



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 927

Leviathan e a etnografia sensorial

Leviathan y etnografía sensorial

Leviathan and sensorial ethnography

Lucas Murari

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Realiza estágio de pós-doutorado com bolsa da CAPES na UFRJ. Rio de Janeiro (RJ). Brasil.

E-mail: lucasmurari@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6468-0199>

Resumo: Este artigo tem como objetivo o estudo da produção do *Sensory Ethnography Lab* (Laboratório de Etnografia Sensorial) da Universidade de Harvard, tomando como objeto à análise fílmica o longa-metragem *Leviathan* (2012), dirigido por Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel. Esta investigação também irá abordar especificidades do filme etnográfico, do documentário observativo e do cinema de vanguarda, considerando que importantes características técnico-estéticas do cinema contemporâneo serão destacadas.

Palavras-chave: Cinema contemporâneo; Etnografia Sensorial; Cinema de Vanguarda; Documentário.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo estudiar el trabajo del *Sensory Ethnography Lab* (Laboratorio de Etnografía Sensorial) de la Universidad de Harvard a través del análisis de la película *Leviathan* (2012), dirigida por Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel. Este texto también abordará las especificidades del cine etnográfico, el documental observacional y el cine de vanguardia, ya que se destacarán importantes aspectos técnico-estéticos del cine contemporáneo.

Palabras clave: Cine Contemporáneo; Etnografía Sensorial; Cine de Vanguarda; Documental.

Abstract: This article aims to study the work of the *Sensory Ethnography Lab* from Harvard University through the analysis of the feature film *Leviathan* (2012), directed by Lucien Castaing-Taylor and Véréna Paravel. This text will also address specificities of ethnographic film, observational documentary and avant-garde cinema as important techno-aesthetic aspects of contemporary cinema will be highlighted.

Keywords: Contemporary Cinema; Sensory Ethnography; Avant-Garde Cinema; Documentary.



Considerações iniciais: *Leviathan* e as reconfigurações do cinema contemporâneo

Uma das características que marcam o cinema contemporâneo é a ampliação da ideia de sujeito. Nos últimos anos, alguns trabalhos audiovisuais têm buscado a figuração de outros tipos de personagem e de perspectivas sobre o mundo. Começou-se a problematizar a partir de procedimentos técnico-estéticos a hegemonia da noção de humanidade, desprendendo as mídias fílmicas do seu legado antropocêntrico. A descentralização do ponto de vista narrativo tem se tornado uma qualidade importante de obras da vanguarda realizadas nos dias de hoje. As estratégias conceituais buscam com isso novas configurações da experiência espaço-temporal.

Mais especificamente, no circuito do cinema contemporâneo, alguns cineastas e pesquisadores vinculados ao *Sensory Ethnography Lab* (Laboratório de Etnografia Sensorial), da Universidade de Harvard, em Massachusetts, Estados Unidos, têm esgarçado cada vez mais os limiares das criações artísticas. Esse é um grupo que busca combinações tanto no que se refere à estética quanto à etnografia, e se vale, para tanto, de abordagens extraídas da arte, das ciências naturais e das sociais. O entrecruzamento da natureza e da cultura é potencializado em parte das obras gestadas no laboratório.

Este artigo tem como objetivo o estudo da produção do *Sensory Ethnography Lab* (SEL) por meio da investigação das particularidades do filme etnográfico e do documentário observativo. Também busca-se explicitar as potencialidades do cinema de vanguarda contemporâneo, tomando como base a análise fílmica de *Leviathan* (2012, 88'), dirigido por Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel, uma das incursões cinematográficas mais radicais e instigantes realizada no século XXI. Esse longa-metragem realiza uma investigação entre humanos e não humanos, acompanhando várias dessas vivências a partir de um navio de pesca em alto mar.

O filme inicia com uma epígrafe extraída do Antigo Testamento da Bíblia, mais precisamente do livro de Jó, em que os realizadores do SEL buscaram a palavra que intitula a obra¹. É a única informação textual presente ao longo da narrativa:

¹ O próprio título *Leviathan* carrega um valor semântico multifacetado: possui esse sentido religioso de um grande monstro marinho, tratado pela Igreja Católica como um demônio, um dos sete príncipes infernais (essa criatura mitológica foi descrita sob diferentes formas em vários textos sagrados, encarnando o corpo de vários animais: dragão marinho, serpente, polvo, crocodilo, lula); também é uma referência à obra do escritor ficcionista norte-americano Herman Melville, autor do romance *Moby Dick* (1851), que tem uma baleia entre suas protagonistas, visto como um monstro pelos pescadores e com quem evitam o confronto a todo custo; por fim, o nome faz alusão à obra do filósofo inglês Thomas Hobbes, autor de *Leviatã* (1651), tratado político que preza por um estado soberano acima de todas as coisas, governo este que seria uma espécie de monstro que concentraria todo o poder.



As profundezas faz ferver, como uma panela; torna o mar como uma vasilha de unguento. Após si deixa uma vereda luminosa; parece o abismo tornado em brancura de cãs. Na terra não há coisa que se lhe possa comparar, pois foi feito para estar sem pavor (LEVIATHAN, 2012, tradução minha).²

Leviathan se passa todo em um barco de pesca em alto mar, mais precisamente na costa marítima de New Bedford, Massachusetts, a capital baleeira do mundo e um dos maiores portos de pesca dos Estados Unidos. São as mesmas águas que serviram de inspiração para a história de *Moby Dick*, de Herman Melville, que havia trabalhado ali como pescador em meados do século XIX e onde escreveu seu romance em torno da baleia. O projeto inicial do filme era retratar os conflitos existentes nesse local. Castaing-Taylor afirma:

[...] começamos a filmar em terra. Nós íamos fazer um retrato de New Bedford, uma espécie de contraste ou tensão entre seu status de uma espécie de cidade mística de Melville e *Moby Dick* e seu status anterior como capital da caça à baleia do mundo. E então é uma história dos trabalhadores, e sobre a vida após o fim da caça à baleia e o declínio da pesca. Todas essas filmagens caíram no caminho, apesar de termos sido realmente tomadas por algumas delas. Percebemos que o que estava acontecendo no mar era infinitamente mais interessante, desconhecido e estranho do que qualquer coisa que estávamos filmando em terra (DOWELL, 2013, tradução minha).³

As primeiras sequências do filme estão ambientadas no breu total. São planos noturnos, confusos. O aspecto sonoro metálico presente no navio se sobressai. A luz emerge lentamente e contextualiza a cena no que parece ser um convés. A câmera está totalmente autônoma pelo espaço, filmando tripulantes executando suas funções de pesca (fig. 1). É um ponto de vista interno às operações. Respingos d'água se instalam na lente. A objetiva se confunde com o olhar subjetivo dos marinheiros. Correntes, máquinas, anzóis e redes compõem desorganizadamente o quadro cinematográfico. O barulho das ondas batendo no casco e o vento forte se confundem com vozes inaudíveis.

² No original: "He makes the deep to boil like a pot: He makes the sea like a pot of ointment. He makes a path to shine after him: One would think the deep to be hoary. Upon earth there is not his like, who is made without fear."

³ No original: "We started off filming on land. We were going to do a portrait of New Bedford, a sort of contrast or tension between its status as a kind of mythical city of Melville and *Moby Dick* and its onetime status as the whaling capital of the world. And then its much more hardscrabble history, and later life after the end of whaling and the decline of fishing and the decline of textile mills. All that footage fell by the wayside, although we were really taken with some of it. We realized that what was going on at sea was infinitely more interesting and unfamiliar and strange than anything we were filming on land."



É difícil se situar no que está sendo exposto ou mesmo entender o que está acontecendo. A cacofonia auditiva só reforça a desordem para um espectador não tripulante. A câmera mergulha no oceano. A dimensão abstrata se acentua propiciando uma lógica da sensação cuja qualidade recorre principalmente à plasticidade de imagens subaquáticas, muitas delas sem qualquer tipo de figuração reconhecível. Tudo filmado com apenas um ponto de corte. A câmera retorna à superfície e termina a cena de abertura de modo sereno, oposta ao caos instaurado nos trechos anteriores.



Figura 1. Fonte: fotograma do filme *Leviathan* (2012)

Os primeiros vinte minutos do filme são uma introdução dos efeitos sensoriais que serão explorados no decorrer da obra. *Leviathan* propõe uma imersão por meio de uma espécie de subjetividade corporificada, isto é, um outro ponto de vista narrativo, uma disposição entre a subjetividade e a objetividade. É uma reconfiguração dos procedimentos de investigação observacional com intuito etnográfico. Castaing-Taylor e Paravel almejam com isso um *modus operandi* que capture a interação entre os seres e o ambiente, sejam tais agentes humanos ou não humanos. Um dos aspectos interessantes da escolha preterida pelos dois realizadores é que esse contato com o navio transcende o diário de bordo e o documentário⁴ sobre pesca industrial. Por mais

⁴ Vale ressaltar que filmes sobre embarcações de pesca possuem uma longa tradição na história do cinema e estão presentes desde os primórdios do documentário. John Grierson, um dos pioneiros e ideólogo desse estilo, realizou duas obras sobre essa temática: *Drifters* (1929), a respeito de um navio de pesca em alto-mar na costa oeste da Escócia; e *Granton Trawler* (1934), que segue um barco no Mar

que os realizadores registrem algumas das atividades executadas pelos pescadores em seus trabalhos (recolher as redes de peixes, operar todo o aparato maquínico), também é exposta a vida dos seres aquáticos e de pássaros que rodeiam a embarcação, redefinindo a hierarquia entre sujeito e objeto. O teórico Thomas Elsaesser pontua: “o SEL casa o cinema de atrações, uma incessante torrente de afetos baseada no corpo, com o impulso para a abstração, numa forma livre de filmar que evoca a *câmera desenhada* de F.W. Murnau” (ELSAESSER, 2018b, p. 223).

O procedimento cinematográfico base de *Leviathan* segue o modo observativo; no entanto, diferente do modelo realizado originalmente pelo cinema direto⁵ da década de 1950 e 1960. Neste estilo de filmagem em particular, a presença do cineasta assume o papel de *voyeur*, buscando algum tipo de *invisibilidade* frente aos acontecimentos experienciados. Valoriza-se, assim, o testemunho da duração real da cena, transmitindo uma espécie de registro do que foi observado como algo que realmente estava lá. Almeja-se, com isso, que a interferência por parte da equipe de filmagem seja mínima. Bill Nichols pontifica sobre o estilo observativo de uma forma geral, que “a presença da câmera ‘na cena’ atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre” (2009, p. 150). Os primeiros documentários norte-americanos e canadenses feitos em diálogo com esse dispositivo desejavam deflagrar o bruto da experiência vivida. No entanto, a observação estava necessariamente associada ao momento em que os cineastas estavam registrando o fato. Jean-Louis Comolli complexifica essa leitura do cinema direto em texto publicado⁶ no calor dessa tendência do cinema moderno. Em sua interpretação⁷, esse estilo de cinematografia transcende sua proposta original, a saber, o filme de reportagem frequentemente filmado e exibido por produções televisivas (tipo atualidades), e caminha em direção ao campo ficcional. Nesse sentido, o crítico francês compreende uma aproximação e convergência em

do Norte, na costa da Noruega. Ambos foram importantes pelo modo como sistematizaram alguns dos procedimentos clássicos do documentário e reforçaram as bases cinematográficas do imaginário marítimo.

⁵ Para mais informações, ver Dave Saunders (2007).

⁶ Jean-Louis Comolli publicou duas reflexões sobre *Le détour par le direct* na revista *Cahiers du Cinéma*, mais precisamente nos números 209 (fevereiro de 1969, p. 48-53), e 211 (abril de 1969, p. 40-45).

⁷ Essa interessante leitura se deu a partir de filmes significativos da década de 1960. Na seara da ficção, Comolli lista *A Colecionadora* (*La Collectionneuse*, 1967), de Eric Rohmer, *Faces* (1968), de John Cassavetes, *Partner* (1968), de Bernardo Bertolucci, *A Infância Nua* (*L'Enfance Nue*, 1968), de Maurice Pialat, *Crônica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968), *Silêncio e Grito* (*Csend és kiáltás*, 1968), de Miklós Jancsó, *Amor Louco* (*L'amour fou*, 1969), de Jacques Rivette, além de obras recentes daquele período realizados por Jean-Luc Godard e Philippe Garrel. No lado do documentário oriundos do cinema direto, cita *O reino do hoje* (*Le Règne du jour*, 1967), de Pierre Perrault, *A Virgem de Pessac* (*La rosière de Pessac*, 1968), de Jean Eustache, *La Reprise du travail aux usines Wonder* (1968), de Pierre Bonneau e Jacques Willemont, além de filmes de Jean Rouch e Andy Warhol.



campos costumeiramente separados, e até mesmo opostos, como “documentário” e “ficção”. Em suas palavras, é como se ambas as tradições

interpenetrassem-se cada vez mais, misturassem-se de mil maneiras, engajadas em e engajando um vasto processo de troca, um sistema de reciprocidade onde reportagem e ficção, alternados ou conjugados no mesmo filme, reagem-se um sobre o outro, alteram-se, transformam-se e terminam por se valerem um pelo outro. (2010a, p. 294)

Parte do cinema moderno de ficção realizado na década de 1960 também se valeu de câmeras portáteis *desenvencilhadas*, filmagem em locações, som direto, estilos que emulavam cinejornais, entre outros recursos da linguagem cinematográfica. O objetivo esperado com essas escolhas de cunho artístico foi o de aumentar o senso de realidade presente nos filmes. É importante pontuar que o gesto de filmar produz uma intervenção dupla na situação registrada pela câmera. Isso se aplica em relação a quem filma e também a quem é filmado. As consequências disso são notadas de múltiplas formas. Comolli cita em sua análise o efeito de realidade – impressão do vivido, do verdadeiro –, mas também o efeito de ficção, como o aspecto sensível. Os métodos do cinema direto problematizam, em última instância, os modos de “representação”. Um princípio que atravessa essa filmografia bastante em voga desde seu período inicial nas décadas de 1950 e 1960 é a manipulação. E o curioso disso é que por mais que exista todo um trabalho preparatório por parte das equipes dos filmes, existe uma possibilidade de a filmagem ser atravessada pela imponderabilidade do real, o encontro com o imprevisível ou com a improvisação. O “direto”, em vista disso, requer um manejo cauteloso, distante de um “real” natural pré-existente, “invisível”, e é parcialmente construído pelo próprio ato de filmar.

A partir do momento que a câmera intervém começa uma manipulação; e cada operação – mesmo limitada a seu motivo mais técnico: ligar a câmera, desligá-la, mudar de ângulo ou de lente, escolher os rushes, montá-los –, constitui, queira-se ou não, uma manipulação do documento. Mesmo que se queira respeitar o documento, não se pode evitar de fabricá-lo. Ele não existe antes da reportagem, mas é produto dela (*Ibid.*, p. 296).

Comolli também chama a atenção em termos de manipulação em relação às técnicas do cinema direto das potencialidades da montagem. Essa etapa final da produção de um filme é decisiva na produção de sentido, seja pela escolha dos planos, a organização sequencial entre as cenas, a comparação das imagens, isto feito visando justamente uma operação de transformação das fontes visuais e sonoras obtidas em

etapas anteriores. É com base em variadas formas de manipulação desse material que o filme retrata algo próximo da “realidade”.

Assim, o projeto do filme é, uma primeira vez, repetido no roteiro; este pela decupagem; este mesmo reconduzido a repetições (o nome já indica); essas repetições reproduzidas durante a filmagem, da qual a montagem nada mais é que a reconstituição, a pós-sincronização que fecha, enfim, o ciclo das re-presentações (*Ibid.*, p. 311).

Os experimentos adotados pelo SEL em *Leviathan* dialogam com alguns desses procedimentos do cinema direto, mas apagam a presença do operador de câmera durante a filmagem. Os planos observacionais, feitos em longas tomadas, apresentam perspectivas a partir de ângulos radicais do navio ou mesmo fora dele. Muitas vezes os cineastas estão ausentes da cena. Essa lógica de mostração não está à mercê de nenhum narrador onisciente ou recurso narrativo. Isso propicia a criação de um léxico visual com múltiplos pontos de vista, que extrapola as capacidades humanas. A montagem desse filme em particular opera na construção de ritmos. A ordem dos planos não segue a coerência técnica de *raccords* (ligação formal entre dois planos sucessivos) ou a contiguidade de uma cena ou sequência. Os realizadores buscam a intensificação da força do material.

O modo observativo é frequente na etnografia e na antropologia visual. É difícil encontrar obras que conciliem qualidades artísticas e, ao mesmo tempo, uma análise científica. Os pontos de interesse em geral pendem para um dos lados. O antropólogo, cineasta e teórico do filme etnográfico, Jean Rouch, resumiu essa conjuntura da seguinte maneira: “quando os cineastas realizam filmes etnográficos, eles até podem ser filmes, mas não são etnográficos; mas quando os etnógrafos fazem filmes, eles podem ser etnográficos, mas não são filmes” (1968, p. 432, tradução minha)⁸. Aqui, esse procedimento cinematográfico de observação é adotado pelas possibilidades sensoriais, pré-linguísticas. Um aspecto em comum entre esse filme e o documentário observativo clássico é que ambos relegam as informações orientativas – entrevista, narração, intertítulo – e abrem espaços para uma reflexão aberta a respeito do material captado. *Leviathan* propõe um passo além na tradição do filme etnográfico, no documentário de cunho observacional e, por fim, no cinema contemporâneo. Para a historiadora do cinema Nicole Brenez, é “um ponto de virada na história da representação cinematográfica,

⁸ No original: “Quand les cineastes realisent des films ethnographiques ce sont des vrais films, mais il ne sont pas ethnographiques; quand les ethnographes realisent des films ethnographiques, leurs ceuvres sont ethnographiques, mais ce ne sont pas des vrais films”.

libertando o ponto de vista humano” (2013, tradução minha)⁹.

Etnografia Sensorial

Leviathan é uma criação do *Sensory Ethnography Lab*, espaço experimental germinado dentro da Universidade de Harvard. Esse é um grupo de destaque no circuito da produção artística e cinematográfica contemporânea. Seus trabalhos investigam as múltiplas dimensões existentes no mundo, trabalhando sem uma metodologia estabelecida; pelo contrário, buscam a experimentação constante. O contato com o outro, independentemente da sua condição humana ou não humana, não busca a apreensão hermenêutica. Eles utilizam concepções sensoriais das imagens e dos sons, valendo-se de recursos tecnológicos para tal. O SEL foi criado em 2006 como um laboratório de pós-graduação colaborativo entre os departamentos de Antropologia e Estudos Visuais e Ambientais. O nome inicial do núcleo era *Media Anthropology Lab*. Foi fundado e continua coordenado pelo antropólogo e artista multimídia Lucien Castaing-Taylor¹⁰. É administrado atualmente por Ernst Karel, pesquisador e artista sonoro. Ambos já participaram de vários projetos do grupo. O SEL propicia um contexto acadêmico para o desenvolvimento de obras visuais e/ou acústicas.

A Universidade de Harvard possui um lugar de destaque na tradição do filme etnográfico. O *Film Study Center* (Centro de Estudos de Cinema) da instituição foi criado em 1957 pelo antropólogo e documentarista Robert Gardner, que o dirigiu até 1997. Para o pesquisador e curador Richard Peña

a Universidade de Harvard tem uma grande tradição na produção de filmes etnográficos e antropológicos. Logo depois de encontrar várias obras produzidas pelo SEL em torno de 2007, 2008, fiquei convencido de que eles representavam um novo capítulo provocativo nesta história orgulhosa (2016).

O SEL possibilita trabalhos audiovisuais inventivos no que se refere ao exercício de etnografia, prática que, muitas vezes, utiliza apenas sistemas de signos textocêntricos. Os antropólogos-artistas estão mais preocupados em transmitir uma experiência do microcosmo eleito do que documentar determinadas informações e

⁹ No original: “A turning point in the history of cinematic depiction, liberated from a human point of view”.

¹⁰ Castaing-Taylor é mestre em Antropologia Visual pela Universidade do Sul da Califórnia (USC) e doutor em Antropologia pela Universidade de Berkeley. Também criou a revista *Visual Anthropology Review*, da qual foi editor, além de editar a publicação *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990–1994* (1994).

dados referentes ao sujeito-objeto. As obras se passam em ambientes díspares: no Nepal, na cidade de Nova York, na costa marítima de New Bedford, entre outros, ressaltando a singularidade do lugar. Pela via etnográfica, os realizadores se inserem em uma ação participativa, mais do que observantes imparciais. Castaing-Taylor pontua a importância das três palavras que compõem o nome do grupo:

“Sensorial”, de modo que nos preocupamos com a experiência sensorial muito mais do que os acadêmicos fazem, de um modo como cineastas – no seu melhor – podem fazer, mas que documentaristas não. Documentário é tão frequentemente como jornalismo, *talking heads*, pessoas falando sobre sua vida após o fato. Portanto, é para voltar a algum tipo de pré-linguística, dando substância a experiência sensorial. “Etnografia” coloca uma ênfase no trabalho de campo a longo prazo, por imersão, não apenas um voo-noturno de uma reportagem de televisão, em que você voa (para um local) por uma semana e pretende chegar com um retrato autorizado. E “Laboratório” está lá para indicar que é experimental, que não há conhecimento definitivo e que e que estamos tentando nos subverter (FAZIO, 2014, tradução minha).¹¹

As obras criadas dentro do laboratório, sejam elas fotografias, fonografias, videoinstalações ou filmes, circulam por outros espaços para além das salas de cinema tradicionais (*single channel*). Os trabalhos realizados são exibidos em galerias de artes, como *Centre Georges Pompidou* (Paris, França), *Institute of Contemporary Arts* (Londres, Inglaterra), MoMa (Nova York, Estados Unidos), Museu da Imagem em Movimento (Leiria, Portugal), *Tate Gallery Museum* (Londres), e ainda em festivais de cinema, como Cannes, Berlim, Locarno, Toronto, entre outros. No Brasil, algumas obras do SEL foram exibidas no Festival Olhar de Cinema (Curitiba, Paraná), no Festival do Filme Documentário e Etnográfico/Fórum de Antropologia e Cinema (Belo Horizonte, Minas Gerais), no Festival de Documentário de Cachoeira (Cachoeira, Bahia), e em uma retrospectiva no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Foram realizadas dezenas de obras desde a origem do SEL. A maioria dos trabalhos apresentados até então são filmes – “mais do que qualquer outro meio ou

¹¹ No original: 'Sensory', so we care about sensory experience a lot more than academics ever do, in a way that filmmakers — at their best — can do but documentarians cannot. Documentary is so often like journalism, talking heads, people talking about their lives after the fact. So it's to get back to some kind of pre-linguistic, embodied sensory experience. 'Ethnography' places an emphasis on long-term fieldwork, on immersion, not just a fly-by-night TV doco kind of thing where you fly in (to a location) for a week and pretend to come up with some authoritative portrait. And the 'Lab' is there to indicate that it's experimental, that there's no definitive knowledge and that we're trying to subvert ourselves”.



forma de arte, filme usa a experiência para expressar a experiência”¹² (BARBASH; CASTAING-TAYLOR, 1997, p. 1, tradução minha)¹³ –, em particular, pertencentes às categorias de documentário, vanguarda, ou documentário de vanguarda, como veremos mais adiante.

Documentário é um estilo que tem passado por profundas modificações quanto à prática e teoria nas últimas décadas, seja em relação à natureza, à comunidade humana ou mesmo à ideia de sujeito. Críticos, pesquisadores, teóricos, além dos próprios cineastas e documentaristas, têm se debruçado sobre uma possível especificidade dessa vertente cinematográfica. O que a caracterizaria? Essa busca pela singularidade muitas vezes é efetuada de maneira comparativa com o cinema de ficção. Sendo assim, o modo documental é constantemente¹⁴ descrito como sendo a não ficção, ressaltando sua negação e marginalização diante do filme “hegemônico”. A primeira utilização do termo *documentário* se deu em um texto crítico¹⁵ do cineasta John Grierson referente ao longa-metragem *O Homem Perfeito* (Moana, 1926), de Robert Flaherty e Frances Flaherty, um retrato da sociedade de Samoa, nas Ilhas do Pacífico. Grierson disse que o filme tinha “valor documental”, salientando o instigante trabalho de investigação em torno dessa cultura polinésia. Bill Nichols, proeminente teórico do documentário, frisou uma interessante distinção entre documento e documentário. Os instrumentos de registro (câmeras e gravadores de som) utilizados pelos filmes são modos de captura de grande fidelidade, isso devido à dimensão indexadora propiciada pelo suporte cinematográfico. O material obtido possui o tal valor documental descrito por Grierson, “é um documento não só do que, uma vez, esteve diante da câmera, mas também da maneira pela qual a câmera os representou” (NICHOLS, 2009, p. 65). O documentário, por sua vez, expõe um argumento “moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto” (*Ibid.*, p. 67). Fazer um documento é, por definição, diferente de fazer um documentário, mesmo que o material bruto apresente

¹² No original: “More than any other medium or art form, film uses experience to express experience”.

¹³ Esta frase dialoga com o pensamento da teórica do cinema Vivian Sobchack, uma referência para os membros do grupo: “mais do que qualquer outro meio de comunicação humano, as imagens em movimento se manifestam sensualmente e sensivelmente como expressão da experiência pela experiência” (SOBCHACK, 1992, p. 3, tradução minha). No original: “More than any other medium of human communication, the moving picture makes itself sensuously and sensibly manifest as the expression of experience by experience”.

¹⁴ Destacamos alguns títulos de livros publicados nos últimos anos para explicitar a recorrência em definir o documentário como não ficção: PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997; PONECH, Trevor. *What Is Non-Fiction Cinema?*. Boulder: Westview Press, 1999; VILLARMEA, Iván. *Documenting cityscapes: urban change in contemporary non-fiction film*. Nova York: Columbia University Press, 2015; MALITSKY, Joshua. *Post-Revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

¹⁵ O texto foi publicado no jornal *New York Sun*, em 8 de fevereiro de 1926, mesmo ano de lançamento do filme em questão.



implicitamente a visão do documentarista. O lugar de fala, ou perspectiva, também é um dado fundamental.

Esboço aqui alguns recursos frequentes utilizados por documentários: entrevista como relação de encontro, comentário em voz *over/off*, letrados explicativos, material de arquivo como ilustração do conteúdo retratado, condução pedagógica. São privilegiadas proposições (comentários, opiniões, indagações, provocações) em torno do que tange a narrativa. O documentarista pode se valer inclusive da ambiguidade e reflexividade presente nas asserções obtidas. A tradição é a dominância do “verbalizável” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 30), recurso que pode ser empregado para erigir o discurso fílmico, o que Nichols denominou como “voz do documentário” (2009, p. 130). No entanto, alguns filmes poderiam ser elencados para demonstrar contraprovas de cada um dos pontos, explicitando a porosidade do estilo. O gesto de provocar as normas pré-estabelecidas é, inclusive, uma de suas características. Definir ontologicamente o documentário é refutar sua potência de criação e invenção. Se no seu início foi um campo marcado pela representação objetiva do real, como atestam filmes de pioneiros (Robert Flaherty, John Grierson), a virada subjetiva tem emergido com força nas últimas décadas. Mais do que a sistematização por meio de parâmetros conceituais e linguagens adotadas, valorizamos as práticas e reflexões que evidenciam a constante hibridização das fronteiras. Essa expansão é efetuada não só com a ficção, mas também em diálogo com o cinema de vanguarda e as artes visuais.

Avant-doc

Por mais que a vanguarda e o documentário possuam histórias próprias, que podem inclusive caminhar em paralelo à historiografia canônica do cinema, é curioso notar que ambos floresceram no mesmo período, a década de 1920, e alguns realizadores – Alberto Cavalcanti, Dziga Vertov, Jean Vigo, Joris Ivens, por exemplo – podem associar suas obras do período tanto em um quanto no outro. O pesquisador Scott MacDonald notou uma produção saliente de obras designadas pelos dois termos e as definiu como *avant-doc*, conceito que “se destina a proporcionar um tipo diferente de engajamento com a interseção de documentário e vanguarda, focalizando os comentários, conjecturas e memórias de cineastas que foram influenciados e contribuíram para ambas as histórias” (2014, p. 57, tradução minha)¹⁶. Richard Peña corrobora esse pensamento:

¹⁶ No original: “Avant-Doc is meant to provide a different kind of engagement with the intersection of documentary and avant-garde filmmaking by focusing on the commentaries, conjectures, and memories of filmmakers who have been influenced by and have contributed to both histories in one way or another”.



[...] se houver alguma palavra que melhor resume produção contemporânea documentário nos EUA, provavelmente seria convergência: os limites estritos que por tanto tempo governaram a produção cinematográfica – ficção, documentário, animação, cinema experimental – têm praticamente desabado, com novas formas híbridas excitantes aparecendo continuamente (2016).

Esse rico panorama salienta algumas imbricações dos estilos, expandindo a importância desse reconhecimento diante da história das formas cinematográficas. O confronto dos procedimentos fílmicos comerciais é uma preocupação que permeia o pensamento de muitos dos realizadores analisados por MacDonald¹⁷. Para o autor, “nos últimos anos, nenhuma área de cinema se expandiu de forma mais enérgica e mais internacional do que o documentário” (2014, p. 62, tradução minha)¹⁸; no entanto, sua investigação tem início na década de 1920. O estudo começa com as sinfonias da cidade, gênero que revelou o fascínio por parte de artistas de várias partes do mundo¹⁹ diante do crescimento da cidade moderna. O marco inaugural é *Manhatta* (1921), de Charles Sheeler e Paul Strand, sobre a ilha de Nova York. Essa abordagem alia a interpretação poética e também documenta as atividades corriqueiras da metrópole. Foi reivindicado tanto pelos entusiastas do documentário, como da vanguarda, porque

[...] enquanto a história do documentário foca na cidade como sujeito e nos modos dos cineastas verem as cidades como reflexões de ideologias particulares, na história da vanguarda, as sinfonias da cidade são instâncias cruciais dos primeiros experimentos do potencial cinematográfico, para o desenvolvimento de novas formas, para além do marketing comercial do melodrama narrativo, e para fazer uma exploração do aparelho cinematográfico como sujeito do filme. A experimentação autorreflexiva de Dziga Vertov em *O Homem com uma câmera* foi uma inspiração para muitos

¹⁷ Para mais detalhes, ver as entrevistas com cineastas e documentaristas que integram o livro de MacDonald (2014).

¹⁸ No original: “In recent years, no area of cinema has expanded more energetically and more internationally than documentary”.

¹⁹ Esse é um gênero que foi bastante explorado a partir da década de 1920. Cito alguns filmes e países: nos Estados Unidos, *A ilha de vinte e quatro dólares* (*The Twenty-Four-Dollars Island*, 1927), de Robert Flaherty; *Skyscraper Symphony* (1929), de Robert Florey; *A Bronx Morning* (1931), de Jay Leyda; *Pursuit of Happiness* (1940), de Rudy Burckhardt; na França, *Paris que dorme* (*Paris qui dort*, 1924), de René Clair; *Nada além das horas* (*Rien que les Heures*, 1926), de Alberto Cavalcanti; *A propósito de Nice* (*À propos de Nice*, 1930), de Jean Vigo; na Alemanha, *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (*Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, 1927), de Walter Ruttmann; na Holanda, *A ponte* (*De brug*, 1928) e *A Chuva* (*Regen*, 1929), ambos de Joris Ivens; na União Soviética, *O Homem com a câmera* (*Man with a Movie Camera*, 1929), de Dziga Vertov; em Portugal, *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira; no Brasil, *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, de Rodolfo Lex Lustig e Adalberto Kemeny (1929).



documentaristas e cineastas de vanguarda, e o gênero sinfonia da cidade continuou a evoluir ao longo dos últimos oitenta anos como parte de ambas as histórias (MACDONALD, 2014, p. 29, tradução minha)²⁰.

Outro estilo *avant-doc* que MacDonald identifica se relaciona ao filme etnográfico. Desde as primeiras realizações do documentário, foi usual a exploração de práticas descritivas com preocupações sociais – em geral, comunidades humanas. Robert Flaherty, em *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922) e *O homem de Aran* (*Man of Aran*, 1934), e John Grierson, em *Drifters* (1929), recorreram a procedimentos de observação a grupos e regiões estranhos às suas respectivas vivências. São filmes que aliam a investigação documental e o olhar sobre o não familiar. Essa abordagem de microcosmos particulares tinha como objetivo a reconstituição fidedigna das vidas retratadas, mesmo que para isso fosse necessário adotar efeitos estratégicos para garantir a autenticidade sobre o público, como modificar ou encenar algumas atividades. As primeiras realizações dos pioneiros do documentário etnográfico, como Robert Gardner, Timothy Asch, David/Judith MacDougall e Jean Rouch também buscavam retratar *outras* culturas. Seus filmes foram realizados como objetos de pesquisa e registro, demonstrando valores caros ao campo antropológico. Os documentaristas buscavam a representação de etnias, por exemplo, explicitando as informações obtidas. A relação de alteridade utilizada pelo meio artístico como extensão e enriquecimento da prática de cientista social. Os procedimentos cinematográficos privilegiaram signos enunciativos inteligíveis, como a narração de saber absoluto, a “voz de Deus”, que o espectador ouve, mas não vê. Esse modelo de representação vem sendo contestado pela antropologia visual e tem mudado drasticamente nas duas últimas décadas. A etnografia sensorial surgiu como expressão revitalizadora no vocabulário recente da antropologia e dos estudos de cinema, ao ponto do curador Richard Peña defini-los como o “novo cinema antropológico” (2016).

Um artigo²¹ publicado por Lucien Castaing-Taylor em 1996, isto é, dez anos antes da criação do SEL, ajuda a entender a ruptura com os sistemas visuais adotados

²⁰ No original: “While documentary history focuses on the city as subject and on the filmmakers’ ways of seeing cities as reflections of particular ideologies, in avant-garde history, the City Symphonies are crucial early instances of cinema’s potential for experiment, for developing new forms, for moving beyond the commercial marketing of narrative melodrama, and for making an exploration of the cinematic apparatus the subject of film. Dziga Vertov’s self-reflexive experimentation in *The Man with a Movie Camera* has been an inspiration for many documentary and avant-garde filmmakers, and the City Symphony genre has continued to evolve over the past eighty years as part of both histories”.

²¹ Um detalhe metodológico interessante do importante artigo *Iconophobia – How anthropology lost it at the movies*, publicado por Lucien Castaing-Taylor na revista científica *Transition* é que das 24 páginas totais, praticamente 12 são compostas por fotografias ou *stills* de filmes etnográficos, que pouco ou quase nada se relacionam com as questões analisadas pelo autor. Ao mesmo tempo, dizem muito sobre a



até então por cientistas. Sua leitura do meio antropológico se deu pelo conceito de *iconofobia*²², uma aversão a imagens, e ele cita algumas opiniões de antropólogos para legitimar esse ponto de vista. O teórico e antropólogo britânico Maurice Bloch diz:

[...] ao passo que a escrita de antropólogos está começando a considerar como as etnografias são “construídas”, os cineastas etnográficos estão se tornando cada vez mais ingênuos sobre a natureza da representação. [...] Se os filmes etnográficos devem ser feitos, devem ser feitos com uma tese, mas sem colaboração antropológica. Acho que há uma grande margem para a antropologia na televisão, mas para uma discussão na forma intelectual da antropologia (CASTAING-TAYLOR, 1996, p. 66, tradução minha)²³.

Esse é um entendimento que preza apenas pela textualidade como condição de uma antropologia legítima. Os argumentos nessa linha valorizam a unicidade da escrita reflexiva, sua possibilidade de se mover livremente entre o passado, o presente e o futuro, a capacidade de transformar o conhecimento em consciência, influenciando a “conjunção”. Os objetos audiovisuais nessa relação são reduzidos a acessórios inferiores, ou seja, ilustrações de formulações verbais, e não a constituição própria de um pensamento epistemológico. É como se a antropologia e a antropologia visual fossem campos opostos e rivais. Castaing-Taylor (1996, p. 80, tradução minha) mostra que essa leitura também é reiterada pelos próprios documentaristas. Para Asen Balikci, “o filme etnográfico é caracteristicamente descritivo até o ponto de ampliar em grande parte a análise. O filme não é um meio apropriado para análises sofisticadas”²⁴; já Timothy Asch tinha esperança de que um dia os antropólogos deixassem de conceber o filme etnográfico como “entretenimento” e comesçassem a pensar como “dados”.

A iconofobia antropológica expõe uma insensibilidade dupla. Em primeiro lugar, reduz o filme ao seu aspecto puramente visual; e, por mais que um filme possa ter inclusive uma base discursiva entre muitos outros aspectos, ela é deslegitimada. Estabelece-se, com isso, uma hierarquia de valores científicos, em vez vê-los como complementares. A questão não é se o documentário é verdadeiro ou falso, ou se um

utilização dessas mídias no campo antropológico.

²² Essa é uma discussão cara à antropologia visual. Para uma leitura dos anos 1970 sobre a questão, ver Mead (2003 [1975]).

²³ No original: “whereas writing anthropologists are beginning to consider how ethnographies are “constructed,” ethnographic filmmakers are becoming ever more naive about the nature of representation. If ethnographic films must be made at all, they should be made with a “thesis,” but without any anthropological collaboration. I think there is great scope for anthropology on television, but for a discussive intellectual form of anthropology”.

²⁴ No original: “Ethnographic film is characteristically descriptive to the point of largely excluding analysis. Film is not an appropriate medium for sophisticated analysis”.

processo de escrita/leitura é mais interessante ou importante do que uma experiência de ordem visual/sonora, mas considerar esses atos de criação como forma de pensamento²⁵. Bloch afirma que “a ideia de que o filme etnográfico fala por si é errada” (*apud* CASTAING-TAYLOR, 1996, p. 86, tradução minha²⁶), ao passo que o realizador de *Leviathan* responde: “mas e se o filme não falar nada? E se o filme não só constituir discurso sobre o mundo, mas também (re)apresentar a experiência dele? E se o filme não diz, mas mostra? E se o filme não descreve, mas retrata?” (CASTAING-TAYLOR, 1996, p. 86-87, tradução minha)²⁷. Na etnografia sensorial, os aspectos analíticos e discursivos caros à etnografia e ao documentário são substituídos por evocações de experiências. Essa exploração até então privilegiou apenas duas dessas dimensões: a audição e a visão. Alguns artistas-antropólogos do laboratório se aproximaram da pesquisa artística como possibilidade de ampliação tanto das formas de experimentação de linguagens, quanto de estudo científico. Castaing-Taylor entende a mídia filme pelas suas potências: “filme, ao contrário de qualquer outra forma de arte, depende da experiência duas vezes: como forma e conteúdo, discurso e representação, sujeito e objeto – em suma, como significante e significado” (*Ibid.*, p. 80, tradução minha)²⁸.

A opção pela via da sensação apresentada se insere em uma abordagem crescente do cinema contemporâneo. Cineastas cada vez mais se aproximam de procedimentos das artes plásticas, investigando *outras* possibilidades de criação. O aspecto sensível caro ao meio é ressaltado nas obras de alguns desses realizadores do presente, que recorrem a procedimentos cinematográficos distantes do privilégio da narração. A imagem se torna uma matéria pré-linguística, dando valor às qualidades intensivas. As composições estão atreladas a outras sensibilidades, como a busca por efeitos sensoriais. As obras do SEL se inserem na intersecção *avant-doc*:

[...] uma tentativa notável de reviver o filme etnográfico, mas de uma forma que reconheça as limitações e vantagens particulares da documentação cinematográfica de outros grupos culturais. Os filmes que emergem do SEL revigoram simultaneamente o documentário etnográfico e desafiam as

²⁵ É interessante notar, em entrevistas contemporâneas, como Castaing-Taylor incorpora o preconceito oposto dessa aversão, uma espécie de logofobia, posicionamento bastante cético sobre a produção discursiva gerada em torno das obras do SEL.

²⁶ No original: “The idea that ethnographic film speaks for itself is wrong”.

²⁷ No original: “But what if film doesn’t speak at all? What if film not only constitutes discourse about the world but also (re)presents experience of it? What if film does not say but show? What if film does not just describe, but depict?”.

²⁸ No original: “Film, unlike any other art form, thus depends upon experience twice over: as form and content, discourse and representation, subject and object-in short, as signifier and signified”.



distinções tradicionais entre documentário e vanguarda (MACDONALD, 2014, p. 84, tradução minha)²⁹.

Características técnico-estéticas de *Leviathan*: GoPro e a animalidade

O documentário observativo que emerge na década de 1960 se beneficiou da disponibilidade de câmeras portáteis 16mm e de gravadores magnéticos de som. O acesso a essas tecnologias criou novas dinâmicas de filmagem, e consequentemente novos estilos de abordagem. A possibilidade de realizar entrevistas *in loco*, por exemplo, se tornou uma opção, ao invés do uso de uma locução ou a incorporação de diferentes elementos sonoros. O referente profilmico valorizou a experiência de documentar os fatos e acontecimentos. O próprio cineasta podia carregar e operar todo o equipamento de registro, além de poder se mover livremente pelo espaço, grandes facilidades em comparação com o momento anterior. O tipo de observação obtido por Castaing-Taylor e Paravel em *Leviathan* também se deu graças aos avanços tecnológicos, no caso, um tipo específico de câmera digital. Todo o dispositivo de interação do filme se deu por meio de equipamentos GoPro, uma microcâmera comercializada primeiramente para a prática de esportes radicais, em que o próprio atleta poderia registrar sua *performance*. Sua difusão hoje é maciça entre profissionais e amadores. Uma das vantagens é a possibilidade de filmar internamente ao ato experiencial, ou seja, um novo modo de subjetividade técnica. Elsaesser (2018b, p. 223) explica: “o digital como meio de produção origina novas formas estéticas que abordam o corpo do espectador de maneiras inesperadas”. Esse equipamento adotado no longa-metragem é um dispositivo bastante simples: pequeno, à prova d’água, lente grande angular, foco fixo e sem visor. A capacidade de gravação é de alta qualidade de imagem e som. Se a movimentação das câmeras 16mm foram dinamizadas pela acoplagem à *steadycam*, a GoPro pode ser fixada em qualquer lugar, isto devido ao seu tamanho reduzido e ao estabilizador. Essa *invisibilidade*³⁰ permite a concretização de um desejo antigo por parte de documentaristas: adentrar em uma filmagem com o mínimo de atenção possível. Segundo Peña, o SEL “têm aproveitado as mais recentes tecnologias de captação de

²⁹ No original: “a remarkable attempt to revive ethnographic film, but in a way that recognizes the limitations and particular advantages of the cinematic documentation of Other cultural groups. The films emerging from the SEL simultaneously reinvigorate ethnographic documentary and challenge traditional distinctions between documentary and avant-garde”.

³⁰ O longa-metragem *Manakamana* (2013), de Stephanie Spray e Pacho Velez, realizado dentro do *Sensory Ethnography Lab*, radicaliza essa experiência de invisibilidade por parte da equipe de filmagem do documentário de vanguarda. É um filme dispositivo sobre o itinerário de um bonde para ir a um templo budista no Nepal. Os realizadores acoplaram uma câmera nesse pequeno meio de transporte e filmaram em plano-sequência alguns dos sujeitos humanos e não humanos (animais) que se aventuram pelo percurso.

imagens e som digitais para criarem experiências imersivas, que se esforçam para transmitir aos seus espectadores as texturas destes lugares e eventos, sem julgamento, sem análise prévia” (2016). Em entrevista, Paravel diz que começaram *Leviathan* com uma câmera maior, mas a perderam durante as filmagens no oceano. Tiveram que usar o equipamento de backup, no caso, as GoPros, que geraram resultados inesperados (DOWELL, 2013). Foram filmadas ao todo 250 horas de material e utilizados 90 minutos na versão final. Os realizadores decidiram que poderiam envolver mais os pescadores na filmagem porque poderiam usar o equipamento enquanto trabalhavam no navio. A realizadora chama essa noção metodológica de “antropologia partilhada”, em que todos participam da interação, sejam humanos ou não humanos (*Ibid.*). O conceito tem origem no pós-segunda guerra mundial, a partir dos estudos antropológicos de Claude Lévi-Strauss, Marcel Griaule e Roger Bastide, no continente africano. Valorizou-se a troca mútua entre pesquisador e pesquisado. O uso dos filmes como procedimento etnográfico é um passo adiante desse tipo de estudo. Jean Rouch chamou a atenção em entrevista realizada no início da década de 1980 para os avanços dessa noção em relação ao cinema:

[...] é esse cine-diálogo permanente que me parece ser, hoje, um dos aspectos mais interessantes do procedimento antropológico: o conhecimento não é mais um segredo roubado, devorado em seguida pelos templos ocidentais do conhecimento, ele é o resultado de uma busca sem fim em que etnógrafos e etnógrafos se engajam em um caminho que alguns dentre nós já chamam de ‘antropologia partilhada’ (FULCHIGNONI, 2003, p. 185, tradução minha)³¹.

A experiência de antropologia partilhada presente em *Leviathan* busca complexificar a conexão entre sujeito e objeto; entre os documentaristas e os atores sociais ou mesmo naturais, colocando todos os agentes de maneira equiparada. Para Jean-Louis Comolli, “para entender as coordenadas de um plano ou de uma fotografia, parece-me que é preciso levar em conta não somente suas condições espaço-temporais e político-históricas, mas também o que acontece entre filmadores e filmados” (2010b, p. 339). O crítico francês reforça que se algo é documentado, é justamente essa relação. A investigação do outro nesse filme assinado artisticamente por Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel não estabelece um condicionamento passivo, mas busca uma via de

³¹ No original: “It is this permanent “ciné-dialogue” that seems to me one of the interesting angles of current ethnographic progress: knowledge is no longer a stolen secret, later to be consumed in the Western temples of knowledge. It is the result of an endless quest where ethnographers and ethnographees meet on a path that some of us are already calling ‘shared anthropology’”.

coautoria. Uma das formas de reforçar a desestabilização dessas dicotomias pré-estabelecidas é o modo como são listados os créditos finais do filme. Os tripulantes da navegação são citados ao lado da lua (*luna*), do mar (*mare*) e dos nomes científicos dos animais, sem definir protagonismos (fig. 2): brian jannelle, adrian guillette, arthur smith, gadus morhud, hippoglossus hippoglossus, homarus americanus, johnny gatcombe, larus argentatus smithsonianus, larus marinus, melanogrammus aeglefinus, melanogrammus alhidus, paralichthys dentatus, pseudopleuronectes americanus etc³².



Figura 2: Trecho dos créditos de *Leviathan*. Fonte: fotograma do filme *Leviathan* (2012).

A versatilidade da GoPro também apresentou novas perspectivas de partilha por meio da utilização da imagem e som. Castaing-Taylor e Paravel fizeram algumas viagens com o mesmo navio de pesca, distribuindo doze dessas câmeras pelo ambiente. A análise de alguns momentos específicos de *Leviathan* auxilia no entendimento de como a tecnologia reorganizou a disposição do ponto de vista no ambiente documentado. Durante a abertura, logo na primeira sequência em que a câmera afunda no oceano, o olhar antropocêntrico é quebrado. Em boa parte do filme a vista está mergulhada na água, imersa em um ambiente estranho à vivência humana. As

³² O elenco completo pode ser visto por meio da página do filme no IMDB. Disponível em: (<http://www.imdb.com/title/tt2332522>). Acesso em 27 fev. 2023.

possibilidades cinematográficas enveredam por outras perspectivas. Paravel desenvolve sobre isso em entrevista:

[...] anexamos essas câmeras aos próprios pescadores, o resultado é uma encarnação de um ponto vista cefálico. Não é apenas o corpo que está se movendo, você está literalmente em sua cabeça, você está com eles, você faz parte de suas ações, mas sua orientação espacial e temporal desaparece e é assim que você se sente em um navio de pesca. Então, queríamos privilegiar essa perspectiva única, mas não queríamos limitar isso aos pescadores. Desvincula da maioria dos documentários, onde é apenas a perspectiva do sujeito humano, queríamos dar o mesmo peso ontológico aos pescadores e suas capturas, e isso se espalhou para os elementos também (COOK, 2012, tradução minha)³³.

No plano seguinte ao início do filme, a GoPro está rente ao chão, à deriva, entre peixes vivos e mortos. É uma cena de aproximadamente cinco minutos de duração, toda captada de forma aleatória. O choque físico entre a objetiva do equipamento e as criaturas marítimas é constante. Percebe-se discretamente uma espécie de triagem e limpeza executada pelos pescadores. Tais registros se apresentam como desordem, e não como descrição das atividades executadas, uma emulação do olhar animal. Em outro momento, uma gaivota adentra o convés. Ela caminha lentamente entre os peixes capturados que estão espalhados pelo ambiente. A câmera a segue durante o tempo todo, muito próxima ao corpo, imperceptível. O plano seguinte também foca no corpo, no caso, de um pescador. É uma imagem em primeiríssimo plano, que inicia mostrando algumas de suas tatuagens. Ouve-se ao fundo uma música sendo executada no espaço diegético. O *close* em seu rosto revela rugas, suor. Nenhuma outra ação é visualizada. Grande parte da filmagem foi realizada sem que ninguém olhasse pelo enquadramento adotado para verificar o que estava sendo registrado. As pequenas câmeras foram acopladas aos corpos ou espalhadas ao léu pela embarcação (fig. 3). Em alguns desses trechos descritos, é observado o interior do navio tal qual um exame de laringoscopia.

³³ No original: “we attached those cameras to the fisherman themselves the result is an embodiment of this very cephalic point of view. It’s not only the body that’s moving, you’re literally in their head, you’re with them, you’re a part of their actions, but your spatial and temporal orientation disappears and this is how you feel on a fishing vessel. So, we wanted to privilege this unique perspective, but we didn’t want to limit it to the fisherman. Unlike in most documentaries where it’s only the human subjects’ perspective, we wanted to give the same ontological weight to the fishermen and their catch and it spread to the elements as well”.



Figura 3. Fonte: Fotograma do filme *Leviathan* (2012).

Castaing-Taylor defende essa abordagem singular em diálogo com *Arte como experiência*, do filósofo John Dewey: “a melhor arte nos conecta com nossa base, os egos bestiais, a cultura de volta à natureza, e o humano para o animal vivo” (MACDONALD, 2013, p. 274, tradução minha)³⁴. Por mais que existam ações, é complexo atribuir um enredo ou mesmo personagens em cena. Esse filme observacional segue *outras* lógicas, princípios pelos quais é inútil a busca de um mote representativo. A experimentação de imagens e sons vale mais do que a narrativa e a retórica. O quadro cinematográfico de *Leviathan* é violentado de diversas maneiras: contatos físicos, respingos d’água, lente embaçada, contraluz incidente, escuridão total, planos subaquáticos. A posição contemplativa do espectador, a quarta parede, é problematizada no decorrer da obra. É difícil estabelecer uma relação com o filme a partir do repertório da linguagem cinematográfica padrão. Noções da gramática audiovisual mais comercial, como plano, *close*, plano de contextualização, plano aberto, *travelling*, *zoom* são substituídas pela força de imagens brutas. Em termos de narratologia, é difícil até precisar as manifestações do narrador e os níveis de narração, tais quais a temporalidade e o ponto de vista adotado. *Leviathan* propõe, ao mesmo tempo, o descentramento do sujeito e a desconstrução radical da linguagem das mídias fílmicas. É um filme paradigmático de uma linha de fuga do condicionamento humano.

³⁴ No original: “the best art recouples us with our base, bestial selves, and yokes culture back to nature and the human to the live animal”.



O final do longa-metragem é exemplar das potencialidades estéticas obtidas pela GoPro. A câmera está um pouco acima do oceano, solta, trêmula. Em um dado momento ela mergulha na água e logo em seguida retorna para a superfície. Esse movimento de ida e vinda se repete algumas vezes. O ponto de vista do filme divide o espaço com um bando de gaivotas, que também afundam e, em seguida, voltam a voar. O objetivo do mergulho nesse caso é de caça aos peixes. O equipamento de filmagem é capturado pelos animais como se fosse um alimento. A câmera filma a partir de um ângulo extremo de sobrevoo (fig. 4). Enquanto espectadores, ficamos entre a água e o céu. Rompe-se mais uma vez o olhar humanista. A cena impressiona pela sua radicalidade visual. Além disso, é um plano relativamente longo, com cerca de 10 minutos de duração de pura abstração marítima. A GoPro possibilita novos agenciamentos estéticos. Castaing-Taylor explica em entrevista:

Queríamos criar essa multiplicidade de perspectivas que relativizassem o ser humano. Perspectivas que fariam o espectador repensar a relação da humanidade com a natureza, em relação a uma infinidade de outros seres, de outros animais, de outros tipos de objetos inanimados – elementos, terra, céu, mar, barco, mecanização, peixes, crustáceos, estrelas do mar – tudo o que está envolvido na ecologia do que está acontecendo na pesca industrial hoje (DOWELL, 2013, tradução minha)³⁵.

³⁵ No original: "We still wanted to create this multiplicity of perspectives that would relativize the human. Perspectives that would make the spectator rethink humanity's relationship to nature, in relationship to a plethora of other beings, of other animals, of other kind of inanimate objects — the elements, the earth, the sky, the sea, the boat, mechanization, fish, crustaceans, starfish — everything that is involved in the ecology of what's going on in industrial fishing today".



Figura 4: cena final de *Leviathan*. Fonte: fotograma do filme *Leviathan* (2012).

Considerações finais

Os trabalhos artísticos realizados pelos membros do *Sensory Ethnography Lab* buscam inventar diferentes formas de conexão com o mundo, proposições que suscitem novas maneiras de ver, ouvir, sentir e perceber a heterogeneidade entre viventes. O gesto de experimentação de linguagem, em alguns casos, propicia outros modos de relação entre sujeito e objeto. Além de inventar dispositivos de observação, é importante ressaltar que múltiplos procedimentos têm sido empregados pelo cinema no gesto de restaurar o vínculo sensível com outras formas de vida. É o caso, por exemplo, de colocar flores na película, de enterrar o filme, de deixar a câmera ser afetada por forças naturais, de envolver o corpo que filma em uma relação simbiótica com o ambiente, de reconstituir ecossistemas durante a projeção, entre outros recursos. Para Thomas Elsaesser, essas qualidades cinematográficas são importantes características da produção audiovisual contemporânea: “não só os seres humanos (cultura) são agora, em grande medida, responsáveis por aquilo que acontece em relação ao planeta (natureza), como também a natureza e a cultura estão sob o signo da *techné*” (ELSAESSER, 2018a, p.163).

As escolhas adotadas em *Leviathan* não são um reflexo ou mimese da realidade. Os cineastas Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel buscaram um novo tipo de filme observacional, que inverte a lógica realista dominante no meio e parte para



vias vanguardistas despojadas da função figurativa. São maneiras inventivas de expressão, que libertam o filme do enredo e abrem caminho para vias sensoriais.

Leviathan é até então a obra criada dentro do SEL que explora de maneira mais radical o tipo etnografia tão almejado pelos horizontes do grupo. É um interessante desafio aos conceitos antropocêntricos presentes no meio cinematográfico. Esse tipo de proposta requer, portanto, que o excepcionalismo centrado em uma única espécie seja transcendido. A animalidade tão presente no longa-metragem não foi requerida pela via de domesticação/humanização ou, seu oposto, bestialidade/selvageria, mas como potência ontológica, uma técnica sensível de descentramento do ponto de vista narrativo, ancorado em um tipo específico de câmera digital que amplia as possibilidades estéticas das mídias filmicas.

Referências

BARBASH, Ilisa; CASTAING-TAYLOR, Lucien. **Cross-Cultural Filmmaking – A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos**. Los Angeles: University of California Press, 1997.

BRENEZ, Nicole. Top Ten 2013 by Redacteurs, Co-Editors, and Editor-In-Chief. **La Furia Umana**, v. 18, 2013. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/29-archive/lfu-17/77-2013-top-ten-films-lists>. Acesso em: 25 fev. 2023.

CASTAING-TAYLOR, Lucien. Iconophobia – How anthropology lost it at the movies. **Transition**, n. 69, p. 64-88, 1996.

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. In: **14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia e Cinema**. Tradução: Pedro Maciel Guimarães. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010a, p. 294-317.

_____. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: **14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia e Cinema**. Tradução: Pedro Maciel Guimarães. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010b, p. 318-345.

COOK, Adam. Heavy Metal: An Interview with “Leviathan” Co-Director Véréna Paravel. **Mubi**, London, 28 Aug. 2012. Disponível em: <https://mubi.com/notebook/posts/heavy-metal-an-interview-with-leviathan-co-director-verena-paravel>. Acesso em: 27 fev. 2023.

DOWELL, Pat. ‘Leviathan’: The Fishing Life, From 360 Degrees. **NPR**, 16 mar. 2013. Disponível em: <http://www.npr.org/2013/03/16/174404938/leviathan-the-fishing-life-from-360-degrees>. Acesso em: 25 fev. 2023.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018a.

_____. **Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos**. Campinas: Papiрус,



2018b.

FAZIO, Giovanni. In the ethnographic realm of the senses: An interview with Verena Paravel and Lucien Castaing-Taylor. **The Japan Times**, Tokyo, 20 ago. 2014. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2014/08/20/films/ethnographic-realm-senses-interview-verena-paravel-lucien-castaing-taylor/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

FULCHIGNONI, Enrico. Jean Rouch with Enrico Fulchignoni. Ciné-Anthropology. *In*: Steven Feld (Dir.). **Ciné-ethnography – Jean Rouch**. London & Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003, p. 147 – 187.

LEVIATHAN. Direção: Lucien Castaing-Taylor e Véréna Paravel. EUA: 2012 (87 min), widescreen, color.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MACDONALD, Scott. Conversations on the avant-doc: Scott MacDonald interviews. **Framework**: The Journal of Cinema and Media, v. 54, n. 2, p. 259-330, outono 2013.

_____. **Avant-Doc**: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema. Nova York: Oxford University Press, 2014.

MEAD, Margaret. Visual Anthropology in a Discipline of Words. *In*: HOCKINGS, Paul (Ed.). **Principles of Visual Anthropology**. 3. ed. Nova York: Mouton de Gruyter, 2003 [1975].

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2009.

PEÑA, Richard. Sensory Ethnography Lab de Harvard e o novo cinema antropológico. **Instituto Moreira Salles**, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://ims.com.br/ims/visite/mostra/sensory-ethnography-lab>. Acesso em: 26 fev. 2023.

ROUCH, Jean. Le film ethnographique. *In*: POIRIER, Léon (Org.). **Ethnologie générale**. Paris: Gallimard, 1968. p. 429-471.

SAUNDERS, Dave. **Direct Cinema**: Observational Documentary and the Politics of the Sixties. Londres: Wallflower Press, 2007.

SOBCHACK, Vivian. **The Address of the Eye**: a phenomenology of film experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Recebido em: 04/03/2023

Rodada 1: Revisor A 18/03/2023. Revisor B 16/04/2023 | Rodada 2: Revisor A 21/06/2023. Revisor B: 10/05/2023.

Aprovado em: 21/06/2023



Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa

Não se aplica

Fontes de financiamento

CAPES

Considerações éticas

Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse

Não se aplica

Apresentação anterior

Não se aplica