



UnB

Instituto de Ciências Sociais

Departamento de Antropologia

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

**O QUE SE FAZ NA ILHA:
REFLEXÕES SOBRE A
MONTAGEM DE FILMES
ANTROPOLÓGICOS**

Pedro Branco

Brasília e Londres, setembro de 2023

O QUE SE FAZ NA ILHA: REFLEXÕES SOBRE A MONTAGEM DE FILMES ANTROPOLÓGICOS

Pedro Branco

*Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Antropologia Social da Universidade de Brasília como requisito
parcial para a obtenção do grau de mestre.*

Aprovada em 13 de setembro de 2023

BANCA EXAMINADORA

Dr. Carlos E. Sautchuk (Universidade de Brasília — presidente)

Dr. Daniel S. Simião (Universidade de Brasília)

Dr. Rafael Devos (Universidade Federal de Santa Catarina)

Dr. Guilherme M. Fagundes (Universidade de São Paulo — suplente)

FICHA CATALOGRÁFICA

Bc Branco, Pedro
O que se faz na ilha: reflexões sobre a montagem de filmes antropológicos / Pedro Branco; orientador Carlos E. Sautchuk. – Brasília e Londres, 2023.
103 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Antropologia) - Universidade de Brasília, 2023.

1. Montagem. 2. Antropologia. 3. Técnica. 4. Cinema. I. Sautchuk, Carlos, orient. II. Título.

Absolutamente tudo é para
os fantásticos Bravos-Lima:

Maria Tereza,

Paulo Sérgio,

Ricardo,

Preta,

Pipoca.

ÍNDICE

<i>Resumo</i>	1
<i>Abstract</i>	2
<i>Agradecimentos</i>	3
1. Introdução: um cineasta entre antropólogos	7
2. É cinema, não é antropologia	18
3. <i>Sé mak sala tenkeser selu sala</i> : o caso em favor de Stravinsky	38
4. <i>Outro fogo</i> : autópsia de um filme anômalo	59
5. Conclusão: a ilha e o mundo	80
<i>Referências citadas</i>	95

RESUMO

A presente dissertação gravita ao redor da interface colaborativa entre cineastas e antropólogos e, a partir da análise de diversas experiências de co-criação vividas pelo autor no seio do IRIS (DAN/UnB), lança uma reflexão sobre as ‘teorias práticas’ em jogo na montagem de filmes antropológicos. Ao longo de quatro capítulos relativamente independentes e uma conclusão que os retoma a fim de articular um último gesto especulativo, esta dissertação traça um panorama da antropologia visual não como um campo teórico abstrato, senão que como uma arena de múltiplas emergências, na qual a manipulação de materiais audiovisuais, a construção de discursos e as experiências de visionamento têm o potencial de reconfigurar os princípios normativos que regem tanto a antropologia quanto o cinema.

Montagem — Antropologia — Técnica — Cinema

ABSTRACT

This dissertation gravitates around the collaborative interface between filmmakers and anthropologists and, based on the analysis of several experiences of co-creation lived by the author within IRIS (DAN/UnB), launches a reflection on the ‘practical theories’ at play in the editing of anthropological films. Throughout four relatively independent chapters and a conclusion that revisits them in order to articulate a last speculative gesture, this dissertation outlines a panorama of visual anthropology not as an abstract theoretical field, but as an arena of multiple emergences, in which the manipulation of audiovisual materials, the construction of discourses, and the viewing experiences have the potential to reconfigure the normative principles that govern both anthropology and cinema.

Editing — Anthropology — Technique — Cinema

AGRADECIMENTOS

Escrever este ensaio foi como filmar um road movie — ou então, como montar um documentário — cujo roteiro não se me revelava senão que ao longo do próprio deslocamento que o escrevia. Foi como uma viagem sem destino definido... talvez uma peregrinação. E ninguém, você sabe, ninguém viaja sozinho. As pessoas que nos acompanham, às vezes podemos ver seus rostos, sentir a textura de sua pele e ouvir suas vozes; outras vezes, só nos toca sentir sua presença. Mas elas nunca estão ausentes; estão conosco o tempo todo, algumas pessoas. Aqui vão algumas palavras àquelas que me acompanharam nesta jornada.

Dedico este trabalho à minha amiga Luísa, que — sem suspeitar do que viria a acontecer — me enviou um e-mail um certo dia. Sem você, minha vida teria sido muito diferente.

A trajetória que culmina nesta dissertação não é nem um pouco ortodoxa, ou, ainda, apenas acadêmica: ela teve início durante meus anos de trabalho no IRIS — responsáveis pela minha definitiva

aproximação intelectual e afetiva com o campo da antropologia — e, graças a um trauma, uma pandemia e uma mudança de continente, tanto a pesquisa quanto a escrita extrapolaram o período regulamentar do mestrado. Meus agradecimentos especiais, portanto, ao amigo com quem tive o prazer de compartilhar minha primeira incursão no terreno onde se encontram — e, por vezes, se digladiam — cineastas e antropólogos, Daniel, e ao meu orientador, Carlos, que aceitou para si a missão de ajudar este trabalho a nascer ainda que o percurso tenha sido demasiadamente anuviado e turbulento.

Agradeço infinitamente ao Eros e à Isadora pelos maravilhosos dias de estudo e preguiça; à Juliana e aos pequenos da família — Elisa, Anna Clara, Olívia e Francisco — por me trazerem leveza quando parecia que o mundo era feito de leituras e escritas; à Júlia por embarcar comigo, sem pensar duas vezes — e com igual completude — em debates importantes e em conversas triviais; aos grandes amigos e companheiros de carreira antropológica, Guilherme e Eduardo, por serem dois grandes faróis nas minhas jornadas acadêmica, fílmica e de vida; aos amigos de longa data — e camaradas cineastas — Gyancarlo, Thaís, Talita, Emília e Ivan pela doce e ininterrupta amizade e pelo amor compartilhado pela sétima arte, em função do qual nos presenteamos mutuamente com aprendizados de todo tipo.

Agradeço também aos queridos cookies da Résidence Jourdan — Gabriela, Juan, Nina, Ricardo e Vitor — e aos amigos que fiz em Paris por alegrarem minha estadia: Antoine, Carolina, Fernanda, Gabrielle, Giovanni, Guilherme, Hannah, Lucas e Thiago.

Agradeço de coração aos colegas da turma de 2018 do mestrado em antropologia social do PPGAS-DAN/UnB — e também aos do doutorado com quem tive o prazer de conviver — pela amizade camarada. Agradeço, também, aos companheiros de Katakumba pela maravilha que foi compartilhar com vocês esse espaço mágico.

Agradeço aos professores que marcaram minha trajetória de mestrado: Andrea, Antonio, Aurélia, Carla, Carlos, Daniela, Emmanuel, Guillaume, Khodayar, Luís, Romain, Stephen e Térésa. Igualmente, agradeço aos colegas da secretaria do DAN/UnB que estiveram comigo durante períodos mais ou menos longos de trabalho e de estudo: Adriana, Branca, Carolina, Fernanda, Fernando, Jorge, Laís, Paulo (in memoriam), Rosa e Taís.

Partes deste trabalho — ou que vieram a contribuir com as reflexões nele propostas — foram apresentadas oralmente em abril de 2018 na *8th Visual Learning Conference*, organizada pela Budapest University of Technology and Economics, pela Corvinus University of Budapest e pela Hungarian Academy of Sciences; em junho de 2018 na conferência *Art, Materiality and Representation*, organizada pela Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland em Londres; em julho de 2018 na *World (of) Encounters: the 18th*

International Union of Anthropological and Ethnological Sciences World Congress, que ocorreu em Florianópolis; em dezembro de 2018 na *31ª Reunião Brasileira de Antropologia*, organizado pela Associação Brasileira de Antropologia em Brasília; em março de 2019 na disciplina *V0S207 La Délibération des Images*, ministrada na Université Paris III Sorbonne Nouvelle; e em maio de 2020 no seminário *Encontros Via LACT*, organizado pelo *Laboratório de Antropologia da Ciência e da Técnica* da Universidade de Brasília (LACT-DAN/UnB). Um agradecimento a todos cujas contribuições e comentários serviram para enriquecer as reflexões aqui propostas.

Durante a realização deste trabalho, eu fui beneficiário de uma bolsa de estudos oferecida pelo *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* (CNPq). Agora, mais do que nunca, é cabido e necessário apreciar esta infraestrutura de pesquisa para que ela jamais se torne escassa no Brasil.

1

INTRODUÇÃO: UM CINEASTA ENTRE ANTROPÓLOGOS

Desde sua concepção, o IRIS – *Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais* – tinha um mandato que o diferenciava substancialmente dos outros laboratórios do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (DAN/UnB). Ele não deveria ser – ou jamais se tornar – um laboratório de pesquisa acadêmica no sentido mais comum da palavra; ao contrário, sua missão era subsidiar, apoiar e promover o uso de recursos audiovisuais por docentes e discentes em suas atividades de pesquisa, ensino e extensão. Assim estabelecido, o IRIS existia, de certo modo, à parte da estrutura organizacional tradicional do departamento, em que

cada laboratório constituía uma unidade discreta de pesquisa, encarregada de hospedar uma comunidade de estudiosos cujo trabalho gravitava em torno de um subcampo temático ou geográfico específico da disciplina. Ao invés de oferecer um locus de convergência em torno de reflexões no campo da antropologia visual, o IRIS deveria estar pronto para abranger a totalidade do fôlego de pesquisa do departamento e servir a qualquer um dos outros laboratórios sem comprometer-se integralmente com a agenda de nenhum deles. Em outras palavras, cabia ao IRIS fornecer ao DAN/UnB uma infraestrutura de produção audiovisual capaz de efetivamente lidar com a grande heterogeneidade temática, teórica e metodológica ali existente.

Para cumprir essa missão, seus fundadores procuravam um coordenador técnico treinado como cineasta e não como cientista social. Eu me formara no curso de Comunicação Social da mesma universidade havia apenas dois meses e, embora tivesse cumprido, no decorrer de minha trajetória acadêmica, várias funções na cadeia de produção cinematográfica — tais como operação de câmera, som direto, música e roteiro —, eu havia me especializado nas áreas de montagem e pós-produção. É por este motivo — acredito — que, em novembro de 2010, eu fui selecionado para integrar o IRIS como o primeiro funcionário de seu quadro permanente. Ao longo da década seguinte, aquele laboratório — até hoje bastante humilde, em termos de recursos humanos e materiais, em comparação com outras

unidades acadêmicas equivalentes — seria considerado um dos melhores do gênero no Brasil. Inaugurado oficialmente em fevereiro de 2011, o IRIS foi reconhecido pela CAPES como tendo desenvolvido o melhor corpus de produção multimídia na área de antropologia em todo o país nas avaliações *Qualis Audiovisual* de 2013 (relativo ao triênio 2010–2012) e de 2017 (relativo ao quadriênio 2013–2016). Além disso, o laboratório produziu três filmes ganhadores do *Prêmio Pierre Verger*, a láurea mais prestigiosa concedida a cineastas pela Associação Brasileira de Antropologia.¹ De fato, a ascensão do IRIS a uma posição de prestígio no cenário nacional ocorreu deveras rapidamente, especialmente tendo-se em conta a lentidão usual do processo de produção cinematográfica.

O sucesso de que o IRIS viria a gozar se deve — em parte — a uma estrutura organizacional capaz de canalizar e lidar efetivamente com um desejo de produção que estava represado no departamento havia muito e que, com o crescimento do laboratório, apenas se tornaria mais forte. Talvez fosse melhor falarmos em um ‘desejo de pós-produção’, uma vez que a realização de registros audiovisuais durante o trabalho de campo não era incomum entre os membros do DAN/UnB; gravações sonoras, fotografias e vídeos eram comumente produzidos e utilizados em suporte da produção intelectual tanto de professores quanto de pós-graduandos. Porém, para além de sua função auxiliar ordinária — por assim dizer —, essa produção carecia

¹ Trata-se de *Pás ho dame* (Simião 2013), *Outro fogo* (Fagundes 2017) e *A sentença de Pawa* (Piyãko, Amorim & Pimenta 2020).

de canais mais ou menos independentes que lhes conferissem um estatuto ontológico próprio. Dito de outra forma, havia uma vontade de que ‘algo além’ fosse feito com esse material: algo que servisse para protagonizá-lo de alguma forma. O valor diferencial que o IRIS ofereceu ao departamento foi, assim, a criação de duas frentes de produção, sendo a primeira direcionada a alimentar ciclos anuais de mostras fotográficas — em função das quais um conjunto de imagens era arranjado de acordo com uma linha narrativa — e a segunda, mais livre, orientada à montagem de filmes a partir de registros de campo. É essa última, juntamente com certos produtos que dela advieram, que será o objeto desta dissertação.

A montagem cinematográfica não é, evidentemente, estranha à antropologia, tendo assumido papel fundamental no desenvolvimento de estratégias discursivas — algumas de aplicação geral (ver, por exemplo: Kiener 2008; Suhr & Willerslev 2013b, 2012), outras mais adequadas às exigências de campos disciplinares específicos, tais como os estudos migratórios (ver, por exemplo: Aston 2010; Cubero 2010; Javdani 2016; Köhn 2016; Mościcki 2018). Em um artigo já clássico na disciplina, o conceito de montagem foi ainda transposto de seu universo originário para informar a composição de textos escritos (trata-se de Marcus 1990). Além de fundamentar epistemologicamente diversos mecanismos de representação, formulações teóricas sobre a montagem também encontram utilização como operadores analíticos em contextos de pesquisa

antropológica não relacionados ao universo cinematográfico (ver, por exemplo: Nielsen 2013; Willerslev & Ulturgasheva 2007). Por fim, já há uma década desde que o primeiro — e, até o momento, único — volume dedicado exclusivamente às imbricações teóricas que conectam montagem e antropologia foi organizado por Christian Suhr e Rane Willerslev (2013a).

Não obstante o que aparenta ser um fértil horizonte de diálogo, contudo, a interface entre montagem e antropologia — tal como atualmente configurada — limita a permeabilidade mútua entre as disciplinas quase exclusivamente a categorias teóricas, e pouco serve para informar praticantes de qualquer um desses dois ofícios sobre as condições de possibilidade ou sobre a especificidade dos benefícios do engajamento com praticantes do outro. Posto de outra forma, a lacuna que se nos apresenta é a seguinte: o emprego de teoria antropológica no cotidiano profissional do montador é tão incapaz de transformá-lo em antropólogo quanto a aplicação de teorias da montagem na pesquisa de campo ou na escrita é insuficiente para transformar o antropólogo em montador. Por isso mesmo, os processos colaborativos entre os dois podem configurar — dependendo da forma como forem conduzidos — uma rica arena de reflexão para os indivíduos envolvidos e, através deles, para as comunidades que eles integram. A pergunta é: *como?*

A presente dissertação, escrita sob a forma de um ensaio, não apresenta a ambição de responder de uma vez por todas a esta

pergunta, senão que informar uma avenida de reflexão a respeito das colaborações entre artistas e cientistas no contexto da antropologia visual. Por conta de um mandato que desencorajava a instauração de ortodoxias sobre os modos de produção cinematográfica, os filmes que montei no IRIS não são apenas tematicamente diversos: cada um deles exigiu uma abordagem estético-epistemológica específica que, uma vez examinada com a devida cautela, revelará uma *teoria prática* da montagem de filmes antropológicos. Porém, o mesmo mandato que viabilizou essa efervescência acabou por desencorajar — mesmo que involuntariamente — tais teorias de serem exploradas para além de sua utilidade imediata. Meu objetivo aqui é retomar algumas dessas teorias práticas a fim de levar a cabo uma reflexão sobre a antropologia visual não como um campo teórico abstrato, senão que como uma arena de múltiplas emergências, na qual a manipulação de materiais audiovisuais, a construção de discursos e as experiências de visionamento têm o potencial de reconfigurar os princípios normativos que regem tanto o cinema quanto a antropologia.

Ao contrário do filósofo e matemático Blaise Pascal, eu tive o luxo de dispor de tempo o suficiente para escrever um texto curto² e, com isto, eliminar a verbosidade do meu próprio processo de descoberta. Isto porque, quando digo que esta dissertação foi escrita como um ensaio, refiro-me ao sentido original da palavra francesa,

² Pascal famosamente escreveu ao leitor de uma de suas *Lettres Provinciales* que só havia escrito uma carta longa porque não havia tido tempo de deixá-la mais curta. Cf. Knowles 2009.

essai, que pode ser traduzida como ‘esforço’ ou ‘tentativa’. Um ensaio, como aponta o escritor Paul Graham (2004, s.p.), “é algo que você escreve para tentar descobrir algo. Você percebe uma porta entreaberta, abre e entra para ver o que tem dentro”. Foi o que eu fiz: eu adentrei o terreno das minhas próprias vivências e reflexões, informado não apenas por uma década de convivência e trabalho interdisciplinar, como também por uma intensa trajetória de mestrado no mesmo departamento em que eu atuei como montador de filmes. Apesar de eu ter começado no IRIS como um cineasta entre antropólogos, tais distinções já não são tão claramente demarcadas: hoje, equipado com uma formação em antropologia, eu lanço um olhar híbrido sobre o meu duplo ofício com o objetivo de imaginar um futuro possível para essa zona fronteira em que construí minha carreira. De certa forma, o que me levou a escrever esta dissertação foi o mesmo desejo que motivava o sociólogo Michel Foucault a escrever seus livros:

Se eu tivesse que escrever um livro para comunicar o que já estou pensando antes de começar a escrever, nunca teria coragem de começar. Escrevo um livro só porque ainda não sei bem o que pensar sobre isso que tanto quero pensar, de forma que o livro me transforma e transforma o que penso. Quando começo um livro, não só não sei o que vou pensar no final, como também não tenho muita clareza de qual método vou empregar. Escrevo para mudar a mim mesmo e

para não pensar o mesmo que antes. (Foucault 2000, pp. 239–240)

É compreensível que o leitor possa encarar este ensaio como um esforço autoetnográfico de estudo e reflexão sobre o estado atual do cinema em ciências sociais e/ou dos processos de co-criação entre antropólogos e cineastas. Porém, este não é o caso. Buscando definir a prática de autoetnografia em um contínuo que abarque a diversidade de suas formas, a antropóloga Heewon Chang defende que “a autoetnografia deve ser etnográfica em sua orientação metodológica, cultural em sua orientação interpretativa e autobiográfica em sua orientação de conteúdo” (2008, p. 48). No que toca à orientação metodológica, Chang afirma que as autoetnografias se aproximam de pesquisas etnográficas mais ‘clássicas’ no sentido em que ambas coletam e processam dados etnográficos de forma sistemática com vistas a produzir um relato científico, a etnografia. Ao contrário de suas contrapartes tradicionais, que se baseiam em dados externos a si próprios — coletados através de métodos qualitativos que incluem, por exemplo, a entrevista semi-estruturada e a participação observante — os autoetnógrafos se servem de suas próprias experiências pessoais como base de dados primários para articular suas interpretações da cultura estudada.

Contudo, é importante notar que este ensaio não entretém a ambição de apresentar uma etnografia dos meus anos de trabalho no IRIS, senão que desenvolver um modesto exercício antropológico —

no sentido ingoldiano do termo — centrado em certas experiências vividas em contextos de produção e recepção *sui generis*. Esta distinção é fundamental e deve ser mantida em mente desde o princípio pois, além de delimitar o escopo e os objetivos deste trabalho, ela permitirá ao leitor avaliar adequadamente seus méritos e suas deficiências. Para o antropólogo Tim Ingold (2017), *etnografia* é um empreendimento fundamentalmente descritivo, que tem como objetivo articular uma explicação da vida tal como ela é vivida, entendida e experienciada por um povo ou grupo em um determinado local e em um determinado momento histórico. *Antropologia*, por outro lado, ambiciona conduzir investigações mais amplas sobre as condições e possibilidades da vida humana no mundo; para tanto, ela se constitui como “um empreendimento energizado pela tensão entre a investigação especulativa sobre como a vida poderia ser e um conhecimento, enraizado na experiência prática, de como é a vida para pessoas de determinados tempos e lugares” (2014, p. 393). Assim, enquanto o etnógrafo se compromete com o registro e interpretação daquilo que ele encontra no mundo, ao antropólogo cabe a tarefa de reconciliar realidade e imaginação, de forma a manter a investigação sempre em andamento e resistir a todas as reivindicações de soluções finais e objetivas.

É certo que, a partir de uma reflexão crítica sobre minha própria experiência, entretenho a ambição de fertilizar as interfaces colaborativas entre cinema e antropologia; por outro lado, reconheço

que meu relato possa ser indevidamente lido como prescritivo ou, inversamente, desconsiderado por parecer demasiadamente pessoal ou idiossincrático. De fato, há um certo equilíbrio a ser atingido entre o anedótico e o analítico, entre o factual e o imaginativo, para que um ensaio deste tipo possa cumprir a função de fazer avançar as práticas de co-criação entre cineastas e antropólogos. Em concordância com a orientação disciplinar discutida acima, e para fazer jus à sua ambição original, este ensaio declina a tarefa de elucidar de maneira geral as dinâmicas de colaboração entre cineastas e antropólogos tal como elas se apresentaram no cotidiano de um grupo específico de praticantes em um momento dado. Em vez disso, eu retorno a essas dinâmicas para entregá-las ao leitor como uma plataforma para lançar-se em especulações sobre em que pode consistir o trabalho de co-criação em antropologia visual.

Reiterando a orientação disciplinar desta dissertação, tomo emprestadas as palavras do antropólogo Michael Jackson para dizer que ela serve a uma antropologia que está “menos interessada em anunciar explicações definitivas do que em abrir novas possibilidades para pensar sobre a experiência” (2013, p. 88). Afinal de contas, vale lembrar que trata-se aqui de um ensaio e que — para retornar a Graham (2004, s.p.) —, “fundamentalmente, um ensaio é uma linha de pensamento. Não é algo que você lê procurando uma resposta específica e se sente enganado se não a encontra”. Cabe ter em mente, também, a advertência emitida pelo próprio Foucault a

respeito de seus livros: “o que escrevi nunca é prescritivo nem para mim nem para os outros — no máximo é instrumental e provisório” (2000, p. 240). Assim, antes de nos lançar à análise proposta, gostaria de sugerir ao leitor que não desperdice oportunidades de extrapolar o texto durante a leitura: busque alegria em suas divagações e se lance a outras exegeses. Como o próprio autor durante o processo de escrita, busque assumir a postura de um idealista que, livre do fardo de ter que estabilizar os fluxos da realidade para poder explicá-los, satisfaz-se plenamente no simples ato de imaginar.

2

É CINEMA, NÃO É ANTROPOLOGIA

Em uma entrevista conduzida pelo poeta e historiador da arte David Shapiro, John Cage revela o que pensava sobre trabalhar com outros artistas. “Eu recuso a colaboração”, ele declara, “no sentido de duas pessoas discutindo algo para chegar, por assim dizer, a uma obra de arte democrática. Você vê”, Cage prossegue, “o que percebi foi que os painéis de discussão e debate são infinitos. De fato, um debate, para ser concluído, tem que trazer um juiz para determinar quem ganhou. As pessoas nem sabem dizer quem ganhou o debate sem que um juiz os diga”. Deve-se notar que o compositor se ressentia de que um ato de criação tivesse precedência sobre outro,

como no contexto da dança moderna dos anos 1930, em que aos compositores se pedia que trabalhassem a partir de uma coreografia já finalizada — ou como nos balés, em que, inversamente, a música sempre vinha antes da dança. “Seria melhor”, ele afirma, “se duas pessoas trabalhando juntas pudessem trabalhar sem que uma seguisse a outra”.³

Na visão de Cage, a colaboração não deve impor restrições à criatividade dos colaboradores; assim, ela nada mais é do que uma disposição a ter o seu trabalho experienciado ao mesmo tempo em que o trabalho de outra pessoa. “Estou tomando cuidado para não usar a expressão ‘disposição a se unir’”, Cage logo esclarece, “porque não há união mesmo. São duas coisas diferentes que se unem — se é que elas de fato se unem — onde Marcel Duchamp disse que uma obra de arte se completa: no observador”. Buscando entender o que isto significa na prática, Shapiro pergunta: “então a colaboração implica simultaneidade?” “Isso é tudo que ela realmente significa para mim”, responde Cage. “Duas coisas acontecendo ao mesmo tempo”, Shapiro repete, como que para digerir a ideia; Cage confirma: “tal é sua relação”. (Shapiro & Cage 1985, pp. 103–111)

Corta para: Brasília, 2011. Eu passaria grande parte daquele ano montando meu primeiro documentário no IRIS. Para isso, eu dispunha de um material filmado pelo antropólogo Daniel Simião no Timor-Leste no contexto de uma pesquisa financiada pelo *Instituto*

3

de Estudos Comparados em Administração de Conflitos (INCT-InEAC) e desenvolvida no âmbito do *Laboratório de Estudos de Cidadania, Administração de Conflitos e Justiça* da Universidade de Brasília (CAJU-DAN/UnB). Àquela altura, *Sé mak sala tenkeser selu sala* (Simião 2011) estava sendo concebido para abordar duas situações de conflito entre diferentes sensibilidades jurídicas em vigor no país. A primeira consistia daqueles casos de violência doméstica que, embora já tivessem sido resolvidos por meio de sistemas tradicionais de justiça, foram posteriormente processados pelo Estado timorense no interesse de defender — ou de ‘fazer valer’ — os valores de um país ‘moderno’. A segunda situação tinha a ver com ataques contra *buan* — categoria nativa que descreve um tipo de bruxo — perpetrados por aldeões que, ao enfrentarem o sistema de justiça estatal, se viam incapazes de obter legitimidade às alegações de que eles haviam sido motivados pela defesa contra um mal sobrenatural (ver: Strating & Edmondson 2015).

No filme, nós acabamos abordando o último assunto apenas de passagem; porém, antes que decidíssemos abandoná-lo, eu passei muito tempo trabalhando o material relacionado a ele. As filmagens que eu tinha à minha disposição totalizavam cerca de catorze horas e incluíam várias entrevistas em *tétum*, idioma que — àquela altura — eu não dominava nem instrumentalmente. Para lidar com esse desafio linguístico, Daniel e eu passamos por uma longa etapa preliminar, durante a qual nós assistimos juntos a porções do

material para que ele traduzisse o que estava sendo dito e para que eu, por minha vez, fizesse perguntas e tomasse notas capazes de sustentar um processo de montagem que não exigisse sua presença constante.

Tornamos a nos encontrar algumas semanas mais tarde para visionar as cenas que eu havia preparado nesse ínterim. Essa foi a primeira vez que Daniel avaliaria o meu trabalho na ilha de edição. No geral, ele considerou o ritmo das sequências demasiadamente acelerado e, entre outras considerações, reclamou do que eu havia feito com a fala de certos personagens. Mais especificamente, referiu-se a uma cena em que João Ribeiro, juiz do Tribunal Distrital de Díli, contava — em tétum — o caso de um homem que, vítima de feitiçaria, havia morrido por não conseguir se redimir devidamente com o dono de um cabrito que ele havia atropelado na estrada. Eu me lembrava claramente do processo de montar aquela história, que eu havia achado tão fascinante quanto difícil de fazer funcionar.

Eu expliquei a Daniel que, apesar da barreira do idioma, eu havia me esforçado para rearranjar certos enunciados e remover várias redundâncias e irrelevâncias, tudo a fim de tornar a história que ele estava contando mais clara, mais dinâmica e — em última análise — mais palatável para o público. Meu objetivo, como dizem os montadores, era ‘cortar a gordura’ daquela cena e ‘endireitá-la’. No entanto — eu ponderei —, ao tentar fazê-lo, era possível que eu tivesse inadvertidamente cortado uma fala no meio, ordenado as

informações incorretamente ou descartado mais do que os tiques desnecessários e incômodos da expressão oral. A essa altura, Daniel deixou claro que o problema não residia na minha falta de compreensão do idioma; a narrativa estava compreensível. Disse-me que, no entanto, o que eu havia feito com aquela entrevista tinha desvirtuado uma forma de falar tipicamente timorense — composta, inclusive, daqueles ‘tiques’ que eu havia considerado irrelevantes — e que, por isso, a narrativa soava descaracterizada. Eu considerei que aquela objeção era indevida: o mais importante, eu lhe disse, não era a *forma de falar* de João Ribeiro, senão que a *inteligibilidade* do seu discurso — especialmente tendo-se em conta do fato de que, para o espectador não versado em tétum, sua fala seria acessível apenas por meio das legendas. Nós seguimos debatendo o assunto por um tempo, com cada um de nós avançando um conjunto diferente de razões para tentar resolver aquele impasse a nosso favor. A discussão acabou quando eu disse a ele: “Daniel, o que estamos fazendo aqui é *cinema, não é antropologia*”.

Esse evento foi fundamental para a nossa relação, pois iluminou as diferentes maneiras pelas quais nós entendíamos a natureza do filme que estávamos fazendo. Para Daniel, grande parte do que estava em jogo na montagem era o grau de consistência etnográfica da narrativa — incluindo a ‘textura’ do discurso. Claro, ele também queria que fizéssemos um ‘bom filme’; no entanto, ele parecia principalmente preocupado com o quão bem sua pesquisa estava

sendo transposta para a linguagem do cinema. Ficou claro para mim que, porque ele considerava *Sé mak sala tenkeser selu sala* como mais um ramo de seu trabalho como antropólogo — mesmo que fosse um ramo muito especial —, o filme deveria obedecer mais ou menos aos mesmos critérios usados para avaliar a qualidade do restante da sua produção acadêmica.

Quanto a mim, eu estava focado em polir o ritmo de cada cena e em maximizar a inteligibilidade e o senso de encadeamento de cada história — em suma, meu papel era acertar todos os aspectos do filme que, com algum cinismo, se poderiam interpretar como ‘cosméticos’. A mim, cabia julgar corretamente — momento a momento — a elasticidade da atenção do espectador, assim como a sua capacidade de compreender a narrativa, para não correr o risco de sobrecarregá-lo ou de perdê-lo. Ao meu ver, o que estávamos fazendo era, em primeiro lugar, uma *experiência cinematográfica*, não um *produto de pesquisa*. Cá estávamos, então, Daniel e eu, vivendo uma corruptela do processo colaborativo concebido por Cage: embora estivéssemos engajados na montagem do mesmo filme — é dizer: embora achássemos estar os dois trabalhando em algo comum —, cada um de nós se ocupava em fazer uma coisa diferente que deveria, ainda assim, coexistir em harmonia com sua contraparte.

Retornemos a Cage por um instante. Não seria ilógico pensar que a maneira como ele concebia suas colaborações deriva do fato de que estas tendiam a ocorrer com artistas de outros meios que não a

música: sendo um compositor, Cage frequentemente trabalhava com dançarinos e cenógrafos, por exemplo. De fato, ele parece acenar para essa possibilidade: “quando vi que os músicos não aceitariam meu trabalho como música enquanto os dançarinos ficavam encantados com ele, dispostos a aceitar meus ruídos não importando como eu os produzisse, eu sabia que iria trabalhar com eles” (Shapiro & Cage 1985, p. 104). Assim, amparadas pela diferença entre mídias, suas colaborações estariam livres para trazer à vida simultaneamente coisas distintas sem que houvesse, estritamente, nenhuma necessidade de deliberação ou concessões.

No entanto, este raciocínio seria incorreto. Para Cage, a composição e a execução constituíam facetas relativamente independentes da música, de forma que uma colaboração já se estabelecia quando um instrumentista se punha a tocar uma de suas peças. E, ainda assim — ainda que unidas em uma mesma performance —, tais facetas mantinham-se suficientemente independentes para não exigir negociações entre os colaboradores. A estranheza desse arranjo não escapa a Shapiro, que comenta: “por um lado, você é considerado uma espécie de divindade de inclusão na colaboração, mas por outro lado” — “eu recuso a colaboração”, completa Cage. O compositor explica, então, que o princípio que rege seus processos colaborativos é “o que o Zen chama de não-obstrução. Interpenetração e não-obstrução, esses são dois grandes princípios”. Maravilhado, Shapiro responde: “essa é uma bela maneira de pensar

sobre seus atos separados: não-obstrução e interpenetração”. (Shapiro & Cage 1985, pp. 107–112)

Ao longo das décadas, a antropologia e o cinema desenvolveram suas formas próprias de ‘interpenetração’ e ‘não-obstrução’, embora sob uma lógica muito menos permissiva que a de Cage. Ora, isso não é de todo um motivo para estranhamento: afinal, para existir como um dispositivo científico legítimo — ou seja, para ser capaz de servir a uma comunidade de cientistas sociais em seus próprios termos —, tanto o processo de produção cinematográfica quanto o formato de seus produtos tiveram que buscar os fundamentos de sua validação epistemológica. Tudo a seu respeito foi — e continua sendo — objeto de pormenorizadíssimas investigações, teorizações e adequações: a duração das tomadas, a distância entre a câmera e o sujeito filmado, o uso — ou não — de tripé, a construção do ponto de vista, o grau aceitável de manipulação na ilha de edição, e daí por diante (ver, por exemplo: Bateson & Mead 1977; MacDougall 1982; Dornfield 1989). Como condição de sua contínua inserção no meio acadêmico, o fazer cinematográfico é submetido a um sistema de restrições e controles que visa garantir a interpenetração e a não-obstrução entre a sua lógica própria e as exigências da disciplina.

A premissa — e também a conclusão — desse processo é que nem tudo aquilo que é cinema pode tornar-se antropologia. Com isto, têm-se instituindo, ao longo do tempo, certos modos de produção cinematográfica — poderia, mesmo, até dizer ‘certas ortodoxias’ —

cujo objetivo é incorporar seletivamente ao universo acadêmico as potencialidades dessa poderosa ferramenta que é a imagem em movimento. Na época em que a palavra reinava suprema na antropologia, isto significava que um filme etnográfico não poderia prescindir do comentário do antropólogo em *voice-over*. Mais tarde, com a introdução do som direto, o uso de entrevistas — instrumento de pesquisa já consolidado na disciplina — passou a dominar o filme etnográfico. Já há um tempo, porém, esses dispositivos deram lugar a um estilo mais observacional, preferido devido à sua semelhança formal e metodológica com a observação participante (Henley 2004): nas palavras de Colin Young (1995, p. 101), “o processo de filmagem pode ser o mais parecido possível com a observação; o filme acabado pode representar o evento observado”. É importante notar que cada uma dessas estratégias estéticas foi, de certa forma, *vetada* pela comunidade científica no processo de ser incorporada ao repertório da antropologia visual.

No entanto, devemos considerar que o terreno das aspirações comuns entre disciplinas não é suficientemente fértil para gerar o tipo de inovações que esperamos de colaborações entre artistas e cientistas. Isto porque, muitas vezes, os grandes avanços — tanto nas artes quanto nas ciências, e no conhecimento de forma mais geral — se produzem na transgressão de fundamentos pré-estabelecidos e na abertura de novos horizontes. É isso que os processos de co-criação entre artistas e cientistas — e, mais especificamente, entre cineastas

e antropólogos na ilha de edição — têm o potencial de permitir: uma expansão das possibilidades estéticas e epistemológicas disponíveis a partir não necessariamente de um enfraquecimento do pensamento disciplinar, mas de seu enriquecimento mútuo. Não me escapa, claro, que uma defesa da interface entre cinema e antropologia deva propor um predicado mais preciso sobre como devem relacionar-se os diferentes praticantes: afinal, devemos prezar pela trans-, inter- ou multidisciplinaridade? Isto, permito-me deixar subentendido. Ao menos neste ensaio, interessa-me menos estabilizar esta discussão do que explorar uma fresta nos modos ‘tradicionais’ de produção cinematográfica em antropologia, pois ela já deixa entrever uma série de futuros possíveis.

Com o objetivo de permitir aos processos colaborativos a possibilidade de explorar novas possibilidades de prática e de teoria, o antropólogo Arnd Schneider defende o estabelecimento de *relações intranquilas* entre antropólogos e artistas. Para Schneider, as linhas de diálogo entre eles devem adotar a mesma sensibilidade das relações entre pessoas que, em inglês, estão em *speaking terms*. Estar em *speaking terms* não é de todo uma posição amistosa, ou mesmo segura: ela coloquialmente denomina o momento quando duas partes restabelecem contato após um histórico de conflito. Traduzirei, portanto, a expressão inglesa como ‘pisar em ovos’. Dizer que antropólogos e artistas devem relacionar-se ‘pisando em ovos’ significa reconhecer que o que possibilita seu diálogo é um campo

hermenêutico muito tênue. “Está claro, portanto, que não pode haver demandas normativas *a priori* quando antropólogos colaboram com artistas”, afirma Schneider. “Eu defendo que ‘pisar em ovos’ é uma construção frágil que não pode ser presumida normativamente, mas que só pode ser delicadamente construída em cada instância ou fase das colaborações. A renúncia”, ele conclui, “a cessão temporária dos próprios limites disciplinares para promover a compreensão, pode ser uma estratégia-chave para se desenvolver projetos colaborativos e dialógicos” (2015, pp. 25–26). Na prática, essa renúncia não é nada desinteressada: ela advém do desacordo entre as partes e, por esse motivo, tende a ser acompanhada por negociações de todo tipo.

Contra o plano de fundo do conflito — especialmente do conflito disciplinar —, os discursos mobilizados pelos colaboradores na ilha de edição ganham elevada importância, em especial os *argumentos*. Começamos com uma definição do termo. Acredita-se que a palavra ‘argumento’ tenha raízes no proto-itálico **argu-*, que significa ‘brilhante’, no proto-indo-europeu **h₂érgus*, ‘branco’, no grego antigo *árguros*, que significa ‘prata’ e/ou no hitita *ḫarki-*, que quer dizer ‘brilhante’ ou ‘branco’. Em última instância, contudo, sabemos que o verbo ‘argumentar’ vem do latim *arguere*, que significa ‘tornar claro’, ‘declarar’ ou ‘demonstrar’. Seguindo essa ênfase metafórica na luz e na visão, podemos entender como ‘argumentos’ aqueles discursos que funcionam ‘lançando luz’ sobre as ‘partes obscuras’ de uma ação ou coisa no intuito de conduzir o interlocutor a um entendimento

aprimorado dessa ação ou coisa. Nos argumentos, reside não apenas a busca do entendimento mútuo, mas também — eu acredito — o potencial radicalmente transformador dos encontros entre cineastas e antropólogos.

Na ilha, os argumentos são valiosos não apenas pelos resultados que engendram no filme, senão também pelo que revelam em termos dos valores disciplinares que subjazem ao pensamento de cada um dos colaboradores. Isto porque, se arte e ciência compõem duas culturas distintas (ver: Snow 1998; também: Leavis 2013), em sua dimensão técnica, cada uma dessas culturas pressupõe uma *matriz ontofânica* — isto é, “uma estrutura geral da percepção que condiciona *a priori* a maneira com que as coisas aparecem” (Vial 2017, p. 85). O que isso quer dizer na prática é que artistas e cientistas dispõem de formas singulares — e, portanto, distintas — de ‘ver’ as mesmas coisas. Nesse contexto, os argumentos configuram um *dispositivo fenomenotécnico* que tem como função elaborar, na mente do interlocutor, infraestruturas de percepção especializadas, destinadas a tornar manifestas — visíveis, audíveis, cognoscíveis, e daí por diante — coisas que, sem elas, permaneceriam ‘ocultas’. De forma bastante literal, então, os argumentos buscam transformar a maneira como ‘vemos’ as coisas.

Mas os argumentos não são o único tipo de discurso produzido na ilha de edição. Já que, para o cineasta, os processos de co-criação ocorrem no seio de uma comunidade de especialistas, e porque esse

milieu está sob uma forte influência de modos de produção baseados na interpenetração e na não-obstrução, faz-se necessário — muitas vezes — que o montador também articule *defesas*. A função primária das defesas é, como indica o termo, repelir ‘ataques’ direcionados a decisões que desafiam ou que, simplesmente, não se conformam a parâmetros ‘tradicionais’, ‘aceitos’ ou ‘reconhecidos’ de realização cinematográfica. Isto porque, como vimos, a antropologia visual ‘tradicional’ tende a legitimar como epistemologicamente válida apenas uma faixa muito estreita das capacidades expressivas do cinema, de forma que o trabalho na ilha de edição deve buscar mecanismos próprios para deferir quaisquer rupturas. E não apenas na ilha: uma vez finalizado, o filme há de circular entre antropólogos, que — a depender de sua orientação disciplinar — terão suas próprias críticas a fazer sobre as decisões tomadas pelos co-criadores.

Argumentos e defesas muitas vezes se sobrepõem: é comum que um argumento seja utilizado em defesa de uma decisão, ao passo que uma defesa pode conter um argumento embutido nela. Assim, talvez seja mais lógico tratarmos essas categorias como designando *funções* — e não *tipos* — de discursos. De uma forma ou de outra, argumentos e defesas compõem um universo discursivo próprio à ilha de edição, mas que, por vezes, acaba se esparramando pelo mundo em todo tipo de produção para- ou metatextual — como é o caso dos próximos capítulos deste ensaio. Seguindo a deixa de uma nomenclatura já difundida entre montadores — em particular, entre montadores

franceses —, me servirei da palavra *argumentário* para denominar o universo discursivo em torno da fabricação de um filme. Depois de terminado o processo de montagem, o argumentário muitas vezes se vincula ao filme sob a forma de uma ‘exegese autorizada’, e nada impede que ele seja enriquecido, manipulado ou alterado em função de interesses diversos.

Particularmente no contexto das colaborações entre cineastas e antropólogos, o argumentário cumpre a dupla função de negociar as diferenças entre as partes e, ao fazê-lo, também de ‘teorizar’ — muitas vezes, *retroativamente* — gestos artísticos que, de outra forma, talvez carecessem de alicerçamento intelectual. Aqui, farei uma pausa para responder a uma objeção costumeira. ‘Intelectual?’ interpõe o leitor. ‘Não seria isso uma violação do cinema pela antropologia? Afinal, o cinema não é ciência: ele é uma arte!’ O cinema é, de fato, uma arte, mas não naquele sentido proposto por Émile Durkheim (2011, p. 85) de uma “prática pura sem teoria”. O fazer cinematográfico — e, especificamente, a montagem de filmes, que é o que mais nos interessa neste ensaio — envolve teorização em dois níveis distintos. O primeiro, um nível elementar, simplesmente em razão do fato de que as ações na ilha de edição — como toda *prática* — resultam na objetivação de uma série de pressupostos que, mesmo que apenas tacitamente, compõem uma verdadeira teoria (Pereira 1982, Cf. pp. 64–86). Isto é melhor demonstrado do que explicado.

Retornemos à entrevista de João Ribeiro. Como o leitor vai se lembrar, o que estava em jogo naquela montagem era a adequação da fala de um personagem a certos parâmetros de inteligibilidade por meio de um conjunto de operações que adulteravam sua ‘textura’ original. Na prática, isso envolvia efetivamente deformar a expressão oral — cujo caráter é eminentemente tentativo e improvisacional — em favor do tipo de assertividade que é característica ao texto escrito. A determinação de fazê-lo vinha da forma como eu entendia a natureza do meu trabalho na ilha: por diversos motivos, o propósito que me guiava ao montar aquela entrevista — assim como as outras — era o de *estruturar um fluxo de informações* suficientemente claro e acessível para ser capaz de conduzir o espectador a um entendimento sofisticado do tema que o filme abordava. Por esta perspectiva, a inteligibilidade da fala ganha precedência sobre a forma de falar, que era exatamente o que eu havia dito a Daniel.

Ora, esta não é a única maneira de se conceber a natureza da montagem de entrevistas. A montadora francesa Emmanuelle Jay, por exemplo, oferece uma formulação diametralmente oposta à que guiava meu trabalho naquela época. “Montar uma entrevista não é simplesmente resumir um discurso, escolher pedaços de pensamentos ou garantir a continuidade de uma declaração”, ela diz. “*É organizar um encontro entre a pessoa que fala e a que assiste*” (Jay 2016, p. 55, ênfase minha). Vista dessa maneira, a montagem de entrevistas pressupõe uma série de outras exigências formais. Prezar

por uma fala límpida e fluida já não é o bastante, como nos lembra Jay: em um encontro, as expressões faciais e os gestos, os silêncios, as hesitações, o vaguear do pensamento e — de forma geral — o ‘tom’ e a qualidade altamente circunstancial da fala são bastante relevantes. A forma de falar é, em um encontro, tão importante quanto a inteligibilidade da fala. Esse argumento, que dá razão ao que me havia dito Daniel, foi, em última instância, o que nos guiou no processo de retrabalhar a montagem das entrevistas — incluindo a de João Ribeiro. É assim que a forma como entendemos o que fazemos na ilha de edição configura uma teoria: ela subjaz e orienta o nosso trabalho, e se materializa de maneira quase inequívoca no produto final.

Há um segundo nível no qual a teorização concerne a montagem de filmes: um nível mais constitutivo, por assim dizer. É verdade que aquilo que chamamos de ‘intuição’ é um instrumento privilegiado na ilha de edição. Nas palavras de Daniel Rezende, “o montador está sempre lutando entre dois caminhos antagônicos: a racionalização e a intuição. Ele vai precisar das duas, mas eu, quando tenho que escolher, uso primeiro a intuição”. Esta preferência não lhe é única. Para ele, como para muitos outros montadores, a intuição “está ligada à percepção das coisas, algo que às vezes não se consegue explicação lógica, é o que se sente” (Randolph, Akerman & Lopes 2015, p. 36). Por si só, essa predileção não constitui necessariamente um ponto de discórdia no campo das colaborações entre cineastas e antropólogos,

especialmente se admitirmos que a intuição dispõe de um estatuto epistemológico próprio — algo que este ensaio não tem a pretensão de demonstrar. Porém, ainda que ela tenha precedência no processo decisório do montador e esteja sujeita à inefabilidade dos sentimentos, a intuição sozinha não é suficiente para fundamentar o trabalho na ilha de edição. “O problema”, como me explicou em uma entrevista a montadora Natacha Dufaux,

é que a intuição deve coincidir com o futuro espectador. Você quer mesmo é mover o espectador de uma ideia para outra, você quer fazê-lo reagir... Então, se eu tomo uma decisão por intuição, é porque digo a mim mesma ‘eu acho que isso vai ser bom’ mas não sou capaz de explicar imediatamente o porquê. É claro que tenho que racionalizá-lo depois e ser capaz de explicá-lo. Eu tenho que me confrontar sempre: será que eu gosto disso porque isso me pertence ou será que eu gosto porque há, de fato, uma construção que nos faz chegar a esse estado neste momento? Minha subjetividade, ela deve ser sempre confrontada, racionalizada, para ter certeza de que ela corre o risco de atingir mais pessoas do que apenas eu. O filme tem que poder fazer com outras pessoas o que ele fez comigo. Por que isso me toca profundamente? Quando assisto aos materiais, por exemplo, sempre presto muita atenção a isso. E aí não estamos no campo da intuição. Eu assisto ao material e, nele, há algo que me toca profundamente. E aí, eu tenho que pensar por que isso me toca tão profundamente. Será que isso me afeta profundamente porque eu estou há

três horas ouvindo essa pessoa? Se for o caso, isso é um baita problema, porque eu nunca poderia reproduzir esse efeito na montagem, já que o filme não durará três horas. Ok, sim, isso me comove profundamente porque eu aprendi, em um determinado momento, que essa pessoa ali, em sua entrevista, que ela havia feito isso e aquilo... Então eu desconstruo. Eu tento desconstruir o que me levou a essa emoção, e eu tentarei reproduzi-la depois. Então, a intuição, você precisa ser capaz de destrinchá-la.

A necessidade de se destrinchar a intuição por meio de uma reflexão ulterior é algo sobre o que também fala Ingmar Bergman. “Eu tomo todas as minhas decisões na intuição”, ele afirma, “só que, então, eu tenho que saber por que tomei essa decisão. Eu jogo uma lança na escuridão”, ele conclui, com uma das mais belas metáforas sobre o assunto. “Isso é intuição. Então devo enviar um exército para a escuridão para encontrar a lança. Isso é intelecto” (The New York Times 1981, s.p.). Nem Bergman nem Dufaux são os únicos a identificar a necessidade de se pensar duas vezes sobre as decisões tomadas no curso do fazer cinematográfico. Na montagem, especificamente, a ‘teorização’ de um gesto artístico se ocupa de entender as condições que possibilitam sua ‘leitura’ no contexto do filme e, neste sentido, cumpre a função de determinar — assim como de buscar modos para amplificar — a medida de sua eficácia como *estratégia comunicativa*. É por isso que teorizar é uma atividade indispensável na ilha de edição. Independentemente de haver sido

concebido racionalmente ou intuitivamente, o gesto artístico busca, na reflexão sistemática, a sua validação como elemento de uma linguagem cinematográfica orientada à produção de ‘efeitos’ específicos no espectador.

Ao meu ver, a teorização de gestos artísticos pode adotar uma função estruturante nas colaborações entre antropólogos e cineastas: fomentada pelo desacordo e enriquecida pelo diálogo disciplinar, ela pode constituir — a partir da articulação de argumentos e defesas — um locus de elaboração da linguagens cinematográficas *sui generis*, feitas sob medida para produzir, no espectador, efeitos capazes de conduzi-lo a *insights* que tenham relevância antropológica. Ora, isto não é de todo dissimilar ao que propõe o antropólogo Jay Ruby. Ruby defende — como eu — um deslocamento do *realismo* como o paradigma prototípico para a antropologia visual em favor de abordagens mais experimentais. Isto porque — como eu — Ruby reconhece que, para além das tradições do filme etnográfico e do documentário convencional, existe uma vasta — e, até o momento, sub-explorada — gama de possibilidades estéticas e epistemológicas da qual antropólogos e cineastas podem se servir. A priorização de abordagens experimentais daria lugar ao que ele chama de *cinema antropológico*: “um gênero bem articulado, distinto das limitações conceituais do documentário realista e do jornalismo de radiodifusão”, que consistiria em “filmes feitos por antropólogos para comunicar *insights* antropológicos”, aos quais seria permitido tomar

emprestado “convenções e técnicas de todo o cinema — ficção, documentário, animação e experimental” (Ruby 2000, p. 1). Contanto que ela permita a rejeição das normatividades disciplinares — tanto do cinema quanto da antropologia —, acredito que a definição de Ruby possa constituir um bom ponto de partida para orientar as colaborações entre antropólogos e cineastas.

No capítulo a seguir, tomo como objeto um único gesto artístico que realizamos durante a montagem de *Sé mak sala tenkeser selu sala* para mostrar como a ética do desacordo serviu para produzir um argumentário que, por sua vez, orientou o desenvolvimento de uma linguagem específica que, se tivesse sido elaborada em um contexto mais fértil para a co-criação, poderia produzir efeitos de pertinência antropológica no espectador. A montagem de *Sé mak sala...* precede muitas das ideias aqui exploradas, apesar de tê-las informado; por isso, combinarei reflexões contemporâneas e retrospectivas. Com isto em mente, o leitor deve sentir-se convidado a assistir ao filme em questão antes de seguir em frente com a leitura deste ensaio.

3

SÉ MAK SALA TENKESER SELU SALA: O CASO EM FAVOR DE STRAVINSKY

Seria um eufemismo afirmar que o uso de música não-diegética — ou seja, de música que não esteja ancorada no interior do universo narrativo — em filmes etnográficos é controverso, principalmente se ela não tiver uma relação direta com o contexto retratado. Em *Sé mak sala tenkeser selu sala*, porém, Daniel e eu sucedemos em negociar o uso de uma trilha musical completamente exógena ao contexto timorense. Como um dos nossos objetivos era retratar os dilemas para a consolidação de um sistema judicial de tipo ‘ocidental’ em Timor-Leste — algo que ajudaria o país a sedimentar seu processo de ‘modernização’ —, nos pareceu adequado montar a sequência de

abertura como uma *montage* — uma seleção de planos cuja sequência busca dar expressão a uma ideia ou conceito — que estabelecesse um contraste entre ‘tradição’ e ‘modernidade’. Eu acredito — embora não tenha certeza — que Daniel chegou na ilha de edição desde o início com a ideia de introduzir o filme com uma montagem paralela intercalando uma fraca lâmpada a gás sendo acesa na escuridão com uma televisão sendo montada em uma cabana. Seja como for, eu montei essa pequena cena e continuei a trabalhar a sequência, plano após plano, com o objetivo de esboçar tanto a precariedade com a qual o país adentrava sua ‘modernidade’ quanto o sincretismo entre elementos ‘exógenos’ e ‘indígenas’. Eu havia decidido encerrar a abertura com um belo *tilt-up* em que Daniel revelava o rosto sério de um *lia na’in* — uma figura de autoridade tradicional timorense — todo paramentado em trajes cerimoniais e olhando para além da câmera, como que para sugerir que ele assistia àquelas transformações preocupado com o futuro de sua cultura. O processo de montagem estava fluindo sem problema algum: Daniel havia me dado total liberdade para experimentar. Sem que ele soubesse, porém, eu havia quebrado aquela primeira regra do cinema etnográfico.

A *montage* de abertura — como a maioria das *montages* — pedia por alguma trilha musical, uma vez que a lógica que norteia esse tipo de sequência é — nos termos da cineasta Maya Deren — *vertical*: ao contrário do que ela chama de desenvolvimento *horizontal*, que está ocupado com a continuidade narrativa das ações que transcorrem na

tela, a lógica vertical é eminentemente poética e busca expressar sentimentos e/ou significados mais gerais ou mais abstratos. Assim, o uso da música na ilha de edição tem o poder tanto de ajudar o montador em sua busca pela forma mais eficaz de construir a emoção e/ou a ideia que ele tem como missão tornar expressa, quanto — se a música for, de fato, utilizada no corte final — de ajudar a conduzir o futuro espectador a uma leitura adequada da poética das imagens. Para além desses dois motivos, a música é amiúde utilizada na ilha para dinamizar os processos mais mecânicos da montagem, que podem ser, por vezes, bastante maçantes.

Por alguma razão que eu não pude identificar — pelo menos não naquele momento —, a trilha musical pela qual eu me senti imediatamente e inequivocamente atraído foi uma composição orquestral de Igor Stravinsky chamada *A sagração da primavera*. Eu a carreguei no software e então a experimentei como *temp track* para as imagens que eu estava montando. A expressão ‘temp track’ refere-se a qualquer peça musical que seja usada temporariamente durante o processo de montagem para servir como um ‘guia’ para a trilha musical final. Depois de alguns ajustes finos na imagem, ficou evidente para mim que a *Sagração* se encaixava muito bem no filme e que deveríamos considerar mantê-la no corte final.

Se eu esperava convencer Daniel de que comprometer esse princípio do filme etnográfico era a coisa certa a fazer, sabia que precisaria de uma linha de raciocínio consistente: uma que também

explicasse o motivo pelo qual eu usei a *Sagração* como *temp music* em primeiro lugar. E assim, eu busquei teorizar retrospectivamente o meu gesto artístico, isto é, articular como e porque cheguei a uma decisão criativa que, de fato, foi tomada de forma bastante intuitiva. Eu comecei com uma dupla defesa: disse-lhe que muitos documentários utilizam trilhas musicais, e que o padrão é utilizar trilhas orquestrais. Neste sentido, o uso de música em *Sé mak sala...* apoiar-se-ia em uma tradição cinematográfica relativamente consolidada. Ademais, o uso de música em *montages* é extremamente comum exatamente porque a música não somente dá ritmo às imagens, como ela facilita a comunicação de certas ideias ao espectador. Quanto à escolha de usar a *Sagração* em particular, o seguinte raciocínio foi articulado.

A palavra “harmonia” vem da do verbo *harmozō*, ‘encaixar’, em Grego Antigo. Harmonia, portanto, significa uma ‘junção’, ou uma ‘união’, e é comumente utilizada para descrever uma ‘combinação agradável de elementos’. As fricções e os dilemas na sociedade Timorense contemporânea que estávamos tentando evidenciar no documentário advém, em minha estimativa estética, de um arranjo ‘desarmonioso’ entre seus elementos indígenas e estrangeiros. Isso pode ser inferido nas imagens até certo ponto, mas torna-se mais claro nas entrevistas, que trazem as vozes de pessoas, locais e estrangeiras, trabalhando como juízes e autoridades tradicionais, na cidade e no campo, expressando pontos de vista conflitantes em

diferentes línguas. Pensei ser apropriado, portanto, que a trilha musical também tentasse evocar um sentido de ‘ordem perturbada’.

Em música, o termo ‘harmonia’ é normalmente utilizado para referir-se a um conjunto de regras que governam, através de uma estrutura de relações funcionais, o arranjo vertical apropriado de notas em acordes e o arranjo horizontal apropriado desses acordes em progressões. ‘Tonalidade’ é o conjunto de relações funcionais prescritas pelo ‘sistema diatônico’, que é uma forma de organizar notas em famílias e de conceder significado a acordes e a sequências de acordes particulares, de forma que evoquem certos humores e narrativas. As relações funcionais consideradas apropriadas por esse sistema são categorizadas como ‘consonantes’, enquanto que aquelas que diz-se causarem ‘dissonância’ são normalmente desaprovadas. O sistema diatônico é o fundamento da música ocidental e, pelo menos durante alguns séculos, serviu como um livro de regras relativamente rígido para compositores e musicistas. Como aponta o compositor Arnold Schoenberg,

a maior parte dessas regras restringia as mudanças de tonalidade e designava fórmulas relacionadas à inclusão e ao tratamento de dissonâncias. Essas restrições tencionavam facilitar o entendimento da música. Em épocas anteriores, ainda mais que em nosso tempo, a inclusão de um tom dissonante — ‘estrangeiro’ à harmonia — interrompia o entendimento simples e estável. ‘De onde vem este tom? Aonde ele vai?’

Essas questões distraíam a mente do ouvinte, e poderiam ainda fazê-lo esquecer as condições básicas das quais a continuação do pensamento musical dependiam. (Schoenberg 1969, p. 192)

A noção de uma ideia musical, cuja inteligibilidade considera-se dependente de sua aderência a um certo conjunto de regras prescritas, sendo interrompida pela intrusão de tons não familiares foi exatamente o que eu pensei que o projeto pedia. E a peça de música orquestral que eu conheço que melhor simboliza um sentido de violação de uma tradição estabelecida é a *Sagração* de Stravinsky. Comissionada por Sergei Diaghilev para a companhia *Ballets Russes* após o sucesso dos balés anteriores de Stravinsky, a *Sagração* foi uma virada brusca na abordagem do compositor ao palco no sentido de que, ao contrário de seus predecessores, ele não foi estruturado ao redor de uma trama. Ele buscava *pictorializar* — ao invés de *descrever* —, puramente através de som e movimento, uma sequência de rituais pré-históricos vagamente imaginados. Pieter van der Toorn reporta que, ao completar sua partitura musical, Stravinsky mandou uma sinopse do ‘roteiro’ para o editor da *Gazeta Musical Russa*, na qual dizia que “a coisa toda deve ser dançada do início até o fim; não darei sequer um compasso para pantomima” (van der Toorn 1987, p. 4). E então, no dia 29 de Maio de 1913, a *Sagração* estreou no Théâtre des Champs-Élysées apenas para ser interrompida pela revolta da plateia: a apresentação apenas pôde continuar após a intervenção da polícia parisiense. Isso porque entendeu-se que tanto a música de

Stravinsky quanto a coreografia de Vaslav Nijinsky haviam ‘dessecrado’ suas respectivas tradições ao forçar sobre elas uma série de novidades audazes, enérgicas e aparentemente caóticas.

A primeira coisa a se notar sobre Stravinsky e sua obra é que, longe de rejeitar a ideia de uma ordenação sistemática de sons, eles buscavam desafiar as regras que subjazem o sistema diatônico. Em sua visão, “a arte, em seu sentido mais real, é uma forma de se conceber obras de acordo com certos métodos, adquiridos ora pela aprendizagem, ora por inventividade”. A *raison d’être* desses métodos era impor limites à expressão musical “em uma medida correspondente às limitações do órgão que a percebe” (Stravinsky 1947, pp. 24–63). Neste sentido, Stravinsky não falava em ‘harmonia’ — que, ele pensava, implicaria em um ouvinte que estivesse conscientemente atento às funções, progressões e relações estruturais no momento da fruição — mas de ‘densidade’: aquilo do qual o ouvido ‘está ciente’. “E a densidade se tornou um assunto estritamente serial, um elemento de variação e de permuta como qualquer outro” Stravinsky afirma. “De acordo com cada sistema, se consegue de duas a doze notas na agregação vertical. Isso é matemático? Claro que sim”, ele conclui, “*mas o compositor compõe a matemática*” (Stravinsky & Craft 1959, p. 147, ênfase minha). Portanto, deve-se deixar claro que, ao invés de se recusar a obedecer a um sistema, Stravinsky problematizou o sistema diatônico em particular.

Consonância, diz o dicionário, é a combinação de vários tons em uma unidade harmônica. Dissonância resulta do desarranjo de tal harmonia pela adição de tons estrangeiros a ela. Deve-se admitir que tudo isso não é claro. A afinação de um instrumento requer que toda a amplitude musical disponível ao instrumento seja ordenada de acordo com intervalos cromáticos. Compor, para mim, é colocar em uma ordem certo número desses sons de acordo com certas relações-intervalos. Essa atividade leva à busca por um centro sobre o qual a série de sons envolvida em meu empreendimento deva convergir. Então nossa preocupação principal não é tanto o que se chama de tonalidade, mas algo que se pode chamar de ‘atração polar’ de um som, de um intervalo, até mesmo de um complexo de tons. Tendo em vista o fato de que nossos pólos de atração não estão mais encerrados dentro do sistema fechado que é o sistema diatônico, podemos aproximar os pólos sem ser compelidos a nos conformar com as exigências da tonalidade. É claro, a instrução e a educação do público não mantiveram o ritmo da evolução da técnica. O uso de dissonância, para ouvidos mal preparados para aceitá-la, não falhou em confundir sua reação, trazendo à tona um estado de debilidade em que a dissonância não mais se distingue da consonância. (Stravinsky 1947, pp. 34-38, ênfase minha)

Eu gostaria de atrair sua atenção para o fato de que Stravinsky atribui às convenções musicais de seu tempo o fato de a *Sagração* ter sido recebida por seus contemporâneos como uma composição

revolucionária. Tendo em vista o que sabemos de suas visões sobre a arte, não deve ser surpresa o fato de que ele não considerava seu trabalho nem um pouco revolucionário. “Falar em revolução é falar de um caos temporário”, ele afirma. “Agora, arte é o contrário de caos. O tom de uma obra como a *Sagração* pode ter parecido arrogante, a linguagem que ela falava pode ter soado severa em sua originalidade, mas de forma alguma isso implica que ela seja revolucionária no sentido mais subversivo da palavra” (Stravinsky 1947, pp. 10–11, ênfase minha). E realmente: enquanto não tonalmente funcional no sentido tradicional da música, a *Sagração* respeita uma estrutura organizada em torno de ‘centros tonais’, cujos sentidos relacionais podem não marcar, efetivamente, um desvio tão radical dos postulados da composição tonal (ver: Berger 1968).

É aqui que as coisas ficam interessantes: Stravinsky não abole completamente a tonalidade na *Sagração da Primavera*. No entanto, ao subordinar quaisquer consonâncias existentes na composição à mais proeminente presença da dissonância, é a dissonância, e não a consonância, que se torna perpetuamente estabelecida como a estrutura normativa da composição (Gloag 2003). Isso abre uma avenida dupla para se pensar sobre a *Sagração*. Pode ser o caso — por um lado — que, como a *Sagração* busca evocar um passado primitivo dentro de uma concepção modernista, seu caráter real repousa em um senso de contenda nunca resolvida. Através de sua estrutura tonal única, na qual a coexistência de consonância e dissonância é

marcada pela inversão de seu relacionamento usual, a mais notável realização da *Sagração* seria a de reforçar a tensão intrínseca de uma série de binômios relacionais, tais como conformidade e resistência, tradição e ruptura, e continuidade e fragmentação. No que é talvez a mais astuta análise da obra, Arnold Whittal escreve que “tal inversão de verdadeira estrutura tonal realmente aparenta ser, em seu mais estrito sentido, negativa, uma investida, ao invés de uma rejeição, radicalismo de forma distintamente primitiva. Como um retrato da selvageria humana, o trágico poder da *Sagração* pode depender precisamente da liberdade para o conflito ser expressado pelos mais imediatos e eletivos meios. *Ela pode ser uma das mais crucialmente radicais obras-primas modernas, mas ela precisa da perspectiva da tradição para que a sua natureza, e também o seu efeito, sejam compreendidos*” (Whittal 1982, p. 50–51, ênfase minha). De certa forma, o que é proposto aqui é que o próprio ‘tecido musical’ da *Sagração* é composto de conflito.

Por outro lado, entretanto, podemos tomar Stravinsky a sério quando ele alude à ideia de que a *Sagração* ‘fala uma linguagem própria’; nesse caso, a relação antitética entre consonância e dissonância é resolvida e, com isso, também o são todas as outras dicotomias. Eis o porquê: os fenômenos que chamamos de consonância e dissonância têm suas bases físicas na *série harmônica*, que é a sequência de frequências que ocorrem acima de qualquer nota em todas as tonalidades não-sintéticas. A frequência mais

grave, mais alta e mais reconhecida é chamada de *fundamental*. Acima dela, uma série de frequências progressivamente mais fracas, que são frações inteiras da fundamental, é produzida: cada uma dessas frequências é chamada de *parcial*, ou de *harmônico*. Consonância é produzida pelos harmônicos mais próximos da fundamental, enquanto a dissonância é produzida por aqueles mais longínquos. Assim, como explica Schoenberg, a distinção entre consonância e dissonância é uma de *gradações*, e não de *tipo*: “elas não são mais opostas do que dois e dez são opostos. Isso simplesmente depende da crescente habilidade do ouvido analítico de se familiarizar com os harmônicos remotos, expandindo, assim, a concepção do que é eufônico, adequado para arte, de forma que abrace a totalidade do fenômeno natural” (Schoenberg 1978, p. 21). A tarefa de se ‘alfabetizar’ em ‘linguagens musicais’ diferentes do sistema diatônico, portanto, implica no mesmo tipo de esforço que o de não somente entender, mas de realmente adquirir, os costumes de lugares distantes.

Embora o argumentário aqui apresentado seja — como o leitor pode ter suspeitado — um pouco mais sofisticado do que aquele que emergiu na ilha de edição e conte com uma série de referências bibliográficas das quais, à época, eu não dispunha, seu princípio estruturante permanece o mesmo. A agressividade das dissonâncias na *Sagração...*, devido ao desvio calculado do compositor das regras de harmonia que orientam a música ocidental, serviriam para dar ao

espectador uma sensação de ‘coisa fora de lugar’. Este efeito, porém, não é resultado de um caos sonoro — o que fortalecia o caso em favor de Stravinsky e não de compositores mais radicais —, senão que de uma composição escrita num ‘idioma musical’ ao qual nossos ouvidos não estão acostumados e que, portanto, eles não sabem ‘decifrar’ ou ‘entender’. A *Sagração...* pede atenção à sua idiossincrasia da mesma forma que uma cultura estrangeira, para que seja verdadeiramente entendida, deve ser olhada ‘de dentro’: embora ela seja sistemática e internamente coerente com uma certa ‘matemática sonora’, ela é tida pelo ouvinte como ‘selvagem’ ou ‘indomada’ porque difere da ‘matemática sonora’ hegemônica. De forma análoga ao Timor Leste que buscávamos retratar no filme, o que, *Na Sagração...*, conduz o espectador à sensação de ‘estranhamento’ é o choque da alteridade radical: é o fato de que, ao se deparar com os produtos de um sistema cultural exógeno ao seu próprio, o espectador é levado — pela força automática de seus hábitos — a experienciá-los e compreendê-los a partir de uma lógica que lhes é externa.

Grande parte do que me levou a desenvolver esse argumentário foi o fato de que, partindo da premissa de que Daniel não apenas não concordaria *prima facie* com a minha decisão de usar a *Sagração...*, mas que, bem possivelmente, ele seria vigorosamente contra minha escolha de trilha musical, eu precisava de instrumentos adequados para fazê-lo reconsiderar sua posição. Aqui, meus argumentos e defesas estavam a serviço da conciliação, do apaziguamento do que

eu imaginava que constituiria um conflito disciplinar: se, no cinema, o uso de trilha musical é irrestrito senão que pelas exigências do projeto, na antropologia ele deve justificar-se adequadamente em relação aos princípios da etnografia. Uma vez que eu estava convencido de que a *Sagração...* era uma boa escolha para aquele filme, meu objetivo na ilha passou a ser fazer com que Daniel ‘cedesse território’ e, para isso, eu devia ajudá-lo a entender como a trilha mantinha alguma relação — mesmo que apenas simbólica, ou da ordem das sensações — com o contexto retratado. Surpreendeu-me, portanto, perceber, na ilha de edição, que o meu receio de um conflito disciplinar era indevido: de fato, Daniel estava de acordo com o uso de uma trilha musical, especialmente uma que fosse orquestral. Sua objeção — e foi aqui que o argumentário veio a cumprir sua função — era quanto ao uso daquela peça específica de Stravinsky. O importante, no entanto, é notar que a elaboração de um argumentário que cumprisse a função de dissipar conflitos não tinha a ambição de justificar a minha escolha pela perspectiva de que ela ajudaria a sedimentar — no seio do filme — uma linguagem cinematográfica antropológica em sua natureza.

É claro que não me escapava o fato de que o uso da *Sagração* como trilha musical em *Sé mak sala...* buscava produzir efeitos relativamente bem definidos no espectador; o que não me ocorreu à época — mas que foi crescendo em mim ao longo do tempo e que veio a constituir o cerne da minha prática artística e, também, a gênese

desta dissertação — era que esses efeitos poderiam, em si mesmos, ter relevância antropológica e, até mesmo, constituir um exercício em antropologia fílmica. Havia, operando na ilha naquele momento, uma distinção fundamental entre *estética* e *epistemologia*, que se refletia em uma cisão entre as decisões tomadas em razão de exigências colocadas pela antropologia e aquelas tomadas em razão da criação cinematográfica. Não era parte das minhas incumbências produzir conhecimento antropológico no espectador através do filme — essa era a incumbência de Daniel. Eu sentia que, a mim, cabia apenas fazer com que *Sé mak sala...* oferecesse uma experiência de visionamento clara e agradável, que a ajudasse a cumprir, da maneira mais otimizada possível, a função acadêmica em razão da qual estava sendo produzido. Naquele momento, o domínio do estético me parecia pertencer ao cinema e o da epistemologia, à antropologia.

Ora, esta distinção ainda se mantém operante — em alguma medida — no campo da antropologia visual (ver, por exemplo: Brutti 2008), embora, em realidade, estética e epistemologia sejam facetas intimamente conectadas na experiência cinematográfica. Isto porque, para o espectador, as qualidades estéticas do filme constituem o universo empírico a partir do qual qualquer conhecimento será derivado. Neste sentido, é importante considerar que o cinema não simplesmente *revela* o sensível por meio de um registro audiovisual fidedigno, mas sim que, nele, o cinema opera verdadeiras *metamorfoses* a partir de operações como a montagem.

“O cinema ao mesmo tempo *modela e modula* o sensível”, afirma o antropólogo francês François Laplantine. “Ele cria relações não apenas inesperadas, mas até então desconhecidas, ao aproximar imagens e sons que estavam distantes e distanciar imagens e sons que estavam próximos. Ao entrarem em relação umas com as outras”, Laplantine conclui, “as sensações transformam-se mutuamente. Mas cada vez de uma maneira diferente” (2015, pp.87-88). Pode-se dizer — em uníssono com Dziga Vertov (1985) — que o cinema funciona como uma prótese que estabelece as condições para uma percepção extraordinária e mais-que-humana, e que, por isso, ele é capaz de possibilitar, de reforçar ou, alternativamente, de impedir certas ontofanias. O cinema — em sua dimensão técnica — lança uma ‘luz’ sobre seus objetos de interesse, ele os ‘enquadra’ e os ‘torna visível’, reorganizando-os no tempo e no espaço: em suma, ele estabelece as condições de aparição ou de não-aparição dos fenômenos e, ao fazê-lo — tal como a linguagem verbal —, articula *argumentos* no sentido etimológico discutido anteriormente.

De acordo com Kathryn Kalinak, o uso da música no cinema exerce — ou melhor, torna possível — essa ‘função argumentativa’ no cinema de forma análoga à maneira que o uso de legendas controla e limita a percepção de fotografias, ou seja, “ancorando a imagem à especificidade, reforçando um significado entre muitos significados possíveis”. Imagens são densas de uma forma que as palavras não são: elas dispõem de um *excesso indéxico* (Taylor 1996) que, na

ausência de um simbolismo claro dado de antemão, as tornam potencialmente ambíguas e polissêmicas. “Assim como adjetivos e advérbios delimitam o significado dos substantivos e verbos aos quais estão ligados”, conclui Kalinak, a música ajuda a delimitar o campo semiótico das imagens às quais se conecta, como se ela “lançasse uma rede ao redor do significante visual flutuante” (Kalinak 2010, p. 18). Diferentes trilhas musicais permitem — ou melhor, privilegiam — diferentes ‘leituras’ da imagem, o que quer dizer que elas abrem, no seio da imagem, diferentes matrizes de significação. Eis a mecânica fenomenotécnica que poderia ter estado em jogo na escolha da música em *Sé mak sala...*: qual argumento queríamos articular? A qual *insight* antropológico queríamos conduzir o espectador? Para fazê-lo, qual era a ‘luz’ que deveríamos lançar sobre aquelas imagens, qual ‘rede’ ao redor de sua polissemia?

Digo ‘poderia ter estado em jogo’ porque, ao fim e ao cabo, essa discussão não se concretizou naquele momento, uma vez que os ‘termos tácitos’ da minha parceria com Daniel não eram propícios para um exercício tão coordenado entre antropologia e cinema. Não é como se Daniel e eu tenhamos escolhido, dentre uma ampla gama de possibilidades, os termos que melhor nos serviam; o que ocorria era que a relação de co-criação que estava disponível para nós naquele momento era condicionada por uma série de forças e performances que nos perpassavam enquanto profissionais, assim como pelas condições simbólicas e laborais do contexto que nos unia. Esse

conjunto de forças, performances e condições — que se estende da dimensão macrossociológica às idiossincrasias biográficas dos atores envolvidos — compunham o *sistema sociotécnico* que vigorava na ilha de edição durante os meus primeiros anos no IRIS. Cunhada pelo sociólogo estadunidense Bryan Pfaffenberger (1992), a noção de ‘sistema sociotécnico’ é fundamental para entendermos as dinâmicas e possibilidades das colaborações entre cineastas e antropólogos, já que ela torna evidente como a coordenação social do trabalho exerce influência sobre as atividades técnicas.

Em 2010, quando eu entrei no IRIS, eu era recém-egresso de um programa de bacharelado que se orgulhava de formar profissionais qualificados, ou seja, que dominavam a linguagem e os códigos específicos do cinema. Como todo processo disciplinar, a formação universitária tem como um de seus objetivos principais transformar a conduta dos indivíduos — os estudantes — em consonância com uma série de parâmetros normativos. O grau de aderência do graduado a essa matriz normativa constitui grande parte das bases para sua inserção em um mercado de trabalho especializado. De fato, foi minha formação como cineasta que me levou àquela ilha de edição específica, de forma que era razoável concluir que grande parte do que era valorizado em mim naquele contexto era a fluência que eu havia desenvolvido relativamente aos conhecimentos e às técnicas do meu ofício. Ademais, como o perfil desejado para aquela vaga não incluía uma formação em ciências sociais, era fácil concluir que as

uma aproximação disciplinar com a antropologia não era requisito para o seu exercício. Assim, eu achava que o princípio operante no meu cargo era ‘quanto mais cineasta, melhor’, princípio este que informava minha performance profissional naquele ambiente.

Some-se a isto o fato de que o laboratório que eu integrava é um laboratório de *serviço*, cuja atribuição era fornecer aos pesquisadores os subsídios necessários para alicerçar sua produção audiovisual. Há, no espaço acadêmico, uma divisão claramente demarcada entre pesquisadores e funcionários ‘técnicos’. Em termos gerais, o trabalho ‘intelectual’ ou ‘propriamente acadêmico’ pertence aos primeiros, enquanto que os últimos se ocupam de tarefas mais operacionais. Os primeiros *lideram* a produção, enquanto que os últimos fornecem os meios para torná-la possível. O cinema é — ao menos era, naquela época — um ofício extremamente demandante em termos técnicos: os equipamentos eram de difícil operação, assim como o eram os softwares de montagem. A minha contratação se justificava pelo fato de eu dispor da expertise necessária para tornar possível a produção cinematográfica — algo que estava em falta naquele espaço — e não pela minha capacidade de conduzir pesquisa antropológica.

Por conta desses fatores, eu acreditava que a minha função no IRIS era a de ‘profissionalizar’ a produção audiovisual dos antropólogos com quem eu trabalhava a partir de diretrizes relativamente consolidadas do cinema documentário. *Sé mak sala tenkeser selu sala*, tendo sido o primeiro filme que eu montei lá, é um

exemplo dessa orientação ortodoxa: além de uma fotomontagem e três *montages* musicais relativamente despretensiosas, o filme é inteiramente composto por entrevistas, planos de corte que servem para ‘ilustrar’ as falas dos personagens e uma série de *establishing shots* — tomadas cuja função é localizar os espaços ocupados pelos personagens. Essa estrutura estava plenamente de acordo com um modo de produção já ‘clássico’ em documentário, cujos princípios eu trouxera comigo para o IRIS graças à minha formação universitária. Ademais, eu me preocupava muito seriamente em tentar adequar o material filmado por Daniel aos altos padrões técnicos do ‘cinema profissional’: dentre as minhas tarefas na ilha estavam, por exemplo, equalizar o áudio da entrevista de Natércia Gusmão para atenuar o ruído de um ar-condicionado que ‘poluía’ sua fala e utilizar planos de corte — que eu chamava de *band-aids* — para cobrir as fraturas de continuidade criadas pela manipulação das entrevistas. Durante a montagem desse filme, até meus incômodos eram típicos de um cineasta: resenti-me do fato de Daniel não ter filmado a fachada do parlamento nacional timorense — o que nos obrigou a usar uma fotografia estática para introduzir a entrevista de Cristina Ferreira —, assim como do fato de ele ter filmado a entrevista com Ana Pessoa em um restaurante, uma vez que esse era o motivo pelo qual sua fala era encoberta, de tempos em tempos, pelo som de um liquidificador.

Não quero dizer que essa forma de pensar e conduzir-se na ilha seja totalmente indevida; de fato, ela tem o seu lugar na produção de

experiências cinematográficas. No entanto, ela revela — no contexto mais amplo do meu relato neste capítulo — a *dialética essencialista* que orientava minha ideia de colaboração interdisciplinar naquela época. Cinema — eu acreditava —, sendo a *forma* do produto, era a incumbência do cineasta; o *conteúdo* do filme, por outro lado — porque advinha de pesquisa etnográfica —, era responsabilidade do antropólogo. Colocado de outra forma, meu trabalho na ilha era o de ‘vestir’ a antropologia feita pelos meus colaboradores com uma ‘roupagem cinematográfica’ adequada. Sob essa ótica, cabia menos ao cineasta se atrever a ‘fazer antropologia’ na ilha de edição do que ao antropólogo cabia ‘fazer cinema’: aqui, cada um deveria se ocupar em contribuir com sua expertise específica para a criação de um produto em que forma e conteúdo, como duas faces distintas de uma moeda, fossem capazes de coexistir em harmonia. Essa forma de pensar é fruto de um contexto onde as competências e as exigências disciplinares dos diferentes praticantes são claramente demarcadas e funcionalizadas. Aqui, os argumentos e as defesas não constituem muito mais do que *instrumentos decisórios*, isto é, discursos direcionados à conciliação de diferenças, especialmente no que diz respeito à aceitabilidade das imposições da ‘forma’ sobre o ‘conteúdo’ — e vice-versa —, assim como à relevância do ‘conteúdo’ que emerge da ‘forma’ dada ao material. Eis, então, na negociação de concessões entre atores que cumprem funções estáveis, um arranjo possível para as *relações intranquilas* de que fala Schneider.

No capítulo a seguir — de maneira complementar a este —, tomo como objeto uma análise do filme *Outro fogo* para mostrar como a mútua implicação entre cinema e antropologia serviu para consolidar uma série de artifícios que, de maneira expressa, ambicionam produzir efeitos de pertinência antropológica no espectador. Se, neste capítulo, nos ocupamos de estudar um único gesto artístico, no próximo, nossos objetos serão a macro-estrutura do filme e algumas de suas estratégias expressivas específicas. Com isto em mente, o leitor deve sentir-se convidado a assistir ao filme em questão antes de seguir em frente com a leitura deste ensaio.

4

OUTRO FOGO: AUTÓPSIA DE UM FILME ANÔMALO

A primeira vez que eu me reuni com Guilherme Fagundes — em fevereiro de 2017 —, ele queria fazer um filme bastante diferente daquele que acabamos fazendo. No contexto de sua pesquisa de doutorado pelo DAN/UnB, Guilherme estava empenhado, desde 2014, em estudar a experiência de implementação do *Manejo Integrado do Fogo na Estação Ecológica da Serra Geral do Tocantins*. Suas incursões em campo até aquele momento haviam se beneficiado do uso de uma câmera fotográfica e de uma câmera de vídeo, embora deva-se notar que as ambições que o orientavam no uso desses equipamentos não eram propriamente artísticas, senão que

majoritariamente científicas. Como muitos outros antropólogos, Guilherme estava principalmente interessado na fotografia e no vídeo enquanto *formas de registro*, isto é, enquanto mecanismos de preservação documental dos momentos efêmeros, nos quais — como diria o cineasta francês Robert Bresson (2019, Cf. p. 38) — a ‘escrupulosa indiferença’ do maquinário tem a vantagem de possibilitar um relativo divórcio entre a *produção* de imagens e qualquer *interpretação* de seu aspecto ou significado. O objetivo — assim como a fundamentação teórica e metodológica — de Guilherme ao lançar mão dos recursos audiovisuais era a realização daquilo que Claudine De France chama de *observação diferida*, isto é, uma análise pormenorizada dos gestos, ações e operações filmadas. Sua produção de imagens era, assim, análoga às suas anotações de campo, ainda que, relativamente a elas, configurassem um vetor de *expansão* e não meramente de *complementaridade*. Isto porque, como explica De France,

quando a expressão verbal é a tradutora principal e imediata da observação direta, o etnólogo tende a proceder com economia. Ele capta rapidamente e seleciona, no fluxo das manifestações concretas, aquelas que lhe parecem ser as mais importantes e às quais ele está em condições de atribuir uma significação imediata — ainda que provisória. A própria observação direta tende a se subordinar a seu modo de expressão usual, que é a evocação verbal na tradição oral, a escrita na cultura escrita. Ela isola no fluxo do sensível aquilo que pode ser

facilmente veiculado por este modo de expressão. Em compensação, quando a palavra e a escrita são confrontadas, durante a observação diferida, com os gestos e movimentos filmados, elas se tornam um instrumento insubstituível para a análise fina dos modos de articulação entre as fases e os aspectos do fluxo gestual, no simultâneo e no sucessivo, no espaço e no tempo. O etnólogo pode, então, levar em consideração as manifestações às quais não teria sido imediatamente atribuída uma significação ou uma função precisas e cuja importância ele ainda ignora no momento em que as filma. (De France 1998, pp. 24-25)

Essa fundamentação teórica e metodológica não havia apenas orientado Guilherme em campo, senão que também informava o tipo de filme que ele almejava produzir a partir das imagens que captara. De France é, de fato, a principal proponente de uma vertente do cinema antropológico cujo objetivo primário é representar as *cadeias operatórias* (ver, por exemplo: Martínón-Torres 2002, Coupaye 2015) de processos técnicos a partir de uma montagem que reconstitua a lógica espaço-temporal dos gestos, ações e operações filmados pelo antropólogo. É claro, as cadeias operatórias e os gestos podem ser descritos verbalmente; Guilherme produziu, em sua tese, uma descrição de diversos gestos técnicos, tanto no combate quanto no manejo. Porém, relativamente à análise escrita, o cinema adiciona uma camada importante ao estudo da técnica: a dimensão sensorial. A principal função da imagem em movimento no estudo da técnica é, como aponta De France, mostrar “a impossibilidade de separar, por

vezes, ao nível dos fatos sensíveis, o que a escrita nos ensinou a dissociar mentalmente” (2010a, p. 239). Para além do nicho específico do estudo das técnicas, a chamada ‘virada sensorial’ nas ciências sociais (ver: Howes 2021) fez com que o tipo de cinema feito por antropólogos deixasse de privilegiar a narrativa — e, principalmente, a palavra — e passasse a adotar um aspecto mais impressionista. O que Guilherme queria, em um primeiro momento, era desfrutar da riqueza sensorial permitida pela sua cinematografia para produzir uma *análise praxeológica* (ver: De France 2010a, 2010b) dos gestos de combate e de manejo.

Essa preocupação em combinar praxeologia com uma estética ‘sensorial’ se torna mais clara quando voltamos nossa atenção para as principais influências fílmicas que estavam disponíveis para Guilherme naquela época. Produzido em 2015 por Eduardo Di Deus (2015) — um de seus colegas de doutorado, também membro do LACT, o *Laboratório de Antropologia da Ciência e da Técnica* e também orientando do professor Carlos Sautchuk —, *Sangria* é um filme que lança um olhar sobre os seringais do noroeste paulista a partir de um tratamento cinematográfico parecido com aquele capitaneado pelo *Sensory Ethnography Lab* de Harvard. O filme articula uma cadeia operatória detalhada das ações e operações envolvidas na extração da borracha, aproximando o espectador da experiência dos seringueiros através de uma série de manobras de câmera e de montagem. O filme *A cobra* (Sautchuk 2016), que eu

montara com Carlos em 2016, também se debruça sobre os gestos técnicos e, através da montagem, busca conectar, comparar e contrastar dois tipos de pesca na Amazônia contemporânea. Esses dois filmes — tão imediatamente relacionados com os interesses e com o universo de interlocução de Guilherme — exerciam uma substancial pressão sobre a parceria que nós estávamos estabelecendo porque eles estabeleciam precedentes bem-sucedidos para interseção entre cinema, antropologia e técnica.

Minha primeira incursão na ilha foi, assim, dedicada a tentar montar cadeias operatórias das operações de combate e de manejo. Contudo, eu logo percebi que não tínhamos material suficiente para fazermos um filme propriamente dito. Acontece que, diferentemente da extração de borracha e das duas técnicas pesqueiras que tínhamos como referências, nem o combate nem o manejo dispunham de marcadores narrativos claros através dos quais se delineava um clímax e um final. O material de que dispúnhamos era marcado por repetidas gravações dos gestos que animavam o abafador e o pinga-fogo, precisamente porque era isso que interessava Guilherme em campo. O contexto mais amplo em que se encaixavam esses gestos, no entanto, era difícil de reproduzir. A operação de combate se encerra quando todo o fogo é suprimido, e esse material — por vários motivos — nós não tínhamos; o manejo, igualmente, tem por conclusão o momento em que todo o fogo se extingue ou quando os agentes de manejo deixam o local. Isto também nos faltava. Mesmo

com várias horas de material filmado, eu não conseguia dar um fim narrativamente coerente às operações que buscávamos retratar no filme.

Frente a essa limitação, Guilherme e eu optamos por explorar as dimensões afetiva e tecnopolítica do fogo e das suas imagens como o dispositivo narrativo do filme. Passamos, assim, a nos basear em um argumento que Guilherme articula em sua pesquisa com base no que diz a antropóloga Nadine Ribet. “A ambivalência do fogo não reside na própria combustão”, ele afirma, “mas no efeito dos afetos pelos quais nos relacionamos com o fenômeno. São os afetos que animam essas relações os responsáveis por conferir valores bons ou maus às chamas, de forma que o fogo funciona antes como suporte de ambivalências exteriores a si próprio” (Fagundes 2019a, p. 3). Essa ambiguidade do fogo se reflete, em sua pesquisa, na diferenciação entre os incêndios — o dito ‘fogo mau’ — e as queimas prescritas, estas representativas do chamado ‘fogo bom’. O Cerrado é um bioma pirofítico: as formas de vida que ali habitam evoluíram na presença constante não apenas do fogo ‘natural’, como também das queimas antropogênicas. Contudo, o paradigma de supressão aplicado à conservação do Cerrado levou a uma remoção substancial do fogo das ecologias locais, levando a um acúmulo de materiais combustíveis e, com isso, à incidência de mega-incêndios. Ademais, a ampla circulação de imagens de incêndios florestais, no Brasil e mundo afora, serviu para sedimentar — especialmente no imaginário

de populações urbanas — a impressão de que o fogo é uma força de ‘destruição da natureza’. O desafio que Guilherme e eu abraçamos na montagem de *Outro fogo* foi o de tentar desestabilizar esse imaginário pirofóbico a partir de uma experiência cinemática que deslocasse as imagens do fogo de seus sentidos habituais.

Para cumprir esse ambicioso objetivo, precisávamos lançar mão de abordagens cinematográficas mais experimentais, uma vez que — nas palavras de Bresson (2019, p. 94) — “mostrar tudo condena o cinema ao clichê, obriga-o a mostrar as coisas como todos estão acostumados a vê-las”. Isto significa que, na ausência de caminhos não-convencionais de criação de sentido, “o que a câmera de fato capta é o mundo ‘natural’ da ideologia dominante” (Johnston 1973, p. 28). Desprovidas de um certo grau de turbulência, a imagem fotográfica faz pouco mais do que afirmar a hegemonia do *status quo*, e corre o risco mesmo de fortalecer sua pretensão de legitimidade. Se a nossa missão na ilha era ‘descriar’ a percepção do fogo no Cerrado, ou seja, “torná-lo possível de novo”, “arrancá-lo do fluxo do sentido”, abrir “uma zona de indecidibilidade entre o real e o possível” e impor “uma hesitação prolongada entre imagem e significado” (Agamben 2002, pp. 316–318), então Guilherme e eu devíamos voltar nossos olhos não para o ‘realismo’ que prevalece nos relatos etnográficos, senão que para outras potências da montagem. Foi assim que decidimos fazer um filme ‘anômalo’, isto é, um filme em que não recorreríamos nem às convenções usuais do cinema nem às da

antropologia para fornecer caminhos estabilizados de criação de sentido. Em se tratando de linguagem cinematográfica, *Outro fogo* deveria se comunicar com o espectador em seu próprio idioleto: nosso projeto era contravenir os códigos estabelecidos para que o espectador se visse obrigado a buscar novas formas de entender as imagens do fogo. Na seção a seguir, apresento uma explicação superficial das estratégias estéticas que empregamos no filme, assim como alguns comentários sobre como chegamos a formular essas estratégias.

Em linhas gerais, *Outro fogo* pode ser dividido em três macro-sequências: uma introdução fria, a sequência de combate e a sequência de manejo. Entre as sequências de combate e de manejo, há um breve interlúdio que conta com o áudio de uma entrevista para reforçar o tema do filme, assim como para marcar a transição entre seus diferentes momentos. Não há uma continuidade temporal entre as sequências: independentes uma da outra, elas buscam articular um ‘retrato’ ao mesmo tempo impressionista e expressionista das ações — e dos afetos — que compõem ora o combate, ora o manejo. A sequência introdutória não funciona como um retrato, senão que como um ‘espelho’: ela confronta o espectador com uma ação de queima sem contexto algum para elicitar sua reação automática — reação esta que o filme buscará ressignificar. O arco ‘narrativo’ — ou, para melhor dizê-lo, a *progressão* — que *Outro fogo* busca articular vai da *suspeição* frente ao fogo ‘desconhecido’ à *inimizade* do

combate, e conclui com a *afinidade* do manejo. É no movimento proposto pelo filme — e não apenas em sua conclusão — que o espectador se depara com um ‘outro’ fogo, isto é, com uma alteridade que demanda ser ‘vista’ a partir do seu estatuto ontológico próprio.

Para evocar o sentido de suspeição frente ao fogo, a sequência de abertura lança mão de uma variedade de estratégias narrativas e simbólicas. Ela começa com uma cartela epigráfica que coloca o tema do medo — assim como sua ‘destruição’ — como o objeto do filme. A epígrafe que escolhemos utilizar é uma livre adaptação de um trecho de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (ver: Guimarães Rosa 1994, p. 519). A obra mantém um certo grau de continuidade etnográfica com a realidade retratada em *Outro fogo*, o que configura um dos motivos principais pelos quais Guilherme a trouxe para a ilha como opção. O fato de a queima ter sido realizada à noite também é importante, já que consideramos que o período noturno trazia uma simbologia de ‘atividade interdita’. Porque o espectador não tem contexto nenhum daquela queima, nós contávamos com uma interpretação negativa: aquela seria vista como uma queima proibida, ilícita. Tratava-se, no entanto, de uma queima prescrita — ou seja, de um ‘fogo bom’. O assobio, em conjunção com a música ‘misteriosa’, ajudaria a contravir essa leitura das imagens e a sedimentar a suspeição que buscávamos evocar. O título, então, é usado para pontuar o final da abertura.

Para marcar ainda mais o fato de que se tratava de uma abertura fria — ou seja, de uma cena que visa lançar o espectador diretamente na ação narrativa ao custo do tempo normal de aclimatação —, decidimos fazer uma segunda cena introdutória. Esta, mais clássica, lançava mão de uma série de *establishing shots* do Cerrado com um fundo musical mais ‘neutro’. Na escolha dos planos para compor esta segunda introdução, decidimos codificar o chamado *triângulo do fogo* — calor, combustível e comburente — na forma de imagens do sol, vegetação, e vento, respectivamente. Nossa ideia, ao apresentar o espectador ao universo do Cerrado, era sublinhar o fato de que o fogo é imanente naquela paisagem: ainda que não exista sob a forma de chamas, ele está presente ali enquanto potencial. Com isto em mente, decidimos inserir o crepitar de uma fogueira para subjazer aqueles *establishing shots*. O ‘triângulo do fogo’ desemboca na imagem de uma fogueira, algo que fizemos para chamar a atenção do espectador para a função ferramental que o fogo adota nas atividades humanas. O contraste entre o fogo como força ecológica e o fogo prometeico é um elemento central tanto no filme como na pesquisa de Guilherme e, por isso, merecia um corte eisensteiniano como aquele.

A micro-sequência a seguir adota um estilo mais observacional para dar ancoragem à ideia de que há um certo fio narrativo a ser seguido no filme. Dado que a nossa intenção era explorar os afetos em torno do fogo, poderíamos facilmente ter caído na armadilha de fazer um filme que — seja pela afiliação a um impressionismo ou a um

expressionismo —, fosse narrativamente abstrato. Porém, como observam Suhr e Willerslev, “embora o cinema etnográfico descubra a realidade apenas transcendendo-a por meio de manipulações cinematográficas, ele não deve lutar tanto contra sua afinidade com o realismo a ponto de se tornar totalmente abstrato”. Há de haver, eles concluem, um certo equilíbrio otimizado entre o realismo da imagem fotográfica e o construtivismo das manipulações cinematográficas — principalmente da montagem —, assim como entre “simplicidade e complexidade, ressonância e dissonância. A imagem efetiva deve manter esses fatores em tensão um com o outro, em vez de subscrever obstinadamente qualquer um deles” (Suhr & Willerslev 2012, p. 294). Com isto em mente, decidimos levar o espectador do acampamento dos brigadistas ao local do incêndio através de uma simples montagem ‘horizontal’, para retornar aos termos de Deren.

Ancorada no gesto de abafar as chamas, a sequência do combate respeita uma lógica particular. Ainda que possa ser entendida através de um encadeamento temporal narrativo cujas modulações são dadas pela progressão do combate, essa mesma progressão privilegia o paulatino desenvolvimento de um afeto negativo frente às chamas. Esse afeto negativo carrega consigo uma carga mitológica clara: isto porque é o domínio do ser humano sobre o fogo — codificado sob o mito de Prometeu — que representa, tanto simbolicamente quanto de uma forma muito prática, o acumen de sua engenhosidade. É também no fogo que o ser humano encontra as limitações de seu poder sobre

a natureza (ver: Cronon 2001, p. xiv). Em um nível simbólico, este momento do filme demonstra a luta entre o ser humano — munido de seus instrumentos técnicos especializados — e as forças ‘cruas’ da natureza. Para abrir o caminho para esse aspecto simbólico — assim como para transmitir a sensação física de fadiga —, nos servimos de planos longos e repetitivos, nos quais a resistência do fogo às abaforadas dos brigadistas e a participação de outras forças naturais, tais como o vento, são evidentes.

Os takes longos — como nos lembra Lutz Koepnick — retardam o processo de percepção ao interromper a antecipação e, portanto, suspendem o apetite do espectador pela construção de significado narrativo imediato. Baseado na profusão de temporalidades e ritmos presentes no próprio material fílmico, o take longo inspira o espectador a renunciar ao desejo de agir, reagir e interpretar em favor de uma economia atencional totalmente diferente. Esta forma de ver privilegia o envolvimento reflexivo com experiências extraordinárias que resistem à redução a categorias pré-existentes. Assim, a experiência estendida de duração que o take longo oferece “possibilita e nos permite manter relações recíprocas entre percepção e pensamento, fascínio e conhecimento” (Koepnick 2017, p. 152). Foi principalmente através da super-extensão da duração dos planos que buscamos infundir o ato de ver de um caráter ativo em *Outro fogo*.

Há um ponto de virada narrativo nesta sequência, que é a ‘volta’ de um fogo sem controle: essa virada é marcada pela introdução de um som de digeridoo — que fornece um calço sonoro para a sensação de medo — e pelo progressivo aumento da fumaça nos planos. Para salientar o temor do combate, optamos por reduzir a ‘janela’ do filme. Isso foi realizado com um *crop* do widescreen padrão para uma janela mais estreita. A redução do campo de visão do espectador se manterá até a sequência do manejo — mais especificamente, até o momento que chamamos de ‘balé do pinga-fogo’ —, quando a confiança dos brigadistas frente às chamas dissolverá a ‘claustrofobia’ que tem início aqui. Tanto esse estreitamento quanto o uso de um digeridoo ‘atmosférico’ têm como objetivo carregar as imagens de significado ao lançar sobre sua potencial polissemia uma ‘rede’ clara: há de se temer esse fogo. Há de se temer esse fogo inclusive porque a situação de combate se tornou — neste segundo momento, em que a fumaça é um elemento mais presente — extremamente precária.

Desde o início, Guilherme queria que fizéssemos algo especial com o material de ‘empareamento’ no combate. O empareamento ocorre quando os brigadistas sincronizam suas abafadoras em um ritmo comum, funcionando ‘como se fossem um só abafador’ (ver: Fagundes 2019b, pp. 198–212). Como tínhamos vários planos que mostravam esse fenômeno em ação no combate, a primeira estratégia de montagem que nos ocorreu na ilha foi entrecortá-los para mostrar que se trata, de fato, de um fenômeno recorrente. A esta altura, já

havíamos decidido que o plano musical ‘atmosférico’ deveria dar lugar a algo mais ritmado. Nossa ideia era mostrar — também por meio da música — que o combate ‘difuso’ que havíamos montado no momento imediatamente anterior dispunha de formas próprias de organização. O ritmo, assim, daria à trilha ‘amorfa’ uma ‘macro-estrutura’ musical de maneira análoga à maneira como o emparelhamento dava uma ‘macro-estrutura’ coletiva aos esforços individuais dos brigadistas.

Com isto em mente, escolhemos um digerido ritmado e eu passei a tentar montar uma demonstração do fenômeno a partir dos vários planos de que dispúnhamos. Aquilo não me apeteceu: os cortes entre os diferentes planos me pareciam fragmentar indevidamente o fluxo dos gestos sincronizados. Isto me levou a fazer um teste: e se usássemos apenas um único plano do emparelhamento? O que perderíamos na noção de que se trata de um fenômeno recorrente, o filme como um todo ganharia em ‘potência visual’. Por acaso, um dos planos sincronizava perfeitamente com a música que havíamos escolhido, de forma que eu montei um com o outro e mostrei o resultado para Guilherme. Não foi difícil ‘bater o martelo’ aqui, mas — para preservarmos a noção de recorrência — Guilherme insistiu para que usássemos pelo menos um dos outros planos de emparelhamento que tínhamos à mão na cena anterior.

A sequência do combate chega ao fim com um ‘corte seco’ para um combate noturno. A elipse temporal subentendida na transição

abrupta do dia para a noite insinua — sem, contudo, deixar claro — que o combate durou um dia inteiro. Eis a frustração do combate que, mesmo com a técnica do empareamento, não sucedeu em apagar aquelas chamas. Esse sentido anticlimático é reforçado pelo fato de o digerido retornar, aqui, ao seu estado ‘amorfo’ ou ‘atmosférico’. Embora a noite represente o fechamento desta sequência, o olhar de um brigadista para a câmera e o plano geral das chamas ainda altas dão a entender que o combate está longe de terminar. Foi a falta de materiais que ‘fechassem’ ou dessem um sentido de conclusão à ‘narrativa praxeológica’ que nos levou a esta conclusão para a sequência do combate; de fato, como dizem os montadores, o próprio material determinou como ele ‘queria’ ser montado. Se Guilherme e eu dispuséssemos de planos que, uma vez montados, trouxessem ao combate à sua ‘conclusão final’, nós muito provavelmente teríamos enveredado pela representação de cadeias operatórias. Esta cena noturna teve um grande peso na nossa decisão de seguir pela via dos afetos, exatamente porque ela desemboca em um anticlímax.

Até aqui, o filme serviu para ‘conjurar’ o fogo a ser temido. Como nossa ambição era mostrar um ‘outro’ fogo — o ‘fogo bom’ —, teria sido compreensível que o tivéssemos tomado como objeto único do filme. O dito ‘fogo mau’ é prevalente nos circuitos midiáticos e no imaginário popular, de forma que ele não carece de representações da mesma forma que a sua contraparte. Contudo — como o leitor pôde perceber até este ponto da análise —, toda a mecânica da

primeira metade do filme foi orquestrada para que o medo frente ao fogo fosse evocado de forma não-ambígua na sala de projeção. Isto porque nós adotamos a postura de que, para combater a pirofobia da supressão, nós devíamos primeiro ‘trazê-la para a mesa’. Guilherme e eu ponderamos que não era suficiente apenas sugerir este medo, ou seja, torná-lo presente na mente do espectador. Era indispensável que esses afetos negativos ganhassem uma materialidade corporal palpável para que nós pudéssemos, enfim, colocá-los em questão.

O interlúdio do filme traz uma fala de Rogério — um brigadista e agente de manejo do ICMBio — reforçando o tema do medo, mas também explicando que este advém da ‘falta de confiança que se tem frente ao fogo’. Ora, que o fogo em ‘contexto ambiental’ deva ser objeto de confiança é, para muitos espectadores, uma novidade. Os signos que regem a relação ocidental entre humanos e fogos são a *instrumentalidade* e o *controle*: há de se ter ‘controle’ sobre um fogo para que este seja ‘útil’. Porém o fogo, para além de sua dimensão estritamente ferramental, possui uma potência própria que extrapola o gesto de ignição e configura, de certo modo, um ser vivente. Aqui, o ‘material sensível’ desenvolvido ao longo do visionamento começa a ser colocado em questão: nosso objetivo era provocar um espectador frustrado com as dificuldades do combate mas ainda embebido naquela carga afetiva negativa a reconsiderar o cabimento daquele ‘medo prometeico’ em sua relação com o fogo.

A montagem da segunda metade do filme foi muito influenciada pelo desejo de Guilherme de introduzir a maior quantidade possível de materiais etnográficos sobre as queimas prescritas. Há, por exemplo, uma curta cena em que os agentes de manejo discutem — a partir da visualização de imagens de satélite produzidas para mostrar as ‘cicatrizes’ de queimas anteriores — de que forma irão fazer a queima naquela área. Cinematograficamente, esta cena é bastante desinteressante: o áudio é perpassado por um ruído constante e a ação toda gravada em torno de um celular. Esta cena, assim como algumas outras, foram incluídas porque consideramos que elas serviam para fornecer ao espectador uma carga contextual adequada para entender as imagens do pinga-fogo em ação. Outras falas — e imagens — foram contestadas na ilha. Há, após o ‘balé do pinga-fogo’, uma entrevista com um brigadista chamado Romário em que ele indica que certas técnicas de queima prescrita já eram conhecidas pelas pessoas da região antes mesmo da implementação do *Manejo Integrado do Fogo*. Para ilustrar essa ‘eulogia’ dos ‘conhecimentos tradicionais’, nós inserimos — como *B-roll* sobre a fala de Romário — uma série de planos que mostram a preparação da canela de ema (*Vellozia squamata*) como ‘tocha’ para a realização de um ‘aceiro’. Mesmo tendo montado essa fala com essas imagens, eu achava a cena como um todo absolutamente desnecessária para o cumprimento do objetivo principal do filme, que era a sensibilização do espectador para esse ‘outro’ fogo que existe para além do ‘fogo destruidor’. Mas a

cena ficou no filme e, olhando para ela retrospectivamente, não acho que ela detraia muito do filme em geral.

Contudo, o que — também retrospectivamente — me ocorre é que, na ilha, nos faltou confiança nas imagens da queima prescrita. O que a presença desses vários balizadores etnográficos trazia para nós era a confiança de que a leitura das imagens não desviaria muito do desejado. Isto porque, se equipássemos o espectador de todo tipo de informação etnográfica, ele não teria muita opção senão interpretar o fogo da segunda metade do filme como sendo um ‘fogo bom’. A isto, adicionamos uma trilha sugestiva e uma contemplação ‘tranquila’ dos fogos e *voilà*: nossas imagens estavam sob controle. A função das falas e da música na segunda metade do filme — assim como a de todas as outras estratégias estéticas que não discutirei aqui — é forçar o espectador a confrontar a possibilidade de que o fogo pode ser investido com uma carga afetiva positiva. Era mais difícil levar o espectador a esse *insight* do que evocar o medo frente ao fogo. Por isso, nos pareceu incauto confiarmos em uma montagem despida de artifícios — ou seja, que apresentasse as imagens da queima prescrita em sua ‘potência nua’ — para cumprir nosso objetivo.

Claro, ainda teríamos que confiar que o espectador entenderia o ‘arco narrativo’ ou a ‘progressão’ do filme, mas mesmo esta confiança não nos veio facilmente. O plano final do filme — em que um agente de manejo diz que ‘o fogo não tem pra onde ir mais não’ — termina com um *tilt up* para a fumaça laranja pulsando como um coração

contra o fundo azul-escuro do céu em crepúsculo. Eu achei aquela imagem incrivelmente bonita, de forma que eu queria alongar esse plano para usar o máximo possível dele. Assim, desenhou-se a ideia de jogar sobre este plano uma cartela textual que ‘arrematasse’ o filme. Antes que desistíssemos desta cartela, eis o que ela dizia:

O ato de queimar é central na relação entre humanos e ambientes savânicos, mas políticas pirofóbicas romperam radicalmente com essa prática. Dentre os efeitos desta alienação técnica estão o acúmulo de materiais combustíveis, que alimenta grandes incêndios e um imaginário de medo diante do fogo. O desafio das políticas de conservação não se reduz ao manejo do fogo, mas também dos afetos que regem nossa relação com as técnicas.

É importante notar que, diferentemente de *Sé mak sala tenkeser selu sala*, *Outro fogo* foi produzido com a ambição de confrontar o espectador com uma experiência cinematográfica ‘integrada’, na qual o ‘conteúdo antropológico’ a ser derivado durante o visionamento está intimamente entrelaçado com a ‘forma’ do filme. Trata-se de um filme que carece de explicação e que, por esse exato motivo, evoca no espectador não apenas uma série de sensações e afetos, mas também um duplo processo de indagação das imagens e de busca de sentido no filme como um todo. Isto porque, se *Outro fogo* dá a entender que há uma linha narrativa ‘geral’ a ser seguida — ao apresentar algumas cenas em um estilo ‘observacional’ —, nem as macro-sequências nem

as cenas principais do filme parecem aderir tão rigidamente à lógica usual de ordenação de eventos. O filme foi projetado para que a força motriz que impulsiona o espectador de um plano ao outro não fosse tanto a *continuidade das ações* quanto o *desenvolvimento progressivo de afetos*. O que acaba ocorrendo, na ausência de uma ‘história’ clara a ser seguida, é que, para dar sentido à experiência de visionamento, o espectador se vê obrigado a *especular* no sentido etimológico do termo — do latim *speculatio*, que significa ‘observar’ ou ‘contemplar atentamente’. E é precisamente na contemplação atenta do fogo — no investimento de energia para a sua percepção a partir da rejeição das impressões imediatas — que reside o teor antropológico do filme.

Outro fogo é, assim, um filme que adere à concepção ingoldiana de antropologia como educação: seu objetivo não é o de comunicar ao espectador os resultados de um processo de pesquisa conduzido pelo antropólogo, senão que convidar o espectador a conduzir, durante o visionamento, seu próprio processo de pesquisa. É preciso esclarecer o sentido de ‘pesquisa’ aqui mobilizado. Para Ingold, a convergência entre arte e antropologia se dá na busca pela *verdade*; não uma ‘verdade objetiva’ definida pelo binômio fato/fantasia, mas uma verdade que seja “o uníssono de experiência e imaginação em um mundo para o qual estamos vivos e que está vivo para nós”. Para ele, ‘pesquisa’ é “a busca da verdade por meio das práticas de curiosidade e cuidado”. A prática de pesquisa — ele argumenta — não deve configurar uma busca por respostas finais, senão que um

esforço para desestabilizar aquilo que se tem como dado a partir da suspensão de todo tipo de pré-concepção e pressuposto. “Você acha que já sabe a resposta”, Ingold conclui; “certamente que não. Busque de novo e de novo e de novo! Isso — buscar novamente — é o que a palavra ‘pesquisa’ [em inglês, *research*] significa literalmente” (Ingold 2018, pp. 71–72). Em *Outro fogo*, o espectador se vê engajado nessa perpétua busca por sentidos ao deparar-se com uma situação na qual conhecimentos dados de antemão se revelam insuficientes para decifrar o significado das imagens que lhe são apresentadas. Esse tipo de cinema antropológico, que busca engajar o espectador em um processo de pesquisa no decorrer do visionamento, se nos ofereceu como possibilidade a partir da interface entre arte, antropologia e educação. Se admitirmos que “a experiência é realmente a única educação”, como afirma Maya Deren, então “a arte é o único meio educacional” porque ela “muda o organismo que a experimenta. Ela nada acrescenta nem retira: ela se ocupa com uma mudança qualitativa no organismo” (Deren 2005 p. 219). A antropologia que o filme propõe é *educativa* no sentido de promover a abertura para o questionamento sobre uma alteridade que, na vida cotidiana, se vê indevidamente estabilizada pelos hábitos do olhar.

5

CONCLUSÃO: A ILHA E O MUNDO

Em novembro de 2017, eu me encontrava em Santiago do Chile para participar da conferência internacional *Knowledge/Culture/Ecologies*. Organizada por membros da Western Sydney University, da Pontificia Universidad Católica de Chile e da Universidad Diego Portales, o evento incluía mesas redondas, painéis, workshops, palestras e — o que mais me interessava — uma mostra de filmes. O curta-metragem *Outro fogo*, que Guilherme e eu havíamos finalizado apenas algumas semanas antes, foi projetado na manhã do dia 18, no que foi uma de suas primeiríssimas exibições públicas. Terminada a projeção, quando eu já estava na porta do Auditório Nicanor Parra, eu

fui abordado pelo professor Nelson Arellano-Escudero, que começou a me falar de suas impressões sobre o filme. Estupefato com o que ele me dizia, eu prontamente o interrompi para pedir-lhe permissão para gravar sua fala:

O que eu te dizia é que, ao ver o teu filme, deparei-me com uma situação em que não tinha códigos para poder compreender o que me estavam a apresentar. Eu estava te contando que pensei em três histórias diferentes: a primeira foi uma espécie de — eu diria — ‘infiltração’, com um grupo de pessoas que queimavam, que iniciavam um incêndio. No Chile, tivemos um problema grave, que não foi estudado e não é conhecido, onde a terra era queimada para gerar construção imobiliária, ou para interesses diversos — interesses florestais e assim por diante. Essa foi a primeira imagem que tive das pessoas queimando. Aí apareceram os brigadistas, que era uma outra história, né? De pessoas que combatem o fogo. Mas foi aí que eu comecei... Tive que contar outra história para mim mesmo porque, em relação à história da tecnologia, não acreditei quando vi pessoas com abafadores de borracha combatendo o incêndio. De forma que senti como se fosse a representação de um momento pré-histórico — ou mesmo a-histórico — da humanidade, em seu sentido mais biológico, diante do terror do fogo. E esses homens, todos sincronizados em um dado momento, golpeando o fogo... golpeando o fogo, né? O que é uma forma absurda de dizer que se combate o fogo, não é mesmo? Ninguém pensa hoje em dia que se combate o fogo batendo nele...

Também pensei nos riscos que isso significa; ou seja, uma mudança de vento para essas pessoas pode ser mortal, certo? De repente estar cercado... Também me conectava com a música, porque ela é muito bem estudada, de forma que produz uma linguagem que me conecta com esses medos. Mas aí, quando é mostrada a organização que eles tinham de produzir fogo para combater o fogo — que também é contra-intuitivo, mas que é uma forma inteligente de fazê-lo, mas que exige muito mais informação e tudo mais —, pude começar a pensar sobre qual era a história que estavam me contando. Mas eu não consegui... não consegui resolver até agora. Por isso queria falar com você, porque isso me enche de muitas perguntas, né? Essa linguagem que vocês usam — que é muito radical na etnografia — de não contar uma história, mas de apenas apresentar os fatos, e com dados que te aparecem no próprio filme. É tudo muito curioso e no geral me deixou cheio de perguntas.

Nelson e eu conversamos por algum tempo e, tão logo nos despedimos, eu me pus a enviar o áudio gravado para Guilherme. Ele me respondeu de imediato, igualmente admirado, e, nesse momento, nós compartilhamos um sentimento de imensa satisfação com nosso trabalho. Tendo chegado a este ponto no ensaio, deve estar claro para o leitor que o motivo pelo qual eu me senti compelido a registrar a fala deste colega à época — e, igualmente, o motivo pelo qual ela compõe a abertura da minha conclusão — é que nela está encapsulada uma leitura quase ideal do filme. Talvez Nelson não

tivesse se dado conta disso naquele momento, mas o fato de ele ter chegado ao fim da projeção cheio de perguntas e sentindo-se ‘desprovido de códigos’ para interpretar o que lhe era mostrado significava que ele havia, na verdade, entendido perfeitamente o filme. Ou, melhor dizendo, que o filme tinha feito a ele exatamente aquilo que Guilherme e eu queríamos que ele fizesse ao espectador.

Apesar de ser um curta-metragem, *Outro fogo* foi o filme mais deliberado que eu montei no contexto do meu envolvimento com o IRIS — muito mais do que o capítulo anterior, que é bastante sumário, faz parecer. Foram aproximadamente nove meses de discussões, ideias, cortes brutos, e reconsiderações, nove meses de um verdadeiro pingue-pongue entre Guilherme e eu para chegarmos a um produto que finalmente julgamos adequado às nossas ambições. Uma vez que o filme gravitaria em torno dos afetos estabelecidos com o fogo — e tendo-se em consideração que não queríamos *explicá-los* para o espectador, senão que *elicitá-los* no decorrer da experiência de visionamento —, era imprescindível que todos os seus elementos fossem orquestrados em perfeita harmonia para gerar efeitos muito bem definidos no espectador. O que a fala de Nelson nos mostrou é que havíamos sido bem sucedidos. E, ainda assim, tanto Guilherme quanto eu ficamos maravilhados com o nosso sucesso; de certa forma, aquela fala não nos fez sentir tanto como se o filme tivesse alcançado o objetivo para o qual havia sido minuciosamente projetado; em vez disso, parecia-nos muito mais

como se uma aposta de alto risco tivesse vingado diante de probabilidades realmente desfavoráveis. Isto se deve, acredito, ao elevado grau de radicalismo da linguagem que havíamos escolhido empregar naquele filme, que fazia com que — do interior da ilha de edição — nós não pudéssemos tomar como dada nenhuma reação do espectador. E, por mais que tentássemos controlar as condições de leitura de nosso filme, no fim das contas esta não nos pertencia: fora da ilha, o que nos cabia era confiar no espectador, como quem, no contexto do manejo do fogo, faz confiança a um gesto de ignição.

Flashback: depois de montarmos *Sé mak sala tenkeser selu sala*, não demoraria muito até que Daniel e eu voltássemos à ilha de edição para fazer o longa-metragem *Pás ho dame* (Simião 2015). Diferentemente de *Sé mak sala...*, este novo documentário gravitaria não mais em torno dos conflitos entre sensibilidades jurídicas no Timor Leste, mas sim da aplicação de suas formas tradicionais de resolução de conflitos. Após algumas conversas, decidimos cobrir dois eventos: o primeiro era um processo de arbitragem, no qual um grupo de anciãos, conhecidos como *lia na'in*, decide o curso da ação ‘de acordo com as leis do *Estadu*’; o outro era um ritual de mediação no qual o conflito é resolvido em família, ‘de acordo com a *kultura*’ (ver: Simião & Silva 2020). Os dois eventos filmados por Daniel tinham o ‘amor’ como dispositivo narrativo, já que ambos lidavam com conflitos surgidos em razão do rompimento de um casal romântico. A história do *pás ho dame*, em particular, apresentava-nos

um vibrante desafio, já que, logo após o fim do ritual, uma jovem moça chamada Arminda se suicidou dentro da *uma lulik* — um santuário tradicional timorense —, provavelmente como forma de protesto. Isto porque aquele *pás ho dame* havia tido como objetivo romper seu romance com o jovem Manoel, de acordo com o desejo das famílias dos dois. O desafio diante do qual aquela história nos colocava era como equilibrar a pungência dramática do suicídio da jovem moça com seu significado etnográfico e narrativo e, finalmente, com a inevitável curiosidade escatológica do espectador.

Uma noite, em 2015, quando eu estava montando a cena em que a aldeia toda está de luto enquanto a polícia investiga a ocorrência, eu me deparei — completamente por acaso — com um dispositivo estético que me ajudaria a balancear esses distintos fatores. Como mencionei anteriormente, eu costumo editar ‘montages’ com o auxílio de música para — entre outras razões — ajudar a combater a monotonia que esporadicamente acompanha o serviço. Nessa ocasião em específico, eu não havia selecionado a música com base em uma intuição; não se tratava nem de uma trilha ‘temp’, para ser honesto. Eu simplesmente estava escutando uma playlist com músicas de que eu gosto no modo aleatório. Foi assim que, por sorte, uma canção me encontrou. Escrita por Arthur Kent e Sylvia Dee, e interpretada por Skeeter Davis, *The end of the world* é uma balada pop estadunidense dos anos 1960 sobre um amante que, tendo sido deixado pela pessoa amada, questiona o motivo da vida continuar.

“Por que meu coração continua batendo”, pergunta a cantora; “por que esses meus olhos choram? Eles não sabem que é o fim do mundo? Ele acabou quando você disse ‘adeus’”. Com isso tocando no plano de fundo, eu fui me dando conta — pouco a pouco, até que subitamente — que aquela canção se encaixava perfeitamente naquele momento do filme: também pela letra, claro, mas principalmente pelo fato de que ela trazia leveza à experiência de ver aquela situação toda se desenrolar sem, contudo, subtrair nem uma grama da deferência que uma ocasião daquele tipo comandava.

Daniel havia saído para pegar algo para comermos; quando ele retornou à ilha, eu o surpreendi com a sugestão de usarmos — mais uma vez — uma trilha musical que nada tinha a ver com o contexto timorense. Desta vez, no entanto, as razões que eu dei para fazê-lo não eram tão elaboradas quanto as que eu havia oferecido durante a montagem de *Sé mak sala...*: ressaltai que era uma música que falava da perda do gosto de viver pela impossibilidade de estar com a pessoa amada e que, por isso, não era totalmente alheia ao filme e aos seus temas. Mas eu também confessei a ele que o motivo pelo qual aquela canção em particular me atraía era uma certa qualidade estética, e eu pude ver — não para a minha surpresa — que Daniel estava dividido com a decisão porque ele sentia o mesmo. Nós conversamos durante muito tempo sobre o assunto, pensando em como a nossa escolha de trilha musical seria percebida nos meios antropológicos; em um dado momento, eu até ofereci, em tom de

brincadeira, de pagar cinquenta Reais se ele concordasse em manter a música no filme. Até hoje, eu não tenho certeza se ele de fato aceitou o meu ‘suborno’ — e, se sim, se eu cheguei a pagá-lo —, mas acabamos resolvendo seguir em frente e encarar a música. A decisão à qual chegamos era que nós nos defenderíamos das objeções levantadas pela comunidade acadêmica argumentando que a nossa ‘licença poética’ se justificava pelo tom de sensibilidade que ela conferia a um momento tão delicado nos contextos tanto do filme em si, quanto da vida local daquela aldeia.

Eu saí do Brasil pouco tempo depois do fim daquele processo de montagem para buscar outras oportunidades, voltando para casa no início de 2017. Na ocasião do meu retorno, Daniel e eu combinamos de nos encontrarmos para tomar um café e colocar a conversa em dia. Sentamos em uma salinha no prédio do Departamento, cada um com sua xícara de espresso, e foi então que ele me contou uma das histórias mais curiosas que eu já ouvi. Acontece que ele também estava de retorno: ele havia acabado de participar de uma escola de verão em Timor Leste. Daniel tinha levado consigo uma cópia física do filme e, com isso, uma oportunidade se apresentou de exibi-lo em Lisadila, que não somente é a aldeia onde ele realiza sua pesquisa, mas também o local onde haviam transcorrido os eventos retratados em *Pás ho dame*. Desde o momento da captura daquelas imagens, em 2013, os interlocutores de pesquisa de Daniel — que eram, afinal de contas, os personagens do nosso filme — demonstravam um interesse

particular pela cena da morte da Arminda, e aquela exibição seria a primeira vez que eles veriam o que tínhamos feito com ela. Todo mundo se reuniu, então, em torno de uma pequena televisão na casa do Flaviano — um dos principais interlocutores de Daniel —, pois a dele era, até aquele momento, a única casa da aldeia com luz elétrica. A expectativa era alta de todas as partes. É claro, nosso filme já tinha sido exibido em diversos outros contextos; porém, Daniel estava especialmente curioso para ver qual reação *aquelas* pessoas teriam diante da narrativa que o filme articula.

Uma coisa à qual Daniel havia se acostumado naquela altura era, como o leitor pode imaginar, a pergunta sobre o porquê de havermos utilizado uma música tão ‘externa’ ao contexto cultural timorense em uma cena que, para todos os efeitos, constituía o clímax do filme. Essa indagação dos espectadores — antropólogos ou não — era ainda mais frequente do que havíamos previsto. Naquele mesmo verão, porém, quando filme foi projetado na capital timorense em um evento da Fundação Oriente, um participante perguntou a Daniel se a nossa intenção tinha sido a de fazer referência à clássica cena de suicídio do filme *Girl, interrupted*. Dirigido por James Mangold e lançado em 1999, o filme gravita em torno de um conjunto de jovens mulheres acometidas por diversos transtornos de saúde mental e, em um determinado momento, utiliza a mesma canção como trilha de fundo para revelar que uma das personagens havia se enforcado no banheiro de sua casa. Ainda que essa não tivesse sido a nossa

intenção — já que nenhum de nós dois tinha assistido àquele filme antes de montarmos *Pás ho dame* —, a interface com *Girl, interrupted* fazia bastante sentido: até porque Arminda tinha usado o mesmo método para dar fim à sua vida. Talvez tivesse sido o caso de termos incorporado aquela justificativa ao argumentário do filme — isto é, se não fosse pelo que aconteceria naquela projeção em Lisadila.

Na casa de Flaviano, tudo se desenrolava normalmente. Dentre os vários espectadores ali presentes, havia um grupo de jovens locais — bem uns quinze — que, no momento exato em que começa a cena do suicídio da Arminda, passam a cantarolar a letra de *The end of the world*. Ver aqueles jovens todos demonstrando um enorme nível de familiaridade com a canção que havíamos escolhido para aquela cena pegou Daniel absolutamente de surpresa. Não porque se tratasse de uma canção estrangeira: como ele já sabia, Timor consome muita música pop, em especial porque participa do circuito da indústria cultural indonésia. As canções de amor brasileiras — principalmente as de artistas sertanejos — também são populares no país, de forma que mesmo quem não entende as letras é capaz de cantarolá-las. O estranhamento de Daniel naquele momento advinha do fato de que *aquela canção* em particular não está inserida em nenhum desses contextos. Isso levou-o a perguntar aos jovens — depois que acabou a exibição do filme — de onde eles conheciam aquela música.

Eis a explicação para o mistério: a nora de Flaviano, uma moça chamada Ali, havia feito uma formação de professores de inglês em

uma escola de línguas coreana que havia em Timor e, depois disso, ela foi contratada pela igreja protestante de Lisadila para ministrar um curso de inglês para jovens e crianças. Ela veio de outro distrito para buscar essa oportunidade e trabalhou nesse contexto durante três meses. Uma das estratégias pedagógicas de que ela lançava mão para ensinar o idioma — algo que ela havia aprendido naquela escola coreana — era a análise de letras de músicas estrangeiras. E acontece que *The end of the world* foi — quem diria — uma das várias canções que ela utilizou em suas aulas. Assim, aqueles jovens sabiam de cor aquela letra porque eles a tinham estudado com a Ali e, por conseguinte, porque devem tê-la cantado muito em sala. De repente, essa música que pensávamos ser tão distante da sua vida cultural — e até esotérica ao universo da aldeia — era algo que, para o nosso estranhamento, não lhes era nada estranho.

O leitor já deve ter percebido o que essas duas anedotas têm em comum: elas apontam para as experiências de visionamento — e não para a ilha de edição — como a arena onde, de fato, se concretizam as colaborações entre cineastas e antropólogos. Todo processo de montagem é demandante. São incontáveis horas de trabalho por dia durante semanas ou meses; é o confinamento — físico, intelectual e, por vezes, até espiritual — na ilha e, por consequência, no universo do filme; é o contato extremamente íntimo com um material cheio de ‘vontades próprias’, cuja ‘essência’ buscamos ‘destilar’ a todo custo. Por conta desses fatores, pode parecer que, ao chegar no final de uma

montagem, nós “sabemos tudo sobre o filme, como sobre um velho amante que já não tem mais nada a nos ensinar” (Boisson 2005, p. 102). Se o meu relato dos visionamentos de *Outro fogo* e de *A cobra* parece confirmar essa assertiva, aquela projeção de *Pás ho dame* em Timor nos lembra que isto é falso. Quer aceitemos ou não, o fato é que os filmes aos quais dedicamos tanto tempo e energia tentando dar forma definitiva estão condenados a permanecer incompletos e fundamentalmente instáveis até que se encontrem com o olhar de um espectador para, enfim, ir ganhando vida pouco a pouco, “como uma tela de pintura eternamente fresca” (Bresson 2019, p. 125).

Neste sentido, cabe ter em mente a distinção que Roland Barthes traça entre a *obra* e o *texto*. Quase sob a forma de um manifesto, Barthes defende a reorientação epistemológica das relações entre autor, leitor e ‘observador’ nos estudos literários a partir de uma relativização do quadro de referência que determina suas posições. Para tanto, ele distingue duas formas de se entender a natureza de um produto literário. A obra, ele afirma, é estática e imutável, canônica, tão intocável quanto intocada: ela é matéria inerte, um objeto que — destituído de vida — se destina a ser *exibido*. Para conservar esse modo de existência, a obra se aliena dos movimentos interpretativos em que ela se realizaria: ela permanece indiferente ao leitor que a desbrava e o leitor, por sua vez, pode apenas *consumir* seu conteúdo. O texto, ao contrário, faz sua aparição precisamente nesses movimentos. Ao contrário da obra, que é pura exibição, o

texto é pura *demonstração*: ele não pode ser segurado entre as mãos, como a obra, mas apenas na linguagem. O texto, Barthes conclui, só existe — e só pode ser experimentado — em uma atividade de *produção*.

Para explicar essa dinâmica, Barthes lança mão de um belíssimo jogo de palavras com o verbo francês *jouer*, que significa tanto ‘brincar’ e ‘jogar’ quanto ‘tocar’ no sentido musical, e que retém essa polissemia também no verbo inglês *to play*. O texto, ele afirma, não se produz em leituras ‘cuidadasas’, — ou seja, em leituras ‘passivas’ e ‘distanciadas’, que são o pressuposto do consumo da obra —, e sim em momentos nos quais o leitor se dispõe a ativamente brincar com ele, a jogá-lo e a tocá-lo para, desta forma, *realizá-lo*. Eis aqui, então, o motivo de ser impossível estabilizar, de uma vez por todas, o significado de um texto:

O texto decanta a obra de seu consumo e a reposiciona como brincadeira/jogo, atividade, produção, prática. Na verdade, ‘ler’, no sentido de consumir, está longe de ser ‘brincar/jogar/tocar’ o texto. ‘Brincar/jogar/tocar’ deve ser entendido aqui em toda a sua polissemia: o leitor ‘brinca/joga/toca’ duas vezes, jogando/brincando o texto como quem joga/brinca um jogo/uma brincadeira, buscando uma prática que o re-produza, e também tocando o texto no sentido musical do termo. Sabemos que hoje a música pós-serial alterou radicalmente o papel do ‘intérprete’, que é chamado a ser de alguma forma o co-autor da partitura, completando-a em vez de dar-lhe

‘expressão’. O texto é uma partitura desse novo tipo: pede ao leitor uma colaboração prática. Daí segue-se que o texto não pode parar (por exemplo, na estante de uma biblioteca); seu movimento constitutivo é o de atravessar. O texto é plural. O que não quer dizer simplesmente que tenha vários significados, mas que cumpre o próprio plural de significado: um plural irreduzível (e não meramente aceitável). O texto não é uma coexistência de significados, mas uma passagem, um cruzamento; assim responde não a uma interpretação, ainda que liberal, mas a uma explosão, uma disseminação. Em oposição à obra, portanto, o texto poderia muito bem tomar como lema as palavras do homem possuído por demônios: ‘meu nome é Legião: porque somos muitos’. (Barthes 1977, pp. 155–164)

O visionamento é, para o filme, sua passagem de obra a texto porque — arrisco-me a dizer, expandindo sobre a noção de Barthes — *texto é aquilo que ao que a obra invariavelmente dá origem quando a ela é permitido conectar-se com o as vicissitudes da leitura e da vida.* Essa passagem é absolutamente contingente, mas nem por isso deixa de ser uma necessidade nas colaborações entre antropólogos e cineastas. Isto porque o que produzimos é feito para ser assistido: de certo modo, filme nenhum se faz na ilha, mas sim na sala escura. Em última instância, então, o que podemos dizer sobre os processos de co-criação é que eles incluem, *ipso facto*, não apenas os futuros espectadores como também um mundo em fluxo constante, e que, portanto, eles engendram encontros onde todo tipo de singularidade

pode se produzir. O fato de os nossos filmes ganharem uma vida independente das nossas intenções pode ser intimidante para nós que os produzimos: no texto, como diz Barthes, o autor deixa de ser autoridade e se torna apenas um convidado (Barthes 1977, Cf. p. 161). Diante disso — diante da precariedade do controle que somos capazes de exercer sobre os frutos do nosso trabalho —, me parece imperativo adotarmos uma postura de humildade e, porque não, também de maravilhamento. Se o fizermos, terminar a montagem de um filme pode configurar um novo início, e não mais o fim, do nosso processo de descoberta.

REFERÊNCIAS CITADAS

- Agamben, G. 2002. *Difference and repetition: on Guy Debord's films*. In: Guy Debord and the Situationist International: texts and documents. T. McDonough, ed. Pp. 313–320. Cambridge: The MIT Press.
- Aston, J. 2010. *Spatial montage and multimedia ethnography: using computers to visualise aspects of migration and social division among a displaced community*. Forum Qualitative Social Research/Sozialforschung 11(2) art. 36.
- Barthes, R. 1977. *Image music text*. London: Fontana Press.
- Bateson, G. & M. Mead. 1977. *Margaret Mead and Gregory Bateson on the use of the camera in anthropology*. Studies in Visual Communication 4(2):78–80.
- Berger, A. 1968. *Problems of pitch organization in Stravinsky*. In: Perspectives on Schoenberg and Stravinsky. B. Boretz & E. Cone, eds. Pp. 123–154. Princeton: Princeton University Press.

- Boisson, N. 2005. *La sagesse de la monteuse de film*. Paris: L'Œil Neuf Éditions.
- Bresson, Robert. 2019[1975]. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Éditions Gallimard.
- Brutti, L. 2008. *Aesthetics versus knowledge: an ambiguous mixture of genres in visual anthropology*. *Reviews in Anthropology* 37(4):279–301.
- Chang, H. 2008. *Autoethnography as method*. London & New York: Routledge.
- Coupaye, L. 2015. *Chaînes opératoire, transect et théories: quelques réflexions sur le parcours d'une méthode classique*. In: André Leroi-Gourhan: l'homme, tout simplement. P. Soulier, ed. Pp. 69–84. Paris: Éditions de Boccard.
- Cronon, W. 2001. *Foreword: small book, big story*. In: *Fire: a brief history*. S. Pyne. Pp. xi-xiv. Seattle & London: University of Washington Press.
- Cubero, C. 2010. *Picturing transnationalism: towards a cinematic logic of transnationalism*. *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society* 35(4):26–34.
- De France, C. 2010a. *L'analyse praxéologique: composition, ordre et articulation d'un procès*. *Techniques et Culture* 54/55(1):223–241.
- De France, C. 2010b. *Retour sur 'l'analyse praxéologique'*. *Techniques et Culture* 54/55(1):220–222.

- De France, C. 1998. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Deren, M. 2005. *New directions in film art*. In: *Essential Deren: collected writings on film by Maya Deren*. Bruce McPherson, ed. Pp.207-219. Kingston: McPherson & Company.
- Di Deus, E., dir. 2015. *Sangria*. 12 min. Brasília & Noroeste Paulista: IRIS-DAN/UnB.
- Dornfield, B. 1989. *Chronicle of a summer and the editing of cinema-verite*. *Visual Anthropology* 2(3/4):317–331.
- Durkheim, E. 2011. *Educação e sociologia*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Fagundes, G. 2019a. *Fire normativities: environmental conservation and quilombola forms of life in the Brazilian savanna*. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology* 16:1–22.
- Fagundes, G. 2019b. *Fogos gerais: transformações tecnopolíticas na conservação do cerrado (Jalapão, TO)*. Tese de Doutorado. Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.
- Fagundes, G., dir. 2017. *Outro fogo*. 21 min. Brasília & Paris: IRIS-DAN/UnB.
- Foucault, M. 2000. *Interview with Michel Foucault*. In: *The essential works of Michel Foucault 1954-1984, volume 3*. J. Faubion, ed. New York: New Press.
- Gloag, K. 2003. *Russian rites: Petrushka, The Rite of Spring and Les Noces*. In: *The Cambridge companion to Stravinsky*. J. Cross, ed. Pp. 79–97. Cambridge: Cambridge University Press.

- Graham, P. 2004. *The age of the essay*. <http://www.paulgraham.com/essay.html>, acessado em 30 de maio de 2023.
- Guimarães Rosa, J. 1994. *Grande sertão: veredas*. Volume 2. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- Henley, P. 2004. *Putting film to work: observational cinema as practical ethnography*. In: *Working images: visual research and representation in ethnography*. S. Pink, L. Kürti & A. I. Afonso, eds. Pp. 101–119. London & New York: Routledge.
- Howes, D. 2021. *Afterword: the sensory revolution comes of age*. *The Cambridge Journal of Anthropology* 39(2):128–137.
- Jackson, M. 2013. *Lifeworlds: essays in existential anthropology*. Chicago & London: University Of Chicago Press.
- Javdani, S. 2016. *Sensuous ethnography: a visual dialogue with Iranian transmigrants*. *Visual Anthropology* 29(4/5):432–450.
- Jay, E. 2016. *Plus long le chat dans la brume*. Paris: Éditions Adespote.
- Johnston, C. 1973. *Women's cinema as counter cinema*. In: *Notes on women's cinema*. C. Johnston, ed. Pp. 24–31. London: Society for Education in Film and Television.
- Ingold, T. 2018. *Anthropology and/as education*. London & New York: Routledge.
- Ingold, T. 2017. *Anthropology contra ethnography*. *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 7(1):21-26.
- Ingold, T. 2014. *That's enough about ethnography!* *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4(1):383-395.

- Kalinak, K. 2010. *Film music: a very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kiener, W. 2008. *The absent and the cut*. *Visual Anthropology* 21:393–409.
- Knowles, E., ed. 2009. *Oxford dictionary of quotations*. Oxford: Oxford University Press.
- Koepnick, L. 2017. *The long take: art cinema and the wondrous*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Köhn, S. 2016. *Mediating mobility: visual anthropology in the age of migration*. New York: Wallflower Press.
- Laplantine, F. 2015. 2015. *The life of the senses: introduction to a modal anthropology*. London: Bloomsbury Academic.
- Leavis, F.R. 2013. *Two cultures? The significance of C.P. Snow*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacDougall, D. 1982. *Unprivileged camera style*. *RAIN* 50:8–10.
- Marcus, G. 1990. *The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage*. *Society for Visual Anthropology Newsletter* 6(1):2–12.
- Martinón-Torres, M. 2002. *Chaîne opératoire: the concept and its applications within the study of technology*. *Gallaecia* 21:29–43.
- Mościcki, P. 2018. *Migrant images: refugees between pathos and montage*. *Open Cultural Studies* 2:520–527.

- Nielsen, M. 2013. *Temporal aesthetics: on Deleuzian montage in anthropology*. In: *Transcultural montage*. C. Suhr & R. Willerslev, eds. Pp. 40–57. New York: Berghahn Books.
- Pereira, O. 1982. *O que é teoria*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Pfaffenberger, B. 1992. *Social anthropology of technology*. *Annual Review of Anthropology* 21:491-516.
- Piyãko, S., J. Amorim & J. Pimenta, dirs. 2020. *A sentença de Pawa*. 39 min. Brasília: IRIS-DAN/UnB & Apiwtxa: Associação Ashaninka do Rio Amônia.
- Randolph, E., K. Akerman & M. S. Lopes, eds. 2015. *Cinema de montagem*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro & São Paulo: Caixa Cultural.
- Ruby, J. 2000. *Picturing culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sautchuk, C., dir. 2016. *A cobra*. 19 min. Brasília, London & Tromsø: IRIS-DAN/UnB.
- Sautchuk, C. 2013. *Pesca e aprendizagem: gestação e metamorfoses no estuário do Amazonas*. *Amazônica, Revista de Antropologia* (online) 5(2):502–519.
- Sautchuk, C. 2005. *Aprendizagem como gênese: prática, skill e individualização*. *Horizontes Antropológicos* 21(44):109–139.
- Schneider, Arnd. 2015. *Towards a new hermeneutics of art and anthropology collaborations*. *EthnoScripts: Zeitschrift für Aktuelle Ethnologische Studien* 17(1):23–30.

- Schoenberg, A. 1978. *Theory of harmony*. Berkeley: University of California Press.
- Schoenberg, A. 1969. *Structural functions of harmony*. London: Faber and Faber.
- Shapiro, D. & J. Cage. 1985. *On collaboration in art: a conversation with David Shapiro*. RES: Anthropology and Aesthetics 10:103–116.
- Simião, D., dir. 2015. *Pás ho dame*. 83 min. Brasília: IRIS-DAN/UnB.
- Simião, D., dir. 2011. *Sé mak sala tenkeser selu sala*. 39 min. Brasília: IRIS-DAN/UnB.
- Simião, D. & K. Silva. 2020. *Playing with ambiguity: the making and unmaking of local power in postcolonial Timor-Leste*. Australian Journal of Anthropology 31:333–346.
- Snow, C.P. 1998. *The two cultures*. London & New York: Cambridge University Press.
- Strating, R. & B. Edmondson. 2015. *Beyond democratic tolerance: witch killings in Timor-Leste*. Journal of Current Southeast Asian Affairs 34(3):37–64.
- Stravinsky, I. & R. Craft. 1959. *Conversations with Igor Stravinsky*. Garden City: Doubleday & Company.
- Stravinsky, I. 1947. *Poetics of music in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press.

- Suhr C. & R. Willerslev. 2013b. *Montage as an amplifier of invisibility*.
In: Transcultural montage. C. Suhr & R. Willerslev, eds. Pp. 1–15.
New York: Bergham Books.
- Suhr, C. & R. Willerslev, eds. 2013a. *Transcultural montage*. New York:
Bergham Books.
- Suhr, C. & R. Willerslev. 2012. *Can film show the invisible? The work of
montage in ethnographic filmmaking*. *Current Anthropology*
53(3):284–301.
- Taylor, L. 1996. *Iconophobia*. *Transition* 69:64–88.
- The New York Times. 1981. *Ingmar Bergman confides in students*. The
New York Times. Seção C, página 7. [https://www.nytimes.com/
1981/05/08/movies/ingmar-bergman-confides-in-students.html](https://www.nytimes.com/1981/05/08/movies/ingmar-bergman-confides-in-students.html),
acessado em 30 de maio de 2023.
- van der Toorn, P. 1987. *Stravinsky and the Rite of Spring: the
beginnings of a musical language*. Berkeley: University of
California Press.
- Vertov, D. 1985. *Kino eye: the writings of Dziga Vertov*. A. Michelson,
ed. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Vial, S. 2017. *L'être et l'écran: comment le numérique change la
perception*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Whittal, A. 1982. *Music analysis as human science? 'Le Sacre du
Printemps' in theory and practice*. *Music Analysis* 1(1):33–53.

Willerslev, R. & O. Ulturgasheva. 2007. *The Sable Frontier: the Siberian fur trade as montage*. *The Cambridge Journal of Anthropology* 26(2):79-100.

Young, C. 1995. *Observational cinema*. In: *Principles of visual anthropology*. P. Hockings, ed. Pp. 99-113. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.