* fundamentais da cadeia

produção®consumo, com forte repercussão no imaginário urbano. A subordinação de emissoras isoladas, espaços ou mercados consumidores implica a superação de barreiras financeiras e técnicas.

Quanto às barreiras técnicas, a citação abaixo de Mário Sampaio Ferraz (*op. cit.*) expõe o significado das condições-limite atingidas em determinados momentos do processo de construção e extensão das redes constituídas pelos meios de comunicação. Trata-se de momentos-chave que implicam a possibilidade de identificação de uma periodização interna a cada meio.

"O *videotape* veio solucionar o grande problema da reprodução, nas estações filiadas das redes, de programas realizados nos seus centros geradores. Já na fase do *videotape* a apresentação dos programas dignos de reprodução nas emissoras pertencentes a uma cadeia ficou enormemente facilitada por meio de transporte dos pesados latões dos rolos de fita magnética, pelos meios mais adequados a cada caso. (...) apesar de trabalhosa e cara, a operação da distribuição de programas mas de qualquer maneira representa uma solução para o velho problema dos programas em cadeia" (p. 210).

Estas barreiras, uma vez rompidas, permitiriam o surgimento de novos setores especializados no mercado de mensagens. Na realidade, as redes – implantadas a partir da década de 70 – implicaram a consolidação de uma estrutura hierarquizada, inclusive geograficamente, de estações geradoras e estações transmissoras, o que, evidentemente, reflete-se na distribuição espacial do novo mercado e no predomínio diferencial de produtos, mensagens e imagens de cada lugar.

A localização, portanto, das emissoras *criadoras, matrizes, geradoras, cabeças de rede, produtoras,* torna-se essencial à compreensão das representações sociais (imagens-síntese) de determinados espaços no território nacional. Outros efeitos desta localização devem ser salientados, entre os quais a recorrência das imagens, transmitidas pelas redes, que expressam ângulos dirigidos e extremamente seletivos da vida urbana, como nos indica Roberto Ramos (1986):

"Qualquer telespectador pode chegar facilmente a uma constatação. A realidade das novelas é bem mais bela que a da minha rua, a da minha cidade, enfim, do meu país. Os ricos adormecem em suas mordomias e o pobres não são tão miseráveis. É a Cultura Zona Sul (...). Os enredos se movem em torno de elites em qualquer geografia e conjuntura. A realidade se estrutura pela vida dos ricos. Eles moram em mansões e apartamentos de cobertura e os seus meios de produção estreitam fantasiosamente a convivência com os pobres. Os valores culturais e econômicos estão concebidos dentro do universo da Zona Sul carioca, especialmente" (p. 59).

A afirmação das agências especializadas

Enquanto campo de negócios ou espaço específico na nova divisão social e territorial do trabalho, o circuito de imagens articula-se à complexidade crescente das linguagens; correspondendo esta com-

plexidade, por sua vez, a especializações nas firmas que comandam a hierarquia de empresas da comunicação moderna. A conquista de posições hegemônicas no interior desta nova frente de atividades não implica a exclusão absoluta da concorrência mas, ao contrário, a emergência da competição capitalista em determinados segmentos do mercado especializado constituídos pelos elos de intercâmbio e consenso na sociedade brasileira.

Assim, podemos observar tanto reestruturações do mercado de trabalho, correlatas à destruição ou à subordinação de campos de atividade que historicamente precedem aos que serão implantados pela frente mais moderna, como, também, movimentos de extroversão e complementação realizados a partir do núcleo hegemônico.

Nas palavras de Walter Clark (1975), ex-Diretor Geral da Rede Globo de Televisão:

"(...) uma rede de TV tem de chegar aos segmentos possíveis do mercado e fazer eclodir, com todos os seus conteúdos e significados, o advento da modernidade" (p. 40).

Na estrutura do setor de comunicação se percebe a constituição de subespaços especializados de trabalho vinculados à absorção, pelas emissoras, de tarefas de produção e circulação de mensagens/imagens. Trata-se tanto da produção de programas, que varia no tempo face à competição controlada entre as grandes redes de emissoras (Ortriwano, 1985), quanto da constituição de canais comerciais que vinculam os tempos da programação às imagens sintéticas da propaganda, vendidas ao conjunto composto pelas empresas que, neste universo, adquirem a categoria de anunciantes.

A própria naturalização do termo *anunciante*, que constitui, uma das formas particulares de organização da esfera da produção através da Associação Brasileira de Anunciantes (ABA), informa-nos sobre o nível de integração alcançado pelos novos circuitos de comercialização e consumo, na vida social.

De fato, a estrutura produtiva do país é hierarquizada, de forma espelhada, no universo constituído pelo conjunto dos meios modernos de comunicação, face ao uso desigual desses meios. Trata-se de campo privilegiado constituído, no país pelas contas, carteiras ou verbas cuja disputa passa a ser realizada através de novos atores especializados da cena econômica, – as agências de propaganda.

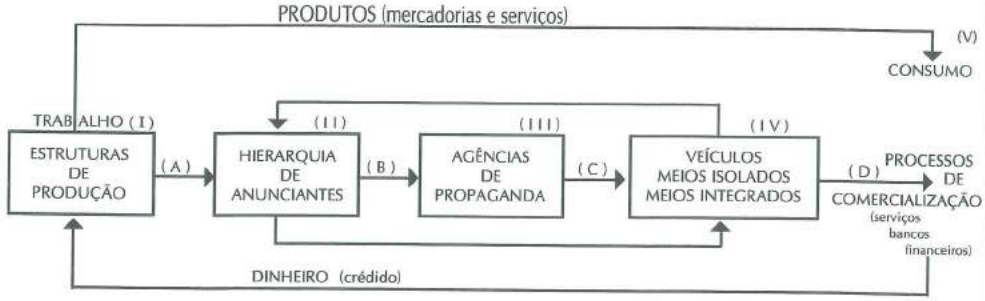
Nesse sentido, o espelho representado pela comunicação moderna não se dirige, apenas, à população, mas se volta, também para a base produtiva do país. Este processo não ocorre apenas porque firmas do universo produtivo também são consumidoras de bens e serviços mas, sim, porque a "ida ao mercado" constitui um campo específico de articulação de interesses que gera processos particulares de inclusão e exclusão econômica e política.

Por outro lado, não se pode ignorar o movimento que parte dos próprios veículos de comunicação, constituídos ou não em

redes, através da consolidação de relações diretas ou indiretas com o universo de anunciantes. Assim, o circuito complementar à relação básica "produção→consumo" especifica-se em sub-relações, correlatas à escala contemporânea dos negócios e às formas modernas de constituição de mercados. Procuramos resumir estas sub-relações no gráfico a seguir.

Nos pontos *B* e *C* situam-se aqueles processos financeiros e *re*-produtivos concretos articulados ao mercado de imagens. Assim, no ponto *B* emergem privilégios de veiculação que decorrem de acessos diferenciados das agências aos veículos de comunicação e, no *C* as estratégias desenvolvidas pelos veículos na sua relação com as agências.

Gráfico I - Circuito Moderno de Intercâmbio



Este esquema permite-nos perceber a complexidade alcançada pela divisão social e territorial do trabalho no país. Cabe observar, no entanto, que se trata de um esquema que não inclui retornos em seu âmbito interno, e que não considera o fato de que cada um dos pontos fixos de observação (I – V) exerce pressões específicas pela absorção de tarefas exercidas por parte de outros segmentos de atividades.

Visando detalhar melhor este esquema poderíamos acrescentar, no ponto *A*, a manifestação do efeito espelho a que nos referimos, ou seja, o retôrno na rehierarquização da estrutura produtiva decorrente da "ida ao mercado" (busca de consumidores e clientes) das firmas.

Por fim, no ponto *D* observa-se um intenso e complexo fluxo de atividades correspondentes à extraordinária modernização ocorrida nos processos de comercialização e nos circuitos financeiros que se concentram nos espaços metropolitanos do país. Por um lado, observamos que os bancos, as financeiras e os grandes empreendimentos de comércio constituem uma base extremamente relevante da estrutura de anunciantes, manifestando-se, portanto, também nesta face terminal do esquema (consumo), os mesmo efeitos – espelho da esfera da produção.

Com relação a processos de absorção ou à re-incorporação de atividades, em cada um dos pontos básicos do esquema, existem movimentos que correspondem ao empresariamento

interno de frentes pioneiras, por exemplo, a produção de vídeos de propaganda pelas próprias empresas anunciantes. Por exemplo: o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) adotou, segundo informações de 1986, o módulo "Faça você mesmo", no qual os anunciantes escolheriam os programas a serem financiados.

Assim, observamos que o processo de "ida ao mercado" por parte das firmas produtoras de bens e serviços pode implicar, também, transformações nas suas estruturas administrativas, pelo desenvolvimento do setor de pesquisa de novos produtos, avançando *loci* de lucratividade transitória no mercado oligopolizado, e implantação de departamentos de vendas que são parte integrante do planejamento da produção.

Entre estes novos departamento devemos destacar, para os fins de nossa análise, aqueles diretamente ligados à construção da imagem do produto e cujos desdobramentos podem permitir a emergência de *house-agencies*, ou seja, a instalação de agências internas de propaganda que substituem esforços anteriores de acesso aos veículos, realizados de maneira ainda artesanal ou subordinada às agências de propaganda.

Esta possibilidade encontra-se presente, também, como é evidente, na outra face de nosso esquema ou seja, na hierarquia de firmas incluidas, para facilitar a exposição, na face exclusiva do consumo. Um exemplo destes processos seria a ampliação do setor de relações públicas, que constitui parte integrante da formação moderna da área de comunicação social.

Pelos dados fornecidos pelo então Ministério da Educação e Cultura existiam no país, em 1980, 83 cursos de Comunicação Social. Deste total, 49 (60, 2%) localizavam-se na região sudeste: 21 em São Paulo; 16 no Rio de Janeiro e 12 em Minas Gerais. Por outro lado, através de informações fornecidas pela Confederação Nacional dos Trabalhadores em Comunicação e Publicidade a categoria dos publicitários no país era composta por 29.060 profissionais, distribuídos, espacialmente, da seguinte forma: 41,3% em São Paulo; 32,7% no Rio de Janeiro; 8,6% em Minas Gerais e 4,1% em Brasília.

Referimo-nos, antes, ao fato de que a imagem do produto reverte e recobre a estrutura específica da produção. Consideramos, agora, aquelas agências que constituem o desdobramento específico do circuito de produção das sínteses modernas, ou seja, do processo *re*-produtivo que Ciro Marcondes Filho (1986) caracteriza como a matriz do modo capitalista de pensar contemporâneo.

As agências de publicidade encontram-se definidas no *Dicionário de Comunicação* de Carlos Alberto Rabaça e Ggustavo Barbosa (1978) nos seguintes temos:

"Empresa de prestação de serviços, especializada no planejamento, organização e execução de programas de *propaganda* ou *publicidade* para seus clientes. Elabora campanhas, peças e planos promocionais, cria anúncios apropriados para os diversos veículos e cuida de suas publicações e transmissões. Pessoa jurídica especializada nos métodos, na arte e na técnica publicitária, que, através de profissionais a seu serviço, estuda, concebe,

executa e distribui propaganda aos veículos de divulgação, por ordem e conta dos clientes anunciantes, com o objetivo de promover a venda de mercadorias, produtos e serviços, difundir idéias ou informar ao público a respeito de organizações ou instituições a que servem'" (Decreto nº 57.690, de 01.02.66) (p. 8, grifos no original).

Através desta definição podemos observar que as agências mantêm relações diretas com o parque gráfico, a produção musical e visual moderna, empresas de pesquisa de mercado e a rede de fornecedores de um amplo leque de matérias-primas e equipamentos que constituem a base de sua parcela específica de produção. Por outro lado, através de entrevista com os publicitários Renato Cotta Mello e Newton Amaral Paim ficam mais claras as relações entre firmas estabelecidas a cada campanha publicitária:

"As firmas já chegam nas agências com a mensagem definida. A mensagem não pode ser confusa (...) [Caso contrário] ocorre aquilo que os comunicadores chamam de ruído. A mensagem tem de atingir a pessoa certa no momento certo".

Inseridas no circuito das sínteses associativas, que constituem a comunicação moderna, estas agências interferem na agilização da rede de intercâmbio que articula clientes e veículos de comunicação. Viabilizam também a difusão das imagens que constituem o produto particular dos veículos de comunicação, através da transformação dos anunciantes em compradores da *criação*, realizada internamente ou adquirida, específica destes veículos.

O nível de abrangência diferencial das agências de propaganda depende, evidentemente, do conjunto de empresas que constituem seu universo, mais ou menos estável, de clientes. Verificamos, na definição transcrita, que as agências podem ou não incluir departamentos internos de pesquisa de mercado, promoção de vendas e de relações públicas; prestando, dessa forma, sub-serviços especializados cuja autonomia relativa possibilita a existência de outras estruturas empresariais em segmentos especializados do circuito da linguagem sintética.

Este último caso pode ser exemplificado pelo universo formado pelas empresas de pesquisa de mercado ou de opinião pública, cuja clientela privilegiada são as próprias agências de propaganda e os veículos de comunicação. Afinal, os veículos de comunicação vendem, além de seus produtos, os seus ouvintes ou assistência, e as agências de propaganda vendem a eficácia, no mercado, dos seus produtos.

Neste sentido, segundo informações da Associação Brasileira de Institutos de Mercado (Abipeme), transcritas por Manzo (1983, pp. 235 e 236), em 15 de dezembro de 1982, os serviços de acompanhamento de mídia em televisão fornecidos pelo Instituto Audi-TV eram assinados por 29 agências e os da Marplan por 20 agências.

Além disso, a definição, acima transcrita, de *agência de propaganda* contribui para caracterizar estas firmas como, simultaneamente, prestadoras de serviços e produtoras do processo específico de *re*-produção que integram

a cooperação complexa e ampliada da circulação moderna.

A institucionalização plena deste campo de atividades é relativamente recente no país, como nos informa Manzo (*op. cit.*). O primeiro Congresso, que reuniu o setor com vistas à sua normatização, ocorreu em outubro de 1957. No entando, o Decreto que incorporou as normas definidas neste Congresso só veio a ser promulgado em 1966. Mesmo assim, estas continuaram sem aplicação até abril de 1968:

"... quando foi finalmente promulgado o Protocolo de Adesão à Instrução nº 1, assinado por todas ou quase todas as entidades relacionadas à propaganda brasileira na época" (p. 25).

Cabe ressaltar que este nível de normatização foi alcançado no mesmo período em que se amplia bastante a interferência do Estado brasileiro no processo de expansão da comunicação moderna.

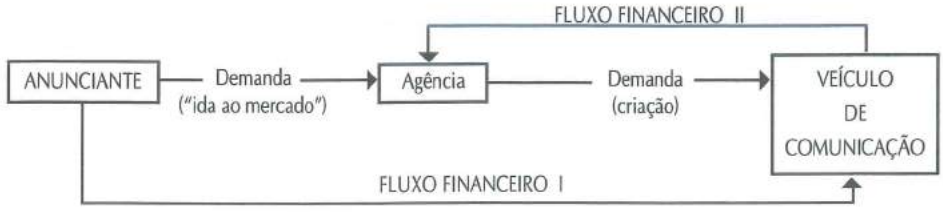
Esses esforços de normatização buscavam, sobretudo, a aplicação do Código de Ética da Publicidade, aprovado no I Congresso, e das Normas Padrão para Prestação de Serviços pelas Agências de Propaganda. Estas Normas tentam estabelecer limites para o poder exercido pelas atividades de publicidade junto ao *público* em geral mas, sobretudo, orientar a competição ascendente entre agências, no interior da categoria dos publicitários e nas relações entre grandes empresas.

As relações entre agências explicitadas neste Código orientam a leitura acerca da natureza do elo econômico estabelecido por estas empresas. A questão básica presente neste circuito, pelo que apreendemos, é constituída pelas relações privilegiadas e preferenciais, desigualmente distribuídas, entre empresas, anunciantes e agências de propaganda.

A padronização financeira e a regularização da competição entre agências seriam alcançadas, conforme indicado pelas normas, através de descontos em tabela oferecidos pelos veículos de comunicação. Uma vez cobradas do anunciante, face à tabela padronizada do veículo, as agências teriam suas tarefas de produção e agenciamento remuneradas diretamente pelas emissoras e, indiretamente pelos anunciantes, funcionariam como intermediárias neste processo.

O processo normatizado poderia ser traduzido pelo seguinte esquema.

Gráfico II - Posição Normatizada das Agências de Propaganda nos Fluxos Financeiros da Circulação Moderna



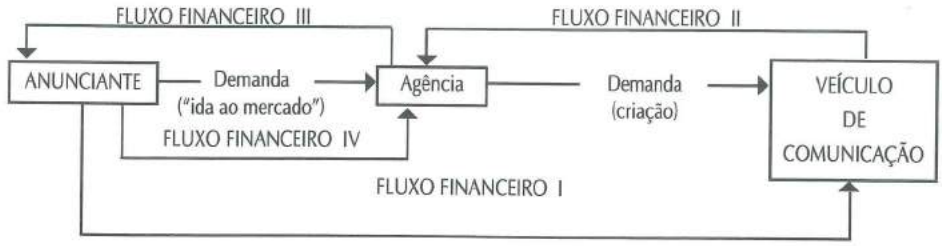
Portanto, com estas Normas, os trabalhos de criação e de *re*-produção de mercadorias já estariam sendo remunerados pelo repasse financeiro realizado pelos veículos. Por outro lado, a subordinação do pagamento feito às agências à tabela das emissoras impediria que parte deste desconto fosse repassado aos anunciantes; prática utilizada pelas agências para alcancar posições privilegiadas no mercado.

Portanto, o gráfico anterior, poderia ser reapresentado da seguinte forma:

ser apreendidas através de entrevista de Walter Clark (1975):

"Quem um dia escrever a história da TV comercial no Brasil terá de dividi-la em duas fases: a do pacote e a do tempo-produto. Na fase do pacote, as tabelas de preço eram uma ficção (...). Alguns anunciantes interferiam diretamente na programação (...). Ora, a moralização acabou com essa situação. Na política do preço justo, a delimitação da mercadoria passou a ser apenas intervalo de tempo comercial e não a programação."

Gráfico III - Posição Efetiva das Agências de Propaganda nos Fluxos Financeiros da Circulação Moderna



A consolidação, portanto, da base única, pleiteada pelo conjunto de agências, procurava a melhor distribuição das relações estabelecidas entre determinadas agências e grandes produtoras de bens e serviços que incluíam a influência direta sobre os veículos de comunicação.

A implantação dessa base encontrou, no entanto, a resistência não apenas de agências mas, também, de empresas-anunciantes. Além disso, as relações com os anunciantes, a partir dos próprios veículos de comunicação, podem

Cabe salientar, entretanto, que a evolução do *merchandising* – a veiculação do produto no próprio texto dos programas – é bem posterior a estas declarações.

A intenção básica deste item foi orientar a leitura dos circuitos de imagens articuladas à expansão concentrada da comunicação moderna no país. Trata-se de um universo complexo de interesses, atividades, lutas econômicas, negócios e concretizações de diferentes bases técnicas associadas à esfera da circulação.

Acreditamos que o desvendamento dessas novas formas de articulação entre interesses econômicos (e políticos) poderia contribuir para que se reduzisse a importância hoje atribuída a análises que, ao se reconhecerem sem ideais (a-ideológicas), refazem antigos caminhos, idealistas, de afastamento entre os movimentos da economia e os campos da cultura e da ideologia.

Concentração, centralidade e imagens urbanas

A complexidade e a integração do sistema contemporâneo de comunicação indicam que as análises sócio-espaciais da vida metropolitana implicam considerar os vínculos econômicos e culturais construídos por este sistema. Isto possibilita identificar resistências à fluidez, presentes no conjunto dos seus circuitos.

Estas resistências, como indica Sonia Barrios (1986), são historicamente móveis, face à evolução seletiva de equações técnicas:

"A ampliação dos conhecimento científicos e a disponibilidade de instrumentos de trabalho cada vez mais poderosos e eficientes se traduzem numa crescente capacidade de transformação social do espaço circundante. As sucessivas revoluções tecnológicas que o desenvolvimento histórico das formações sociais registra significam um incremento acumulativo de seu domínio sobre a natureza. Entretanto, mais que a liberação da ação social com respeito ao meio físico, o que se observa na realidade é a substituição das restrições impostas pelo espaço natural por aquelas que derivam do espaço modificado" (p. 6).

A liberdade com relação a limitações físicas, permitida pelos modernos meios de comunicação, pode ser cerceada por restrições oriundas da sua dependência de múltiplas relações técnicas, políticas e sociais, cuja localização histórica privilegiada são os espaços metropolitanos. Consideramos estes espaços contextos de condensação de formas de apropriação de saberes, técnicas e recursos financeiros essenciais à consolidação de hegemonias internas aos novos circuitos.

Evidentemente, esta última afirmação decorre das características do sistema de circuitos que analisamos. Como dissemos, este sistema é constituído pela articulação do dinamismo da atividade econômica, local ou regional, ao movimento de estratégias econômicas e geopolítcas responsáveis pela extensão alcançada pelos meios de comunicação. Nas palavras de Milton Santos (1986):

"Mas em relação a certas produções, e levando em conta apenas o processo direto da produção, a cadeia não é tão completa que permita abarcar diretamente as relações territoriais de ordem nacional. Neste caso, as relações envolvidas se limitam a uma fração do território. Essas produções implicam relações de ordem técnica, econômica e social, derivadas do processo imediato da produção e interessando apenas à 'região'. Poderíamos imaginar que tais atividades seriam as mais representativas do 'intra-regional' ou do sub-espaço para atribuir-lhes um papel privilegiado no trabalho analítico? Isso, entretanto, equivaleria a considerar a região

como um realidade autônoma, infensa às influências externas ao seu contorno puramente territorial. Seja como for, a escala geográfica de ação dos diferentes 'circuitos' constitui um princípio de organização que não pode deixar de ser considerado, mesmo que seus efeitos não se imponham uniformemente nem sobre o todo social nem sobre o território como um todo" (p. 131).

Devemos chamar a atenção para determinados trechos desta citação de especial relevância para o nosso objeto de estudo. Por um lado, reconhecemos, com o autor, que, com particular ênfase nos processos de *re*-produção de mercadorias realizados no âmago do sistema moderno de comunicação, as relações entre firmas nem sempre são de ordem técnica mas, também, e talvez sobretudo, de ordem econômica e de natureza sócio-política.

Por outro lado, e ampliando o recurso a este autor, devemos acrescentar que "... *existem circuitos produtivos* predominantemente *regionais, (como) no caso dos serviços 'quaternários', cujo lugar de eleição são as grandes cidades"* (p. 131) (grifo no original).

Com relação ao último caso referido por Milton Santos, podemos observar, de forma complementar, os impactos extra-regionais das atividades quaternárias pertencentes e integradas pelos meios modernos da esfera da circulação. Tais impactos necessitam ser compreendidos no conjunto de condições históricas que permitem a simultaneidade de dois movimentos: um processo de extensão do domínio metropolitano, e um processo de re-concentração no espaço da metrópole, de recursos técnicos e de poder.

As imagens da vida urbana e as imagens-síntese do espaço metropolitano correspondem a formas de representação social com elevado poder de interferência na configuração de interesses econômicos e políticos, estreitamente articuladas a movimentos de reorganização do mercado de trabalho oriundos da complexidade alcançada pela divisão intra-capitalista da produção. Por isto mesmo, não podem ser compreendidas como frutos espontâneos da experiência coletiva, pelo menos sem considerar, simultaneamente, as formas contemporâneas de apropriação das aferições da cultura. Espaço e práticas sociais são reincorporados, através de medições técnicas e econômicas, como elementos-suporte de objetivos mercantis e do agenciamento político-estratégico dos recursos territorializados.

Os mitos construídos em torno da vida metropolitana decorrem da experiência histórica lentamente sendimentada. Constituem também sínteses sob disputa de diversos agentes econômicos e atores políticos. Essas sínteses adquirem crescente centralidade em decorrência do teor simplificado e da velocidade exigidos pelo mercado e permitidos pelo amadurecimento empresarial dos vínculos entre produção e consumo. A estruturação das imagens urbanas é dada, portanto, por uma conjuga-

ção histórica de processos que envolvem a consciência social nos circuitos da comunicação e nas formas contemporâneas de realização de interesses.

A análise desses processos é especialmente relevante para a compreensão de funções mantidas pelas metrópoles e por seus efeitos no próprio habitante (valorização/desvalorização de identidades sociais). Por outro lado, refletir sobre as relações contemporâneas entre espaço-técnica-cultura-ideologia impõe esforços analíticos que, ao romperem fronteiras disciplinares, preservem a contribuição diferencial de cada disciplina, aprofundando a compreensão da realidade em mudança. A sedução exercida pelas imagens é uma sedução multiplicada quando envolve o nosso lugar vivido, o agenciamento de nossa memória compartilhada, as expectativas do futuro vivenciadas no nosso lugar de referência. Assim, interferir em imagens-síntese é também atuar na percepção do presente e nos elos que unem passado e futuro.

Referências bibliográficas

BARRIOS, S. "A produção do espaço" In: Maria Adélia A. de Souza e Milton Santos (org.) *A construção do espaço*. São Paulo: Nobel, 1986

BAUDRILLAR, J. *A l'Ombre des Majorités Silenciuses*. Paris: Ed. Denoël/Gonthier, 1982.

BENITEZ, J.A. *La Dependencia, el Subdesarrollo y la Publicidad Comercial Capitalista*. Havana: Ed. Políticas, 1986.

BERGER, P. e LUCKMANN, T. *A Construção Social da Realidade (Tratado de Sociologia do Conhecimento)*. Petrópolis: Vozes, 1985.

CANCLINI, N.G. Políticas Culturais na América Latina. *Novos Estudos CEBRAP*. 2(2): 39-51, 1983.

CLARK, W. Os Desafios da comercialização em TV, entrevista publicada em *Marketing*, nº 32, jan./fev, 1975.

—. TV: Veículo de Integração Nacional, palestra proferida na Escola Superior de Guerra, em 15 de setembro, *Mercado Global*, 2 (17/18), 1975.

FERRAZ, M.S. - *História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo (memórias de um pioneiro)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

KOTLER, P. *Marketing*. São Paulo: Ed. Atlas, 1984.

LOJKINE, J. *O Estado Capitalista e a questão Urbana*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1981.

MANZO, J.C. *A tragédia da propaganda no Brasil*. Rio de Janeiro: Collector's Editora Ltda, 1983.

MARCONDES FILHO, C. *Quem manipula Quem? (Poder e Massas na Indústria da Cultura e da Comunicação no Brasil)* Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

MILANESI, L.A. *O Paraíso via Embratel (O Processo de Integração de uma Cidade do Interior Paulista no Processo de consumo)*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978.

ORTRIWANO, G.S. Televisão e abertura: ensaio geral In: Ciro Marcondes Filho (org.). *Política e imaginário nos meios de comunicação de massas no Brasil*. São Paulo: Ed. Summus, 1985.

PENTEADO FILHO, J.R.W. *Marketing* e Falsidade Ideológica. *Marketing* 146, dez. 1985.

RABAÇA, C.A. e BARBOSA, G. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri.

RAMOS, R. *Grã-finos na Globo (cultura e* merchandising *nas novelas)*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

SANTOS, M. Circuitos espaciais da produção: um comentário In: Maria Adélia A. de Souza e Milton (org.). *A construção do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTOS, M. *O Centro Nacional: Crise Mundial e a Redefinição da Região Polarizada*, Relatório final de pesquisa, FINEP-IGEO/UFRJ, 1988. (mimeo).

Abstract

This essay proposes some parameters for the analysis of the social production of urban image and its presence on social conscience (memory and participation). The essay includes reflections about the named urban myths. That is, synthetic-images of space-society interactions on metropolitan contexts. At these contexts social representation of the experienced space tends to go away from day-by-day life, permitting the intervention on the firm interests on new metropolitan functions as those associated to the communication enabled by the scientific-technical ambiency. That ambiency propitiates intra-capitalistic tensions among mass communication enterprises, marketing agencies and announcers. The social representations of collective life reflect the intervention of several actors, changing contents of the imaginary related to metropolitan contexts. The essay briefly exposes some changes started around 60s on communication process and their social-spatial concentration.

Resenhas de livros

Sobre a televisão

Autor: Pierre Bourdieu
Editora: Jorge Zahar Editores
Rio de Janeiro, 1997

Um pequeno livro vermelho, de apenas 96 páginas e custando 16 reais, *Sur la Télévision, suivis de L'Emprise du Journalisme (Sobre a Televisão, seguido de A empresa do Jornalismo)* exaltou ânimos na mídia e na academia, na França, em 1996, figurando na lista dos livros mais vendidos durante meses, e merecendo projeções especiais de cinema. Passou a ser acessível também em CD. O livro polêmico é assinado por ninguém menos que Pierre Bourdieu, o intelectual mais citado do planeta, segundo o *Citation Index*, organismo que analisa 4 mil revistas científicas a cada ano. Bourdieu é respeitado entre os intelectuais do mundo todo, e o é também entre os militantes de esquerda franceses pois, seguindo uma honrosa tradição acadêmica no país, sua vida política é ativa, manifestando-se atualmente contra a ideologia neo-liberal e contra a lei que determina a expulsão de imigrantes. Bourdieu atrai audiência impressionante, como recentemente em Berkeley, Califórnia, onde falou para 2 mil pessoas sobre "Dominação Masculina".

Sobre a Televisão é um pequeno mas contundente manifesto de denúncia da exploração das paixões primárias pelo jornalismo mais do que uma análise sociológica cuidadosa; ainda assim contém idéias importantes e justas. É o resultado de duas conferências proferidas dentro de uma série de programas realizados pelo Collége de France e transmitidos, em maio de 1996, pela TV Paris-Premier, um canal de TV a cabo. Antes, Bourdieu havia publicado apenas um artigo sobre o que denomina campo jornalístico na revista que dirige – *Actes de la Recherche en Science Sociales* (n.101-102, edição de março de 1994). Em dois outros livros, andou por perto. Escreveu sobre a fotografia (*Un Art Moyen*) e sobre as pesquisas eleitorais (*A Opinião Pública não Existe*).

O que pensa sobre jornalismo o antropólogo – como ele se auto-denomina –, mais citado do que o filósofo alemão Jürgen Habermas? Pouco de bom. Para Bourdieu, o jornalismo, a televisão e as pesquisas de audiência são instrumentos de opressão e estão pondo em perigo a autonomia da pesquisa e da cultura em geral – ele enumera arte, literatura, ciência, filosofia e direito – e pondo em risco, também, a vida política e a democracia. Em muitos momentos do texto, Bourdieu pensa como um verdadeiro frankfurtiano. Para ele, a televisão detém o monopólio de fato sobre a formação dos cérebros de uma parte importante da população.

Ao enveredar pelo sensacionalismo, ela afasta o cidadão das informações que este deveria ter, de modo a exercer seus direitos democráticos.

É para os jornalistas que Bourdieu dirige as reprimendas mais severas. Ele se debruça especialmente sobre o que denomina *circulação circular de informação*, conseqüência da concorrência entre a mídia e a luta pela audiência, e que tem como resultado paradoxal a *uniformização e a banalização*. Nas redações, sublinha Bourdieu, dispende-se uma parte considerável de tempo falando dos outros jornais, em particular do "que eles fizeram e que nós não fizemos (perdemos isso!) e que deveríamos ter feito" – sem discussão –, pois eles fizeram. De onde provém um *formidável efeito de cerceamento, de fechamento mental* mais eficaz do que a censura política clássica, que ele resume pela expressão "*mentalidade da audiência*". Segundo ele, a TV se tornou "um mundo fechado de interconhecimento, de conivência", que funciona "em uma lógica de auto-reforço permanente". Os jornalistas, dentro e fora das redações, convivem quase exclusivamente com outros jornalistas. O resultado disso, constata com pessimismo, é que as pessoas que se encarregam de nos informar (os jornalistas) são informadas por outros informadores (jornalistas), que decidem o que merece ser transmitido ou não, o que conduz a uma grande uniformidade. Isso torna os jornalistas perigosos: não sendo muito cultos, eles se surpreendem com coisas poucos surpreendentes e deixam de se surpreender com coisas revolucionárias. Outro problema apontado por Bourdieu é que os jornalistas tendem a considerar o mercado, ou seja, os números de venda ou de audiência, como instância legítima de julgamento do que é bom e justo. ("a filosofia está na moda esse ano, pois *O Mundo de Sofia* vendeu 800 mil exemplares). No balanço que faz dos jornais e da televisão, poucos se salvam. Bourdieu cita apenas o *Le Monde Diplomatique*, jornal quinzenal de matérias densas, e o *Le Canard Enchaîné*, um jornal diário com texto humorístico, como exemplos do bom exercício da profissão. Para a TV, nenhuma medalha; nem mesmo a cadeia *Arte*, franco-alemã, é perdoada, pelas concessões que faz à audiência no *prime-time*.

Para os intelectuais, resistir à dominação da mídia é, antes de tudo, defender a sua especialidade, "seu capital específico" e sua autonomia, preservando o "esoterismo inerente a toda pesquisa de vanguarda". Ao invés do reconhecimento jornalístico, os intelectuais devem buscar o reconhecimento pelos pares. Mas não há nisso um apelo ao boicote de jornais e TV. Ainda que em várias passagens do livro ele chame a televisão de *instrumento de opressão*, Bourdieu a reconhece como um meio importante e que deve ser utilizado pelos pesquisadores para se expressarem. Pois, como diz citando Husserl, os intelectuais são "funcionários da humanidade, pagos pelo Estado para descobrir coisas, seja sobre o mundo natural seja sobre o mundo social, fazendo parte, creio, de nossas obrigações restituir o que adquirimos". Ele propõe aos intelectuais saírem de suas cidadelas e "lutar coletivamente para terem boas condições de difusão, por deter a propriedade dos meios de difusão" no campo midiático.

Atualmente, para Bourdieu, o acesso dos pesquisadores à televisão tem como contrapartida uma enorme auto-censura, denominada por ele de censura *invisível*, que opera sobre a seleção e o tempo. Bourdieu critica a imposição de um tempo extremamente curto de fala aos entrevistados, que impede a articulação de idéias – nos Estados-Unidos, cita, a regra diz que sete segundos é o tempo de intervenção de um candidato em um debate político. E

critica a diferença de tratamento por parte dos jornalistas de, por exemplo, autoridades políticas e sindicalistas, estabelecendo hierarquias através de táticas hábeis como a entonação da palavra "Obrigado" – podendo significar num caso – "estou agradecido" – e em outro "chega, vamos passar a um outro assunto". Bourdieu dá algumas dicas de como se comportar diante de jornalistas que, "com os seus óculos, com suas categorias de pensar formulam perguntas que não têm nada que ver com nada". Antes de começar a responder, ensina Bourdieu, diga polidamente "a sua questão, sem dúvida, é interessante mas me parece que há uma outra mais importante...". Moral dessa estratégia: "quando se está um pouco preparado, não se responde a questões que não se sustentam".

Colaborar com a mídia nos parâmetros atuais é, para o autor, comparável a colaborar com o nazismo. Para os intelectuais que colaboram, ele reserva um qualificativo arrasador: são *fast-intelectuais,* intelectuais que pensam "mais rápido do que suas sombras" e que participam de todos os debates que a TV cria, *verdadeiramente falsos* ou *falsamente verdadeiros.* E ele é pródigo em exemplos, não poupando seus colegas franceses: Alain Finkelkraut, Luc Ferry, Bernard Henri-Lévy e Régis Debray, entre outros, são listados como *fast-intelectuais,* chamados pelos jornalistas para dar sentido ao insignificante, ao anedótico e ao acidental. Para ele, os jornalistas possuem óculos a partir dos quais vêem apenas certas coisas. "O fato de contar, *to record, reportagem,* implica sempre uma construção social da realidade". Operam uma seleção. O problema é que o critério dessa seleção é a busca do sensacional, do dramático. Do que é sensacional *para eles,* sublinha. Nesse caso, ele propõe que se retome o cotidiano.

Os malefícios do jornalismo não se limitam aos território francês, como esclarece, citando como exemplo o tratamento midiático do caso O.J. Simpson nos Estados Unidos e, sobretudo, o conflito recente entre a Grécia e a Turquia. Iniciado a partir de conclamações nacionalistas de uma pequena rádio grega que avocava a posse de uma ilhota insignificante, o clamor foi se ampliando nos dois países até o desembarque dos soldados na Ilha; sendo a guerra evitada por pouco.

Bourdieu sugere que intelectuais e jornalistas estabeleçam uma espécie de contrato e se associem "a uma reflexão destinada a buscar os meios para suplantar as ameaças da instrumentalização". Retomando uma proposta de Jean-Luc Godard no livro *Godard par Godard* (Paris: Ed. Flamarion, 1985), Bourdieu propõe como saída para a atual situação do jornalismo, especialmente o televisivo, que se volte a pensar sociologicamente sobre as imagens e sons e sobre as suas relações, e que se interrogue sobre o que denomina *efeito do real:* fazer ver e fazer crer a quem a vê. Diante de uma imagem, não se deveria jamais dizer: 'É um oficial sobre um cavalo' mas: 'É a imagem de um cavalo e de um oficial'. Só assim a imagem na televisão poderá se tornar um instrumento de democracia direta e não de opressão e violência simbólica – "a violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, freqüentemente, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou sofrê-la".

Bourdieu está terminando um livro de fôlego que se chamará *Meditações Pascalinas.* No livro, polêmico, ele aparece mais como o militante de tantos artigos e manifestos escritos no calor da hora, com a rapidez que o tempo impõe aos militantes e

aos jornalistas, do que como o autor de teses intrincadas, longamente tecidas, esclarecedoras, brilhantes. Ele se dirige aos jornalistas, que não deseja alfinetar individualmente mas acordar coletivamente, e a todos os que se sentem ameaçados pela "*emprise* do jornalismo", que disfarça a lógica comercial da audiência em uma legitimidade democrática e mesmo estética, ameaçando, a longo termo, não apenas a autonomia dos campos de produção intelectuais mas o espaço público.

No seu segundo texto, Bourdieu analisa "o monopólio do fato" que exercem os jornalistas sobre o acesso a informação[1].

Carmen Sílvia Moraes Rial

[1] *Ver também: Le Nouvel Observateur, 9 a 15 de janeiro de 1997, e Libération, de 16 janeiro de 1997.*

Resenhas de filmes e vídeos

Disappearing World: The Kayapo

Direção: Michael Beckham
1987, 58min., cor
Produção: Granada Television
Inglaterra

Idealizada por Brian Moser e Denis Forman, a série *Disappearing World* é um dos poucos progamas televisivos que não foram elaborados para atender a uma demanda de audiência. Resultou de iniciativas de membros do canal inglês Granada Television que buscaram nos antropólogos guias culturais que garantissem autenticidade acadêmica e um novo modo de retratar outras sociedades pela televisão[1].

Captar o ponto de vista destas sociedades, permitir ao espectador uma maior familiariedade com culturas distantes foram os objetivos que marcaram a série. Além disso, os filmes buscavam explicitar a pressão que o Ocidente exerce sobre estas sociedades tribais em termos de mudança, e registrar estas sociedades antes que elas se tornassem irreconhecíveis. (Singer, 1992:269).

Daí adviria o nome da série – *Mundo em Extinção* –, rótulo que é hoje rejeitado unanimamente, seja por antropólogos, seja por aqueles que se vêem retratados na série. A Antropologia Visual, que nasce marcada por uma perspectiva salvacionista, explícita nos trabalhos escritos e nos filmes de Margaret Mead, desde os anos 40, foi, de certa forma, inspiradora das séries que a televisão começa a produzir. *Odyssey* (WGBH) e *Millennium* (Global), nos Estados Unidos; *Disappearing World* (Granada Television) e *Under the Sun* (BBC 2), na Inglaterra.

A vinheta de *Disappearing World* é uma clara explicitação do modo como estas sociedades são representadas: logo na abertura, sons de florestas e de rituais se fazem ouvir sobre uma imagem fixa – a foto em preto-e-branco de africanos tribais que levam às costas uma espingarda e uma televisão, duas das mais poderosas armas do Ocidente. A TV apresenta imagens em cores e em movimento. Aí aparecem os personagens da série. São as imagens pela TV que dão vida – movimento – a uma realidade que se supõe autêntica apenas quando estática no tempo, sem mudanças ou movimento. A imagem se fecha sobre os olhos de uma africano, como se dissesse que é a partir de sua perspectiva que o filme se desenrolará.

Mas o filme que estamos nos propondo a analisar não tem essa perspectiva "catastrofista", que congela as sociedades de pequena escala, vendo-as como decadentes ou em processo de descaracterização cultural sempre que o contato como Ocidente imponha mudanças ou assimilação de elementos não-autóctones .

[1] Vide, sobre a série, o artigo de Andre Singer, 1992.

Tendo como consultor Terry Turner, antropólogo conhecido por seus trabalhos entre estes índios, *Kayapo – Out of the Forest* apresenta os modos distintos pelos quais a sociedade Kayapó reage a um fato típico do contato – a descoberta, em 1987, de ouro em suas terras e a invasão da reserva por cerca de 3000 garimpeiros.

Liderados por Raoni, os 340 Kayapó da aldeia de Kapot são absolutamente contrários à mineração. Os discursos de Raoni e os recados que envia às outras aldeias, através do rádio-amador e de gravadores, enfatizam a necessidade de manter viva a cultura tradicional Kayapó e, em função disso, afastar-se de tudo o que diga respeito ao "mundo dos brancos". Já a aldeia Gorotire (que tem suas casas de alvenaria dispostas em "ruas", diferente de Kapot, onde a aldeia é circular), com cerca de 700 índios, tem uma renda de cerca de 2 milhões de dólares por ano, equivalentes a um percentual de 5% sobre o ouro extraído de suas reservas.

Os Kayapó consiguiram manter o controle sobre o ouro a partir do momento em que, pintados como quando vão para a guerra, se apoderaram da pista de pouso – única via de acesso à área – e passaram a controlar, armados de borduna, as atividades auríferas. Receberam a oferta de 2% da renda obtida, exigiram 5%. Com a renda, reformaram a aldeia e as casas, adquiriram um avião, contrataram um piloto e assim vigiam as fronteiras da reserva, as atividades de madeireiras e garimpeiros. A mineração em Maria Bonita, controlada pelos Kayapó, foi autorizada, desde que os garimpeiros não trouxessem armas, álcool e mulheres.

O filme mostra o quanto mudou a cultura tradicional em Gorotire, principalmente quando comparada à vida cultural em Kapot. Os rapazes solteiros já não moram mais na casa central, a norma de residência após o casamento deixou de ser uxorilocal em 85% dos casos. Isto, entretanto, não impede que os tradicionais rituais de nominação sejam realizados com toda a riqueza de cantos, danças, adereços plumários, máscaras e pinturas corporais típicos da cultura Kayapó.

A primeira imagem do filme – um líder Kayapó na cidade indo verificar a conta bancária da comunidade – nos dá a idéia do quanto esta população incorporou hábitos do "mundo dos brancos". Mas esta é exatamente a imagem que fará o contraponto à imagem final do filme: os rituais tradicionais Kayapó na aldeia Gorotire, do qual também participam os chamados "tecnocratas do grupo", aqueles que controlam o dinheiro e os contratos de mineração. As cenas finais mostram os Kayapó urbanizados tirando as roupas que usam para ir a cidade e os óculos escuros, tendo o corpo recoberto de pintura de genipapo para que possam dançar como os outros.

O filme, assessorado por Turner e dirigido por Michael Beckham, foi feito para o público inglês, e quando foi ao ar pela primeira vez, teve 8 milhões de espectadores. Tendo sido elaborado para um público com um alto padrão de exigência, deveria trazer uma interpretação teórica da cultura e, como diz o próprio Turner, insitir na relevância da cultura indígena como um elemento de resistência ao processo histórico do contato, combatendo a impressão de que os povos indígenas estão desaparecendo inevitavelmente ante o avanço da civilização[2].

Durante muito tempo os Tupi cristalizaram para o imaginário nacional a figura do índio. Uma imagem impregnada das lutas da conquista, contra práticas antropofágicas e sociedades sem fé, lei ou

[2] *Tassara, Eda e Bisilliat, Maureen.* (1991)

rei. A partir dos anos 60 deste século, os índios do Xingu assumiram este papel, e foram apresentados como o cartão-postal da realidade brasileira. Mas, agora, a imagem era até então de bons selvagens, belos e saudáveis, cuja natureza e integridade poderia ser preservada, desde que isolados do contato. No final dos anos 70, é a imagem dos índios Xavantes que começa a dominar a mídia. E esta é exatamente a época em que, nos jornais das grandes cidades, os índios saem das páginas dedicadas às espécies em extinção – o mico dourado, a fauna e a flora que devem ser preservadas –, e passam a ocupar as páginas dedicadas à política nacional, onde aparecem ao lado de protagonistas de movimentos sociais dos diferentes segmentos da sociedade brasileira que começa a se reorganizar. Em meados dos anos 80, são os Kayapó que protagonizam as principais imagens divulgadas pela mídia. Mais do que qualquer outro grupo indígena são os Kayapó os senhores da imagem, são eles que a utilizam como metralhadora a mobilizar a opinião pública para as suas causas, ou como arquivo de imagens para as suas próprias gerações futuras.

Os Kayapó sabem o quanto a TV é poderosa e o tipo de visão que ela permite. Um poder não compartilhado pela literatura acadêmica, ou pela fotografia. Os ingleses, por sua vez, desde Grierson, parecem ser o povo que mais se dedicou a desenvolver o documetário como gênero, e a televisão inglesa soube muito bem adaptar este gênero para um público mais amplo. Não são poucos os bons documentaristas que temos no Brasil. E são infindáveis os temas que ainda estão por serem analisados desta perspectiva. Mas, em termos de documentários, nossa televisão engatinha. A TV por assinatura, que se expande a olhos vistos, deverá reverter esta situação. Tomara que possamos aprender com os Kayapó e os ingleses.

Sylvia Caiuby Novaes

Referências bibliográficas

SINGER, André. Anthropology in Broadcasting. In: Crawford, Peter Ian e Turton, David (Eds). *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

TASSARA, Eda e BISILLIAT, Maureen. *O Índio: Ontem, Hoje, Amanhã* – Dossiê do I Ciclo da Fundação Memorial da América Latina. São Paulo, 1991.

TV Maxambomba: Na Batalha do Lixo

Na Batalha do Lixo
Direção: Pedro Brito
1993, 8 min., cor, SVHS
Produção: CECIP-TV Maxambomba
Brasil

O Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) possui uma longa lista de produção de vídeos sobre o meio-ambiente, direitos de cidadania e saúde. Como se pode notar pelos próprios temas, trata-se de criar imagens visando favorecer a organização comunitária, a participação e o associativismo.

Uma parte dos vídeos tem uma feição particular: são produzidos com a participação de agentes comunitários e devem produzir efeitos imediatos na construção de identidades sociais mobilizadoras. Para isso, o CECIP conta com um projeto intitulado TV Maxambomba. Trata-se de uma TV comunitária, instalada em Nova Iguaçu, RJ, que atua em ruas e praças. Criada há 10 anos, através de dois programas – *Jornal Mural* e dos *Repórteres de Bairro* – recolhe material para a realização de uma série de programas de vídeo sobre determinadas localidades da Baixada Fluminense que se caracterizam pela falta de estrutura urbana e pelo descaso das autoridades competentes. Tais vídeos são feitos e constantemente vistos nos bairros. Através da TV Maxambomba, o CECIP busca valorizar a "expressão autêntica da cultura local" e oferecer "uma referência concreta no processo de democratização da informação".

O vídeo que me coube resenhar *Na Batalha do Lixo*, é um exemplo desta busca. É um registro de uma experiência de organização na comunidade de Rancho Fundo, Nova Iguaçu, para forçar a Prefeitura a coletar o lixo acumulado no bairro. Não se trata aqui de avaliar a eficácia da "produção da imagem" para a "produção da cidadania". Outros tantos fatores deveriam ser articulados – para além da produção de imagens – para que pudessemos entendermos o porquê de certas vitórias e de várias limitações que compõem a história deste movimento.

O fato da câmera ser posta "à disposição do movimento" determina conseqüências para seu desenrolar. Por exemplo, quando o vídeo apresenta primeiramente imagens do lixo acumulado em determinado local e depois vai mostrando os mesmos locais já limpos, ele dispensa discursos e produz – de imediato – simpatia pelo Grupo de Representantes de Rua (o GRR) que está à frente do movimento. As imagens tornam-se, ao mesmo tem-

po, "prestação de contas" da liderança e expressão da participação dos moradores. Por este caminho pode-se inovar na tensa e complexa relação "liderança/base". Outro exemplo: cada encontro dos representantes com os responsáveis pela limpeza pública é filmado e mostrado à população. A presença da câmera exige dos funcionários e das autoridades a escolha das palavras e o estabelecimento de prazos. Se, por um lado, ele se sentem importantes ao serem solicitados a dar informações, estes registros são também uma forma contundente de pressão. Afinal quem garante que aquelas imagens não chegarão aos seus superiores ou mesmo ao "Jornal das Oito"?

Depois de editado, o vídeo parece ter duas funções. Em primeiro lugar torna-se elemento de sociabilidade. Através dele se "celebra a luta". O vídeo se torna instrumento ritual em torno do qual se rememora, se fazem novos planos, se socializam novos quadros, se apresentam situações para visitantes e aliados. Em segundo lugar, pode servir também, pedagogicamente, como ilustração – "caso exemplar" a ser divulgado. Neste sentido, mostra como uma certa linguagem ecológica pode ressemantizar e colorir antigas reivindicações e práticas comunitárias, como é o caso da coleta de lixo.

Vivemos submersos em uma cultura de imagens. Não há como pensar a política sem os meios de comunicação, sem a televisão. Isto, para o bem ou para o mal. No que diz respeito ao vídeo em questão, há sempre o perigo de suas cenas caírem em um fugaz circuito de imagens sobre carências sociais que nos avassalam dia-a-dia, às vezes tão repetitivas que parecem ter o efeito de dissolver a própria realidade.

Mas, ao ensinar como manusear a câmera, como usar o microfone, para onde olhar, a TV Maxambomba coloca à disposição desta população um meio para enfrentar os efeitos das crescentes desigualdades sociais. E o faz com tecnologia renovada. Não há dúvida de que vídeos como esse não são politicamente milagrosos, mas a experiência do CECIP tem garantido a qualidade necessária para que ultrapassem um uso apenas instrumental. Aí parecem residir boas perspectivas. Vale a pena conferir.

Regina Novaes

Millennium: Strange Relations

Direção: Adrian Malone
1992, 56 min., cor.
Produção: PSG, BBC-TV, Global Television
Programa apresentado pelo antropólogo
David Maybury-Lewis
EUA

O filme *Estranhas Relações*, integrante da série *Millenium – Tribal Wisdom and the Modern World* - impõe-se à reflexão como um instigante caso de aproximação entre Antropologia e mídia. Relação simultaneamente interessante e problemática. Seu feitio deriva do aparente paradoxo produzido pelo dilema de ajustar um discurso que certamente não é unilinear a um meio de expressão/veículo em que as mensagens devem ser, senão as mais diretas possíveis, ao menos aquelas que não exigem grandes ginásticas do intelecto. No caso em apreço, o filme integra uma série de 10 documentários, tendo como âncora o antropólogo americano David Maybury Lewis. A série *Millenium* busca cotejar as experiências de outras sociedades – primitivas ou já desaparecidas no tempo – com a trajetória ocidental contemporânea, lançando luz sobre a arbitrariedade cultural que caracteriza toda e qualquer realização humana coletiva. Os temas são variados, passando pelos tradicionais, que despertam a curiosidade do público: a relação com a morte e as doenças, os estados alterados da consciência e, como não podia deixar de ser, o sexo e o amor. É este o tema de *Estranhas Relações*, cujo mote gira em torno de uma aparente contradição, como sentencia o mestre de cerimônia: os indivíduos querem amores, a sociedade requer casamentos. É nos termos desse embate inicial, bastante problemático, uma vez que opõe indivíduo/sociedade e sentimentos/regras que o documentário se desenrola. Trata-se de dualismos que sempre reaparecem numa certa tradição teórica da Antropologia.

David Maybury-Lewis é um nome importante para a história da Antropologia no Brasil. Professor do Departamento de Antropologia em Harvard desde 1960, foi um dos membros proeminentes do Projeto Jê, que impulsionou de maneira nova o estudo das sociedades tribais brasileiras. Ajudou a implementar o Programa de Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro assim como o da Universidade de Brasília. Sua experiência de campo no país serve de introdução a todos os programas da série *Millenium*: a abertura mostra Maybury-Lewis andando lado-a-lado com um Xavante, e em alguns dos episódios é a sabedoria primitiva dessa sociedade quem dá seu testemunho sobre problemas que atravessam todas

as formações sociais. A sabedoria primitiva é o legado que os documentários visam resgatar como forma de saber e novo olhar sobre os dilemas da sociedade contemporânea. Estes termos provêm da própria estruturação da série, que vai opondo, de forma comparativa, as sociedades primitivas – os indispensáveis exemplos exóticos que a Antropologia coleciona – e a experiência ocidental. Sua presença nesta empreitada tem origem na sua vinculação com a organização *Cultural Survival*, preocupada com a desaparição das sociedades tradicionais diante do ritmo galopante da modernidade.

A série *Millenium*, já exibida diversas vezes nos canais de TV a cabo no Brasil, foi produzida durante dez anos em quinze diferentes regiões do mundo. Ela se estrutura em torno de narrativas na primeira pessoa, encenadas por membros da comunidades que retrata, dubladas por atores que recitam a estória desses personagens. Para a tradução desses relatos uma equipe de antropólogos e intérpretes é acionada, objetivando fornecer uma visão geral sobre a cultura que abriga os episódios, embora o espectador assista à suposta fala de um indivíduo que tem uma estória para contar. Esta solução, que se imagina ideal para atender aos ditames da audiência, cria para os especialistas um vago mal-estar, ao ver figuradas em discursos relativamente individualizados formulações que ultrapassam a história pessoal. Define-se assim um problema que atravessa as acirradas discussões do campo antropológico, a saber, em que medida podemos reconhecer a singularidade dos indivíduos a despeito do modo como se realiza a construção social da pessoa em diferentes sistemas simbólicos, e em que grau estamos comprometidos com a ótica ocidental ao focalizar nosso interesse sobre biografias. Contudo, não há como não creditar um certo charme a tal estratégia narrativa. Ela propicia a captura da atenção da audiência mediante uma breve estória que é encenada por personagens reais de uma cultura exótica. Nesse ponto, a Antropologia parece ceder o passo à lógica da mídia, que sempre requer uma estória encarnada; através dela o público leigo pode se identificar.

Estranhas Relações se inicia narrando um mito da sociedade *Nyimba*, do Nepal. O mito, datado de apenas trinta anos, fala de um amor adúltero e apaixonado, que põe em risco as bases de uma organização poliândrica. Corte. As imagens passam a focalizar a fortaleza de Les Baux, na Provence, França, berço do amor cortês. Aqui a empresa antropológica recupera o seu fôlego. Descreve-se a gênese dessa relação social/sentimento, que se crê universal. Narra-se o amor entre um trovador e sua dama, esposa de um terceiro, cujas delícias só são experimentadas através das palavras da *chanson d'amour*. Como forma ritualizada da ascese que o amor cortês demanda, há a descrição do *asag*, encontro entre os amantes, que, despidos, jamais se tocam, como forma sublime da exaltação amorosa. O amor cortês serve de deixa para iluminar a disjunção entre amor e casamento, coisas que o Ocidente vai reunir muito mais tarde, mas que em inúmeras sociedades se encontram permanentemente separadas.

O formato de diálogo com o antropólogo não muito distanciado das preocupações de seus espectadores intervém novamente na montagem do texto: assinala-se a experiência radical do amor. Maybury-Lewis se interroga: o desejo de (re)união com o outro é biológico? Sua digressão avança, pontuando o modo como as canções de amor enraizam em nosso cotidiano os temas da possessão, do êxtase e do amor não correspondido, e impregnam nossa percepção do mundo. Mas con-

clui ele um tanto melancólico: a paixão é contrária à sociedade; ela é um mal que precisa ser exorcizado. A sociedade requer estabilidade e a paixão semeia a quebra de regras, colocando em evidência o indivíduo contra o grupo. Novo desconforto se apresenta para os especialistas: o amor, que havia sido relativizado como uma forma sentimental específica, parece ressurgir como uma condição humana universal. Estamos longe de uma antropologia das emoções, que se interroga sobre a esfera dos sentimentos, sobre as experiências de dor e prazer no sentido de inquirir sobre a modelagem daquilo que denominamos afetos. Reapresenta-se assim o dualismo inicialmente mencionado: a oposição indivíduo sociedade, desdobrada no par de contrastes – sentimentos *versus* convenções sociais.

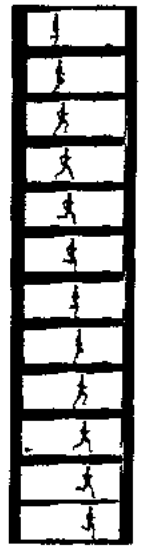
Cena da sociedade nômade Woodabe, de pastores do Niger. O texto sábio assinala a tensão entre o desejo e dois tipos de casamento previstos naquela cultura: os arranjados pelos grupos de parentes e aqueles que nascem da escolha dos sujeitos, os de amor. Djajejoo e Fajima são os personagens de uma estória de "paixão", nem sempre à vontade diante da máquina que os registra. Ele já tem duas esposas e deseja agora, com recurso à magia do amor, ter um casamento por escolha. Recolhe os ingredientes para a poção mágica, que esfrega no seu corpo magro. Enquanto ultima o preparado, conversa com um companheiro sobre seus intentos que serão possibilitados por ocasião de um encontro intertribal, onde se dá a dança Yaake. Nela, os homens, estilisticamente ornamentados, dançam para atrair a atenção de mulheres, que devem aceitar a sedução de um piscar de olhos e concordar em segui-los. A mulher só o poderá fazer, obedecendo às regras que interditam os homens pertencentes ao clã de seu pai ou do seu marido, se já for casada.

Este exemplo é intercalado com cenas de um casamento americano. Segundas núpcias. Um casal na faixa dos 40 anos, com filhos dos casamentos anteriores, disserta sobre as razões que fundam a nova união: o casamento não dura para sempre, há um desejo de compromisso e a busca de uma sintonia fina que deve orientar a vida conjugal no sentido de equilibrar as individualidades que se reúnem em um par.

Retornamos ao Nepal. A narrativa agora assinala que a categoria amor é desconhecida pela cultura *Nyimba*, originária do Tibete. A palavra de sentido mais aproximado é "beleza do coração". Tal cultura, somos informados, se encontra sob enorme pressão para mudar. O quadro das transformações assinala não apenas a invasão da ideologia do amor, a adoção de costumes exógenos – de novo, é mostrada uma dança –, como a escolarização dos jovens. O episódio estampa a estória mal-sucedida de um jovem, Sonam, que adquire uma esposa através de um longo processo de divórcio. Ele a deseja, mas deve se curvar aos imperativos de uma sociedade poliândrica. Sua esposa, a jovem Dzoomkyet, tem obrigações para com os seus outros três irmãos, seguindo os ditames da precedência etária. Antes de entregar-se a Sonam deverá atender a Gorkha, seu irmão mais velho e a ele dar um filho. Sonam,– por quem não se apaixona – acaba por se afastar de sua aldeia natal onde se pastoreiam cabras e na qual os imperativos da não divisão das terras sustentam ainda a organização poliândrica.

Estranhas Relações propõe assim, não apenas a discussão em torno do amor, mas do tema sagrado da Antropologia – o parentesco –, ainda que o analise apenas do ponto de vista da aliança. O debate mais sutil está ausente do filme, ainda que

certos traços despontem aqui e acolá. O caráter social do parentesco, o seu procedimento essencial de ruptura com a natureza, é um tanto obscurecido. Se o parentesco como expressão primeira da classificação permanece submetido a constrangimentos incontornáveis de reconhecimento das condições bissexuais da reprodução e da exclusão sistemática de certas categorias de parceiros sexuais (condição estatuída pela regra do incesto), encarna ao mesmo tempo, as numerosas distinções humanas, o domínio da *modalidade*, nas palavras de Mauss, entre sexualidade e casamento, entre maternidade e paternidade, física ou jurídica. Sua variabilidade demonstra a impossibilidade da simples expressão dos laços "naturais" ou de genéricos imperativos sentimentais supostamente universais. O parentesco representa antes de tudo uma realidade cultural que integra sistemas de ação, abarcando regularidades do comportamento e estruturas conceituais que constituem os sujeitos. Seu estudo erigiu-se como um das áreas privilegiadas do desenvolvimento teórico da Antropologia. A ambição de apreender os fenômenos da consangüinidade e da afinidade em função de um número restrito de princípios fundamentais representa um esforço de formalização que constitui o seu compromisso com o rigor. A mídia enquanto lógica impõe seu formato à discussão antropológica.



Como balanço geral, o filme atende satisfatoriamente à preocupação de relativizar nossa percepção de mundo, representando assim um instrumento útil e atraente para o ensino da Antropologia. A mensagem de *Estranhas Relações* enfatiza as transformações a que as estruturas familiares estão sendo submetidas. A família ocidental moderna encontra-se sob pressão para tornar-se outra coisa, tal qual a família *Nyimba*. O casamento moderno não é mais indissolúvel. Os filhos de pais diferentes se defrontam com a questão da natureza dos laços que os unem numa sociedade que privilegia a consangüinidade. Mundo em transformação, tanto na modenidade quanto nas sociedades tradicionais.

Maria Luiza Heilborn

Strange Beliefs: Evans Pritchard

Direção: Bruce Dakowski
1985, 60 min., cor
Produção: BBC, Inglaterra

Integrando a série de filmes *Strangers Abroad*, que trata da carreira acadêmica, das principais idéias e do trabalho de campo de antropólogos clássicos como Bronislaw Malinowski, Franz Boas, Margareth Mead e outros, *Strange Beliefs* é um documentário sobre Edward Evans-Pritchard, um dos mais importantes antropólogos ingleses deste século.

O filme toma como ponto de partida uma de suas frases, que sintetiza seu pensamento a respeito de seu primeiro trabalho de campo, realizado na África, entre os *Azande*: "I have often been asked whether when I was among the Azande I got to accept their ideas about withcraft. I supose you can say 'I accepted them. I had no choice'. In my own culture I reject it: Azande notions of withcraft. In their culture I accept them. In a kind of way I believe them"[1]. Ao longo de todo o filme esta frase nos guia através do pensamento de Evans- Pritchard, ou seja, a preocupação do autor a respeito do pensamento e das crenças das culturas que estudou. Preocupava-se ele essencialmente com o exame e a análise de crenças e idéias dos chamados primitivos. Em contraste com os autores que o antecederam, cuja preocupação estava centrada no funcionamento daquela sociedade através do exame de suas instituições, Evans-Pritchard analisava as crenças e idéias de um povo enquanto sistema de pensamento. Sistema considerado tão lógico quanto o ocidental.

O filme é pontuado pelos diversos depoimentos de antropólogos que, de uma forma ou de outra, conviveram com Evans-Pritchard. Mary Douglas, por exemplo, diz que uma de suas principais contribuições à Antropologia, é o fato dele achar que devia existir uma explicação diferente para crenças primitivas por serem estas eram diferentes das nossas, e não por serem primitivas.

Com objetivo de tratar das obras e das principais contribuições de Evans-Pritchard o filme apresenta, de maneira didática, a história de sua vida acadêmica e de seus trabalhos de campo. O documentário é dividido em duas partes: a primeira parte trata de seu trabalho de campo entre os *Azande*, a segunda parte da sua estada entre os *Nuer*. Contrastando com o caminho pessoal desenvolvido por este autor, o filme aborda inicialmente o contexto colonial, na década de 20 deste século, que possibilitou a ida de Evans-Pritchard à África.

[1] *"Sempre me perguntaram se, quando eu estava entre os Azande, eu tinha que aceitar suas idéias sobre bruxaria. Certamente você pensará que por não ter outra escolha eu as aceitaria. Do ponto de vista da minha cultura, eu as rejeitaria. Na cultura deles, eu as aceitava. De uma certa forma eu acredito nelas".*

Era importante para a Inglaterra enviar pesquisadores para as áreas coloniais inglesas onde haviam conflitos entre colonizadores e colonizados. Evans-Pritchard foi um dos primeiros antropólogos a estudar a África (entre 1926 e 1938), principalmente através da realização de um longo trabalho de campo, onde sua preocupação central era viver entre eles, aprender a língua dos nativos, estudar a sua cultura, seu dia-a-dia e suas cerimônias.

Através de imagens antigas e mais recentes das áreas de estudo de campo de Evans-Pritchard, o diretor Bruce Dakowski mostra o local das pesquisas realizadas pelo antropólogo, muitas vezes entrevistando pessoas da comunidade, ou apenas filmando alguma cerimônia que havia sido tratada por ele anteriormente. Em determinados momentos, o filme é narrado através do próprio Evans-Pritchard ou de seus textos, falando dos grupos com que conviveu em seus trabalhos de campo na África. O ponto principal que o documentário quer mostrar nesta primeira fase do trabalho de campo do antropólogo é a preocupação deste com a noção de "realidade" entre os Azande. A crença em bruxaria é a noção básica para se entender a filosofia zande.

O filme tenta ser fiel ao livro sobre os *Azande* publicado em 1937 (*Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*), e descreve minuciosamente o que estes entendem por bruxaria, por magia e o significado dos oráculos. Os depoimentos dos "nativos" desta sociedade comentam a importância da magia e da bruxaria entre os *Azande*. Uma das partes mais interessantes do filme é a cena dos oráculos sendo consultados pelos "nativos", de forma que possam combater a bruxaria e o enfeitiçamento.

A segunda parte está dedicada ao trabalho de campo de Evans-Pritchard entre os *Nuer* (em 1940, foi publicada a sua segunda monografia – *Os Nuer*), também na África, e à sua trajetória acadêmica, em um momento posterior ao de seus trabalhos de campo. Como entre os *Azande*, Evans-Pritchard também aqui vai levar em conta como os *Nuer* pensavam e como viviam. Chama atenção principalmente para a vida política, para a religião e para a importância do gado para este grupo. Enfatiza neste trabalho o sutil envolvimento dos *Nuer* com o gado. Eles não apenas dependem do gado para sobreviver, mas estão envolvidos com o gado de uma maneira intelectual e emocional. Segundo Evans-Pritchard, "o gado é o idioma pelo qual os *Nuer* pensam".

O objetivo central do documentário é pôr em destaque a relevância do estudo do pensamento das sociedades "primitivas" e a importância de Evans-Pritchard, tanto para a Antropologia inglesa quanto para a Antropologia em geral. Num livro publicado em 1980 sobre Evans-Pritchard, Mary Douglas disse que as posições assumidas por ele podem ser lidas como uma antecipação das proposições hermenêuticas elaboradas por diversos autores, entre eles Geertz, na década de setenta. Pritchard é membro daquela comunidade de antropólogos britânicos que assumirá a liderança da Antropologia social inglesa depois da Segunda Grande Guerra, e que teve contato direto com os "pais fundadores" – Malinowski e Radcliffe Brown.

No final da segunda parte do documentário, o diretor aponta os motivos dos desentendimentos de Evans-Pritchard com seu antigo mestre B. Malinowski, da London School of Economics. Evans-Pritchard não consegue voltar para a Inglaterra e ensinar em nenhuma universidade. Em contraste com seu antigo mestre, Radcliffe Brown, que via a Antropologia como uma "ciência natural da sociedade", Evans-

Pritchard situava a Antropologia como parte das chamadas "humanidades", isto é, história, literatura, belas-artes, filosofia etc. Aceita então uma vaga como professor e conferencista na Universidade do Cairo, Egito. Lá desenvolve seu trabalho sobre a "mentalidade primitiva", ou mais especificamente sobre a "história das idéias". Em contraste com as monografias malinowskianas, as suas duas monografias são elegantemente organizadas, tomando como foco o sistema social – no caso dos Nuer – e o sistema de pensamento entre os *Azande*. Ao longo das décadas de quarenta e cinqüenta, elas serão utilizadas como os melhores exemplos de como escrever monografias. Assim, tanto com relação aos *Azande* como aos *Nuer*, vê-se uma preocupação com as idéias e valores, com as chamadas "representações coletivas". Evans-Pritchard aproveitando o fato de estar no Cairo, desenvolve trabalho de campo durante dois anos no deserto, entre as tribos de beduínos.

Em 1938, porém, volta para a Universidade de Oxford e lá oferece um curso de Sociologia Africana. Com a morte de Malinowski, e contando com diversos discípulos de uma nova geração de antropólogos, Oxford confirma-se enquanto centro de excelência para o estudo de Antropologia. O filme contribui para uma iniciação à obra de Evans-Pritchard e ao conhecimento da sua inserção no mundo acadêmico e no contexto das relações coloniais da época. Finalmente, cabe assinalar o destaque que o filme dá à importância do trabalho de campo na elaboração das obra de Evans-Pritchard.

Márcia Contins

Os Brasileiros: Futebol

Direção: Maurice Capovilla
1983, 46 min., cor
Produção: Intervídeo, TV Manchete
Série apresentada pelo antropólogo Roberto DaMatta
Brasil

O vídeo, dirigido por Maurice Capovilla, além de mostrar a paixão nacional pelo futebol, fazendo da ligação com este esporte uma característica importante a ser trabalhada na série *Os Brasileiros*, tematiza aspectos importantes da obra escrita de Roberto DaMatta, como a dialética entre relações hierárquicas e privilegiamento, por um lado, e obediência a regras universais, por outro. Neste aspecto, o futebol seria um elemento de ruptura daquele "dilema brasileiro", conseguindo alcançar além disso um equilíbrio entre a obediência a regras universais e a criatividade e o improviso. Assim, o filme é pontuado por uma atenção particular à figura do juiz – o que não é usual nos filmes e textos sobre o futebol – e, por outro lado, à do "driblador". O próprio DaMatta, no meio do filme, fala da importância desse personagem solitário no campo, vestido de maneira formal, de preto, contrastando com um universo de cores – desde as dos uniformes dos times até a profusão de cores na carnavalização das torcidas nas arquibancadas –, assegurando a obediência às poucas leis do futebol, e universalizando o acesso às regras do jogo. Vários depoimentos de diferentes pontos de vista, procuram caracterizar o juiz e as regras no futebol, por parte de ex-juízes como Mário Vianna, jogadores então em atividade, como Sócrates, e ex-jogadores, como Nilton Santos, assim como por comentaristas e ex-técnicos, como João Saldanha (Este último enfatiza, com sua habitual vivacidade comunicativa, a importância da lei do impedimento para o desenvolvimento do esporte). Por outro lado, a figura do driblador como especialidade do futebol brasileiro, diferenciando-o daquele dos inventores do esporte – os ingleses – é caracterizada no filme através do caso exemplar de Garrincha.

Um extenso segmento é dedicado à contextualização da arte do drible, através dos usos corporais no futebol e, em particular, das técnicas do corpo construídas no Brasil. Desde a maleabilidade corporal de um ator de teatro infantil até a criatividade de um artista de rua – um negro de meia-idade exibindo diante dos transeuntes da Cinelândia suas habilidades de livrar-se em poucos minutos dos nós de uma corda, torso nu como se escravo fosse –, ou as cenas dos treinamentos de adolescentes de escolinhas de futebol, ou dos esfor-

ços de atletas de outras modalidades esportivas. Aqui também se contrapõe o depoimento do preparador físico Admildo Chirol – privilegiando o "porte corporal" do atleta e a elegância física do corpo – ao trecho de entrevista com João Saldanha onde este ressalta as qualidades da miscigenação brasileira para a habilidade no futebol, explicada pela precocidade dos meninos pobres brasileiros diante das dificuldades de sobrevivência e pelo estereótipo da flexibilidade muscular dos negros "para fugir do leão" (ainda na África). Cenas do treinamento disciplinado das escolinhas de futebol se alternam com os usos corporais das torcidas nos estádios. Há uma seqüência na escolinha de Nilton Santos onde este faz uma preleção aos meninos sobre a necessidade da freqüência à escola, do evitamento dos excessos noturnos para quem necessita da forma física e do perigo do uso do dinheiro e daqueles que cercam o jogador, exemplificando com o triste fim de seu compadre Garrincha, chamando atenção para as dificuldades de gestão da carreira profissional.

Também a tragédia da perda da Copa do Mundo de 1950 é tematizada no filme: além das cenas de documentários de época já presentes no filme *Garrincha Alegria do Povo,* de Joaquim Pedro, DaMatta faz uma reconstituição dos instantes decisivos daquela partida, entrevistando o digno goleiro negro Barbosa, estigmatizado pelos dois gols que levou e ainda o colega de Seleção de Barbosa, Ademir Menezes. Esta tragédia, significativa para a auto-imagem depreciativa que os brasileiros faziam de si próprios, através da miscigenação da maioria de seu povo, analisada nos brilhantes ensaios pioneiros de DaMatta sobre o futebol, é revertida pela geração de 1958 e 1962, visualiza nas cenas centradas no futebol desconcertante e redentor do mestiço Garrincha, o driblador. Contextualizado no ambiente do Rio, e associado aos usos corporais de práticas cariocas como o samba ou o estilo de vida da malandragem (tematizada em outro momento da mesma série), é interessante que o filme exiba as imagens de Pelé e do futebol de São Paulo para ilustrar seus propósitos.

A geração de 1958 e 1962 prolonga-se na de 1970, consolidando e universalizando o interesse e a paixão dos brasileiros pelo futebol. Realizado em 1983, quando a perda das Copas de 1974 e 1978 se faziam sentir – e, principalmente, sobressaia a derrota de 1982, de um time que contava com uma excelente equipe – o filme é contemporâneo do belo futebol praticado pela geração de Zico e Sócrates. Assim, ele é pontuado por gols de Zico e do time do Flamengo daquele período – e por cenas de paixão e demonstração de fervor religioso por parte da torcida rubronegra. O filme transmite para os telespectadores da época e para os espectadores de períodos posteriores a vibração e a alegria daquele momento. Por outro lado, transcorridos quinze anos, o filme constitui um precioso documento histórico com os depoimentos dos falecidos João Saldanha, Sandro Moreira, Ademir Menezes; com as cenas da charanga do Flamengo e de uma torcida de arquibancada que já alterou seus aspectos visuais.

O episódio termina com cenas de populares, homens e mulheres, sendo entrevistados aleatoriamente na saída das barcas de Niterói, e mostrando seus conhecimentos sobre futebol (e seu desinteresse por outros domínios como a política oficial do momento), demonstrando

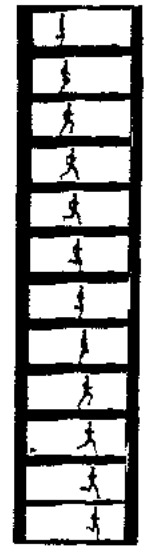
ços de atletas de outras modalidades esportivas. Aqui também se contrapõe o depoimento do preparador físico Admildo Chirol – privilegiando o "porte corporal" do atleta e a elegância física do corpo – ao trecho de entrevista com João Saldanha onde este ressalta as qualidades da miscigenação brasileira para a habilidade no futebol, explicada pela precocidade dos meninos pobres brasileiros diante das dificuldades de sobrevivência e pelo estereótipo da flexibilidade muscular dos negros "para fugir do leão" (ainda na África). Cenas do treinamento disciplinado das escolinhas de futebol se alternam com os usos corporais das torcidas nos estádios. Há uma seqüência na escolinha de Nilton Santos onde este faz uma preleção aos meninos sobre a necessidade da freqüência à escola, do evitamento dos excessos noturnos para quem necessita da forma física e do perigo do uso do dinheiro e daqueles que cercam o jogador, exemplificando com o triste fim de seu compadre Garrincha, chamando atenção para as dificuldades de gestão da carreira profissional.

Também a tragédia da perda da Copa do Mundo de 1950 é tematizada no filme: além das cenas de documentários de época já presentes no filme *Garrincha Alegria do Povo,* de Joaquim Pedro, DaMatta faz uma reconstituição dos instantes decisivos daquela partida, entrevistando o digno goleiro negro Barbosa, estigmatizado pelos dois gols que levou e ainda o colega de Seleção de Barbosa, Ademir Menezes. Esta tragédia, significativa para a auto-imagem depreciativa que os brasileiros faziam de si próprios, através da miscigenação da maioria de seu povo, analisada nos brilhantes ensaios pioneiros de DaMatta sobre o futebol, é revertida pela geração de 1958 e 1962, visualiza nas cenas centradas no futebol desconcertante e redentor do mestiço Garrincha, o driblador. Contextualizado no ambiente do Rio, e associado aos usos corporais de práticas cariocas como o samba ou o estilo de vida da malandragem (tematizada em outro momento da mesma série), é interessante que o filme exiba as imagens de Pelé e do futebol de São Paulo para ilustrar seus propósitos.

A geração de 1958 e 1962 prolonga-se na de 1970, consolidando e universalizando o interesse e a paixão dos brasileiros pelo futebol. Realizado em 1983, quando a perda das Copas de 1974 e 1978 se faziam sentir – e, principalmente, sobressala a derrota de 1982, de um time que contava com uma excelente equipe – o filme é contemporâneo do belo futebol praticado pela geração de Zico e Sócrates. Assim, ele é pontuado por gols de Zico e do time do Flamengo daquele período – e por cenas de paixão e demonstração de fervor religioso por parte da torcida rubronegra. O filme transmite para os telespectadores da época e para os espectadores de períodos posteriores a vibração e a alegria daquele momento. Por outro lado, transcorridos quinze anos, o filme constitui um precioso documento histórico com os depoimentos dos falecidos João Saldanha, Sandro Moreira, Ademir Menezes; com as cenas da charanga do Flamengo e de uma torcida de arquibancada que já alterou seus aspectos visuais.

O episódio termina com cenas de populares, homens e mulheres, sendo entrevistados aleatoriamente na saída das barcas de Niterói, e mostrando seus conhecimentos sobre futebol (e seu desinteresse por outros domínios como a política oficial do momento), demonstrando

assim a universalização de um esporte que combina regras definidas e universais (ao contrário do mundo da política e do trabalho), com a criação de identidade social e inventividade individual. DaMatta conclui, de forma brilhante e sintética, como o futebol contribui para redimir um povo sofrido através do domínio do uso do seu corpo; através da experiência da vitória; através do sentimento de justiça (todos iguais perante a lei; regras simples que valem para todos; experiência de democracia); através da aquisição, por parte de massas anônimas, de uma nova identificação social com clubes e territórios. Essa redenção pelo corpo inclui corpo e alma juntos, trabalho e diversão, alia a sorte e o azar à técnica e associa diferentes segmentos da população e diferentes classes sociais. O futebol seria assim, acentua DaMatta, um grande espelho da sociedade brasileira, onde uma população que usa mal o corpo no trabalho – corpo este que é usualmente vilipendiado no Brasil – pode ser resgatada justamente pelo uso do corpo; roubando o "esporte bretão" dos ingleses e transformando esse jogo em uma arte refinada.



José Sérgio Leite Lopes

Instruções aos colaboradores

A Revista aceita as seguintes contribuições :

1.1 Artigos inéditos (até 35 laudas de 30 linhas por 70 toques, incluindo referências bibliográficas e notas);
1.2 Artigos não publicados em português, dentro da temática específica da revista, considerados pertinentes pela Comissão Editorial;
1.3 Ensaios bibliográficos (até 15 laudas de 30 linhas por 70 toques);
1.4 Resenhas de filmes e vídeos (até 5 laudas de 30 linhas por 70 toques);

2. A pertinência da publicação será avaliada pela Comissão Editorial (no que diz respeito à adequação e ao perfil editorial da Revista), e por parecerista *ad hoc* (no que diz respeito ao conteúdo e qualidade das contribuições). Serão aceitos originais em espanhol, francês ou inglês. A publicação destes trabalhos ficará submetida à possibilidade de tradução.

3. Deve ser enviada uma cópia do manuscrito (em espaço duplo) e o disquete com o texto digitado. Pede-se a utilização de processador de texto Word for Windows, com disquete de 3,5 polegadas.

4. Os artigos devem estar acompanhados por resumo contendo entre 100 e 150 palavras e palavras-chave, em português e em inglês. Os autores devem enviar também seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação, principais publicações), bem como endereço para correspondência (inclusive E-Mail). Estes dados devem aparecer ao final do trabalho.

5. As notas devem vir ao pé de cada página, seguidas da bibliografia conforme padrões da ABNT.

6. As imagens (fotos, gravuras desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências, escaneadas em disquete, com boa definição gráfica para a sua impressão, ou em cópias de qualidade, com as devidas autorizações para a reprodução da imagem na publicação (especialmente no caso da fotografia).

7. Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para:

Cadernos de Antropologia e imagem - NAI
Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ
Rua São Francisco Xavier 524 Bloco A 9001 - 20550-013
Rio de Janeiro - RJ Tel: (021) 587-7590

8. Para maiores informações consultar as editoras:
NAI/UERJ (021) 587-7590 ou via fax e E-mail: cadernos@uerj.br
Clarice Ehlers Peixoto (021) 225-0224 ou
E-mail: (ehlers@uerj.br)
Patrícia Monte-Mór (021) 239-4691 ou
E-mail: (interior@ax.apc.org)

Cadernos de Antropologia e Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação semestral organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ.

Assinatura anual (duas edições)
Annual subscription (two issues)

- Brasil (pessoal)R$ 30,00
- Other countries (pessoal) US$ 35
- Brasil (institucional) R$ 40,00
- Other countries (institutional) US$ 45

Cadernos de Antropologia e Imagem
Núcleo de Antropologia e Imagem - Oficina de Ensaio e Pesquisa em Ciências Sociais /UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 - Bloco A - Sala 9001 - CEP: 20550-013 - Maracanã
Rio de Janeiro - RJ Tel/Fax: (021) 587-7590

Nome/Name _____

_____

_____

Endereço/Address _____

Cep/Zip Code _____ Cidade/City _____
Estado/State _____ País/Country _____
Tel/Phone _____ Fax/Fax _____

Assinatura/Signature _____
Data/Date _____

Este livro foi diagramado no Page Maker 6.0
Em formato 190 x 240
Tipologia: Gatineau (texto),
Casablanca (títulos)
Fotolito da capa: Dressa Color
Impressão do miolo: Gráfica UERJ
Impressão da capa e acabamento: Ao Livro Técnico

Oficina
de Ensino
e Pesquisa
em Ciências
Sociais

ed
uerj

ISSN 0104-9658
00002 >
9 770104 965055