

Tradução

ÉL ES DIOS E A ORIGEM DE UM NOVO CINEMA ETNOGRÁFICO NO MÉXICO¹

Él es Dios y el origen de un nuevo cine etnográfico en México

Álvaro Vázquez Mantecón²

Tradução: Arthur Aroha Kaminski da Silva³

RESUMO

O artigo de Álvaro Mantecón, gentilmente cedido para tradução e publicação no presente dossiê sobre Cinema e História, trata do documentário *Él es Dios* (1965), realizado por Victor Anteo, Guillermo Bonfil Batalla, Alfonso Muñoz e Arturo Warman junto ao Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) do México. Segundo Mantecón, o filme em questão teve um caráter fundacional, ao romper com o modelo etnográfico anterior e estabelecer uma relação mais empática e respeitosa com as pessoas estudadas e representadas no filme. *Él es Dios* trata de grupos de dança tradicionais, conhecidos como *concheros*, e é situado, no artigo, como um produto relevante para antropologia visual mexicana, colocando-se “contra uma posição onisciente e colonial” e expressando visualmente conceitos históricos e antropológicos inovadores no contexto de sua realização.

Palavras-chave: documentário; México; cinema etnográfico.

ABSTRACT

This article of Álvaro Mantecón, kindly ceded for translation and publication at this dossier about Cinema and History, talks about the documentary *Él es Dios* (1965), made by Victor Anteo, Guillermo Bonfil

1 Mantecón, Álvaro Vázquez. Universidade Autónoma Metropolitana, México. Uma primeira versão deste texto foi publicada em espanhol em: ZIRION, Antonio (org.). *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*. México: FONCA, 2021.

2 E-mai: alvazman@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6449-8432>.

3 Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (PPGL - UFPR), e Mestre pelo mesmo programa, é também graduado pelo Bacharelado em Escultura da Escola de Música e Belas Artes da Universidade Estadual do Paraná (EMBAP - UNESPAR). E-mail: arthuraroa@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4822-237X>.

Batalla, Alfonso Muñoz and Arturo Warman alongside with the National Institute of Anthropology and History (INAH) of Mexico. According to Mantecón, this movie had a foundational character, as it broke with the previous ethnographic model and established a more empathetic and respectful relationship with the people studied and represented in the film. *Él es Dios* deals with traditional dance groups known as *concheros* and is situated in the article as a relevant product to the Mexican visual anthropology, putting itself “against omniscient and colonial position”, and visually expressing innovative historical and anthropological concepts in the context of its realization.

Keywords: documentary; Mexico; ethnographic cinema.

Em 1965, o Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) produziu *Él es Dios*, um documentário que mudaria profundamente o rumo das produções do cinema etnográfico que até aquele momento havia sido praticado no México. Seus realizadores eram um grupo de jovens cineastas e antropólogos: Victor Anteo, Guillermo Bonfil Batalla, Alfonso Muñoz e Arturo Warman, que buscavam fazer um modo diferente de etnografia, afastando-se da perspectiva integracionista comumente praticada no país até então. Durante boa parte do século XX, desde os anos 1930 até os anos 1970, o Estado mexicano havia produzido políticas e documentários inspirados pelas ideias de Manuel Gamio, que insistiam na noção de que a população indígena deveria se assimilar ao restante do país para deixar uma suposta condição de atraso.⁴ Em contraposição à essa visão, *Él es Dios* foi o ponto de partida para a prática de uma nova forma de fazer documentários antropológicos no México, a qual buscava estabelecer uma relação mais empática e respeitosa

4 Sobre a relação de Manuel Gamio com o Cinema, sugere-se a leitura do importante trabalho de Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio e o cinema* (México, UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991). A posição integracionista pode ser percebida em documentários como *El centro de educación indígena Erendi Tzitzca (Flor de las peñas) en Paracho, Michoacán* (Felipe Gregorio Castillo, 1938), produzido pelo Departamento Autônomo de Imprensa e Publicidade, ou em fitas como *Todos somos mexicanos* (José Arenas, 1958), entre outros. Sobre a polémica em torno do integracionismo, ver: ARAUJO, Alejandro. Mestiços, índios e estrangeiros: o próprio e o estrangeiro na definição antropológica de nação. Manuel Gamio e Guillermo Bonfil Batalla. In: GLEIZER, Daniela; CABALLERO, Paula López (orgs.). *Mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional*. México: UAM Cuajimalpa, 2015. Ver também: QUIROZ, Claudia Arroyo. El cine integracionista del Instituto Nacional Indigenista (INI) de los años 50 y 60. In: *Forgotten Cinemas: The Institutional Uses of Documentary in Twentieth Century Mexico (1930-1980)*, número temático da revista *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, nº 17.2, 2020.

com as pessoas que se pretendia estudar. O filme indubitavelmente teve um caráter fundacional, na medida em que representava as ideias e as imagens produzidas por uma nova geração de antropólogos, os quais posteriormente seriam essenciais para a constituição de uma nova prática de antropologia visual no país.

Él es Dios foi filmado em 16 milímetros e tem duração de 42 minutos. No ano de 2015 a obra foi restaurada e digitalizada pelo Laboratório de Restauração Digital da Cinemateca Nacional mexicana, ao lado de outras películas do acervo do INAH. Sua presença em formato digital, acessível online, permitiu ao documentário uma nova vida e um incremento de circulação.⁵ Neste artigo me concentrarei na análise de como se expressaram nesta película conceitos históricos e antropológicos que foram chave em seu contexto. Além disso, entenderei este documentário como uma forma de transmissão de ideias que se concebem no mundo acadêmico e terminam por se condensar em imagens concretas, para estabelecer uma relação estreita entre as ideias dos três antropólogos que colaboraram para a realização da película (Bonfil, Muñoz e Warman) e as formas cinematográficas ali expressas. Um dos objetivos principais é, portanto, seguir com atenção o processo mediante o qual os conceitos se convertem em imagem. E, num passo ainda mais complexo, compreender as maneiras pelas quais operaram as lutas pela construção da memória cultural sobre um dos temas mais importantes da vida social do México do século XX.⁶

“Quem são esses homens?” A equipe como ponto de partida

Para a realização de *Él es Dios*, se formou uma equipe que tinha a peculiaridade de unificar o conhecimento antropológico com o da técnica cinematográfica. Nesse processo, a figura de Alfonso Muñoz foi fundamental.

5 O documentário se encontra disponível no canal oficial de Youtube do Museu Nacional de Antropologia do México: <<https://youtu.be/l6LCTu1hCt8>>. Link consultado em 28 de julho de 2021.

6 Sobre o conceito de memória cultural, ver: ERLI, Astrid. Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory. In: ERLI, A.; NÜNING, A. (orgs.). *Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Nova York: Gruyter, 2009, pp. 389-398.

Ele era dez anos mais velho (tinha trinta e oito anos quando iniciaram a filmagem) que Warman e Bonfil e, como eles, hera egresso da Escola Nacional de Antropologia e História (ENAH). Mas, diferentemente dos outros dois, Muñoz também contava com uma formação cinematográfica, a qual foi obtida ao trabalhar ao lado do documentarista José D. Kimball, um dos fundadores do Instituto Latino-americano de Cinematografia Educativa (ILCE),⁷ organismo da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) destinado à educação na América Latina, e que tem sede no México desde 1956. O ILCE convocou diversos cineastas para a elaboração de materiais para o ensino, e posteriormente converteu-se em uma escola para aqueles que não estavam interessados em fazer cinema industrial nem noticiários fílmicos, as duas únicas opções viáveis naquele momento. Esse foi o caso tanto de Alfonso Muñoz quanto do fotógrafo Victor Anteo. E assim Muñoz trabalhou como assistente de filmagem de Kimball, que tinha um interesse especial pela arqueologia.⁸ Ao lado de Lina Odena Güemes, sua esposa, Muñoz criou um cineclubes na escola de antropologia que ficava na rua de Moneda, onde projetaram películas que incidiam na prática etnográfica, como *Nanook of the North* (1922) e *Man of Aran* (1934), de Robert Flaherty, e novidades como *Cronique d'un été* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin.⁹ Essa experiência permitiria Muñoz fundar, em 1960, o Departamento de Cinema da Direção de Estudos Antropológicos do INAH, que serviria como plataforma para a realização de seu primeiro filme: *La danza de los tlaconeros de Tixtla, Guerrero*.¹⁰ Com o tempo, além de *Él es Dios*, Muñoz produziria ainda outras películas na INAH, como *Carnaval en Tepoztlán* (1961), *Semana Santa en Tolimán* (1967), e *El día de la boda* (1968), que filmou em colaboração com os antropólogos Gastón Martínez Matiella e Lina Odena Güemes. Também se destaca sua curta-metragem *Peregrinaciones a Chalma* (1972), codirigido com Fernando Cámara Barbachano.

7 Em 1969 o ILCE alterou seu nome, substituindo a expressão “Cinematografia Educativa” por “Comunicação Educativa”, versão que permanece na atualidade.

8 Kimball realizou um par de películas sobre história pré-hispânica com o ILCE: uma sobre Tlatilco e outra sobre o atlaltl, a arma de caça. Sobre essa experiência, sugere-se ver a entrevista de Muñoz disponível em: ROVIROSA, José. *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. México: UNAM-CUEC, 1990, pp. 55-56.

9 Informações obtidas através de: GÜEMES, Lina Odena. E-mail ao autor, 7 de abril 2021.

10 Não contamos com os dados sobre data, formato e duração desta película, mas Alfonso Muñoz fala a respeito dela na entrevista a ROVIROSA, 1990, *op. cit.*

Para a realização de *Él es Dios*, em específico, Muñoz se associou com Guillermo Bonfil Batalla e Arturo Warman, os dois jovens egressos da ENAH com quem compartilhava o gosto pelo cinema.¹¹ Em 1963, ano em que se iniciaram as filmagens, Warman tinha vinte e oito anos, e Bonfil trinta. Ambos compartilhavam seu desacordo com a antropologia oficial em que prevalecia uma visão integracionista, o que expressariam por escrito em *De eso que llaman antropología mexicana*, um livro publicado em 1970 em que colaboraram ainda outros colegas, como Margarita Nolasco, Mercedes Olivera e Enrique Valencia, e no qual se atribuíam a prática de uma “antropologia crítica”.¹² No capítulo chamado “Todos santos y difuntos. Crítica histórica de la antropología mexicana”, Arturo Warman traçava um panorama amplo da história da disciplina no país – que desde seu ponto de vista escondia no integracionismo um afã colonizador –, ao mesmo tempo em que sinalizava que os antropólogos oficiais haviam acabado por se burocratizar, renunciando ao exercício objetivo da ciência.¹³ De sua parte, Guillermo Bonfil considerava que: “se alguma censura deve ser feita aos indigenistas da época – e não só a eles: a quase todos os intelectuais da revolução consumada – é o abandono do exercício indeclinável da crítica”. Como uma possível solução, propunha uma nova prática disciplinar que pudesse evitar um esquema colonial e de dominação (a dialética amo-escravo), e que entendesse a diversidade da população indígena no caso mexicano. Somente a partir de uma posição crítica, dizia Bonfil, o antropólogo poderia *comprender* o que habitualmente *descreve*.¹⁴

11 Os três antropólogos eram membros assíduos de diversos cineclubes. Além da escola da rua de Moneda, no centro da cidade do México, costumavam participar do cineclube coordenado por Galdino Gómez no Museu de Antropologia, inaugurado em 1964, e de outros, como o do IFAL e do Centro Desportivo Israelita Galdino. Ver: GÜEMES, 2021, *op. cit.*

12 Ver: WARMAN, Arturo; *et. al. De eso que llaman antropología mexicana*, Ciudad de México, Editorial Nuestro Tiempo, 1970. O grupo de antropólogos que participou da publicação desse livro recebeu a alcunha de “os sete magníficos”, num aceno humorístico ao famoso *western* (*The Magnificent Seven*, 1960, de John Sturges). Recentemente, em 2020, a ENAH voltou a editar o livro, incluindo um texto de Andrés Fábregas sobre a Escola de Antropologia no contexto do ano de 1968.

13 WARMAN. Todos santos y difuntos. Crítica histórica de la antropología mexicana. In: WARMAN *et. al.*, *op. cit.*, pp. 9-38.

14 BATALLA, Guillermo Bonfil. Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica. In: WARMAN *et. al.*, 1970, *op. cit.*, p. 42.

[...] o antropólogo deve adquirir ferramentas conceituais que agora não fazem parte da formação acadêmica, sobretudo aquelas que lhe permitam entender o funcionamento e a organização de sociedades amplas, complexas e estratificadas – especialmente seus mecanismos de poder –, que serão a estrutura onde se localiza o estudo detalhado de grupos particulares.¹⁵

Él es Dios foi um dos primeiros produtos acadêmicos de investigação de Warman e Bonfil. É indubitável que esse filme foi o ponto de partida de muitas das ideias que poucos anos depois seus trabalhos escritos expressariam. Nesse sentido, se trata de uma experiência determinante, junto com sua crítica ao autoritarismo oficial, também vinculada à sua proximidade com o movimento estudantil de 1968.¹⁶ Na documentação dos grupos de dança tradicional conhecidos como “concheros”, encontraram uma maneira de praticar uma nova antropologia. Além disso, Warman empregou a gravadora magnetofônica para fazer os registros sonoros do filme,¹⁷ e na mesma época Bonfil estreou como roteirista. Aventuraram-se no cinema não para fazer um filme popular, mas como um exemplo de prática etnográfica e profissional. E além da fotografia de Víctor Anteo, o filme contaria com apoio do ILCE e a voz de Claudio Obregón, um ator recorrente no cenário do cinema independente mexicano dos anos 1960. Certamente influenciados por *Cronique d'un été* (*Crônica de um verão*), de Rouch e Morin, a fita-chave do *cinéma vérité* que abriu caminho para o registro do cotidiano por parte da antropologia e da sociologia, a equipe se lançou à investigação/filmagem do documentário sobre as organizações de concheros no México.¹⁸

15 *Ibid.*, p. 64.

16 Sobre a participação dos membros da equipe de *Él es Dios* na ENAH durante o movimento estudantil de 1968, ver: PUIG, Andrés Fábregas. Tlatelolco 1968: memoria de um antropólogo. In: *Disparidades. Revista de Antropología*, vol. 74, nº 2, Madrid, CSIC, 2019.

17 Arturo Warman havia se especializado no registro da música folclórica e sabia usar bem os gravadores Ujer e Nagra, assessorado por seu irmão José, que era físico. Pouco depois, em 1968, realizou uma série na Rádio UNAM ao lado de sua esposa Irene Vásquez, que levava o título de “Cantan los pueblos del mundo”. GÜEMES, 2021, *op. cit.*

18 A dança dos concheros já havia sido objeto da curiosidade cinematográfica desde os primórdios do cinema mexicano. Alguns materiais filmados (ou compilados) por Salvador Toscano, incluindo *Memórias de um mexicano* (Carmen Toscano, 1950), já os mostram dançando no átrio da Basílica de Guadalupe. Sergei Eisenstein também os filmou no cenário guadalupense logo após chegar ao México, em 12 de outubro de 1930, para incluí-los no episódio “Festa”, de seu filme *¡Qué viva México!* (1930-1934).

O passado presente...

O documentário começa mostrando a Cidade do México dos anos sessenta. A câmera se localiza no andar mais alto da Torre Latino-americana para mostrar um horizonte urbano. Em seguida são mostradas imagens ao nível do chão, da agitação de pessoas caminhando nas calçadas da San Juan de Letrán, emblema do México moderno. Posteriormente são mostrados os trabalhos arqueológicos na Praça das Três Culturas, em Tlatelolco. Um primeiro plano da câmera mostra os edifícios modernos do multifamiliar construído ali por Mario Pani. Um segundo, os glifos pré-hispânicos na lateral de uma pirâmide. Se manifesta assim a ideia de que sob a superfície do México moderno se esconde uma raiz indígena, um conceito que não tarda a ser confirmado pela voz em over do locutor, Claudio Obrégón:

Foi difícil selecionar o assunto. Não por escassez: por abundância. Toda cidade esconde, entre seu ritmo avassalador, os rastros do passado. Nos surpreendem a cada passo, penetradas, enterradas, meio ocultas pelo emaranhado de vidro no centro. Aqui permanecem as ruínas do México pré-hispânico: desconhecido permanente. Lá, as paredes coloniais. Os antigos recintos da vida morta. Ou quase morta.

Então a câmera revela um grupo de concheros (levam uma bandeira que os identifica como a “Agrupação de Dança Asteca”) caminhando na praça de Tlatelolco rumo ao santuário de Guadalupe em La Villa, enquanto a voz em over repetidamente se pergunta quem são esses homens, que não se referem ao passado, mas ao presente.

O início do documentário não é inocente. Tampouco de todo original. A ideia de representar a coexistência do México moderno com o tradicional já havia sido utilizada em *Raices* (Benito Alazraki, 1953), um filme produzido por Manuel Barbachano Ponce que tem sido considerado um dos pioneiros do cinema independente no país, e que começava com imagens associadas à modernidade (a esquina turbulenta da San Juan de Letrán com a avenida Madero, os arranha-céus da avenida Reforma, a Cidade Universitária, uma refinaria), para terminar se referindo à população indígena como um tipo de *raiz* do contemporâneo, como o título indicava.

Em 1965, a própria Praça das Três Culturas em Tlatelolco já era um tópico para a representação da complexa relação do país com o tempo: mais que uma linha contínua e progressiva de eventos, a convivência de elementos arquitetônicos do passado pré-hispânico, colonial e moderno na Praça supunha uma representação sobreposta da história, uma forma de resolver uma ansiedade sobre uma modernidade capaz de apagar a especificidade do país e de suas tradições.¹⁹ Tlatelolco era, no imaginário dos anos 1960, uma espécie de palimpsesto da memória, e esse parece ser justamente o sentido que adquire nas cenas iniciais de *Él es Dios*.²⁰ O filme mostra as pedras e os vestígios do passado, mas sobretudo os homens que herdaram a tradição. Em voz *over*, o locutor recrimina a busca pela pátina histórica nos edifícios. É o triunfo da antropologia sobre a história e seus fetiches; um bom golpe no conservadorismo dos historiadores da arte de então, como Justino Fernández ou Francisco de la Maza, e uma chamada para o espectador encontrar o homem:

Com quanta frequência nessa cidade o presente lança sua sombra sobre o passado! Mas por que nos apegamos a essas evidencias materiais e não direcionamos nossa busca para o homem, para o que nele permanece de antigo, de ancestral? Deve haver algo mais profundo do que a pátina dos edifícios antigos. Algo mais íntimo e essencial. Sempre permanecem resíduos, nostalgias, dúvidas. Sempre permanece em nós algo do passado. Há quem o esconda, receoso. Há quem o demonstre com orgulho. .

Em oposição a uma antropologia convencional que partia da cidade para estudar os personagens camponeses, *Él es Dios* implica a possibilidade de fazer um exercício de antropologia urbana, de encontrar uma alteridade significativa no cenário de um país que, naquele momento

19 Sobre o problema das representações do tempo nos anos sessenta do século XX, ver: MANTECÓN, Álvaro Vázquez. *Tiempo superpuesto: la problemática de la modernización mexicana vista por el cine de los años cincuenta y sesenta*. In: EDER, Rita (org.). *Genealogías del arte contemporáneo en México*. Cidade do México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.

20 Tlatelolco seguiria acumulando sentidos históricos, como novas camadas de pintura do palimpsesto: com o 2 de outubro de 1968 adquiriu um novo significado com a matança e repressão ao movimento estudantil, e com o 19 de setembro de 1985 ficou marcado por um terremoto devastador.

(1965), parecia estar vivendo o clímax de uma nova modernidade. Um ano antes, o Museu Nacional de Antropologia havia sido inaugurado como um emblema de como um passado glorificado estabelecia uma conexão com o presente. O documentário põe essa estabilidade em crise para encontrar uma tradição que esteja viva, situada no coração de uma aparente modernidade. As pessoas estudadas não eram os indígenas situados em comunidades remotas, mas seus herdeiros, presentes no cotidiano da vida moderna. Um preâmbulo das ideias que, muitos anos depois, em 1987, Guillermo Bonfil Batalla desenvolveria em seu famoso livro *México profundo: una civilización negada*.²¹

O exercício consciente da subjetividade

Uma vez identificado o grupo de dança tradicional, que se apresenta pela primeira vez dançando no átrio da Igreja de Santiago de Tlatelolco, o documentário aborda o interesse de indagar sobre quem são eles. É interessante que a partir da voz do locutor os realizadores não hesitam em mostrar a posição subjetiva da equipe como antropólogos. Relatam ao espectador as vicissitudes da investigação, como a busca pelo *informante-chave*:

O primeiro problema foi encontrar um bom elo com os dançarinos; alguém que serviria de ponte entre os dois mundos. Tivemos sorte. Em pouco tempo demos com Andrés. Compreendeu nossa intenção, aceitou participar. Nos ajudaria contando-nos sobre os concheros, relacionando-nos com alguns grupos, e nos permitindo seguir, de câmera na mão, certos momentos de sua vida pessoal. Pedimos a ele sinceridade absoluta. “Bom – respondeu –. Isso não vai ser fácil: eu passo a vida atuando”.

21 BATALLA, Guillermo Bonfil. *México profundo: una civilización negada*. México: SEP-CIESAS, 1987.

Diferentemente de outros documentários antropológicos realizados no México até então, onde a voz *over* desempenhava um papel de narrador todo poderoso e onisciente que se dava à tarefa de explicar os sujeitos do estudo desde uma posição de superioridade, em *Él es Dios* se estabelece desde o princípio uma posição de diálogo com a alteridade que os antropólogos procuram compreender.²² O roteiro informa ao espectador sobre o processo de investigação, sobre a forma pela qual se realizou o estudo dos concheros. É por isso que Warman e Bonfil não temem aparecer logo em tela, nas primeiras cenas em que entrevistam o capitão Andrés Segura, o “capitão da dança asteca”. A câmera nos mostra a primeira aproximação com ele, que aparece caminhando pelas ruas da Cidade do México e dando uma aula de dança contemporânea: o dispositivo documental não o obriga a encenar sua pré-modernidade, suas “superstições” ou sua necessidade de “redenção”. A voz *over* nos informa que ele estudou medicina, que é coreógrafo e professor de dança moderna.²³ O dispositivo apresentado pelo documentário não parte da premissa de que haja uma oposição excludente entre modernidade e tradição: na tela Andrés Segura vive plenamente ambas as noções, sem contradições.

O documentário narra como Andrés Segura apresenta à equipe diversos âmbitos do grupo de concheros. Em algum momento a câmera mostra uma vista panorâmica da ala pobre da cidade, aonde vão para presenciar a cerimônia de vigília.²⁴ Voltam a aparecer os antropólogos na tela conversando com os organizadores, que estão fazendo os preparativos do evento. Vê-se também a chegada dos participantes da vigília, durante a qual vemos rostos, atitudes, cantos e cerimônias. Se escuta a frase “Ele é Deus”, repetida pelos participantes do ritual, e registrada com precisão por Warman em sua gravadora. Isso levará ao título, que surpreendentemente aparece nos créditos, quando o filme chega a cerca de um terço de sua duração total. A locução em *over* registra a inquietação e o desconcerto da equipe de filmagem, apesar de nenhum dos participantes parecer se incomodar com a presença da câmera:

22 Sobre o conceito de voz e autoridade no cinema de não-ficção, ver: PLANTINGA, Carl. R. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM-CUEC, 2014, pp. 143-164.

23 Sobre o capitão Andrés Segura, ver: POVEDA, Pablo. Danza de Concheros en Austin, Texas: Entrevista con Andrés Segura Granados. In: *Latin American Music Review*, Editora da Universidade do Texas, vol. 2, nº 2, Outono-Inverno, 1981, pp. 280-299.

24 Entre os concheros a vigília (*velación*) é uma cerimônia em que passam a noite acordados com canções e louvores, e fazem oferendas florais e de frutas, em preparação para a dança do dia seguinte.

O ambiente já havia se apoderado de nós. Quando lográvamos focalizar friamente a atenção, eram tantos os elementos, que nos levavam a pensar nas missas negras na Europa. Vários outros, como os colares e o copal, conduziam nossa imaginação para o mundo pré-hispânico. E tantos outros, por fim, que falavam de um catolicismo popular e de velhas feitiçarias, que durante essa noite nos esquecemos do lugar e da época em que vivíamos: a Cidade do México, em 1965.

Fica então estabelecida a posição do antropólogo no dispositivo gerado pelo documentário. Contra uma posição onisciente e colonial, se assume com naturalidade uma subjetividade que será a chave para poder estabelecer um diálogo com as comunidades que se quer compreender. Se procura uma igualdade como base para o trabalho etnográfico. Poucos anos depois, Bonfil descreveria criticamente a posição dos antropólogos oficiais:

Até hoje, em termos do indigenismo que vê o problema indígena como um problema de aculturação, o antropólogo resulta ser o especialista chave: ele pode compreender as culturas índias e apontar os cursos de ação que são aceitáveis para as comunidades, logrando assim alcançar os objetivos da sociedade dominante com o menor grau possível de conflito e tensão. Dito com palavras menos elegantes: é um técnico em manipulação de índios.²⁵

Em *Él es Dios*, a figura dos antropólogos aparece constantemente durante o filme. Os vemos aparecer na tela, escutamos no roteiro sua experiência subjetiva. Não como uma renúncia ao conhecimento objetivo, mas como um ponto de partida para uma prática etnográfica autorreflexiva.²⁶

25 BATALLA, Guillermo Bonfil. Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica, In: WARMAN *et. al.*, 1970, *op. cit.*, p. 59.

26 Nesse sentido, *Él es Dios* se antecipa aos questionamentos do papel do antropólogo nas comunidades e à reflexão sobre a prática antropológica que se fez duas décadas depois, e que estão condensadas em um já clássico livro: BARLEY, Nigel. *El antropólogo inocente*. Barcelona: Anagrama, 1989.

A indagação etnográfica e a persistência das formas

Depois de serem admitidos pelo grupo de dança na vigília, a equipe do filme viaja para diversas localidades do centro do país para documentar cerimônias e conhecer outros grupos de concheros. A câmera mostra como fazem entrevistas coletivas – não muito comuns na prática etnográfica de então – para conhecer as origens, as formas e o conteúdo dos rituais concheros. Filmam na cidade de Querétaro, no Monte de Sangremal, o templo em que se diz que se originou a dança conchera em 1531. Documentam suas peregrinações, enquanto o roteiro de Bonfil pergunta insistentemente quem são esses homens e por que peregrinam todos os anos aos mesmos santuários, e por que se apegam à tradição: “[...] nosso maior anseio era compreender seu mundo, saber de sua vida passada e presente, de suas aspirações, de suas esperanças”. Apresentam uma entrevista coletiva onde encontram um novo personagem: o capitão Faustino Rodríguez, natural de um povoado que fica aos pés dos vulcões (Santiago Tepetlixpa), e que, segundo a voz do locutor, “vive em uma zona que ainda guarda segredos ancestrais”. A câmera mostra o povoado, enquanto fala dos “*tiemperos*”²⁷ e da vida de Faustino. Registram outra cerimônia de vigília, em memória do pai de Faustino, enquanto o roteiro registra pontualmente a prática de uma observação participante que chegou a se converter em um rito de passagem:

Nos receberam como amigos. Mais ainda, como companheiros de obrigação. Com canções de louvores. Um de nós teve que pegar o incensário e oferecê-lo aos quatro ventos, da mesma forma que todos os dançarinos fazem ao chegar a um oratório. Esse recebimento nos desconcertou, porque não se enquadrava na imagem de sociedade secreta que tínhamos dos concheros naquela época.

27 Nota do Tradutor: os *tiemperos* (também chamados *graniceros* ou *tlauquiazquis*) são indivíduos que supostamente tem o dom de manipular o tempo atmosférico, especialmente através de seus próprios sonhos. Na cultura popular mexicana eles são tidos como essenciais para a vida no campo, por poderem influenciar a chegada de chuvas para auxiliar as plantações. Para maiores informações, ver: GARCÍA, Mariana Xochiquétzal Rivera. Vimos apenas para dormir, vimos apenas para sonhar. In: *Maguaré* (Revista da Universidade Nacional da Colômbia – UNAL), 26(1), pp. 301-324, janeiro de 2012. Disponível em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/35300>>. Acesso em julho de 2021.

Nessa cerimônia de vigília há cenas em que se percebe o esmero da fotografia realizada por Victor Anteo e Alfonso Muñoz. Aparecem os rostos dos participantes entre velas e flores. Depois a cerimônia se converte em procissão, a qual se dirige ao cemitério do povoado para depositar uma cruz. Além de registrar pontualmente o ritual, sem ensaio ou encenação, nessas tomadas se percebe uma influência estética vinculada às convenções visuais da Escola Mexicana de Pintura e, inclusive, à fotografia de Gabriel Figueroa na época de ouro do cinema mexicano. Há, por exemplo, uma ressonância de imagens de Francisco Goitia (*Tata Jesucristo*, 1927) ou José Clemente Orozco (*Réquiem o El muerto*, 1928). É notável a semelhança desta parte do documento com a cena do Dia dos Mortos em *Janitzio de Maclovía* (Emílio Fernandez, 1947). Se trata de um código visual herdado da estética do indigenismo do século XX. É curioso que a prática de uma nova forma de exercer e registrar a etnografia não estivesse necessariamente focada na busca de novas soluções formais.

A empatia como antídoto contra o olhar colonial

O documentário mostra como a equipe de filmagem se locomove até alguns dos bairros marginais²⁸ da cidade para fazer uma entrevista coletiva. O locutor diz que ali não há água, e que o lugar é empoeirado e indigno de habitar. No entanto – acrescenta –, o lugar está cheio de gente com dignidade. Para Guillermo Bonfil Batalla era fundamental entender as formas de dominação como parte do trabalho etnográfico. Poucos anos depois de sua participação no documentário, ele escreveu que fazia falta uma nova antropologia:

28 Nota do Tradutor: No contexto mexicano, os *barrios marginales* (ou *barrios bajos*) são aqueles que, pelo pouco acesso à infraestrutura urbana, estão em alguma medida à margem da sociedade. Esses bairros são usualmente caracterizados pela falta de acesso a saneamento básico, água potável, e outros serviços públicos tidos como essenciais no contexto contemporâneo. Em alguma medida a expressão se aproxima dos termos gueto, subúrbio ou favela, do português, mas não significa necessariamente a mesma coisa que eles.

Mas tal antropologia, sem uma visão crítica, seria de todo modo ineficaz para *compreender* o que se descreve e chegar ao que realmente acontece. Essa visão crítica só pode ser produto de uma vontade de análise independente, derivada da aceitação de um compromisso social.²⁹

Nessa concepção política da antropologia proposta pela equipe de filmagem de *Él es Dios*, o exercício de empatia era fundamental. Somente entendendo a dignidade das pessoas estudadas se poderia estabelecer um diálogo que seria o fundamento do conhecimento etnográfico. Eles não estavam motivados pela pretensão de mudá-las, mas sim de compreendê-las desde um olhar horizontal. No final do documentário outra cerimônia de vigília é mostrada, na qual aparecem em quadro os membros da equipe de estúdio/filmagem. A voz *over* menciona que já não são estranhos, mas que já os conhecem como seres com profundidade:

Os anônimos adquirem nome. Os deslocados têm o seu lugar. Os pisoteados, os explorados, os inumeráveis, adquirem voz e rosto. Estão aqui. Esperam. Ouvem-se vozes que lá fora são silêncios. Quem são esses homens? Eles têm sua própria tradição. A guardam com zelo. A conservam. Seguirão por átrios e praças. Marcharão por velhos caminhos. Se reunirão em torno dos incensários. Cantarão. Por quê? Há algo que sua tradição lhes assegura. Há algo que aqui afirmam quando lá fora outros lhes negam. Algo que cada um busca à sua maneira. Eles o encontram na dança. Não o perderão. Ninguém poderá retirar isso deles. O afirmam com vigor, definitivamente. O direito a uma vida com sentido. O direito inabalável à dignidade humana. [Enquanto isso, a câmera mostra cenas do festejo de 12 de dezembro no monte Tepeyac. Dançarinos se misturando à multidão de rosto anônimo].

29 BATALLA, Guillermo Bonfil. Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica. In: WARMAN *et. al.*, 1970, *op. cit.*, p. 65.

Epílogo

Entre suas muitas qualidades, *Él es Dios* é um documentário interessante porque é uma primeira expressão filmada de uma antropologia crítica no México, que antecede como obra de investigação antropológica os textos de Warman e Bonfil. O que reforça a ideia de que o cinema nem sempre é uma expressão secundária do que se formula a partir da academia. Nesse caso, a ideia etnográfica surgiu graças ao trabalho cinematográfico. Quiçá o mais importante tenha sido a experiência dos antropólogos de tomar o controle do dispositivo e da técnica do documentário para expressar suas ideias. No final dos anos oitenta do século XX, Alfonso Muñoz expressou algumas ideias sobre a prática documentarista a José Rovirosa:

Houve um momento neste país em que havia recursos para fazer cinema etnográfico e uma instituição que tinha todos os contatos com as comunidades indígenas. Infelizmente, pessoas que tivessem um mínimo de conhecimento antropológico não foram levadas, mas eram pura e simplesmente cineastas. Bom, se você quiser, bons sonoplastas, bons cinegrafistas, bons realizadores, mas que, em sua maioria, careciam da sensibilidade e conhecimento em relação às comunidades indígenas. Então eu sinto que aquele cinema foi um pouco superficial, pois nunca chegaram a se envolver em suas filmagens com a comunidade. Quer dizer, sempre as viam um pouco de fora.

Você se refere ao projeto, o que você está fazendo no INI?

A ele me refiro. Creio que é o momento mais importante de apoio estatal a um programa de cinema. Não sei se se repetirá; não sei como está agora, mas foi um começo muito forte para o cinema etnográfico. Infelizmente, penso, não chegou a maturar.³⁰

Uma forte (auto)crítica. Porém, à distância, a contribuição de Bonfil, Muñoz e Warman com *Él es Dios* foi inegável na futura

30 MUÑOZ In: ROVIROSA, 1990, *op. cit.*, p. 58.

antropologia visual mexicana. A reflexão sobre o diálogo e compromisso que se pode estabelecer entre o antropólogo e as pessoas que estuda era uma preocupação do momento, que também se expressou em filmes do cinema industrial, como *Tarahumara* (Luiz Alcoriza, 1964). *Él es Dios* se situou no panorama latino-americano ao lado de outras experiências vinculadas ao chamado Cinema Novo, como as entrevistas filmadas de Fernando Birri na Argentina (*Tire dié*, 1960), e mais concretamente com *Chircales* (Marta Rodríguez e Jorge Silva, 1966-1972). Um documentário que partia do trabalho antropológico para renovar a cena do cinema colombiano. Mas, mais importante, o documentário de que nos ocupamos foi o ponto de partida de uma transformação radical dos documentários indigenistas produzidos pelo Estado mexicano. Uma história que também teve que ver com a chegada desse grupo a posições de poder a partir da década de 1970 (Alfonso Muñoz foi um dos cofundadores da AEA; Bonfil foi diretor do INAH e fundou o Museu de Culturas Populares; Warman chegaria a ser Secretário de Estado nos anos 1990), desde as quais puderam influenciar na busca de uma antropologia visual mais empática, e que, com o tempo, desembocaria na transferência de meios como culminação de um processo de dignificação tão buscado em sua prática etnográfica.

Referências

ALEJANDRO, Araujo. Mestizos, indios y extranjeros: lo propio y lo ajeno en la definición antropológica de la nación. Manuel Gamio y Guillermo Bonfil Batalla. In: GLEIZER, Daniela; CABALLERO, Paula López (orgs.), *Mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional*. México: UAM Cuajimalpa, 2015.

QUIROZ, Claudia Arroyo. El cine integracionista del Instituto Nacional Indigenista (INI) de los años 50 y 60. In: *Forgotten Cinemas: The Institutional Uses of Documentary in Twentieth Century Mexico (1930-1980)*, número temático da revista *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, nº 17.2, 2020.

BATALLA, Guillermo Bonfil. *México profundo: una civilización negada*. México: SEP-CIESAS, 1987.

- BARLEY, Nigel. *El antropólogo inocente*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- DE LOS REYES, Aurelio, *Manuel Gamio y el cine*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.
- ERLL, Astrid. Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory. In: ERLL, A.; NÜNING, A. (orgs.). *Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. New York: Gruyter, 2009.
- PUIG, Andrés Fábregas. Tlatelolco 1968: memoria de un antropólogo. In: *Disparidades. Revista de Antropología*, Vol. 74, N° 2, Madrid, CSIC, 2019.
- PLANTINGA, Carl R., *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México, UNAM-CUEC, 2014.
- POVEDA, Pablo. Danza de Concheros en Austin, Texas: Entrevista con Andrés Segura Granados. In: *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, University of Texas Press, Vol. 2, N° 2, Autumn-Winter, 1981, pp. 280-299.
- ROVIROSA, José, *Miradas a la realidad. Ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. Ciudad de México: UNAM-CUEC, 1990.
- MANTECÓN, Álvaro Vázquez. Tiempo superpuesto: la problemática de la modernización mexicana vista por el cine de los años cincuenta y sesenta. In: EDER, Rita (org.), *Genealogías del arte contemporáneo en México*. Libro electrónico. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.
- WARMAN, Arturo; NOLASCO, Margarita; BATALLA, Guillermo Bonfil; OLIVERA, Mercedes; VALENCIA, Enrique. *De eso que llaman antropología mexicana*. Ciudad de México: Editorial Nuestro Tiempo, 1970.

Filmografía de Alfonso Muñoz citada:

Carnaval en Tepoztlán, 1961, Alfonso Muñoz.

Guion y locución: Lina Odena Güemes. Fotografía y edición: Alfonso Muñoz. Sonido y grabación: Tomás Stanford. Formato: 16 milímetros. Locaciones: Tepoztlán. Idioma: español. Duración: 45 minutos. Institución productora: Departamento de Cine del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

La danza de los tlaconeros de Tixtla, Guerrero, 1960, Alfonso Muñoz.
Institución productora: Departamento de Cine de la Dirección de Estudios Antropológicos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. [Sin más información].

El día de la boda, 1968, Alfonso Muñoz.
Guion: Gastón Martínez Matiella. Fotografía: Alfonso Muñoz. Investigación: Lina Odena Güemes. Edición: Antonio Solórzano. Formato: 16 milímetros. Idioma: español. Duración: 12 minutos. Locaciones: San Bernardino Chalchihuapan. Institución productora: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Él es Dios, 1965, Víctor Anteo, Guillermo Bonfil, Arturo Warman, Alfonso Muñoz.
Investigación: Guillermo Bonfil, Arturo Warman y Alfonso Muñoz. Fotografía: Víctor Anteo y Alfonso Muñoz. Sonido: Arturo Warman. Guion: Guillermo Bonfil. Edición: Víctor Anteo, Guillermo Bonfil, Arturo Warman, Alfonso Muñoz; corte sincrónico: Héctor López. Idioma: español. Duración: 45 minutos. País: México. Formato: 16 milímetros. Locaciones: Tlatelolco, La Villa de Guadalupe, Querétaro, Santiago Tepetlixpa, entre otros. Institución productora: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Peregrinaciones a Chalma, 1972, Alfonso Muñoz y Fernando Cámara Barbachano.
Guion: Fernando Cámara Barbachano. Formato: 16 milímetros. Locaciones: Chalma, Malinalco. Idioma: español. Duración: 20 minutos. Institución productora: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Semana Santa en Tolimán, 1967, Alfonso Muñoz.
Fotografía: Alfonso Muñoz. Investigación: Gonzalo Martínez Matiella, Lina Odena Güemes, Juan Ramón Bastarrachea. Edición: Alfonso Muñoz y Gastón Martínez Matiella. Idioma: español. Duración: 22 minutos. País: México. Formato: 35 milímetros. Locaciones: Tolimán. Institución productora: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

ENVIADO EM: 27/08/2021
APROVADO EM: 01/10/2021