

REALISMO E PLURALIDADES: CONCEPÇÕES EM TENSÃO NAS IMAGENS EM MOVIMENTO

*Maria Henriqueta Creidy Satt**

Há tempos o homem "ocidental" prepara-se para a era visual(1), na qual sua percepção, em um constante devir (tecnológico e cultural), vai sendo lapidada e seu senso estético, da mesma forma, sofre mutações. No cenário atual, em que a convivência com as imagens (2) atingiu um alto grau de intimidade, encontram-se alguns pontos de tensão nas concepções de utilização dos meios audiovisuais nas ciências sociais e mais especificamente no que, a partir dos anos 60, chamou-se de antropologia visual, documentários de grupos étnicos realizados por curiosos e estudiosos.

Numa perspectiva histórica, já assinalada por alguns autores, o cinema e a antropologia desenvolveram-se na mesma época, nos finais do século XIX (3). O cinema assiste, nesse período, seu desenrolar a partir do célebre estudo da decomposição do movimento encenada por diferentes fotógrafos e cientistas, mas bem sucedida nas mãos do fotógrafo inglês, Muybridge ao comprovar, transformando em imagens fotográficas, a teoria do fisiologista francês Marey de que os cavalos, em alguns momentos de seu galope, ficavam com as quatro patas no ar. Marey, após a passagem de Muybridge pela França, adotou o instrumental fotográfico, adaptando-o para seus propósitos e, logo em seguida, engenhou a cronofotografia. Na efervecência da busca do movimento das imagens captadas em filme 35 mm, inventado por Edison, os irmãos Lumière, descobrem o segredo da mina com o seu cinematógrafo.

Já a antropologia constitui-se como disciplina científica e construiu

*Professora de jornalismo da UNISC e mestre em multimeios pela Universidade Estadual de Campinas/SP.

(1) Existem inúmeros exemplos que atestam a relação do homem com seus "duplos", laboriosamente sendo trabalhada no imaginário "ocidental". Entre eles, o tão citado mito da caverna, de Platão, que inclusive já descreve princípios do cinema sonoro.

(2) As mídias contemporâneas educam a apreciar os mais diferentes gêneros, nas mais inusitadas combinações compostas em espaços mínimos e macros, em velocidades também variáveis.

(3) Cf. BRIGARD, Emillie de. Historique du film ethnographique. In: FRANCE, Claudine (org.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, Cahier de L'Homme, 1979. p. 21-51.

sua especificidade partindo do estudo de culturas diferentes daquelas do europeu branco, cristão e colonizado, sofrendo os problemas colocados pelo processo de ocidentalização. Os praticantes de tal ciência buscaram, inicialmente, o seu objeto exótico de estudos nos territórios que se encontravam sob o domínio de seus países.

Nessa época, mais do que em outros períodos da história humana, os povos colonizados aguçavam os olhos do estrangeiro colonizador. Uma das diferenças apontadas, entre tantas outras, é que nos territórios dominados pela civilização européia habitavam comunidades étnicas cujo comportamento estético, comparado ao dos ocidentais, era extremamente plástico, principalmente no que se refere à sua forma de expressão em práticas rituais, na utilização do corpo, na dança e na música.

Eis um ponto de encontro entre as formas tecnológicas de apreensão e a nova disciplina que nascia para estudar o homem. O "cinema" servia não só para desvendar (aos olhos dos ocidentais) o simbolismo que guiava aquelas novas realidades, mas também para comprovar a presença do colonizador, do explorador, do missionário e do cientista naquelas terras longínquas, agora comprimidas no écran.

Capturar a imagem do "outro" no seu meio ambiente e apreendê-la na película torna-se, assim, mais uma forma de domesticar e reduzir simbolicamente a diferença do estranho através de um engenho concebido pelo homem da sociedade industrial. Mas, não se pode ignorar, havia também aí o desejo de investigar e compreender o estrangeiro, aproximando as tramas exóticas de sua existência às categorias conhecidas (sociais, econômicas, religiosas, materiais) pela ciência produzida no âmbito da civilização "ocidental", branca e cristã.

Um marco inicial desse empreendimento com as imagens que se debruça para olhar o "estranho" situa-se no pré-cinema, com o médico e, mais tarde, antropólogo Regnault, em 1888. Utilizando-se da cronofotografia, esse cientista, em uma exposição etnográfica sobre a África Ocidental, registrou a técnica de uma mulher africana fabricando potes de cerâmica. Desde então, Regnault defendeu sem muita repercussão no meio científico da época, seu objetivo na utilização dos suportes fílmicos: "*preservar o comportamento humano para novas pesquisas*" (4).

Um pouco adiante, em 1895, o cinema afirmou seu nascimento com o

(4) Cf. BRIGARD, E. op. cit. p. 21-23. Um outro motivo para a não-persistência na utilização do instrumental fílmico pelos cientistas da época era o alto custo do equipamento e acessórios (filmes e material de revelação, por exemplo).

cinematógrafo dos irmãos Lumière. Esses contrataram operadores que, divulgando a invenção, saíram "a campo" registrando e exibindo hábitos diversos e curiosidades, permutando, assim, estilos étnicos nos mais diferentes países. Mesmo considerando as especificidades pode-se dizer que os operadores dos cinematógrafos, portanto, já inauguraram os gestos primeiros de uma antropologia visual do cotidiano.

O cinematógrafo, uma máquina sofisticada para a época, que captava, copiava e exibia as imagens, foi responsável por um verdadeiro trânsito de informações sobre o comportamento humano nas diferentes sociedades. Em poucos meses, havia uma produção considerável de imagens etnográficas que apresentavam e faziam circular fragmentos dos costumes da Europa, Estados Unidos, Índia e Japão, entre outros, sob diversos ângulos.

Mostrar e captar o movimento através das imagens era o lema dos operadores do novo aparelho que não só criavam um intercâmbio cultural, mas alteravam a concepção de espaço no imaginário social dos espectadores. Nesse sentido, não é ao acaso que os trens, até então principais veículos de deslocamento e, conseqüentemente, de conexão do homem no mundo, eram presenças freqüentemente solicitadas nas películas e alimentavam o novo engenho de apreensão imagética que assumia a liderança na circulação de informações.

Simultaneamente, nasceu a impressão do movimento (com a sucessão de 16 fotografias por segundo) e foi reforçada a impressão da realidade, já esboçada anteriormente pelo daguerreótipo e pela fotografia. Juntas, essas duas noções foram lidas pelo homem "ocidental" civilizado como a própria tradução da realidade em movimento, princípio durante muito tempo cultuado pelos cientistas visuais que acreditavam que a objetividade das imagens captadas liberava-os das armadilhas da subjetividade (5).

Os pioneiros do cinematógrafo, entre outros gêneros, criaram os filmes de reportagem e os filmes de atualidade, podendo ser considerados os precursores dos documentaristas, antropólogos e jornalistas que realizam

(5) É imprescindível apontar que esse culto realista em relação aos meios de enunciação áudio visual permanece atualmente no imaginário do senso comum, sobretudo no que diz respeito aos produtos jornalísticos oferecidos pela mídia, que não poupam em seus slogans termos que remetam a uma visão imparcial e "fiel" ao "real". Em relação a essa crença entre os cientistas sociais, já em 1962 Luc de Heush alertava que a câmera não é um instrumental que liberte o homem de suas humanidades. Ao contrário, suas impressões serão ampliadas na proposta de iluminação, de angulações, enquadramentos e tantas instâncias mais onde terá que fazer valer suas escolhas e seleções com o objetivo de determinar um dado recorte ao objeto observado.

seus produtos com a imagem movente. Pelas mãos ágeis e a criatividade do mágico George Meliès, que já em 1895 adquiriria um cinematógrafo, nasceram não só o filme de ficção - elaborado com a intersecção de diferentes códigos como a cor (pinclada diretamente na película), os cenários, a teatralização, os truques ilusionistas, a exploração das possibilidades tecnológicas do meio -, mas também outro gênero cinematográfico, o documentário ficcionalizado (6), mesclando cenas captadas no momento do acontecimento com outras produzidas em estúdio.

A medida em que os aparelhos tecnológicos foram sendo aperfeiçoados, foi necessário que se viabilizassem comercialmente, uma vez que se tratava de expandir a promissora indústria cinematográfica. Tornava-se urgente, então ampliar o consumo desse produto e atrair as elites às salas escuras de projeção. Para tanto, necessitava-se reverter os preconceitos de uma civilização pautada na erudição da escrita. O cinema não deveria mais ser visto somente como um passatempo usufruído por "iletrados" na periferia de um mundo esclarecido.

Eis aí, nos primórdios do século XX, o papel fundamental de Griffith, articulador de uma dramaticidade na narrativa fílmica: "*Do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Griffith*" (7). A câmera, que até então via os acontecimentos desfilar em frente de si, deixou de ser comedida, aproximou-se da personagem e deslocou-se espacialmente segundo uma geografia precisa, pensada pelo narrador, com o intuito de imprimir tensões dramáticas à história. Passou, assim, a ter um papel ativo na criação intelectual, construindo sentido no ato de narrar.

Nessa dimensão, o que hoje se chama de a "linguagem" do cinema "*um tipo de construção narrativa baseada na linearização do significante icônico, na hierarquização dos recortes de câmera e no papel modelador das regras de continuidade - é o resultado de opções e de pressões econômicas que se*

(6) Meliès foi também um dos precursores do documentário ficcionalizado quando filmou a coroação de Eduardo IV, na Inglaterra. Na impossibilidade de captar todos os acontecimentos durante o evento, realizou algumas cenas do ritual e reconstituiu o momento da coroação com um ator.

(7) EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1990. p.173. Com Griffith, começou-se a esboçar uma estrutura narrativa. O teatro e o romance passaram a ser adaptados para o cinema; verdadeiros dramas vitorianos que arrebataavam as elites. O custo do ingresso tornou-se alto demais para ser consumido pelos populares, e o cinema deslocou-se para os centros das cidades. Estava criada a "sétima arte". Já havia movimentos de câmera antes, mas não com a intensão de criar uma tensão dramática, um plano significante.

deram na primeira metade do século, quando a geração de Griffith surgiu no cenário"(8).

Griffith e seus contemporâneos foram os predecessores que ordenaram, naquele momento, o que ainda hoje é tido na imagem como estilo naturalista. Tal fato afirma que suas conquistas "*foram tão eficazes para a nascente indústria cinematográfica, implantaram-se com tal poder para as gerações posteriores e se estratificaram tão solidamente no seio da cinematografia, que é difícil de não encará-las hoje como 'naturais', assim como é difícil imaginar como o cinema poderia ser praticado com uma 'gramática' diversa*" (9).

No berço dessa disposição narrativa, estruturou-se, por volta de 1910, na indústria cinematográfica norte-americana e européia, um período exploratório - de alguma maneira, um esforço de aproximar cinema e antropologia - com uma série de filmes rodados em lugares longínquos, como o Pólo Sul ou a África alimentando a "*mística moderna do exotismo*" e reforçando "*o mito da África povoada de primitivos e animais selvagens*"(10) - normalmente categorizados como filmes de "viagem" ou "exotismo", realizados por cineastas.

Paradoxalmente, na mesma época, um filme publicitário encomendado pela Revillon, uma casa de peles francesa tornou-se um marco na história do filme etnográfico. Concebido em meio a imagens polares, nasceu "Nanook, o esquimó"(1922) do cineasta Robert Flaherty. Filme esse que se consagrou como uma referência clássica para os etnógrafos visuais e documentaristas, sobretudo para aqueles que como esse diretor, lançaram seus esforços à exploração de outras culturas.

O cineasta norte-americano, realizador de filmes comerciais e publicitários, organizou em tal empreendimento uma das contribuições mais ricas aos cientistas sociais que trabalham com as imagens e que, para tanto,

(8) Cf. MACHADO, Arlindo. *O vídeo e sua linguagem*. São Paulo, Revista da USP, nº 16, 92/93. p.9.

(9) Idem nota 20.

(10) Cf. BAZIN, André. *O cinema*. Ensaios. São Paulo, Brasiliense, 1991. p.33-34. Cf. igualmente PIAULT, Marc-Henri. *Antropologia e cinema*. Rio de Janeiro. Catálogo da 2ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, 1994. p. 66. Esse antropólogo visual, fazendo uma breve retrospectiva da relação entre cinema e antropologia, relembra que Gaton Melès foi um dos precursores em documentários romaneados realizados no Pacífico, em 1912. Da mesma forma, lembra PIAULT, em 1914 o fotógrafo norte-americano Edward Curtis decidiu filmar uma história de amor com a colaboração dos Kwakiutl da Columbia Britânica. Curtis reelaborou uma verdadeira reconstituição colocando perucas nos nativos, reativando canoas e ferramentas já há um tempo substituídas pelos "progressos" técnicos.

preocupam-se em conceber procedimentos metodológicos. Flaherty recorreu àqueles que iriam ser filmados para que, juntos, pudessem vasculhar, através das filmagens, alguns aspectos cotidianos dos esquimós da região.

Com parte do material rodado perdido em um incêndio, o cineasta optou por elaborar de uma outra maneira as imagens disponíveis, tentando captar o ponto de vista do próprio esquimó. Tal decisão, o procedimento utilizado para realizá-la e o resultado final fundamentam com mais certeza o marco antropológico de "Nanook, o esquimó". Nesse sentido, a construção de um iglu, o ritual da carne crua, as caçadas, a tempestade de neve, Nanook encontrando em seu caminho um pedaço de filme, a câmera de filmagens aparecendo no cenário, o próprio Flaherty junto com Nanook e sua esposa, constituem algumas das cenas significativas do filme.

Os atores de "Nanook, o esquimó" eram os próprios nativos representando sua vida cotidiana. Nanook, sua mulher Nyla e seus filhos compunham o quadro dos personagens centrais da trama rodada na baía de Hudson, no trópico canadense. Além disso, o realizador improvisou um laboratório para revelar o filme e assistir com os atores os trechos que haviam filmado, conversarem sobre o roteiro e planejarem os próximos passos. Na visão de muitos etnógrafos que ambicionam expressar-se através da imagem, Flaherty representa a síntese do sucesso, pois conseguiu a um só tempo ser artístico e científico.

Não que o cineasta possuísse uma unanimidade, já que suas obras foram questionadas por alguns intelectuais quanto à autenticidade do conteúdo documental, bem como pelo fato da obra ter negligenciado os conflitos da ocidentalização vivida pela comunidade enfocada. Para a maioria dos cientistas sociais, cineastas e críticos, porém, Flaherty - talentoso na manipulação da sétima arte - atingiu um ápice na estilística naturalista de realização e construiu um modelo no campo da criação de documentários etnográficos (11).

Para o crítico de cinema e defensor do naturalismo André Bazin, a imagem de Nanook "espreitando sua caça é uma das mais belas do cinema" (12). Essa cena, igualmente uma das mais memoráveis da obra do autor mostra, num mesmo plano, o esquimó, que dá título ao filme, esperando pacientemente sua presa até o momento em que, finalmente, ela sai do

(11) Cf. BRIGARD, E. op. cit. p. 45-30, 31. Cf. também HEUSCH, L. op. cit. p. 41. Heusch foi um dos teóricos que mais escreveu sobre Flaherty, conceituando o método de filmagem adotado pelo cineasta em relação às pessoas filmadas com "câmera participante".

(12) In HEUSCH, L. op. cit. p. 15.

buraco para respirar e ele a captura. Esse caráter realista é um dos fortes motivos que transformam o cineasta e explorador Flaherty em uma referência não só para alguns etnógrafos, como para a história do cinema.

Nos anos 20, surgiram algumas alternativas que passaram a construir outros modelos de elaboração artística e de linguagem cinematográfica. Destacou-se, nessa época, o expressionismo alemão e as propostas dos soviéticos. Entre esse último grupo, encontra-se, além de Eisenstein, um outro cineasta (também não cientista social) que pode ser considerado, ao lado de Flaherty, o "pai" do cinema etnográfico. Trata-se de Dziga Vertov, nome que se tornou obrigatório nas reflexões sobre documentários sociais, embora seu estilo de captação e montagem não se faça presente nos filmes etnográficos daqueles que o citam (13).

O lema de Vertov era captar a vida ao improviso. O cineasta russo saía às ruas, recusando a ficção cinematográfica, a captação das imagens em estúdios e a utilização de atores. Com uma equipe reduzida, modelo altamente referendado nas propostas metodológicas dos antropólogos visuais, Vertov, através do olho da câmera, realizou um desvendamento engajado da realidade comunista. Trabalhou com o fragmento, o detalhe, a desespacialização do objeto. Na montagem, imprimiu ritmo e tensões entre os movimentos das imagens. Mesmo com a ausência de som, organizou um produto final marcado pela cadência e pela musicalidade do ritmo das imagens. Como Eisenstein, embora com concepções metodológicas diversas, buscou o princípio dialético de montagem, ou seja, construir um conceito, uma abstração, a partir do choque entre as imagens. Segundo esses realizadores russos, o processo de composição do significado das imagens completar-se-ia com a leitura do espectador.

Foi no final da Segunda Grande Guerra que se inaugurou um novo

(13) É interessante notar que, apesar de Vertov ser um dos realizadores mais referendados nos livros e artigos sobre antropologia visual escrito pelos franceses - "Vertov e Flaherty são meus mestres", afirma Rouch, Cf. BRIGARD, E. op. cit. p.45, sua concepção estilística não é encontrada, nem como uma "citação visual" em nenhum filme etnográfico, sobretudo no dos franceses que optam, geralmente, pela estilística realista. É provável, portanto, que Vertov seja citado como "pai" do filme etnográfico primeiramente por defender a perfeição do olho tecnológico cinematográfico, livre das deformações psicológicas do homem para captar a realidade, concepção que era bem vinda, para defender a posição dos etnógrafos visuais franceses que mantinham o mesmo ponto de vista. Além disso, Vertov, que enalteceu e incrementou a utopia do progresso industrial, organiza uma metodologia de realização do filme que é facilmente associada às etapas de elaboração de uma pesquisa científica. Conferir artigos do cineasta russo em XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal, 1983. p. 247-266.

momento, já não mais do filme etnográfico, mas do cinema antropológico. Surgindo nessa época, com abordagens mais críticas do cenário social do momento, orçamentos simplificados e uma elaboração estética pontual, o gênero neo-realista italiano transformou-se em outro parâmetro obrigatório aos etnógrafos visuais, reforçando neles os anseios por um modelo realista de representação das imagens de um mundo social. Paradoxalmente, a opção por essa estilística narrativa reforçava a necessidade de fundá-la na ficção.

O antropólogo visual McDougall reafirmou que os cineastas, sobretudo os dos anos 60 e início dos 70, que começaram a aplicar as metodologias da observação nos seus documentários tomaram como modelo os filmes de ficção e mais pontualmente os neo-realistas italianos, "*com seu acento colocado sobre o evento econômico e social, parecia o espelho daqueles filmes que nós esperávamos realizar a partir dos acontecimentos reais próprios à vida cotidiana das sociedades tradicionais*" (14).

Era o interesse em criar um mundo diegético, onde o tempo parece ser uno e o espectador, ao assistir as imagens projetadas na tela, possuísse a impressão de ver a vida da forma mais corriqueira possível. Foi em torno dessa referência de "esconder" a montagem, de manipular a imagem e a presença do suporte fílmico que nasceram muitas das preocupações epistemológicas desses cientistas, como o problema dos personagens olharem ou não para a câmera, estratégias do pesquisador cineasta passar despercebido e mais tantas outras questões que poderiam prejudicar a proposta metodológica da produção etnográfica-visual (15).

Os filmes de observação muitas vezes encontravam dificuldades em adotar um estilo de narrativa ficcional, uma vez que segundo McDougall, nesse tipo de narrativa falase "*naturalmente à terceira pessoa: a câmera observa a ação dos personagens (...) como uma presença invisível, capaz de*

(14) McDOUGALL, David. "Au delà du cinéma d'observation". In: FRANCE, C. op.cit p. 93

(15) Há uma série de princípios metodológicos e epistemológicos que desde a criação do Comitê Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico, em 1952, até os dias de hoje, com alguns avanços e retrocessos, vão ocupar as preocupações dos antropólogos visuais. Atualmente, há um certo consenso de que não há objetividade nas imagens, já que o instrumental tecnológico não é um meio de neutralizar subjetividades impressas nos processos de seleção, para se ficar somente em um exemplo. A questão do estilo, da narração, da montagem, da relação entre os sujeitos filmados e o equipamento, das reconstituições, do tempo dos planos e da linguagem adotada, são apenas algumas das questões que parecem obedecer a um movimento cíclico nos encontros dos cientistas visuais. Todos os livros e artigos relacionados ao tema que constam na bibliografia dessa dissertação são boas fontes de consulta.

adotar posições variáveis" e para aplicar esse método num filme de não-ficção "*o realizador deve encontrar meios de penetrar na realidade sem perturbá-la*".

Contudo, o próprio antropólogo visual sabe que é enganoso o desejo de tornar-se um pesquisador-voyeur. Mais interessante, portanto, é, como deduz o autor, "*explorar a situação que existe realmente. A câmera é bem ali, sustentada pela representação de uma cultura que encontra aqueles de uma outra cultura. (...) se tomamos em conta a importância desse acontecimento (...) ser invisível parece uma ambição fora de propósito*" (16).

A partir dos anos 70, talvez com o reforço da corrente interpretativista, a antropologia visual passou a ser definitivamente concebida e exercida como um campo de conhecimento onde se opera um encontro entre, no mínimo, dois comportamentos estéticos: o do pesquisador e o da comunidade étnica pesquisada. A exemplo de Flaherty, Rouch já havia fundado, em 1951, o que denominou de "antropologia partilhada", retornando aos sujeitos filmados suas próprias imagens, de forma que eles pudessem opinar sobre a construção do cineasta.

Foi a antropologia da participação que mostrou, a partir daí, as experiências dos etnógrafos visuais em campo. Esse solicitam à comunidade pesquisada que intervenha, interfira, colabore e que, dentro do possível, compartilhe dos rumos da filmagem. Nessa mesma direção, no fim dos anos 70, David McDougall escreveu um artigo defendendo a idéia que para além do cinema de observação, caracterizado por uma visão contemplativa e exteriorizada do pesquisador, havia aquele de participação, marcado pela inter-relação e colaboração entre ambas as partes.

Hoje, quinze anos depois, o mesmo McDougall incrementa a sua teoria, pois acredita que a estética do filme antropológico deve ser elaborada com mais precisão de onde partem os discursos. Defende, assim, não mais a idéia de uma construção inter-relacional, mas sim de uma "elaboração múltipla", resultando em um "*cinema intertextual*" que, no produto visual, tenha a preocupação de situar os diferentes textos estabelecendo um estilo polifônico (17).

Com a experiência prática dos problemas metodológicos que interferem na produção de uma antropologia visual, vão sendo relativizados os pressupostos do realismo etnográfico e novas preocupações com a narrativa antropológica se impõem. Uma delas é justamente resolver as tensões entre

(16) McDOUGALL, D. Op. cit. p. 99.

(17) McDOUGALL, David. *Mas, afinal, existe realmente uma antropologia visual?* Rio de Janeiro, Catálogo da 2ª Mostra Internacional de Antropologia Visual, 1994. p.71-75.

uma temporalidade que toma conta da estética videográfica dos anos 90, vésperas do século XXI, e a concepção mais naturalista dos cientistas visuais que ainda se baseiam, cada vez mais raramente, é verdade, na ordenada e linear narrativa dos textos escritos apoiando o texto imagético de seus documentários. Entretanto, percebe-se que o campo do conhecimento da antropologia visual mostra-se ainda hesitante face a propostas elaboradas sob cânones estilísticos diversos daqueles iniciados pelos fabricantes do naturalismo imagético (18).

Porém, com a configuração do olhar contemporâneo tecido nas malhas da televisão e do vídeo, afirma-se na atualidade uma multiplicidade de tendências estilísticas que caducam algumas preocupações inerentes à linguagem cinematográfica convencional. Essa, apesar de subsistir, é radicalmente relativizada por diferentes propostas de narração, sobretudo por aquelas advindas de grupos de produção cultural - videomakers e curta-metragistas, principalmente - em sua maioria não pertencentes às emissoras comerciais, que propõem maneiras diferenciadas de construções imagéticas.

Nesse processo em tensão de diferentes propostas de linguagens visuais, os pesquisadores, atentos e sensíveis às transformações, tratam de incorporá-las no processo de trabalho e na experiência prática revisar as preocupações estilísticas. Além disso, o esfumaçamento cada vez mais evidente das fronteiras entre arte e ciência e o surgimento de territórios que possibilitam a elaboração de uma estética dialógica do visual, vêm permitindo reabilitar o campo de conhecimento das realizações etnográficas audiovisuais.

Portanto, falar em estética contemporânea não é, de forma alguma, afirmar um estilo em que a velocidade seja imperativa e o olho deva ter a pressa de tudo captar em um ritmo frenético. O contemporâneo, mais do que nunca, afirma a riqueza da diversidade de concepções estilísticas e a possibilidade de se construir um discurso visual com uma densidade diferenciada nas margens desses encontros entre pesquisador; entre arte e ciência.

(18) RIAL, Carmen Sílvia. *Por uma antropologia do visual contemporâneo*. Porto Alegre, II Jornada de Antropologia Visual, UFRGS, outubro, 1994 (mimeo.). Recentemente, a antropóloga Carmem Rial afirmou que o cinema etnográfico ficou amarrado a uma concepção do realismo etnográfico, comprometido com a narração fornecida por uma voz em off, "a voz de Deus", tentando coordenar uma unidade espacial, temporal e científica. Mas, advertiu que se o cinema antropológico é concebido como um "encontro" marcado pela cultura de ambos os lados, é plausível e necessário que a antropologia visual incorpore a "estética imagética contemporânea sem perder sua especificidade antropológica, construída sobre uma relação de duração mais longa".