

Olhares e agências: uma abordagem antropológica de filmes experimentais

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.227122>

Rose Satiko Gitirana Hikiji¹

Universidade de São Paulo | São Paulo, SP, Brasil
satiko@usp.br | <https://orcid.org/0000-0001-5038-8435>

SCHNEIDER, Arnd. 2021. *Expanded visions: a new anthropology of the moving image*. Londres e Nova York, Routledge, 194p.



Uma mulher africana observa estátuas originárias de seu continente em um museu europeu. A mulher, olhando as obras de arte, “incorpora a essência da África e parece ser uma representante viva das estátuas” (Schneider, 2021: 152, trad. minha²). “As estátuas, por outro lado, também olham para os visitantes do museu e para a câmera e, portanto, para nós, os espectadores. De forma curiosa, também ‘olham’ para si próprios, bem como para outras estátuas e objetos de arte do museu com os quais

¹ | Bolsista de produtividade do CNPq. Nível 2.

² | Todas as traduções de Schneider (2021) nesta resenha são minhas.

se estabelecem relações” (152).

Esta troca de olhares entre uma mulher e estátuas africanas, e mesmo das obras entre si, é observada pelo olhar atento do antropólogo alemão Arnd Schneider no último capítulo do seu livro *Expanded visions: A new anthropology of the moving image*, lançado em 2021 pela Routledge. Schneider não faz a observação *in loco*. O que lhe sugere a troca de olhares e a agência das estátuas é a narrativa fílmica de Alain Resnais e Chris Marker. Em 1953, os cineastas realizam *Les statues meurent aussi* [As estátuas também morrem], um filme encomendado pela revista *Présence Africaine*, com apoio de três grandes museus europeus: British Museum, The Museum of the Belgian Congo e Musée de l’Homme.

Schneider escolhe analisar *Les statues meurent aussi* em um capítulo sobre a decolonização das práticas de representação, como por exemplo a restituição de objetos não ocidentais por museus do Ocidente. Mas a pergunta do antropólogo que tem trabalhado no espaço fronteiriço entre a arte e a antropologia dirige-se ao potencial decolonial do filme: “O filme pode restituir?”.

A troca de olhares entre espectadores e estátuas, sugerida no filme de Resnais e Marker, coloca em evidência a questão longamente discutida por Alfred Gell em *Art and agency*. As obras de arte são agentes em relações que estabelecem com os visitantes do museu (Gell, 1998: 5). O filme de 1953, de acordo com Schneider, enfatizaria a agência das obras, favorecendo, décadas antes da crítica decolonial, o questionamento do lugar atribuído à arte africana nos museus etnográficos e na arte turística comercial. Para Schneider, este filme mostra que museus etnográficos precisam confrontar-se radicalmente com trabalhos de cineastas que se engajam, comentam e intervêm em suas coleções (Schneider, 2021: 150).

Trazendo o filme para o presente, Schneider pergunta de que forma a agenda do filme e sua linguagem visual atuam para expandir a antropologia visual. A resposta está no título desta resenha: o olhar e a agência. Ao apresentar a troca de olhares entre visitantes e estátuas e das estátuas entre si, no filme “as estátuas adquirem agência e estabelecem relações entre diferentes espaços e tempos” (152).

Dois filmes produzidos no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP) mais de seis décadas após *Les statues meurent aussi* retomam a problemática apresentada por Schneider. Tomo a liberdade de trazê-los à resenha para testar a hipótese de Schneider de que o filme de 1953 introduz uma agenda para a antropologia visual.

Nova Iorque, mais uma cidade (2019)³, filme dirigido por André Lopes e Joana Brandão, é protagonizado por Patrícia Ferreira Pará Yxapy, uma jovem liderança e cineasta Guarani Mbya, que visita o Natural History Museum, em Nova York, onde seu filme seria exibido no Margaret Mead Film Festival. Convidada a filmar o museu, a cineasta prefere ser filmada nele, diante do desconforto que sentiu em meio a obras sagradas “roubadas”. Seus comentários revelam como os povos indígenas percebem

3 | Disponível em <http://lisa.fflch.usp.br/node/12549>.

museus como cemitérios, espaços sem legitimidade que precisam urgentemente ser reavaliados (Leaha, 2021: 3).

Tive a oportunidade de discutir o filme *Tabuluja (Acordem!)*⁴, que codirigi com Shambuyi Wetu e Jasper Chalcraft, com André e Joana, diretores de *Nova Iorque, mais uma cidade*, em uma sessão mediada pelo antropólogo Mihai Leaha, posteriormente publicada na revista japonesa *Trajectory*, em um número intitulado “Confronting museums: Collaboration, reception, and experiment in *Tabuluja (Wake up!)* and *New York, just another city*” (Leaha, 2021).

4 | Disponível em <https://lisa.fflch.usp.br/tabuluja>.

Em *Tabuluja (Acordem!)*, o artista congolês refugiado no Brasil Shambuyi Wetu, codiretor do filme, protagoniza duas performances artísticas a partir de uma visita que realiza ao Museu Afro-Brasil, em São Paulo. Esse museu possui a maior coleção de arte africana e afro-brasileira do Brasil, e apresenta em uma de suas salas mais visitadas uma réplica de um navio negreiro. Ao visitar o museu, que embaralha obras de arte contemporâneas e “peças etnológicas” produzidas do século XVIII aos dias atuais, Shambuyi Wetu mostrou-se bastante perturbado, com uma “intensa sensação de sofrimento”, e expressou aos antropólogos que o acompanhavam (Jasper e eu) o desejo de produzir uma performance em resposta a essa visita. O filme *Tabuluja (Acordem!)* apresenta a visita ao museu e as duas performances-respostas que Shambuyi realiza, afetado pelas obras do Afro-Brasil. Uma das performances é feita em frente ao museu, amarrado a uma árvore. A outra foi uma “ocupação” durante a 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva*, um dos três mais importantes eventos do circuito artístico mundial. A Bienal de São Paulo acontece no pavilhão projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer localizado no Parque do Ibirapuera, a alguns metros do museu Afro-Brasil.

Shambuyi Wetu e Patrícia Ferreira Pará Yxapy protagonizam filmes criados em colaboração com antropólogos, nos quais questionam a representação de seus povos, arte e cultura em museus. Além de pessoas de grupos sociais “representados” nos museus, são também realizadores de filmes, artistas, ativistas. Nos filmes em questão, não são apenas “representantes” de suas culturas, grupos, povos, mas coautores de suas histórias e reflexões. Ao nos envolver em seu processo criativo, Shambuyi Wetu nos coloca também na posição de coartistas, temática que, por sua vez, Arnd Schneider explora em vários de seus trabalhos que refletem sobre os encontros entre a arte e a antropologia⁵. O olhar e a agência, temas lançados por Schneider como potências do filme experimental para um projeto de expandir visões em antropologia, são potencializados nas experiências de filmar (em) museus com protagonistas “indígenas”, “artistas”, “cineastas”, que se deixam afetar pelas obras e produzem presenças afetivas (Feld, 1982) com suas obras e reflexões.

5 | Ver entrevista realizada com Schneider em: Hikiji & Chalcraft, 2019, e obras do autor: Schneider & Wright, 2006 e 2010, entre outras.

Em “Expanded visions”, primeiro capítulo do livro, Schneider deixa claro seu objetivo: discutir o que as imagens em movimento podem fazer com a antropologia, e simultaneamente o que a antropologia pode fazer com elas. O projeto parece

seguir a obra clássica de Edgar Morin (1995 [1956]), *O cinema e o homem imaginário*, que se dedica a pensar o cinema à luz da antropologia e vice-versa. A diferença se dá no que Schneider propõe como uma “nova antropologia expandida da visão”, em relação ao que Gene Youngblood chamou de “cinema expandido” (Youngblood, 1970, *apud* Schneider, 2021).

Dentre os territórios da visão explorados por Schneider no livro estão a arte contemporânea (como no segundo capítulo, no qual analisa os trabalhos dos artistas Juan Downey e Sharon Lockhar, e do antropólogo Michael Oppitz), o filme experimental (discutido em detalhe no terceiro e sétimo capítulos), a antropologia visual, a etnografia da produção fílmica (tema do quinto capítulo). Sua intenção ao olhar para as “práticas das imagens em movimento” é “abrir um terceiro espaço de prática e reflexão teórica, entre a arte e a antropologia” (1).

A proposta dialoga com a crítica pós-moderna em antropologia, e o projeto pouco desenvolvido ainda de uma prática experimental que fosse além da escrita, explorando o potencial do engajamento com a arte e o cinema (ou as imagens em movimento). Os antropólogos que protagonizaram nos anos 1980 este movimento crítico na antropologia têm realizado experimentos com diálogos entre o teatro, o filme e a antropologia. Schneider lembra de Marcus, Calzadilla e Cantarella, por exemplo. Sua proposta neste livro é o diálogo com o filme experimental, que introduz questionamentos importantes à tradição “realista” na antropologia visual (8). A quebra da continuidade no cinema experimental revela o artifício da narrativa fílmica, interrompendo o “real” (9). Segundo Schneider, as implicações políticas (e podemos dizer, epistemológicas) do cinema experimental dizem respeito a não tomar a tecnologia como “um estado de coisas dado e garantido”, mas enfatizar a “audiência ativa”, em uma forma de resistência “aos modos dominantes de produção e representação” (16).

O que fazem os filmes? No capítulo “Rethinking anthropological research”, Schneider apresenta a visão de Nicky Hamlyn (2003, *apud* Schneider, 2021), que define os filmes de ficção como filmes “sobre” algo, um assunto ou uma história que contam. Já os filmes experimentais rejeitariam a narrativa, considerada ilusionista, e a mimesis, “assimilação de um mundo exterior à sua representação” (50). Os filmes experimentais não são “sobre” alguma coisa, mas *fazem algo* com o espectador, produzem efeitos ópticos, colocam questões com relação ao aparato fílmico.

O quarto capítulo do livro, “Photofilm and anthropology”, continua a investigação sobre o potencial do formato visual para a pesquisa antropológica. “O que um (foto) filme alcança além das imagens em movimento na produção de filmes e vídeos na antropologia visual, e onde reside a vantagem das imagens estáticas usadas em sequências em movimento?” (75). Uma vantagem do foto-filme seria que o olho pode “descansar por mais tempo em cenas individuais e explorar detalhes (semelhante à câmera lenta)” (76).

Schneider teve a oportunidade de realizar a etnografia da produção de um filme de ficção, *El Camino*, filmado na Argentina, parcialmente em uma reserva Mapuche e na cidade vizinha na Patagônia. O capítulo “A cinema movie in a Mapuche reservation” é uma etnografia da realização desse filme, apresentando uma forma interessante – e menos comum na antropologia – de abordar as imagens em movimento no cinema de ficção: sua produção.

No sexto capítulo, outra etnografia de produção fílmica tem lugar, desta vez com o projeto de cinema comunitário chamado “Cine com vecinos”, realizado em Saladillo, cidade nos Pampas argentinos. A experiência observada é comum a vários projetos de cinema comunitário realizados no Brasil, desde os anos 1980, mas mais especificamente a partir dos anos 2000, com a democratização do acesso aos meios de produção audiovisual com a tecnologia de gravação de vídeo digital. O projeto analisado por Schneider não tinha motivação política – como alguns dos projetos de cinema comunitário no Brasil (Leonel & Mendonça, 2010) –, mas resultava em um “efeito político”: “produzir novas formas de sociabilidade em torno das produções cinematográficas e da sua recepção” (Schneider, 2021: 114).

Pude observar fenômeno semelhante em pesquisa com realizadores de audiovisual moradores da periferia paulistana na primeira década dos anos 2000, que, formados em oficinas de audiovisual oferecidas por ONGs, passavam a atuar em suas comunidades exibindo filmes em cineclubes, becos e vielas, criando videotecas e produzindo vídeos documentais ou de ficção com a própria comunidade. Essa pesquisa resultou em algumas publicações (Alvarenga; Hikiji, 2006; Hikiji, 2010) e no filme *Cinema de quebrada*⁶, em que, como Schneider, pude observar os efeitos do fazer audiovisual em processos de construção de representações, atuação comunitária, ativismo e empoderamento de populações até então sem acesso aos meios de produção de imagens em movimento.

Em comum com o “cinema de quebrada” da periferia paulistana, a atuação dos vizinhos argentinos narrada por Schneider traz a presença de histórias baseadas em experiências de vida dos atores e locações na própria comunidade. Em São Paulo, identifiquei tanto a produção de documentários como ficções, enquanto o projeto argentino privilegia a ficção. Em experiências posteriores com interlocutores moradores da periferia de São Paulo, percebi o desejo de se apropriar do cinema a partir da ficção e de gêneros mais apreciados pelos jovens moradores das comunidades. Identifico na experiência relatada por Schneider diversos pontos em comum que revelam o potencial do cinema como agente de criação de relações comunitárias, em que o método de ampliar o acesso ao fazer cinematográfico produz uma “estética localizada” na qual o foco é “experimental”, e a experiência é tão ou mais importante que o resultado da produção (123).

Percorrer com Schneider as experiências fílmicas que ele mobiliza em *Expanded visions – A new anthropology of the moving image* é, para uma antropóloga

6 | Disponível em <https://lisa.fflch.usp.br/node/72>.

que começa a pesquisar o cinema nos anos 1990, um encontro familiar. Temos, na antropologia visual praticada no Brasil, e mais especificamente com os colegas do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo, experimentado essas trilhas em que antropologia, cinema experimental, arte e crítica decolonial se encontram. Mas a familiaridade não implica a inexistência de surpresas. Schneider explora agências das imagens em movimento que são poucas vezes lembradas no contexto da análise antropológica. Seu olhar nos faz ver que há ainda muitos caminhos a serem explorados no campo do visual para uma antropologia em constante expansão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Clarisse; HIKIJI, Rose Satiko. 2006. “De dentro do bagulho — o vídeo a partir da periferia”. In: FERRARI, Florencia; HIKIJI, Rose *et al.* (orgs.). *Sexta Feira: Antropologia, Artes, Humanidades*, 8: 183-202. São Paulo, Editora 34.

FELD, Steven. 1982. *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.1215/9780822395898>.

GELL, Alfred. 1998. *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198280132.001.0001>.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. 2010. “Sentidos da imagem na quebrada”. In: LEONEL, Juliana; MENDONÇA, Ricardo F. (orgs.). 2010. *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte, Autêntica Editora.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana; CHALCRAFT, Jasper. “Entre arte e antropologia: encon-

tro com Arnd Schneider: Entrevista | Dossiê Artes e antropologias”. *GIS — Gesto, Imagem e Som — Revista de Antropologia*, São Paulo, 4(1): 398-406, 2019. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.162378. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/162378..> Acesso em: 14 jul. 2024.

LEAHA, Mihai Andrei. 2021. “Introduction”, “Special theme: Confronting museums: Collaboration, reception, and experiment in *Tabuluja (Wake up!)* and *New York, just another city*”. *Trajectoria*, 2. <https://minpaku.repo.nii.ac.jp/api/records/8590>. DOI: <http://doi.org/10.15021/00009647>.

LEONEL, Juliana; MENDONÇA, Ricardo F. (orgs.). 2010. *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2010.

MORIN, Edgar. 1995 [1956]. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, L'Edition de Minuit.

SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher (eds.). 2006. *Contemporary art and anthropology*. Oxford,

Berg. <https://doi.org/10.4324/9781003135487>

SCHNEIDER, Arnd & WRIGHT, Christopher
(eds.). 2010. *Between art and anthropology: Con-
temporary ethnographic practice*. Oxford, Berg.
<https://doi.org/10.4324/9781003230694>.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) -
Código de Financiamento 001