



Cadernos de Antropologia e Imagem



3

Construção e Análise
de Imagens



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Prof. Antonio Celso Alves Pereira

Vice-Reitora

Prof^a Nilcéa Freire

Sub-Reitor de Graduação

Prof. Ricardo Vieiralves de Castro

Sub-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof. Reinaldo Guimarães

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

Prof^a Maria Therezinha Nóbrega da Silva

Centro de Ciências Sociais

Prof^a Lená Medeiros de Menezes

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Prof^a Lúcia Maria Bastos

Departamento de Ciências Sociais

Prof. Luis Rodolfo Vilhena

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais

Prof^a Clarice Ehlers Peixoto

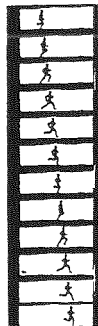
Núcleo de Antropologia e Imagem

Prof^a Clarice Ehlers Peixoto

Prof^a Patrícia Monte-Mór

Cadernos de Antropologia e Imagem

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação
em Ciências Sociais - PPCIS e do Núcleo de
Antropologia e Imagem - NAI



3

Construção e Análise
de Imagens

Cadernos de Antropologia e Imagem 3

Construção e Análise de Imagens

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Sua proposta é a de atualizar as discussões em torno do uso da imagem nas Ciências Sociais, especialmente no âmbito da Antropologia, sendo um veículo para a publicação tanto de literatura já considerada clássica quanto de contribuições contemporâneas.

Cadernos de Antropologia e Imagem
Núcleo de Antropologia e Imagem
Oficina de Ciências Sociais /UERJ
Rua São Francisco Xavier, 524 - Bloco A - sala 9001
20550-013 Rio de Janeiro - RJ
Tel./Fax: (021) 587-7590

Fotografia da Capa: Lorna Marshall. Acervo
Documentary Educational Resources - DER/
USA

Reproduções fotográficas: Bárbara Copque

Tradução do francês: Renato Aguiar

Tradução do inglês: Ricardo Quintana

Colaboraram: Bruno Henning, Gleice Mattos,
Monica Siqueira

Publicação semestral

Solicita-se permuta/ Exchange desired

Editores

Clarice Ehlers Peixoto
Patrícia Monte-Mór

Comissão Editorial

Clarice Ehlers Peixoto
Cláudia Rezende
Luís Rodolfo Vilhena
Marcia Pereira Leite
Myriam Sepúlveda dos Santos
Patrícia Birman
Patrícia Monte-Mór
Rosane Manhães Prado
Valter Sinder

Conselho Editorial

Ana Maria Galano (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Bela Feldman-Bianco (Universidade Estadual de Campinas), Cornélia Eckert (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), David MacDougall (Fieldwork Productions, Austrália), Dominique Gallois (Universidade de São Paulo), Elizabeth Weatherford (National Museum of the American Indian, EUA), Etienne Samain (Universidade Estadual de Campinas), Faye Ginsburg (New York University, EUA), Marc-Henri Piault (CNRS/École des Hautes Études en Sciences Sociales, França), Miriam Moreira Leite (Universidade de São Paulo), Peter Loixos (London School of Economics and Political Sciences, Inglaterra), Regina Célia R. Novaes (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Sílvia Caiuby Novaes (Universidade de São Paulo), Silvio Da-Rin (Cineasta) Sylvain Maresca (Université Paris VIII-França)

Catálogo na Fonte UERJ/SISBI/SERPROT

C122 Cadernos de antropologia e imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem. — N.1 — (1995) — — Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996 — v.: il.

Co-publicada com Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.

Semestral.

ISSN 0104-9658

1. Antropologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Núcleo de Antropologia e Imagem II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais.

CDU 572(05)

Colaboraram neste número

Colette Piault - antropóloga-cineasta, professora da Universidade de Nanterre-Paris X, onde coordena um curso de antropologia visual. Suas pesquisas nesse campo estão voltadas para o estudo da sociedade rural grega, já tendo publicado livros e artigos e realizado uma série de seis filmes sobre vida cotidiana. É presidente da Associação Francesa de Antropologia Visual.

Eliane de Latour - antropóloga-cineasta, professora de antropologia visual na École des Hautes Études en Sciences Sociales e pesquisadora do CNRS, no Centre d'Etudes Africaines. Realizou vários filmes sobre as sociedades africanas e francesa que foram premiados nos festivais de filmes documentário e etnográfico europeus.

Fernando Birri - cineasta, fundador da Escola de Cinema de Santa Fé, Universidade Nacional de Litoral, Argentina. É um dos pioneiros do novo cinema latino-americano. Antes de se instalar em Roma, em 1964, Birri trabalhou no Brasil com Thomas Farkas e também em Cuba, México e Venezuela.

Gilberto Cardoso Alves Velho - antropólogo, professor titular do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ex-Presidente da ABA e ex-Presidente da ANPOCS, desenvolve pesquisas sobre a antropologia das sociedades complexas. Seu último livro publicado foi "Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas".

John Collier Jr. - antropólogo, professor de antropologia e educação na San Francisco State University e de fotografia no San Francisco Art Institute. É autor do clássico *Visual Anthropology* e formou muitos fotógrafos a serviço da antropologia. Foi membro da Farm Security Administration Photographic Unit e realizou pesquisas fotográficas no Peru, na Nova Escócia entre outros países.

Marcia Pereira Leite - socióloga, professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Foi coordenadora da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, no período 1994-96. Publicou vários artigos sobre cidadania, justiça e direitos, interessando-se pelo uso da imagem em pesquisas sobre esses temas.

Michèle Fieloux e Jacques Lombard - antropólogos-cineastas e pesquisadores do Centre d'Études Africaines/EHESS e da ORSTOM, respectivamente. Michèle Fieloux tem desenvolvido pesquisas sobre a sociedade africana *lobi*, no Burkina Faso enquanto Jacques Lombard dirige seu interesse antropológico para a cultura dos povos de Madagascar.

Monique Haicault-Bouchard - antropóloga-cineasta, professora da Universidade de Toulouse II e pesquisadora do CNRS, no Laboratório de Economia e Sociologia do Trabalho, em Aix-en-Provence. Membro da Associação Francesa de Antropologia Visual, publicou vários artigos sobre o uso do audiovisual em sociologia.

Patrícia Birman - antropóloga, coordenadora da Pós-Graduação em Ciências Sociais, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Publicou vários artigos sobre religiões afro-brasileira e, recentemente, o livro "Fazendo Estilo, Criando Gênero".

Patrick Deshayes - antropólogo-cineasta, pesquisador do CNRS, no Institut de Recherche de Sociologie Contemporaine e membro do Grupo de Pesquisas sobre Etnologia Ameríndia. Um de seus últimos filmes focaliza uma comunidade do Santo Daime, no Acre.

Peter Ian Crawford - antropólogo, professor de antropologia visual na Universidade de Manchester e consultor do Third World Information. Tem diversos artigos publicados sobre antropologia visual e mais recentemente publicou, junto com David Turton, o livro *Film as ethnography* (Manchester University Press, 1992).

Peter Loizos - antropólogo, professor da London School of Economics and Political Sciences (LSE). Realizou vários filmes etnográficos e participou de uma série de documentários para a televisão inglesa e americana. Entre outros títulos, publicou recentemente *Innovation in ethnographic film*.

Regina Célia Reyes Novaes - antropóloga, professora do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). Suas pesquisas se localizam na interseção entre religião, política e conflitos sociais e tem colaborado na edição de vídeos sobre estas mesmas questões. Atualmente coordena o comitê editorial da revista *Religião e Sociedade* editada pelo Instituto de Estudos da Religião (ISER) em colaboração com o Centro de Estudos da Religião (CER/USP).

Rosane Manhães Prado - antropóloga, professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Desenvolve pesquisas nas áreas de indústria cultural, gênero e meio-ambiente, em relação às quais tem publicado diversos artigos.

Maria Rosilene Alvim - antropóloga, professora do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). Pesquisa sobre família, infância e juventude nos temas trabalho e violência. É coordenadora do Núcleo de Estudo e Pesquisa sobre a Infância e Juventude (NEPI).

Silvio Da-Rin - cineasta-documentarista, realizou entre outros filmes *Fênix* e *Igreja da Libertação* e participou de inúmeras produções. Foi presidente da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) e é mestre pela Escola de Comunicação da UFRJ.

Sylvia Caiuby Novaes - antropóloga, professora da Universidade de São Paulo (USP). Realizou pesquisas sobre os Bororo de Mato Grosso durante mais de vinte anos, tendo publicado vários livros. Fundou o Centro de Trabalho Indigenista, do qual é presidente. A partir de 1990 interessou-se pela antropologia visual, fazendo pós doutorado na Inglaterra e realizou dois vídeos sobre o Paquistão. Coordena atualmente o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP.

Sônia Duarte Travassos - antropóloga, professora da Faculdade de Sociologia e Ciência Política da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Doutoranda no PPGAS/Museu Nacional, trabalha como pesquisadora visitante no Programa Raça e Etnicidade do Núcleo da Cor/IFCS/UFRJ.

Terence Turner - antropólogo, professor do Departamento de Antropologia da Universidade de Chicago, e do Latin American Studies Center, na Universidade de Cornell, responsável por pesquisas pioneiras de introdução do vídeo junto aos índios Kayapó, no Brasil.

Timothy Asch - antropólogo-cineasta. Sua produção fílmica é vasta e rica tendo realizado mais de 70 filmes etnográficos, muitos deles em colaboração com outros antropólogos. Criou o Documentary Educational Resources (DER), em Massachussets, e o curso de antropologia visual na Universidade do Sul da Califórnia (USC), cuja produção está voltada para a criação de um instrumental voltado para o ensino e a pesquisa em antropologia visual.

Sumário

Apresentação

- *Clarice Peixoto e Patrícia Monte-Mór* 9

A fabricação de imagens: experiências 13

Ao imaginário, um lugar de destaque 15

- *Michèle Fiéloux e Jacques Lombard*

Uma tentativa de representar o tempo no espaço doméstico 21

- *Monique Haicault-Bouchard*

Os tempos do poder 35

- *Eliane de Latour*

Uma experiência de feed-back 53

- *Patrick Deshayes*

Projeto cinematográfico e método lingüístico em antropologia social 57

- *Colette Piault*

Documentário fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica 69

- *Joanna Scherer*

Porque e como os filmes são feitos 85

- *Timothy Asch*

Fotografia e construção etnográfica 99

- *Sonia Duarte Travassos*

Um casamento no Paquistão: na captura de imagens 107

- *Sylvia Caiuby Novaes*

Um povo entre dois mundos: o passado dos nativos americanos e a assimilação urbana 117

- *John Collier Jr.*

Análises de filmes 123

África no plural: identidades e territórios 125

- *Patrícia Birman*

Crença, transe e possessão: a propósito de quatro documentários 133

- *Gilberto Velho*

Grass: a narrativa visual do nomadismo pastoral 139

- *Peter Ian Crawford*

Construções de vida real: biografias e retratos 153

- *Peter Loizos*

Mídia visual, política cultural e prática antropológica 173

- *Terence Turner*

Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho 187

- *Regina Novaes*

Trajetória 209

As raízes do realismo no documentário 211

- *Fernando Birri*

Resenhas de filmes e vídeos 221

Ciranda, cirandinha 223

por *Maria Rosilene Alvim*

Em busca do pequeno paraíso 226

por *Marcia Pereira Leite*

Franz Boas: The shackles of tradition 228

- por *Rosane Manhães Prado*

Grass 231

- por *Sílvio Da-Rin*

First days in the life of a New Guinea Baby 233

por *Valter Sinder*

O espírito da TV 235

por *Sheila Maria Guimarães de Sá*



A p r e s e n t a ç ã o

A construção de uma etnografia, como resultado da “observação participante” e das diversas estratégias e técnicas de pesquisa, tem sido um distintivo importante da antropologia frente às demais ciências sociais. Não é à toa que, nas reflexões contemporâneas que redefinem a pesquisa de campo, especialmente no que diz respeito à relação pesquisador/pesquisado, e às questões relativas à subjetividade e objetividade na análise, a etnografia esteja no foco das atenções. No cerne destas discussões está a afirmação de que o pesquisador que escreve suas anotações em um diário de campo faz o seu relato, a sua observação autoral. Ele é parte constitutiva da pesquisa e fica evidente a natureza construída das descrições culturais.

Podemos dizer o mesmo dos filmes? São os documentários registros privilegiados da “realidade” capturados pelo cineasta ou histórias construídas a partir de uma abordagem escolhida, e finalmente montada? Muitos filmes realizados por documentaristas têm sido objeto de interesse da antropologia, especialmente no que diz respeito aos temas focalizados. Por outro lado, a produção da imagem audiovisual, seja ela a fotografia, o vídeo ou o cinema, já se incorpora ao universo da produção acadêmica, especialmente no campo da antropologia, tanto como metodologia importante da pesquisa quanto como resultado das observações.

“Nem o texto escrito nem os filmes, mesmo em se tratando de biografias, fornecem acesso direto à realidade humana... não existem ‘pedaços de vida’, mas histórias de vida, narrativas autorais sobre vidas reais” refere-se Peter Loizos à Pascal (1960), em artigo que publicamos neste número. Comparando as monografias aos filmes, Loizos diz que estes normalmente criam a ilusão de “acesso direto” por parte do observador, até que seja treinado a perceber as imagens como “registros do real”. Queremos pois saber como foram as monografias construídas, mas também os filmes!

Como se constroem filmes, vídeos, fotografias, enquanto etnografias? Podemos tomar estes produtos audiovisuais como dados de pesquisa? Quais são os limites? Como fazer uma leitura das imagens para buscar informações que não estão explícitas? De que maneira os filmes, por exemplo, produzidos longe das discussões acadêmicas vêm enriquecer o debate antropológico?

Neste terceiro número de *Cadernos de Antropologia e Imagem* procuramos selecionar artigos que tratem dos inúmeros tipos de utilização de imagens nas pesquisas sociais sobre a *fabricação de imagens* e a *análise de imagens* produzidas por cineastas e/ou antropólogos. São

trabalhos que discutem esses “novos” instrumentos de expressão e comunicação de que lançam mão alguns pesquisadores na tentativa de desvendar os fenômenos sociais; são olhares que se cruzam, se interrogam e experiências que se confrontam.

Muito já foi dito sobre o uso de imagens e sons como instrumento de pesquisa de campo ou sobre a utilização de imagens já produzidas como conteúdo significativo ao desenvolvimento de métodos de análise antropológica. Filmes, vídeos e fotografias como produto de investigação antropológica já fazem parte do rol das “novidades” acadêmicas. A especificidade desses textos é que eles nos mostram o “caminho das pedras”. Através da realização dos diversos trabalhos temos a oportunidade de conhecer, mais detalhadamente, como, para cada uso da imagem-som, há um modo diferente de introduzir e de tratar essa documentação, apresentando os “objetivos” e as “funções” desempenhadas por esse instrumental na análise antropológica.

Na verdade, podemos interrogar qualquer documento visual produzido ou não pelo pesquisador e realizar um trabalho de desconstrução, em uma tentativa de descobrir a *mise-en-scène* da câmera no momento do registro das imagens. A imagem é, pois, um objeto simbólico, um elemento da fabricação de sentido. Os artigos aqui apresentados nos orientam na leitura dessas imagens, procurando desvendar a gramática da linguagem e servindo de guia privilegiado ao nosso olhar.

O que se percebe é que as diferentes abordagens aqui focalizadas tratam menos dos objetos do que da forma como foram construídos, menos sobre os métodos do que sobre os modos de utilização, menos sobre as técnicas de tratamento do que as categorizações e os sistemas de interpretação. Elas apontam, assim para o fato de que o audiovisual pode favorecer perspectivas, confrontos e trocas de evidente eficácia: simultaneidade das leituras e flexibilidade das trocas, rápida comunicação e retorno crítico da pesquisa e de sua pertinência, etc... Como diz Jean Rouch, “no cinema de documento, o risco é permanente. Durante muito tempo, os pesquisadores das ciências humanas afirmavam que a câmera seria um obstáculo à observação científica. Eles ainda não sabiam que a câmera é o passaporte mais eficaz para descobrir a realidade ou penetrar no imaginário” (in “Le vrai et le faux”, Traverses, 47-1989)

Esta é uma descoberta já experimentada por alguns pesquisadores, cuja veiculação é o principal objetivo dos *Cadernos*.

Apresentamos aqui, artigos de época que marcaram essa discussão mas que, no Brasil, tiveram pouca repercussão, como o debate introduzido por Collier Jr. sobre a utilização da fotografia como método de pesquisa e as reflexões de Terence Turner sobre o uso da mídia pelos *kayapó*. Outros artigos estão mais voltados para as questões metodológicas suscitadas

pelo uso desse instrumental na pesquisa, como os textos de Colette Piauxt, Monique Haicault, Joanna Scherer, Sylvia Cauby Novaes e Sonia Travassos. Confrontamos também um antropólogo-cineasta clássico — Timothy Asch — e outro mais contemporâneo — Eliane de Latour — na perspectiva de mostrar usos diferenciados da imagem-som. Completando esse quadro sobre as diversas formas de fabricar imagens, os textos de Patrick Deshayes e Michèle Fiéloux/Jacques Lombard.

Outros trabalhos como os de Gilberto Velho, Patrícia Birman e Regina Novaes utilizam filmes documentários como instrumento de reflexão sobre questões relativas a crença e transe, identidade e violência respectivamente. Peter Crawford e Peter Loizos analisam a narrativa de determinados filmes.

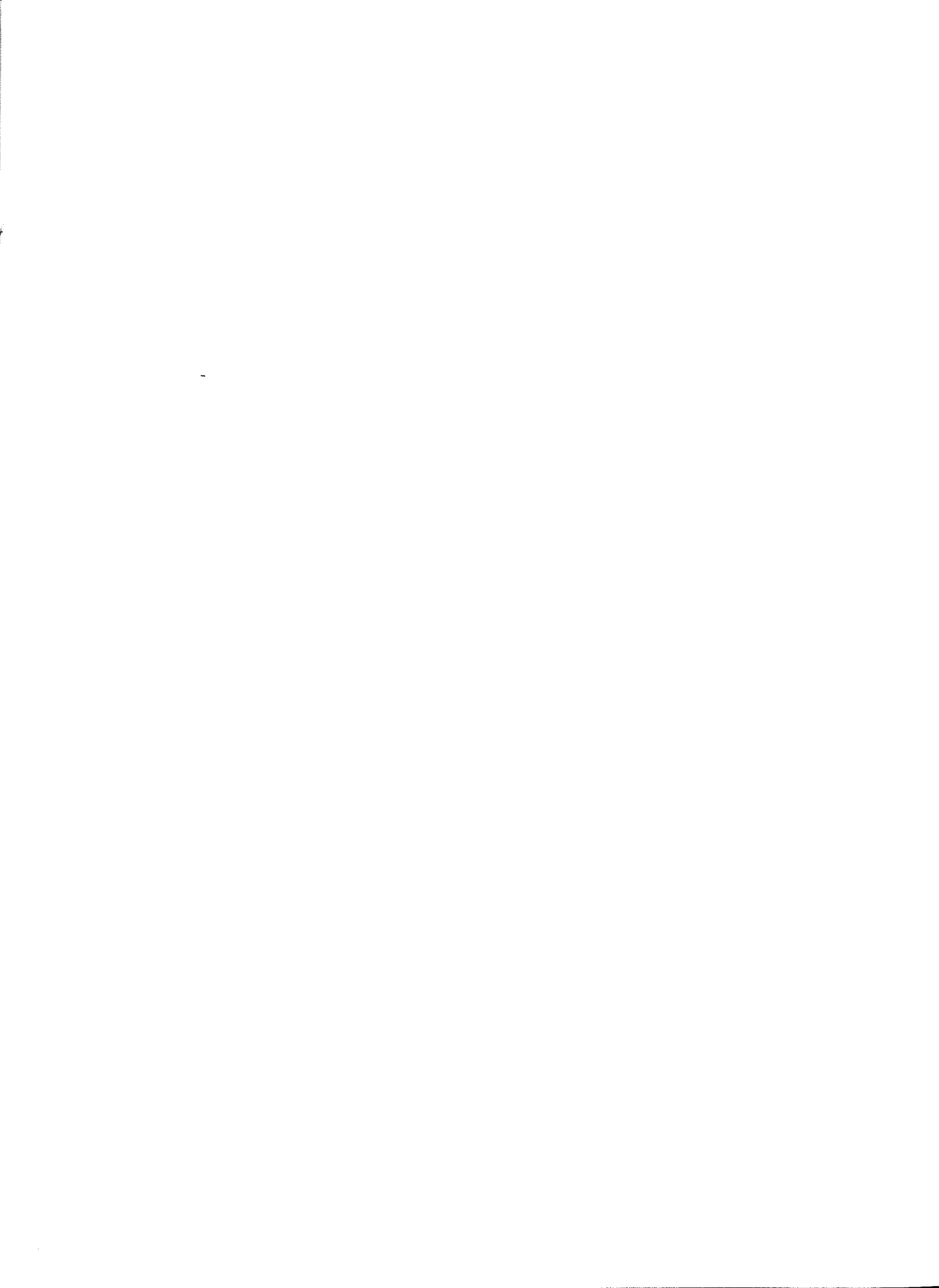
Neste número, incluímos, ainda, um artigo de referência importante do cineasta argentino Fernando Birri sobre o cinema documentário.

Completando este panorama, apresentamos resenhas de filmes e vídeos. Alguns foram realizados no contexto de uma pesquisa antropológica, como *First Days in the life of a New Guinea baby*, *Ciranda, cirandinha*, *Em busca do pequeno paraíso*. O antropólogo Franz Boas é retratado na série *Strangers Abroad*, para a televisão inglesa, no programa *The shackles of tradition*. Enquanto *Grass* é considerado um clássico da filmografia internacional, *O Espírito da TV* já se constitui em um dos clássicos brasileiros.

Os trabalhos aqui reunidos nos permitem refletir sobre as múltiplas questões suscitadas pela relação observador/observado tendo a câmera como *pivot* dessa relação e nos impulsionam a trabalhar conjuntamente sobre uma produção científica audiovisual e, principalmente, sobre quais as condições possíveis para o desenvolvimento de uma antropologia do audiovisual.

Agradecemos às inúmeras contribuições que viabilizaram a publicação deste número.

Clarice Eblers Peixoto
Patrícia Monte-Mór





*A fabricação de
imagens: experiências*





Ao imaginário, um lugar de destaque*

Michèle Fiéloux e Jacques Lombard

Michèle Fiéloux, que desenvolve pesquisas na região lobi há cerca de 15 anos, e Jacques Lombard, que confrontou sua experiência em Madagascar e Burkina Faso, filmaram a suspensão do luto de Binduté Da, uma figura eminente de Burkina Faso. Entre os lobis, como em muitas sociedades, praticam-se funerais duplos: bem depois do enterro, às vezes vários anos mais tarde, de modo a mobilizar os recursos da família, uma faustosa cerimônia põe termo ao luto e confirma o morto em seu estatuto de ancestral.

Estes segundos funerais (bobur) são oportunidade de uma encenação ritual: com todos os recursos do espetáculo, desde cantos e louvores até mímicas, evoca-se a personalidade do defunto. Michèle Fiéloux e Jacques Lombard decidiram utilizar os recursos do cinema documentário no próprio espírito do bobur, fazendo reviver o grande desaparecido através de fotografias do álbum de família e de filmes de arquivo, e confiando os comentários a um dos seus filhos. O filme que realizaram ultrapassa a descrição para atingir uma profundidade histórica e sociológica rara entre os filmes etnográficos.

O cinema não foi posto aqui a serviço somente do registro de arquivo: serviu sobretudo para abranger as múltiplas dimensões de uma história de vida, restituindo ao mesmo tempo, em sua beleza impressionante, as cerimônias que marcam o fim verdadeiro. Este filme é um pequeno milagre; todas as

condições necessárias estavam reunidas: uma sociedade plenamente imbuída da sua própria cultura, uma etnografia fina, baseada em anos de trabalho de campo, um câmera que conhece bem o seu trabalho, e autores que não temem propor uma escrita cinematográfica.



Les mémoires de Binduté Da, de Michèle Fiéloux e Jacques Lombard

Princípio de 1988, soubemos que o segundo funeral de Binduté Da, morto em outubro de 1987, acabava de ser marcado para o mês de fevereiro. Sabíamos quem era Binduté Da, e supomos que a cerimônia estaria à altura do destino tão particular

* Este artigo foi originalmente publicado na revista CinémAction n° Demain, le cinéma ethnographique?, sob o título "Faire la place la plus grande à l'imaginaire", 1992.

desse personagem, ainda mais considerando que o *bobur*, ou segundo funeral, constitui ocasião para “erigir uma estátua”, cantar louvores, contar a epopéia daquele que, assim, vai se tornar um ancestral.

Com efeito, Binduté Da, a quem conhecemos há cerca de 15 anos, era um homem notável com mais de um título. Sobretudo, pode-se dizer que, à sua maneira, ele encarnava, através das suas ambigüidades e contradições, o fim de um mundo e a difícil construção de um outro. Filho de um grande adivinho e guerreiro famoso, que representava os velhos valores da sociedade lobi, Binduté Da foi sucessivamente soldado artilheiro, recruta na França de 1930 a 1933, cozinheiro do diretor da escola de Gaoua, na região lobi, e depois chefe de cantão em Iridiaka, de 1944 a 1983, em uma das regiões mais refratárias à administração colonial da África ocidental. Conhecido como um dos últimos grandes caçadores de elefante, depositário de um prestígio extraordinário que lhe conferia grande poder, ele escapou de inúmeras escaramuças ao longo da sua difícil carreira de chefe de cantão, e também de muitos ataques de elefantes.

Em 1934, ao retornar da França, conheceu sua primeira mulher; em seguida, casa sucessivamente com 22 outras, até 1987, constituindo desse modo, com mais de uma centena de filhos, a maior família conhecida da sua região. Ao morrer, 19 esposas lá estavam para prantear seu desaparecimento, sua descendência reunindo, então, cerca de 400 pessoas.

O ritual dos segundos funerais é organizado pelos anciãos, homens e mulheres, que alcançaram os níveis mais elevados de inici-

ação, atingindo assim a realização do seu ser social no mundo lobi. A estrutura do ritual obedece a dois princípios fundamentais:

— Uma representação que permita descrever a passagem delicada, perigosa, de um mundo a outro. Ao longo do ritual, em etapas sucessivas, o defunto perde a parcela de vida que ainda lhe restava depois do seu enterro, para então se tornar um morto completo, concluso, pronto para tomar seu lugar no país dos ancestrais. No mesmo movimento, de maneira sincrônica, as viúvas passam pelas provas que marcam sua separação definitiva do defunto. Libertas do luto, elas retomam seu lugar no mundo dos vivos. Essa construção, que ativa os princípios de organização essenciais da sociedade lobi, se esboça através de uma metáfora emprestada do processo de transformação do sorgo (germinação, moedura, fermentação da cerveja, etc.).

A germinação do sorgo corresponde à primeira seqüência desse ritual: as viúvas retiram certos sinais exteriores do luto (pintura ao caulim); o defunto, que depois do seu enterro errava na mata, retorna à sua casa.

A fermentação: os parentes defuntos vêm do país dos mortos para buscar o novo defunto. Eles o banham na cerveja do sorgo e o raspam com um ralador a fim de que adquira a cor vermelho-brasa, cor dos que estão no país dos mortos. Essa transformação do defunto é condição para a fermentação da cerveja. Em seguida, as viúvas pilam nozes de *karité*, procedimento divinatório que deve trazer ao conhecimento de todos o comportamento de cada mulher ao longo



da sua viuvez, e que precede obrigatoriamente a suspensão definitiva do luto.

A consumação: o morto partiu definitivamente para sua nova morada. Seus principais objetos familiares (arcos, aljava, alforje) são retirados da sua casa e distribuídos pelas casas de alguns dos seus parentes. Consome-se então a cerveja, e as mulheres são liberadas de todo compromisso com o defunto.

— Uma forma de expressão, um gênero que, se apoiando em imagens, objetos, relíquias e cenas mímicas das atividades do defunto especialmente escolhidas, permitirá chegar à representação definitiva do futuro ancestral.

O desenrolar do ritual corresponde em grande medida à história de vida da pessoa em honra da qual foi organizado. Essa história engrandecida é também a ocasião de uma evocação do mundo lobi sob uma forma prodigiosa e estereotipada, pois só são retidas das atividades do defunto, aquelas que correspondem a um modelo ideal, em que predominam valores como a coragem, o sentido de honra e a capacidade de enfrentar a morte como última realização, a integralidade do ser.

No tocante a Binduté Da, sua família tinha escolhido os temas do patriarca, do caçador valoroso e do cultivador incansável. Ainda que na mesma direção do rito, escolhemos deliberadamente “abrir” o mais possível a história de Binduté Da, sem nos limitarmos aos três temas selecionados.

A construção escolhida deveria dar ao imaginário o lugar de destaque, situando melhor o papel do *bobur* a partir de uma



Les mémoires de Binduté Da, de Michèle Fiéloux e Jacques Lombard. Fotografia de Arnold Heim. 1934

particularidade da “realidade”: como se faz história, e como transformar um homem em herói, em ancestral? Retornamos então a Burkina Faso, para colher os testemunhos dos quatro filhos mais velhos de Binduté Da. As intervenções mais pessoais, menos estereotipadas, foram mantidas para a narração do filme, que trata essencialmente da história vivida de Binduté Da, e não de uma análise do ritual.

Assim, o filme se apóia em dois elementos essenciais: as seqüências do ritual, que introduzem certos episódios da história de Binduté Da, e a unidade narrativa estruturada a partir dos relatos de vida, transmitidos por seus filhos mais velhos. Estes relatos autorizam a introdução de várias seqüências exteriores ao ritual, construídas com a ajuda de subtítulos: o soldado artilheiro, o chefe de cantão, o pai de família, etc. Os

documentos fotográficos, de grande valor evocativo, foram tomados de empréstimo dos álbuns da família, e também de algumas coleções particulares (de antigos administradores das colônias, viajantes, missionários, fotógrafos, etc.).

As seqüências que retivemos do ritual foram aquelas que representavam o defunto em seus diferentes papéis. Assim, bem no início do rito, enterra-se um grande jarro até a metade (imagem do defunto), dispondo outros à sua volta, de modo a formar um desenho da estrutura familiar. Cada jarro representa um aliado, um parente próximo ou um grupo de parentes: é possível assim contar as esposas e os filhos, os parentes uterinos que são herdeiros de certos bens, os parentes paternos, os amigos próximos. A importância da família pode ser apreciada a olho nu, e a distinção entre as grandes famílias e as mais modestas, em geral monogâmicas, é feita imediatamente. O número de jarras da cerveja preparada com o sorgo do defunto para honrar os presentes, permite também que se tenha uma idéia do “personagem”. Essa seqüência prolonga e completa aquela da casa, cuja grandeza é um sinal de sucesso, força e capacidade de defesa. Procuramos, entrelaçar essas diferentes imagens do morto com o relato da sua vida.

Iniciamos a evocação da vida do defunto pela apresentação da varanda da casa, ainda que não tenhamos realmente atingido o efeito que desejávamos: tornar visível seu aspecto maciço, grandioso e imponente. Por outro lado, mostramos o *livret de famille* de Binduté Da, visando exprimir sob um outro ângulo a importância da sua família. Ao longo das páginas, descobre-se a iden-

tidade das suas 22 esposas e algumas fotos das mesmas. Enfim, foram utilizadas diferentes imagens do morto — o jarro enterado, a casa, uma bengala, um arco... — tanto para mostrar sua presença entre os seus quanto para servir de suporte à narrativa. Por exemplo, ouvimos um dos seus filhos dizer, associado à imagem de uma relíquia, que “sua mãe gostava muito dele”.

Em um outro momento, retivemos as seqüências do ritual que colocavam em cena algumas atividades do morto. A representação dos “modelos” masculinos mudava segundo a época. Assim, o guerreiro, herói da época pré-colonial, foi pouco a pouco substituído pelo modelo do grande cultivador. O caçador de certos animais — búfalos e, sobretudo elefantes — é também louvado por aqueles que pertencem à mesma confraria, os quais podem imitar uma cena de caça para fazer reviver o heroísmo do defunto. Assim, a família de Binduté Da fabricou para ele “uma imagem” perfeita, irrefutável de homem “rígido” e invencível. Extrapolamos a realidade ao substituímos, graças às imagens de arquivo, o carneiro escolhido como simulacro do elefante por uma caçada verdadeira, seguida do corte de um elefante abatido, para assim evocar os momentos fortes em que as mulheres, emocionadas, entoando o canto secreto de Bamba, levavam cestos de carne ao povoado...

As fotografias dispostas sobre o túmulo são, também “imagens” peculiares do ancestral. Uma foto como soldado artilheiro, a outra como caçador, são emblemáticas do homem em sua perfeição. Foi justamente por isso que retivemos essas “duas imagens” — escolhidas entre muitas outras —

* N. do T. *Livret de famille*: registro conferido às pessoas casadas, em que consta um extrato da sua certidão de casamento, complementado pelos registros de nascimento dos seus filhos. Os pais de filhos naturais podem igualmente obtê-lo.

(N.T.)



para começar e acabar a história da sua vida. A história termina com aquela imagem do jovem partindo para o Volta Negro, jovem então mais próximo dos seus pais, se unindo ao mundo dos ancestrais, ao qual ia se misturar... No final do filme, nesse encadeamento de imagens de Binduté Da em idades diferentes, não o mostramos em seu papel de chefe de cantão, pois se trata

de um resumo de todas as seqüências escolhidas para exaltar os valores lobi presentes neste homem. Evidentemente, não há lugar no além para um chefe de cantão, já que os mortos partem carregados com seus pertences, utensílios e instrumentos de música... para se unirem aos ancestrais e levarem a vida de sempre, em um mundo — exclusivamente composto de Lobi, caçadores, agricultores, músicos, dançarinos... — em que se representa a verdadeira sociedade lobi face às influências externas.

Na verdade, Binduté Da era um homem público mesmo no interior da sua família, em razão de todas essas memórias, imagens e experiências diversas que cada um



Les mémoires de Binduté Da, de Michèle Fiéloux e Jacques Lombard. Fotografia de Arnold Heim, 1934.

dos seus parentes portava em si. Apesar da diversidade dessas perspectivas, ao longo da cerimônia, no desempenho do ritual, através das discussões e das brigas, aos poucos se estabeleceu um consenso entre todos, contribuindo para uma imagem única, compartilhada, na qual cada um se encontrava e à qual jamais retornaria.

Talvez este seja o significado desses funerais: uma negociação sutil e secreta, organizada entre todos aqueles que compartilharam concretamente a intimidade do defunto, cada um se enriquecendo da parte do outro, para chegar, enfim, a um só e mesmo ancestral, mito, estandarte, porta-voz dos seus descendentes.

Abstract

Michèle Fiéloux, who has studied the Lobi for fifteen years, and Jacques Lombard, who has research experience in both Madagascar and Burkina Faso, filmed together the suspension of mourning of Binduté Da, a prominent figure from Burkina Faso. Among the Lobi, as in many other societies, double funerals are a current practice: well after the burial, sometimes several years later, an elaborate ceremony which mobilizes the family's resources puts an end to the mourning period, bestowing on the deceased the status of ancestor. This second funeral (bobur) is the occasion of a ritual performance: through the use of all the resources of pageantry, including music, eulogies and even mime, the personality of the deceased is evoked.





Uma tentativa de representar o tempo no espaço doméstico*

Monique Haicault-Bouchard

As reflexões que tentarei empreender aqui se apoiarão na minha dupla prática de pesquisadora que utiliza uma câmera em suas pesquisas e de professora que elabora com seus estudantes ensaios de análise sociológica dos documentários e filmes de curta metragem por eles produzidos. No tocante ao uso da câmera, farei referência a duas experiências recentes: por um lado, a confecção de documentários para uma série televisiva sobre perfis de trabalhadores a domicílio, por outro, a coleta de dados visuais ao longo da pesquisa; portanto, de uma parte a participação em um produto acabado e difundido junto ao grande público, e de outra uma *démarche* de trabalho de campo.

A câmera no trabalho de campo para desenvolver a pesquisa

Na pesquisa sobre “produção doméstica dos atores sociais”,¹ a câmera é empregada para observar as *práticas familiares de aprendizado e de transmissão dos tempos sociais ligados à escola*. Enquanto método de coleta de dados, entra em ação em um momento preciso do processo de pesquisa. Nem no estágio da pura coleta dos dados vivos, tampouco após os seus tratamentos, quando se quer produzir uma versão audiovisual da pesquisa, mas, sobretudo, em uma etapa intermediária que se caracteriza pelo fato de

que se apóia em conhecimentos já elaborados sobre o tema, e até mesmo em parte já formulados.² Pode-se observar nela uma espécie de *verificação das hipóteses*, pois se trata de captar e mostrar como práticas aparentemente dispersas se organizam em sistemas que adquirem sentido uns em relação aos outros.

É a primeira vez que utilizo esse instrumento para explorar a pesquisa. A complexidade do objeto, no sentido observado por Edgar Morin e outros,³ me leva a tentar captar diretamente, através da gravação de imagens e sons, os vínculos existentes entre as dimensões do fenômeno que observo, em uma situação muito específica de co-presença entre um observador, um observado e um meio, no caso a câmera.

Esse modo de utilização da câmera se inscreve, necessariamente, numa concepção plural da metodologia de pesquisa. Não uma pluralidade aditiva, mas integrativa, em que uma pressupõe a outra e, através dessa mudança de ângulo, completando-a ao reforçá-la. Um procedimento *heurístico de validação contínua*, que valorizo como pesquisadora e me esforço para ensinar. A complexidade do objeto da pesquisa “Héritage du Quotidien” levaria a buscar apoio, para fins de segurança, em construções teóricas e em técnicas de coleta mais familiares, exclusivamente analí-

* Este artigo foi originalmente publicado em Cahiers n° 3. Pratiques audiovisuelles en sciences de la société. La caméra sur le terrain, Vauresson, CRIV, 1989.

¹La production domestique des acteurs sociaux, apprentissage des temps sociaux liés à l'école, Relatório de pesquisa de A. Fouquet e M. Haicault, Aix-en-Provence, LEST-CNRS, 1991. Essa pesquisa foi realizada no quadro do Programme Production Domestique, INSEE/PIRTEM.

² Monique Haicault, “Enfants et Temps quotidiens, apprentissages et transmissions”, Temporalistes n° 10, IRESCO, 1988. “Famille, école et temps, du réveil à la cloche: des modes familiaux de socialization”, Revue Suisse de Sociologie, 1990.

³ E. Morin, Science et Conscience de la Complexité. Aix-en-Provence, Librairie de l'Université, 1984.

ticas, que fragmentam o fenômeno para analisá-lo. Esses métodos mais simplificadores não podem, todavia, por definição, discernir de imediato as relações existentes entre as diversas dimensões. Em compensação, a abordagem de observação por meio de instrumentos captadores de espaço visual e sonoro oferece a possibilidade de uma apreensão diretamente sincrética, sobre a qual se pode retornar tantas vezes quantas se desejar, em vista de aprofundar a análise, modificando os ângulos de abordagem, ou decompondo seu corpus em subníveis. Basta mencionar Albert Schefflen e seus colegas do grupo "Collège invisible", em torno de Gregory Bateson: não trabalharam cerca de dez anos sobre uma seqüência fílmica de meia hora sobre uma relação familiar, para assimilarem a comunicação corporal?

Tal abordagem é, portanto, apropriada ao tema estudado, já que se trata de observar práticas na sua dimensão espaço-temporal, que, desse modo, se vê restituída. Elas se oferecem, então, e por meio dessa tecnologia, à comparação, à confrontação quase imediata.⁴ A seqüência temporal da manhã, articula um conjunto de práticas de socialização doméstica que são, todas, temporalizadas de tal modo que o que se filma é, na verdade, uma forma de domesticação dos tempos sociais.

Dois problemas gerais

Filmar no campo da pesquisa traz à tona, pelo menos, dois problemas sucessivos que tentarei determinar, através da minha prática. O primeiro, diz respeito à escolha dos "atores". Trata-se, freqüentemente, de pessoas selecionadas a partir de uma amostragem da

população estudada: uma seleção que de algum modo se aproxima, em muitos pontos, a um *casting*, mas que dele difere. Um segundo conjunto de problemas decorre da *filmagem*, onde atuam as relações entre aquele que filma e as pessoas filmadas, a *mise en scène* e seus efeitos algumas vezes perversos e bem conhecidos, tais como a auto-encenação, os limites da intrusão da câmera, o segredo ausente; enfim, os constrangimentos ligados ao "respeito" pela autenticidade das situações. De fato, uma exigência da pesquisa impõe que se filme as pessoas em seu ambiente pessoal e em suas práticas cotidianas, em vez de imóveis numa postura de entrevista sincrônica.

1 - A escolha dos "atores": os imperativos da problemática e a produção do sentido

Antes de tudo, a escolha das pessoas e dos lugares onde filmar se coloca diferentemente caso se trate de realizar um documento acabado, suscetível a uma difusão mais ou menos ampla, ou simplesmente a coleta de um material tão rico quanto possível para analisar.

Realizar um documento acabado

No primeiro caso, a escolha responde às exigências de todo e qualquer *casting*: encontrar os melhores "atores". Os que têm, ao mesmo tempo, competência oratória, qualidade fotogênica e descontração diante da equipe técnica e da câmera. Exigências habituais, que não se limitam ao nosso trabalho de realização de documentos audiovisuais. Muito freqüentemente, é preciso contar com

⁴ É por estas razões que a metodologia audiovisual nos parece atualmente única. E por isso ela deve ser desenvolvida, aprofundada e ensinada por aqueles que dela se servem, e que desenvolvem com obstinação uma reflexão coletiva e crítica sobre seus usos e epistemologia.



o trabalho benévolo das pessoas filmadas, às quais se pede para dedicarem um certo tempo para as filmagens e entrevistas preliminares, tempo esse que ultrapassa de longe a duração de uma simples entrevista.

Além disso, o que distingue nesse caso nossa prática daquela dos profissionais é a *ausência de roteiro* pré-construído, bem como o fato de que não usamos atores profissionais. Nesse aspecto, podemos nos perguntar se não seria desejável uma evolução do filme sociológico como produto passível de difusão; por exemplo, ele poderia tender para uma espécie de ficção sociológica, e mobilizar então atores profissionais, mas sem nada perder de seus atributos científicos. Mas ainda não chegamos lá. Contudo, o filme sociológico terá forçosamente de encontrar uma identidade que o distinga da reportagem e do documentário, bem como daquele “filme científico” que limita as condições sociais às imagens de ilustração, devido à falta de uma reflexão real sobre os modelos atuais de uso de imagens no discurso científico.

Ausência de roteiro, certo, mas pode-se até certo ponto roteirizar o papel do ator social escolhido. Sem sair da questão principal que discuto aqui — a fase de preparação da filmagem — e para abordar somente o registro da palavra, é possível efetuar um tratamento dos discursos antes da filmagem definitiva, seja diminuindo o peso dos enunciados nas entrevistas, para que a pessoa filmada permaneça centrada no objetivo principal da pesquisa, seja incitando-a a assumir um certo tom (voz subjetiva) ou a falar em um certo ritmo, com o objetivo, notadamente, de não estender o tempo das imagens, a fim de que conservem sua pertinência. Foi o

que se fez para a série sobre o trabalho a domicílio.⁵ Preservando os resultados da pesquisa e sem perder a unidade do campo sociológico explorado, adotamos uma metodologia de *casting* bastante rigorosa, a fim de diversificar os estilos de realização no interior deste longo corpus de 31 perfis. Com efeito, a escolha dos atores, os trabalhadores a domicílio, dependeu de muitos fatores. Cada um dos cinco realizadores (eu e quatro profissionais) operou com base em critérios sociológicos comuns (setor econômico, situação geográfica, estatuto profissional, sexo, idade, situação familiar...), misturados a exigências pessoais, relativas notadamente às competências profissionais de cada um e à sua própria concepção da representação.

Se o que se quer produzir é um documento acabado, esse trabalho de produção propriamente dito se imporá doravante ao sociólogo audiovisual. De fato, as exigências da escrita fílmica, como aquelas do discurso científico, impedem a crença de que a “realidade” em estado bruto é mostrável e cientificamente compreensível. As categorias do senso comum constantemente alimentada pela mídia, grande difusora de códigos simplistas e necessariamente estereotipados, estilham essas ilusões do passado. O filme sociológico, como a pesquisa que lhe é subjacente, é um certo “olhar” sobre a complexidade social, um desvendamento, como diz Pierre Bourdieu. Esse olhar reconstrói e transforma uma parcela da realidade a fim de ser inteligível e comunicável, de modo que somos levados a ser cada vez mais exigentes e vigilantes sobre a escolha de nossos “atores”, e a preparar rigorosamente sua *mise en scène*, através de um trabalho longo e preciso de conversão dos resultados da pesquisa em linguagem fílmica. Trata-se aí de uma opera-

⁵ 31 portraits de travailleurs à domicile, série co-produzida por INA, VCT e La SEPT em 1987, com o concurso do CNRS, da ANPE e da DATAR, com base em uma pesquisa de Monique Haicault, no quadro do LEST, Aix-en-Provence.

ção de transferência, de uma linguagem para outra, ou outras, a qual deve ser concebida bem antes da montagem.⁶

Realizar um documento de trabalho

No caso do documento de trabalho, dirigido a um público restrito e iniciado, já que se trata da comunidade científica, a escolha dos personagens e dos locais de filmagem se coloca de outro modo. A escolha dos atores depende, na verdade, das seguintes hipóteses :

— primeiro: as práticas cotidianas associadas ao aprendizado dos tempos sociais ligados à escola formam um conjunto integrado de dimensões, todas perceptíveis no tempo e no espaço, por meio das atividades concretas dos atores, pais e filhos.

— segundo: as práticas cotidianas como manifestações de uma socialização temporal captada no seio da família são presumivelmente diferentes de uma trajetória de mobilidade social para outra.

Também parece pertinente colocar em cena, por meio dos atores, sistemas familiares contrastados, a fim de destacar através da montagem diferenças marcantes. Nessa perspectiva, a introdução da câmera nos meios familiares apresenta liberdades, e também embaraços.

Liberdade de escolher, na amostragem construída, qualquer família, mesmo que detenha poucas das características demográficas e sociológicas sobre as quais nada tenho a dizer aqui. Liberdade de variar os locais à medida dos seus deslocamentos e das modalidades de acesso às famílias.

Liberdade, sobretudo, de se deixar guiar pela vontade de filmar em tal ou qual cidade, tal apartamento, tal família. Vontade de observar aquele menino ou menina, desde a hora em que acorda até sua chegada à escola. A escolha repousa então sobre uma impressão difícil de racionalizar. Um conjunto de índices do campo perceptivo que incitam a avaliar que as condições são possíveis, mesmo boas, desde que se aposte e se acredite realmente nisso, e se operar com tranquilidade. Compreende-se, todavia, que a escolha não depende somente do sociólogo e da sua boa disposição. O consentimento das pessoas, bem como a concordância das crianças, é fundamental e tem um grande peso nas decisões finais. São esses os fatores que decidem. “Sim, então venha na segunda-feira, mas se os senhores tem de filmar desde a hora de acordar, talvez seja mais fácil vir dormir aqui, no sofá da sala.” Nesse momento, não é mais possível renunciar ou pular fora; no jargão dos realizadores, “há que meter a mão na massa”. Essa liberdade tem assim o seu avesso, e dos mais embaraçosos: ficar disponível à situação e ao emprego de tempo das pessoas que serão filmadas.

Os embaraços nascem da necessidade de privilegiar o contraste, em detrimento às vezes das ótimas circunstâncias de filmagem. Um acordo obtido com demasiada rapidez acaba reduzindo realmente o tempo que se precisaria consagrar a um levantamento mínimo: locais, iluminação natural, possibilidades de evolução no espaço, obstáculos mais importantes, bem como os ruídos que nossos ouvidos têm sempre tendência a descuidar quando não se é profissional de som, ou que nossas experiências demasiado irregulares ainda nos levam a negligenciar. Será

⁶ A reflexão escrita no domínio das relações entre imagem e ciência é atualmente insuficiente. Constatamos isso todas as vezes que temos de transmitir conhecimentos ou realizar filmes científicos. Uma análise sociológica da imagem se constrói lentamente, pois permaneceu muito tempo vinculada, como pôde se constatar, a uma “teoria da informação” de primeira geração, na qual só a mensagem é levada em conta.



amanhã, e só me darão duas horas, a família tem de sair do local pela manhã. Ou ainda, no sábado é impossível, só pode ser na terça. E eu, terei ainda a câmera de vídeo? Haverá clareza suficiente nesse dia para filmar desde o despertar, pois não pretendo repetir a cena, já que me propus gravar o desenrolar das atividades o mais próximo possível das situações cotidianas? Não se trata de captar uma organização temporal em seu verdadeiro espaço.

Filmar famílias diferentes, contrastadas, exige uma adaptação à novidade das circunstâncias, dos espaços interiores e exteriores, das pessoas. Esse princípio pode implicar uma certa desordem diante do inesperado. Por exemplo, a presença de terceiros não previstos no acordo: foi o que aconteceu com a presença da filha mais velha, quando da primeira filmagem, que ficava o tempo todo no campo visual. Minimizei sua "atuação", pedindo-lhe que segurasse o microfone, o que, por tabela, ajudou sua mãe a se sentir mais segura. O telefone é um terceiro problema. Monopolizando Marie, de Marselha, durante todo o começo da noite, ~~ele criou certos vazios~~ na minha filmagem; entretanto, me permitiu "ver" como Mathieu negociava essa presença-ausência da sua mãe, jogando com os tempos e espaços de modo particular, o que me fará falar a seguir da *criança sincrônica*. O capital tempo está sempre investido em práticas, nos corpos imóveis ou em movimento, instrumentalizados ou não, mas sempre marcadores temporais.

Três sistemas temporais diferentes

É hora de apresentar brevemente as três situações de intervenção da câmera no de-

senrolar da pesquisa, que tanto ajudaram a construir as categorias de análise. Nos três casos, todas as entrevistas baseadas em relatos das práticas foram efetuadas e analisadas (primeiro nível) antes da introdução da câmera propriamente dita.

A primeira família escolhida para a filmagem é de agricultores do Toulousain. Sua fazenda, muito típica da região, está sendo reformada e as obras já duram muito tempo e parecem não acabar nunca. Nos arredores, os campos, as colinas, o espaço, e também as imponentes máquinas agrícolas que o pai de François está consertando, e que são o símbolo de uma transmissão que para nós não é o equivalente de uma reprodução mecânica comum. É esse menino, de oito anos, que eu não conhecia antes de realizar a pesquisa e que acabei filmando. Graças às entrevistas, soube que François se interessa muito pelo trabalho do seu pai, e que o ajuda, mas ninguém o estimula a seguir os mesmos passos. Ele quer, diz sua mãe, se tornar cozinheiro, e todo o mundo acha que seria um futuro melhor. Está sempre na rua e não se interessa pela escola. O tempo para ele é agradável, extenso. Só se preocupa com a hora quando o vizinho o leva de carro à escola em Montjoire. Sabendo disso, e de muitas outras coisas, fiz minha escolha na tentativa de apreender, através da imagem, esse modo muito coerente de socialização familiar. Até imagino que tudo estará em seu lugar e que não se moverá uma palha para a minha chegada: a arrumação da casa, por exemplo, ou a passagem de vizinhos, esses comportamentos que sempre apontam o "feito câmera". Fazer compreender o interesse no estudo do tempo de seu aprendizado cotidiano, silencioso, e tão fundamental, não era isso o mais difícil? A senhora R.

* N.R. Tempo morto.

explicou bem como fazia para ensinar o tempo aos seus filhos, se apoiando no que chamamos de “catálogo de recursos”: pro-
vérbios, situações de referência, *savoir-faire*
mínimo, recursos logo acessíveis e herdados
das mães, nos quais nos apoiamos com toda
a segurança. Sobretudo, ela compreendeu que
olhar as coisas significava mais do que podia
a sua memória quase hesitante. Daí prova-
velmente sua aquiescência.

O segundo caso é o de uma família jo-
vem de Toulouse, pertencente à classe mé-
dia. A mãe fez um casamento *hipergâmico*,
menos pela profissão do seu companheiro
do que por sua origem social, último filho
de uma importante família de cirurgiões muito
conhecida na região. Essa família me inter-
ressa, na sua tentativa de conciliar elementos
de uma educação liberal, visão 68, com um
desejo não expresso, é claro, de
reclassificação para recuperar o padrão per-
dido pela desclassificação social e profissio-
nal do marido. Pauline, a filha, gordinha e
doce, vive cercada de livros, que devora,
tanto quanto seus docinhos. Aprendeu a ler
“sozinha”, por volta dos cinco anos de ida-
de. Graças à abertura de seus pais para a
pesquisa, minhas filmagens se tomam cada
vez mais audaciosas, pois aceitam minha
presença a partir das sete horas da manhã
em seu apartamento (reformado, moderno,
em pleno centro) com meu carregamento,
que me esforço para tornar tão discreto
quanto possível. Pauline concorda que eu a
siga com minha câmera videográfica, e
observe seu acordar, e ainda que a acompa-
nhe quando seu pai vai lhe dar banho, como
o faz todas as noites. Tudo se passa em
uma temporalidade agradável, conforme o
forte desejo da mãe, com um suporte sonoro
suave de música clássica. O tempo está aqui

muito presente nas imagens e nos sons, e
por meio deles, um sistema de socialização
familiar é visível e mesmo audível. A alguns
quilômetros dali, François ignora completa-
mente essa relação corporal, íntima, confor-
tável, cheirosa e interior, pois está frequen-
temente fora de casa. Por sua vez, Pauline
não conhece o prazer de andar de bicicleta
quando tem vontade, de visitar os amigos,
em outra fazenda, sem se preocupar com a
hora e com o tempo, ela que com tanta
frequência está envolvida com os livros. As
diferenças entre eles, já inscritas em tudo o
que vejo e quero mostrar, lhes dão pouca
chance de estarem lado a lado. Graças ao
filme e à montagem, poderei aproximá-los e,
por cima das diferenças, reintegrá-los em uma
totalidade significante: também para isso a
câmera no campo é incomparável a qual-
quer outro modo de comunicação.

O último caso que quero evocar foi es-
colhido em Marselha. Um apartamento sem
mobiliário, inteiramente azul, de um azul
pálido, brilhante e liso como todos os exte-
riores, e que mergulha diretamente sobre o
velho porto. De seu quarto, que dá para a
passarela que serve de atracadouro, Mathieu
vê permanentemente as embarcações atraca-
das, cuja vida a bordo pode-se observar. O
movimento e o ruído só se acalmam tarde
da noite. Dessa vez, durmo no local para
observar a vida noturna e, depois, o desper-
tar, com as luzes do dia. No espaço de
Mathieu durmo, com seu consentimento, no
chão como ele e sua mãe, que ocupa o
quarto vizinho. Os lugares falam, e através
desses marcos simbólicos do espaço tam-
bém exprimem a relação com o tempo e sua
valorização muitas vezes contradiz as práti-
cas, que, captadas em ato, não escondem o
modo de fazer ou seus valores subjacentes.



Liberdade, e um respeito mínimo pela ordem doméstica, mesmo que a recusa ao tradicional apareça ressaltada no mobiliário e nos recursos materiais da decoração. Isto determina minha vontade de introduzir a câmera, para identificar, desvendar e mostrar a coerência entre esses “interiores” e o modo familiar de socialização que neles se desenvolve. Signos e meios se correspondem. O que parece essencial, e específico, além do espaço, é a relação com o tempo que ele escora. Eis minha proposta, e o que quero tentar filmar, pois o tempo se manifesta sempre no visível e no concreto: dos locais, das formas materiais, dos corpos, dos objetos, em suma, em tudo aquilo que é o sentido mais extenso do *representado*.

2 - A filmagem, uma mobilização vigilante, silenciosa e ativa

Nem sempre escolho trabalhar sozinha. Faça-o em situações como essas descritas acima, e pelas razões evocadas que implicam imperativamente leveza e agilidade técnicas e uma equipe tão discreta quanto possível. Além disso, já que pretendo captar as coisas no momento em que ocorrem, sem um plano de filmagem muito preciso, no máximo algumas indicações, também seria delicado dirigir um *cameraman* ou um operador de som ; sobretudo um *cameraman*, pois a tomada das imagens não espera o acontecimento, já que não pode ser dissociada ou adiada.⁸ É preciso acompanhar os atores em seus deslocamentos e escolher a mãe ou o filho. Seriam, então, necessárias duas câmeras, mas será realmente fundamental registrar a totalidade das atividades, a totalidade da seqüência temporal? Não se trata aqui de fazer etnologia mas de registrar as

regularidades e as diferenças. De todo modo, é preciso aprofundar a reflexão sobre esses pontos precisos, pois o debate está aberto entre os etnólogos, para quem somente a duração quase sem limite das filmagens permitiria, e somente a esse preço, captar uma realidade.

Como, então, colocar em cena os “atores escolhidos”? E, antes de tudo, que tipo de orientação somos levados a propor? A experiência prova que não se trata só de pedir às pessoas para não olharem para a câmera, não prestarem atenção nos meus deslocamentos, e agirem, se possível, como eu se não estivesse lá. Estas referem-se unicamente ao registro visual, no entanto o universo sonoro também exige o cumprimento de uma série de condições.

O universo sonoro, exemplar e parasita

As duas primeiras filmagens ocorreram sem problemas, pois a trilha sonora era relativamente neutra. Em Marselha, porém, me deixei levar pelos acontecimentos quando Marie B. colocou *Stabat Mater*, de Pergolèse, e Mathieu, um pouco mais tarde, marcou seu território sonoro, aumentando o volume de seu som. Talvez ele estivesse montando, por meio desse gesto, uma certa cumplicidade, pois a fita, presente de sua irmã, continha suas árias favoritas. Esse prazer se juntava àquele da preparação do banho, na banheira. Um prazer sincronizado que posso até adivinhar sua importância. Portanto, sinais ricos de sentidos, cuja polissemia será preciso decifrar mais tarde. Como pedir silêncio nessas condições, fazendo calar esse ingrediente das práticas, quando é isso precisamente que venho observar?

⁸ O financiamento recebido por essa pesquisa impede evidentemente o pagamento de qualquer apoio técnico; empreguei equipamentos gratuitos no começo, os meus, e depois os do IRESCO e as suas fontes não menos gratuitas em tempo. Mas esta é uma outra história.

É preciso criar soluções para esses problemas, pois eles complicam a montagem, mesmo para um documento de trabalho como esse, cujo objetivo não é a qualidade técnica; o excesso de respeito às situações pode se transformar em um erro profissional, pois corre o risco de tornar o trabalho dificilmente comunicável. O som, que é sempre um problema, é, mais ou menos, um bom companheiro do objeto câmera. Em filmagens como essas que evoco aqui, que soluções podem ser adotadas para limitar tais efeitos perversos? Pode-se conseguir reduzir os sons durante as filmagens, pois nem todos são sons ambiente, tomando cuidado para não alterar a situação, o que nem sempre é completamente possível. Ou desenvolver o trabalho de som até o acabamento em mesa de mixagem, através da dissociação dos dois canais. Ou ainda, lançar mão de técnicas de tomada de som ou de um microfone captador de pressão sonora, já disponível no mercado. Mas, para isso, é preciso dispor dos meios financeiros.

Auto-encenação e terapias ocultas

Outro fenômeno ligado à presença da câmera em campo, a auto-encenação dos “atores”, é bastante freqüente, sem ser unívoco nem infalível. Como notar ou adivinhar sua manifestação, e quais são seus efeitos?

Curiosamente, esta é uma questão constantemente formulada pelos pesquisadores pouco familiarizados com o trabalho audiovisual, os quais estão sempre se questionando sobre a “verdade” das imagens, ao passo que suas entrevistas e questionários parecem lhes sugerir menos problemas. Antes de tudo, vale observarmos que a questão se coloca

em todas as situações de representações de si mesmo: relatos de práticas, biografias pessoais, entrevistas aprofundadas, ou mesmo questionários. Quase sempre, há encenação e reflexão silenciosa sobre esta auto-encenação. Além disso, a virtude da imagem em relação ao auto-olhar, ao olhar em espelho, não se limita somente às abordagens psicológicas. Com a abordagem das práticas temporais, seria de se perguntar se as pessoas agem mesmo daquela maneira “na vida real”, se vão tão rápido ao ponto, se se aplicam com o mesmo afinco etc. O fato de filmar práticas ordinárias, contidas entre limites temporais, reduz em muito a possibilidade de modificar o cotidiano, pois se está em situação real, do despertar à sineta da escola, e não em uma situação de entrevista. Com efeito, é ao longo das entrevistas que se armam as armadilhas do recurso a modelos da mídia mais ou menos conformes à idéia que se tem do seu estatuto e do seu personagem. O fenômeno foi apontado com freqüência e, quanto a mim, o constatei naquelas oportunidades em que se representa uma encenação de si mesmo de tipo televisual, como, por exemplo, apresentar sua empresa.⁹ Porém, é na entrevista que o desconforto e o medo podem surgir. Assim, apesar do seu constrangimento diante da câmera, a senhora R. pôde evocar sua infância com bastante simplicidade, seu próprio aprendizado com o tempo, e como transmite o que aprendeu; contudo, sua fala se soltou quando lhe foi possível, ao mesmo tempo, cuidar do jardim, colher suas tílias ou ainda costurar sentada ao sol. É por isso que, se a profilmia não é eliminada de uma vez por todas, pode-se, ao filmar as práticas sociais, se conseguir captar o evento doméstico na íntegra. Foi durante uma refeição na casa dos E.S., em Toulouse, que um método edu-

⁹ Em 1978, filmei o dono de uma pequena empresa de confecção, que atendia a domicílio, e se colocou, muito convincentemente, no papel de apresentador da televisão local.



cativo de tipo pedagógico se produziu diante dos meus olhos entre o pai e filha de seis anos, ao discutirem a compreensão de uma palavra. Foi ainda, durante essa refeição compartilhada familiarmente que o pai e a mãe dialogaram sobre temas pouco frequentes, como sua primeira educação, sua relação com o tempo, com a linguagem, o bom gosto e a cultura com naturalidade e desembaraço. Como disseram mais tarde, estavam admirados com esse intercâmbio facilitado pela presença catalítica da câmera.

O instrumento-câmera detém o poder de provocar um olhar sobre si, porque é necessariamente *voyeur* e *entendeur*.⁴ De modo que pode estimular a pessoa filmada a tomar consciência de si mesma, e levá-la a se perceber na situação em que é observada. A câmera tem, portanto, virtudes potencialmente maiêuticas, pois, se é capaz de desencadear silêncio e mesmo medo, faz, igualmente, as pessoas falarem e refletirem sobre si mesmas. Antes mesmo de qualquer restituição imagética, a câmera em campo já é uma espécie de espelho sem imagens. Para aquele que filma, além do prazer de ver, sentir, ouvir e tocar, mesmo à distância, o fato de fazer pessoas se colocarem em cena se assemelha ao prazer que pode experimentar o terapeuta sensorial. Ele revela energias secretas. Muito se escreveu e falou sobre o poder na relação entre filmante e filmado, mas talvez tenha se falado menos da outra virtude da encenação, de si e de suas práticas temporais, que é de ordem mais reflexiva.

Acrescentemos algumas palavras sobre a restituição, que é, ela também, freqüentemente introduzida nos debates sobre a técnica audiovisual na pesquisa. Como se o reconhecimento que os atores eventualmente encon-

trassem nas imagens que lhes são oferecidas, detivesse a capacidade de validar ou não o trabalho científico realizado. Exige-se sempre da imagem o que não se ousaria reclamar da escrita.

Com a câmera de vídeo pode-se dar um retorno-monitor ao longo da própria filmagem, o que é ao mesmo tempo prático e desejável, pois o intercâmbio se produz durante o trabalho de campo, e grande parte do mistério da técnica cai por terra. Assim, pude realizar um retorno-televisão diretamente na casa dos agricultores que dispunham de um adaptador. Todos se acomodaram, como para a televisão de sempre, para *visionar* o material bruto. O pai deixou de lado o conserto do seu trator com seu empregado, e François se refestelou no sofá ao lado das irmãs, a mãe numa cadeira perto da mesa, abandonando sua costura por um instante. À minha curiosidade, acrescentava-se a dos outros. Quando François, na telinha, explicou, mostrando as máquinas, o que era a cultura de minhocas, seu pai exclamou: "Mas você sabe tudo isso! E ainda explica muito melhor do que os caras da televisão." François ficou tão tranqüilo quanto durante a filmagem. Nessa situação, a câmera se tornava um meio de comunicação intrafamiliar e de conhecimento-reconhecimento do outro, no caso do filho por seu pai. E assim meu trabalho e minha presença ganhavam em interesse e legitimidade.

Um enquadramento que se pretenderia sociológico

Quando se trabalha da maneira como trabalho, quer dizer, sem controle técnico total, mas há muitos anos e com tipos de

⁴ No contexto, o verbo entende se traduz por ouvir, escutar. (N.T.)

material diferentes, acaba por se conhecer seus limites, e também suas possibilidades. Uma delas me é preciosa nos terrenos que percorro, a mobilidade. Aliás, é ensinada por muitos membros do Réseau⁷ e reconhecida nos filmes etnológicos, por proporcionar vitalidade, pertinência e emoção. O que quer que se possa pensar para observar as pessoas em suas casas, acompanhá-las em sua ginástica cotidiana, não permite o uso do tripé. As mudanças de ângulo são demasiado freqüentes e às vezes de 180°; além disso, é preciso subir, descer, se abaixar, encontrar um ângulo mais ou menos constante, quando se percebe que a cena que se inicia vai durar um certo tempo naquele espaço, em resumo, é preciso alternar mobilidade e fixidez.

Quanto às crianças, se impõe filmar no seu nível. Agachado, deitado, de joelhos, a câmera portátil no ombro ou colocada no chão, tantas posições quantas permitam manter um olho no que se passa e outro na preparação de uma mudança de ângulo. Durante a filmagem, Mathieu me disse: “pode se levantar, já vou descer agora”, e compreendendo, a partir desta atenção afável, que ele apreciou que a câmera estivesse pousada sobre a cama, e não ostensivamente *voyeuse* e instrumentalizada. Os grandes planos não permitem selecionar o detalhe pertinente, mergulhado em um conjunto saturado de índices; por isso utilizo-os pouco. O mesmo quanto ao zoom, que embora ofereça uma técnica pertinente, adquiriu um *look* de vulgaridade, que exclui bons usos, os usos profissionais legítimos. Gosto mais de fazer panorâmicas ou *travellings*, cuidando sempre da estabilidade, mesmo que não possa ser garantida, nesses espaços abarrotados e exíguos. Gosto também de girar em torno do

que filmo, lentamente, para dar mais força àquilo que quero mostrar e não esconder, para que todos possam olhar. Assim, Mathieu e sua mãe, no degrau, ao pé da escadaria, na carícia matinal quando acabam de se encontrar. Esse tempo da carícia se manifesta, ainda uma vez, no corpo, assinalando uma prática temporal e afetiva, um elemento do modo de socialização. Com um movimento abrangente, me aproximo suavemente para melhor captar os sinais corporais, a cumplicidade. Sei que nem todas as crianças desfrutam tais momentos de troca, os quais marcam, a um só tempo, um valor educativo e uma relação com o tempo, já que tempo é “despendido” nesse intercâmbio. Pelas mesmas razões, na filmagem do despertar de Pauline, a câmera está simplesmente ao nível da cama, onde está meu olho atento, e curiosamente isso não parece incomodar ninguém, pois se aceita esse enquadramento cúmplice.

O apartamento de Mathieu, por exemplo, pouco me interessa por sua arquitetura, mas sim por sua filosofia de hábitat e seu modo de morar, que evocam nudez, o estilo *clean*, o design dos níveis e das linhas. Marcadores simbólicos do espaço, quero enquadrá-los na medida em que têm significado na minha interrogação sociológica: sem enumerá-los ou forçar sua estética. O ângulo da tomada, especialmente, me ajuda a atingir esse projeto. Como? Não pela sucessão de ângulos fixos, de panorâmicas, que, caso necessário, poderiam me servir de plano de corte, pois existe o risco de que o tempo dilua a dimensão significativa que me interessa aqui. Observemos, enquanto isso, quanto a escritura fílmica dos *clips* modificou e subverteu certas regras de ordenamento, ritmo e gramática, por alguns ainda con-



sideradas universais e no próprio fundamento de uma linguagem cinematográfica concebida como unívoca e estabelecida de uma vez por todas. Em vez disso, escolhi um enquadramento bem fechado e em plano seqüência, pois quero manter esse plano em sua integralidade na montagem, já que significa uma totalidade temporal.

No grande salão de Toulouse, ao contrário, vou filmar em ângulos sucessivos, criando o vínculo para mim indispensável entre os planos, para tentar mostrar sua unidade. Mostrar que tudo funciona junto, no espaço doméstico: livros, flores, decoração, equipamento eletrônico e eletrodomésticos. Em um outro filme sobre a gestão dos espaços-tempos profissionais e familiares, buscou-se mostrar a unidade do espaço interior. Unidade fracionada quando se faz somente fotos, pois a hipótese reiterada nestes trabalhos pretendia que o espaço doméstico fosse um elemento nodal do sistema familiar, testemunho do modo de vida, do tempo familiar em seus traços diacrônicos e sincrônicos. É por isso que mostrar o tempo familiar a partir do interior doméstico coloca problemas de enquadramento, os quais são de ordem sociológica, não só estética. O objetivo é mostrar uma coerência, aquela de um modo de vida, de um modo de socialização. A escrita sociológica audiovisual começa, como todas as outras, pela construção dos elementos a coletar, quer dizer, aqui, desde a filmagem, e não somente na montagem. Não se modifica mais um ângulo de filmagem na montagem, ou o movimento interno de uma imagem.

Com Pauline, para filmar o almoço com seus pais, me sentei naturalmente à mesa, no lugar que me haviam designado. Estou portanto no nível dos rostos, por isso posso

enquadrar unicamente os rostos, ou então as mãos nos pratos, as quais falam, elas também. Pauline não me dá atenção, só me deu uma piscada de olho quando me instalei à mesa. Tenho a câmera sobre o ombro, ou a apóio na beirada da mesa no meu lugar, para descansar ou comer um pouco. Note-se que essa ginástica lhes parece completamente natural. É nessas condições que irão emprender o longo e apaixonante diálogo que mencionei acima a propósito da auto-enenação. Pauline ressurgue no campo visual para pedir uma explicação de vocabulário e, nessa intensidade de trocas, uma boa parte do sistema educativo da família se expressará em atos. A câmera, que não enquadra sempre a pessoa que fala, mostra como Pauline escuta seu pai ou sua mãe, ou o que faz seu pai quando sua mulher conta as refeições em família. Planos seqüência unicamente, que permitem entrar na pulsão da vida, sem cortes. Tive ocasião de ver os documentos realizados pelo professor Lebovici, que nos ensinou a olhar as crianças. A câmera é totalmente acompanhante, virtuosa da mobilidade e da inteligência da situação que está se desenrolando. Assim, ela é capaz de permanecer junto à criança quando todos os adultos estão em outro lugar, e se ficasse com eles o centro da ação e do interesse teria se deslocado. Graças à sua insistência paciente e pertinente, uma cena comovente e capital nos foi apresentada, permitindo que percebêssemos o universo maravilhoso dos sentidos.¹⁰

A câmera móvel revela a criança sincrônica

A criança sincrônica é o último exemplo que vou destacar para exaltar os benefícios da câmera móvel, aquela que voluntaria-

¹⁰ L'Amour maternel et l'aventure du petit enfant. Realização de Patrick Camus, consultoria do professor Lebovici. Seis documentos para televisão, de 26 minutos cada. Arquivo INA, Vídeo 3/4, 1973.

mente intrusa — e é este seu lado perverso —, que evita todavia a reificação do outro no olho morto e impávido de um enquadramento em planos fixos, que caracteriza a câmera sobre tripé.

Mathieu anda no mesmo passo de sua mãe; ela percorre a grande peça sonora, e Mathieu entra no campo visual. Ela vai na direção do banheiro, continuo filmando-a, ela anda muito rápido, sem me olhar, e eis que Mathieu, brincando, faz o mesmo. Na cozinha, ou mais exatamente no espaço, ao centro, arrumado como um bar elegante, Marie se abaixa e arruma algo. Eu a observo um pouco mais longe e Mathieu entra no campo visual sem vê-la e sem se ver, *fazendo os mesmos movimentos de corpo*, de alto a baixo, em uma outra parte do espaço. A simetria de gestos ocorrerá ainda no trabalho da noite, os dois antebraços paralelos, o queixo na mão, e outros gestos que só descobrirei, imagem após imagem, na hora da montagem. Mathieu é sincrônico e ao mesmo tempo independente e ativo. Ele ignora a morosidade do tempo que chamo de informe, aquele que ainda não foi posto sob consignas pelos adultos, e que muitas crianças não sabem viver sem muletas, já socializadas para um tempo planejado, pré-requisitado e a rentabilizar.

Uma bússola sociológica cujo norte é a experiência social

De todas essas situações concretas, parece-me difícil isolar regularidades que pudessem servir de receita. Nosso objetivo é outro. Os sociólogos que praticam o audiovisual se sentem frequentemente inclinados à crítica epistemológica, e também descon-

fiam das posturas um tanto científicas assumidas em nome dos ensinamentos doutrinários. Isso dito, pode-se tentar marcar o que guia essas filmagens experimentais, refletindo sobre a genealogia dos nossos instrumentos de orientação, a fim de conhecê-los melhor e melhorá-los. Assim, discutirei sobre a minha bússola de socióloga. Abranger as significações sociológicas fundadas em conhecimentos aprendidos, transmitidos, experimentados, testados, faz parte do meu modo de estar no mundo, pelo menos na sua dimensão mais concreta, mas não exclusiva. Com ou sem câmera, sempre olho à minha volta, tentando compreender algo do campo perceptivo que amplie seu entorno, no qual sentimos prazer em nos posicionar, enquadrando sem câmera. Portanto, um sentido emerge, que nos permite, de algum modo, confiar nas marcações e na filmagem, práticas de observação bem conhecidas dos documentaristas, menos correntes entre os sociólogos, mais inclinados à linguagem do que à observação audiovisual.

No curso de “Imagens e comunicação social”, os estudantes são levados a exercitar seu olhar sobre pequenos objetos da vida cotidiana, observando a comunicação intercorporal no espaço urbano, por exemplo, na rua, nos cafés, estações de trem, filas de espera, ou em espaços mais domésticos, lar de aposentados, cursos de recreação, interiores... O tempo está sempre no campo visual e é o princípio social organizador de práticas muitas vezes negligenciadas, já que consideradas óbvias. A câmera é um instrumento pedagógico formador de olhares e desconstrutor de pressupostos. Ajudar os estudantes a olhar imagens já feitas e as suas próprias, a construir seu olhar, refletir sobre a seleção culturalmente forjada do



nosso olhar, o que vê e o que não vê, é abrir espaço para uma abordagem indutiva da pesquisa e do aprendizado dos conhecimentos. A câmera em campo: tanto no da pesquisa quanto naquele do conhecimento.

Conclusão

O que está em jogo no filme sociológico parece conduzir o sociólogo audiovisual a encontrar os meios e dispositivos que lhe assegurarão a melhor proximidade, quase corporal, com seu objeto de estudo. A experiência prova que a *manipulação da câmera se mostra um exercício provavelmente indispensável* para aprender a olhar. Verificar o que se filmou, e trabalhar sobre a pertinência das imagens realmente gravadas, comparativamente àquilo que se queria mostrar, permite a análise do próprio olhar. Em alguns filmes sociológicos apresentados nos encontros, constata-se quanto esse aprendizado é necessário para que se adquira domínio sobre uma tendência do olho a ver mais e além do que realmente mostram a objetiva e o enquadramento; aqui, a intenção não basta. Mas tal é freqüentemente o caso em relação às posturas de trabalho nos laboratórios ou ilhas de tratamento e montagem, confiadas a um operador insuficientemente dirigido, seus enquadramentos demasiado amplos ou estetizantes, fazendo passar um sentido que se dilui. Trata-se portanto de aprender com a câmera a olhar o que nós queremos mostrar, e assim, conseqüentemente, de experimentar por si mesmo e sobre todos os pequenos objetos, sem a pretensão de diretor de cinema, as regras semânticas do enquadramento, dos movimentos de câmera, dos ângulos de tomada de vista e de sua pertinência. Desse ponto de vista, a câmera em campo se inscreve em um ter-

reno de negociações com os “técnicos”, que são também decisivas.

O que é próprio das imagens sociológicas, e que também podemos encontrar nos filmes de ficção ou em alguns documentários, é que não são simplesmente descritivas, são analíticas e mesmo sintéticas. Tentei esse exercício a propósito de práticas de socialização captadas em seu universo material e simbólico, aquele do espaço doméstico: captar relações entre dimensões do fenômeno estudado. O filme sociológico se constrói, evidentemente, já na imagem, pois não se recuperam grandes coisas na montagem, mesmo à custa de comentários. Ele exige do sociólogo, portanto, competências próximas àquelas do realizador ou diretor de cinema, mesmo que suas funções em campo devam, talvez, se limitar a uma colaboração refletida. A câmera em campo é, assim, um instrumento mediador entre o câmera, o operador de som e o sociólogo. Ela é instrumentalizada em três níveis: para a fabricação da imagem como instrumento de coleta de dados; para a construção do código, quando é instrumento de escritura de comunicação; enfim, graças à elaboração de sentido que a vincula à pesquisa, ela é erigida em instrumento de produção simbólica e científica.

O domínio, o controle da câmera em campo, como especificado, indica as questões em jogo, que são, nos parece, de ordem epistemológica. Deixar a outros o cuidado de pensar as imagens, sem as discutir em função dos imperativos da pesquisa, conduz certamente a insuficiências de sentido, mas, fato ainda mais grave, a distorções e até mesmo a contra-sensos. De fato, o sentido da imagem não é transparente, ele tem de ser construído.

A rede de sociólogos audiovisuais persegue, desse ponto de vista, um objetivo que lhe é próprio e que advém da especificidade da disciplina, a qual se liga menos à natureza dos objetos estudados do que àquela da sua construção. De modo que o objeto sociológico audiovisual não está “pronto”, não mais do que qualquer outro objeto sociológico, e isso a despeito da sua força material e visual. Sempre a construir, ele não escapa, por conseguinte, às questões que se coloca o movimento do pensamento sociológico: conservar uma parte da complexidade dos fenômenos sociais estudados, evitar uma

fragmentação redutora e próxima das categorias do senso comum, , enfim, no tocante à própria escritura audiovisual, dominar os efeitos técnicos da imagem e do som, a fim de não se deixar tentar pela idéia de substituí-los a um trabalho mais exigente sobre as próprias imagens. Um tal domínio se adquire, e passa por um trabalho comum de análise dos nossos próprios pressupostos perceptivos, das nossas reduções em termos de escritura, das armadilhas da representação analógica. O uso da câmera parece nos convidar, com certa felicidade, a essa prática ativa de vigilância científica.

Abstract

The thoughts which I intend to discuss here stem from my experience as both a researcher who uses a video camera in her researches as a teacher who, together with her students, develops sociological analyses of the documentaries and films they produce. With respect to camera use, I refer to my study on the domestic production of social actors. In this case, the camera is used to observe those family practices related to the learning and transmission of social time, with reference to the preparations before going to school.



Os tempos do poder*

Eliane de Latour

Perto da linha de chegada: a espera. No meio da multidão jubilosa, observo uma corrida de bicicletas. Travo conhecimento com esse objeto negro que se encaixa no meu ombro, ronronando suavemente. Ajoelhada, imobilizo minha câmera e capto a longa tira de asfalto, os militares encarregados de conter as pessoas, os *griots*¹ agitados. Chegam os corredores... Na paisagem saheliana, as bicicletas de corrida surgem como neve em pleno verão. O vencedor ganha um cavalo, oferecido pelo chefe de cantão. Monta-o com uma segurança ancestral, que lhe falta quando está montado no selim da bicicleta. Tudo se diz em uma imagem. Do gesto captado nascerão mais tarde o riso e a questão. Fascinada com o novo instrumento, troco de lente e fecho sobre o chefe de cantão, *samna* Marafa, figura central do meu primeiro filme: *Les temps du pouvoir*.

Minhas pesquisas antropológicas começaram no Níger, com a descoberta do país mawri: um longo vale de areia que, ao Norte, nasce nos confins desérticos, terminando ao Sul na savana arborizada. Falésias de laterita vermelho-fogo bordejam esse vasto leito de rio fóssil. Cavaleiros e caravanas de asno tomam o caminho dos cânions que cortam a montanha. Até a aventura deste filme, só tinha usado papel e lápis. É difícil não ceder às imagens de um *western* fulgurante, cujos heróis, vestidos em vastas túnicas coloridas e esvoaçantes, enfrentam, com suas montarias, espessos nevoeiros de areia.

A grande *chefferie*² do Norte foi meu primeiro centro de interesse. Em 1980, o seu velho chefe morreu e seu irmão mais novo o substituiu. O ponto de partida de um novo reino: bom começo para um filme. Elaborei meu projeto a partir da entronização que ocorreria no final daquele mesmo ano. A cerimônia foi filmada com muito talento por Marc Henri Piault,³ mas faltava construir o segundo desenvolvimento da história. O novo chefe me deu seu acordo. Em dezembro de 1982, carregada de material cinematográfico preparado minuciosamente, voltei ao pequeno povoado onde se encontrava a *chefferie* e a subprefeitura. Meus conhecimentos no domínio da imagem eram muito rudimentares, eu tinha feito só um estágio de oito dias e empreendido alguns exercícios de filmagem. Precipitei-me para o palácio, no qual fui recebida friamente por aquele que já via como um herói das salas escuras dos cinemas: "Não quero nada com câmeras! Tenho horror ao cinema!" A noite cai, não sei mais aonde dirigir meus passos. A cidade está em júbilo, eletrizada pela festa administrativa... E, no entanto, ele tinha me dado o seu acordo! Talvez não pudesse recusar nada durante sua entronização? Nesse dia, todos os chefes de cantão do bairro se reuniram para participar de um encontro. Estou vagando em meu carro à procura de um alojamento. Um Mercedes sobe a rua na minha direção, o motorista pede que eu o acompanhe: alguém quer me ver. Sou levada diante de Samna, chefe

* Este artigo é constituído de itens do livro *Les Temps du Pouvoir* editado por Editions de l'EHSS, 1992. Adaptação de Clárcie Peixoto.

¹ Griot - Indivíduo pertencente a um grupo especial, podendo ser um poeta, músico ou feiticeiro. (N.T.)

² Circunscrição administrativa do século XIX (semelhante ao bairro) e, no contexto, o território no qual se exerce a autoridade de um chefe de tribo. (N.T.)

³ M. H. Piault - Akasama, produção do CNRS Audiovisuel, 16mm, 52min, cor, 1993.

de um cantão do sul, onde tinha trabalhado sete anos antes. Na época, ele ainda não tinha o título de *samna*: era policial e sequer morava lá. Ao longo da minha estada, tinha simpatizado muito com o pai dele, um dignitário da corte. Samna, cercado das poucas pessoas que o tinham acompanhado nessa viagem, propõe-me alojar e ordena que me tragam comida. Durante nossa conversa, consegui explicar-lhe minha preocupação, e pedi sua permissão para fazer um filme sobre ele.



Oito dias depois, com um operador de som recrutado em Niamey, encontro-me com ele em Katarma, região abrangida administrativamente pelo cantão de Tibiri, de que Samna é o chefe. Ele me empresta uma casa vizinha ao palácio, um cubo moderno, recoberto de telha ondulada, no meio de um grande pátio vazio. Encontro uma espécie de mesa que serve para pousar meu material, e coloco com muito cuidado minhas caixas de tesouro.

Metros contados

Que importa se o herói do meu filme não é aquele que eu tinha suposto, as orientações do projeto permanecem: mostrar como o poder herdado de uma dinastia animista se mantém no interior de uma hierarquia estatal progressivamente islamizada e elaborar essas oposições a partir das relações que unem e opõem o chefe a seus súditos. A vida em torno do palácio será a ligação, mas nem por isso o fio condutor já aparece. Nenhum acontecimento importante está previsto para ilustrar os

temas pretendidos. Evidentemente, *Samna* é o herói em torno do qual uma trama vai se desenvolver, mas o princípio do perfil não me satisfaz. Quero contar uma história que ultrapasse amplamente a pessoa do chefe, uma história elaborada entre o ponto de vista dos atores do filme e o meu próprio. "A melhor oportunidade do cinema direto, lá onde ele poderá melhor se constituir de uma certa verdade, é a opção pela complexidade máxima."⁴

Minha liberdade de filmar não encontra quase nenhum obstáculo. As pessoas acabam por associar a câmera à minha pessoa, ela faz parte de mim como meu Toyota, minhas roupas. Esses atributos me caracterizam, ao mesmo tempo que me tornam indefinível. Ocorre, muito frequentemente — quando não me conhecem —, me tomarem por um homem. Inclassificável em vez de integrada (grande mito de certos etnólogos), todas as portas me são abertas. É tão fácil ter acesso às mulheres quanto às áreas masculinas, não que os homens da

⁴ P. Warren, "La technique n'est pas innocente", Cinéma et Réalité (Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, CIEREC), Travaux XLI, 1984, p. 63.



chefferie me tomem por um dos seus, mas antes porque minha “pele branca” — ainda símbolo de poder —, minha posição de empregadora-motorista, o fato de circular sozinha tomam possível tal aproximação. E, sobretudo, há muitos anos eles vêm esse fantasma aparecer regularmente em sua casa. Essa naturalidade em meio aos outros é ainda maior pelo fato de o meu tema estar centrado em Samna. É muito mais fácil se mover quando só há uma e não mais que uma autoridade: a comunidade segue. Tive a mesma experiência com *Tidjane*, meu segundo filme, rodado no seio de uma confraria muçulmana, na área de um chefe importante, que atrai, há várias décadas, numerosos fiéis ao país mawri: todos vinham diante da imagem. Inversamente, um erro aos seus olhos me teria posto em perigo! Quando o cinema se torna um empreendimento compartilhado, ele coloca o etnólogo em uma posição de trabalho única, que não é nem aquela da simples observação, tampouco a do questionário unívoco. Aquele que filma e as pessoas filmadas participam de um jogo comum, mesmo que o resultado escape, em parte, àqueles que não têm o controle da montagem. Hoje, todavia, com a difusão da televisão, qualquer colaboração à filmagem é consciente, pois cada pessoa busca nela uma gratificação (desde que a relação com o realizador o permita, é claro).

Essa técnica interposta entre si e o outro suscita um abismo de interrogações e angústias, ao mesmo tempo que se torna um prolongamento cada vez mais familiar dos olhos e dos ouvidos. As iniciativas têm de ser rápidas e tudo está sujeito a questionamento: onde se colocar? Gravar ou não gravar? Cortar ou deixar rodar, na expectativa

de uma ocorrência? Antecipar? Observar?... Longe de toda a platéia, o verdadeiro lugar da incerteza é a imagem. Impossível controlá-la. As latas achatadas se empilham no fundo de um baú, e seu segredo só será exposto à luz, no retorno. Que fazer depois de uma tomada que deixa uma impressão amarga? Recomeçar? Os metros de filme são contados e a câmera engole vinte e quatro imagens por segundo! Transformar o isolamento e a raridade em obrigação criativa só adquire sentido no interior de uma história a ser contada.

As profundidades do tempo

Quando fiquei sozinha pela primeira vez diante daquelas pessoas de quem só compreendia os risos ou iras, pensei que não poderia voltar uma segunda vez. Senti-me demasiado só. Além disso, aquela região se impôs a mim. O espaço de uma segunda vida. Aqui a análise, lá a coleta. Aqui a abstração, lá o eminentemente concreto. Aqui a vontade de ir até lá, lá a vontade de vir até aqui. Hoje, é na familiaridade dos locais, na ausência de perplexidade e no esquecimento das distâncias que chego a reconciliar o irreconciliável de dois mundos que parecem estar fora de quadro.

Dessa lenta experiência humana e intelectual, emerge o filme etnológico. Uma boca se desata, um riso alça vôo, uma raiva é esquecida diante da câmera, e uma relação se estabelece na continuidade entre observador e observado. Essa é a diferença essencial entre o documentarista e o antropólogo. O último se instala em um tempo sem limite: a filmagem se estende conforme as interrogações, obstáculos e surpresas, a

montagem é submetida aos acasos de uma reflexão em movimento. É preciso saber parar tudo, deixar que o sol se apague mil vezes, retomar ou não terminar, misturar outros documentos gravados nos intervalos. Imagens e sons acabam por constituir um patrimônio do mesmo nível que as anotações de campo, os registros sonoros, os arquivos... Fragmento de uma obra em desenvolvimento, é entre essas fronteiras flutuantes que o filme etnológico ganha uma alma.

Contudo, o cinema é de vez em quando uma questão de mágica, uma centelha pode se desprender entre estrangeiros e nativos. Durante as filmagens de *Tidjane*, meu segundo filme, tinha ouvido falar dos milagres do grande chefe, mas não o conhecia. A imagem foi o coração do nosso encontro, a pesquisa veio depois. As reportagens dos viajantes apresentam, às vezes, uma acuidade e profundidade surpreendentes, frutos de uma sensibilidade e intuição notáveis, coincidência de um encontro excepcional. Entretanto, a paixão, por mais fértil que seja, não substituirá jamais a experiência compartilhada com as pessoas, a compreensão de uma cultura, de uma língua. De uma maneira geral, a pesquisa toma tempo e a etnologia, mais do que qualquer outra disciplina, tem um ritmo lento, pois o antropólogo obtém suas fontes a partir do trabalho de campo, e sua qualidade depende das relações humanas que conseguir estabelecer. Paciência, *savoir-faire*, profundidade da exploração... É preciso voltar muitas vezes ao mesmo lugar para poder superar a enorme cordialidade sempre confirmada (dependendo dos lugares e dos países) nas regras da hospitalidade. Uma só permanência longa jamais compensa-

rá vários retornos, sobretudo, logo que os frutos do trabalho são compilados: livros e imagens fazem a alegria dos que deles são objeto.

Somente uma equipe extremamente leve e flexível pode corresponder a essas condições. Realizei *Les temps du pouvoir* com um operador de som recrutado no local. Quando decidia diminuir o ritmo das filmagens ou parar momentaneamente, ele voltava para sua casa. Evitei, assim, a armadilha da equipe permanente, que é preciso "rentabilizar". Muitas vezes, aconteceu de operar sozinha, mas a integração com o meio não melhorou com isso. O operador de som se associa ao meu empreendimento que, como qualquer empresa na região, requer braços. Todavia, se eu tivesse deslocado quatro técnicos da França, o efeito de obstrução seria inevitável.

No momento atual, um mesmo conjunto de regras rege toda a produção audiovisual, desde o *clip* da Coca-Cola até o documentário sobre o último sapateiro do Aveyron. Um filme etnológico deve se realizar em condições particulares, que seria necessário considerar. Jean-Pierre Beauviala (AATON), que se debruçou sobre alguns enigmas do cinema direto, desenvolveu um sistema que permitirá, a curto prazo, não mais se cortar o negativo original, alterando assim o estatuto do material bruto: este deverá, doravante, se integrar ao patrimônio de um país e pertencer à instituição ou autor que dele se servir, e não mais às produtoras que os deterioram ou destroem para impedir sua reprodução em uma outra obra sobre o mesmo tema. Que patrocinador de estátuas poderia impedir Maillol de continuar a esculpir as mesmas mulheres?



As sobras sempre foram consideradas resíduos inutilizáveis, mas seu estatuto mudará consideravelmente quando se transformarem em um banco de imagens e de sons enriquecido incessantemente com novas filmagens: os filmes que se estabelecem na profundidade do tempo têm sempre algo mais que os outros. Assim, John Marshall realizou um filme que relata a vida de uma mulher !kung (bosquímana) na África do Sul: as tomadas da época da sua juventude se alternam com aquelas em que ela é avó; em trinta anos, se decompôs esta sociedade de caçadores-coletadores cujos territórios foram expropriados. Estacionados em reservas-repositórios, os bosquímanos - antes livres e independentes - pedincham a própria comida, se entregam ao álcool e se agriem por falta de espaço. Este filme, construído do contraste em paralelo de dois períodos significativos, é uma obra de arte.⁵

Ao longo das investigações, o etnólogo grava entrevistas, contos, narrativas, fotografias, material que constitui uma fonte de informação a partir da qual análises e conhecimentos adquiridos são restituídos: assim como suas anotações de campo constituem sua propriedade intelectual, seria justo que o copião do filme também lhe pertencesse. Entretanto, todas as modalidades contratuais da produção vão de encontro a esse direito de uso reconhecido para a escritura. O orçamento real de um filme etnográfico é um exercício difícil, até impossível, pois seria necessário incluir o investimento da pesquisa a montante e a jusante da obra: o custo de fabricação do filme montado pode ser calculado, mas a maneira original a partir da qual o documento é produzido fica sem preço, pois foram necessários anos para que existisse.

Da mesma maneira que um editor adquire os direitos de um livro e não da documentação que serviu para concebê-lo, um produtor só deveria ter acesso à obra acabada. A invenção tecnológica sempre esteve à frente das leis: ela conduzirá os juristas, talvez, a reconsiderarem a propriedade do negativo e os direitos de reprodução que proibem, em princípio, um autor de se servir do seu copião. Guardados pelos organismos que contribuíram para a elaboração das pesquisas, os patrimônios de imagens assim liberados poderiam ser arquivados para fins de consulta ou de uso em outros documentos. A citação entre autores se tornaria mais viável, sem ter de pagar direitos exorbitantes às produtoras. Nesses tempos de luta contra o esquecimento — tudo é matéria de registro —, é curioso observar que tesouros sobre as sociedades humanas são queimados por laboratórios superlotados, que não têm mais local para estocar os originais, cujo acesso é interdito aos autores, sem se preocuparem, todavia, em evitar sua deterioração.

A chefferie: um poder sobre os homens

“O menor acontecimento se passa como um destino, ele mesmo se desdobrando como um tecido, amplo e magnífico, em que cada fio, conduzido por uma mão infinitamente suave, se encontra preso e mantido por cem outros.”⁶

A casa Samna abriga um grande número de pessoas. Além da própria família, mulheres abandonadas — pobres ou velhas — vivem no pátio da casa de suas esposas: de maneira mais permanente, empregados domésticos e jovens sobrinhas também vêm

⁵ J. Marshall, *N'ai, the story of a !kung woman*, Produção de J. e N. Marshall DER, 16mm, 59min, cor, 1980.

⁶ R. M. Rolke, 1989, p. 31.

ajudá-las; ao se divorciarem, as jovens (reais ou por classificação) vêm habitar ali à espera de um novo marido. Além disso, crianças lhes são confiadas por membros da família que necessitam diminuir seu encargo. A juventude abastada recebe ensino em francês, dispensado nas grandes cidades, ao passo que os trabalhos domésticos e de gestão dos campos são assumidos por subordinados, que podem, aliás, ser membros da linhagem. Em geral, ocupam lugares intermediários entre o patrão da casa e os tarefeiros. O palácio é regido por Na'ka, um parente de Samna, o personagem que, no filme, fornece a *kola* aos marabus e o alimento à cozinha. Administrador da casa, ele é secundado por dependentes. Os mais próximos, que gozam da confiança do chefe, podem ser levados a ajudar as mulheres nos dias em que há muitos estrangeiros. Assim, um plano do filme descobre Dogo, que, para depenar galinhas-d'angola, guarda um relógio brilhante de que tem grande orgulho. Contudo, a preparação da comida é principalmente uma responsabilidade das esposas de Samna, assistidas por seus servidores.

O pátio das mulheres

O costume determina que cada co-esposa assuma a cozinha familiar em turnos. O marido é dela nesse dia. As mulheres também se encarregam da educação das crianças de pouca idade, do transporte de madeira e água, e das diversas compras indispensáveis ao bom funcionamento da casa. Se a poligamia é contestada pelas cidadinas, pode ao contrário se tornar um fator de autonomia relativa no meio rural. Quando as esposas são numerosas, cada uma dispõe de mais tempo livre, e quando o



ciúme não sobe à cabeça, a ampliação do harém é bem-vinda. Quando Samna chegou à idade adulta, seu pai lhe propôs uma primeira esposa, Goshi, escolhida por sua linhagem patrilinial. “Mãe da casa” ou “grande mulher”, ela conservará durante toda a vida uma ascendência sobre as outras mulheres. Tempos depois, por recomendação familiar, contraiu segundas núpcias com Rabi, uma prima paterna. Essas duas mulheres lhe deram muitos filhos, e depois Rabi adoeceu. Percebendo que teria de assumir sozinha um imenso volume de trabalho, Goshi pediu a seu marido que tomasse uma terceira esposa, o que se deu sem delongas. Mais tarde, em Maradi, onde era comerciante, Samna se apaixonou por uma enfermeira, fazendo dela a sua quarta esposa. De volta a Tibiri para sua entronização como chefe de cantão, Samna teve de escolher uma jovem virgem (*magajiya*) para encamar o “poder esposado” durante a cerimônia. Ao término do ritual, poderia esposá-la ou não: uma quinta mulher passou a fazer parte do harém.

O despeito ou a inveja pode, apesar de tudo, transformar o pátio das mulheres em um verdadeiro campo de batalha. Às vezes,



à noitinha, disputas eclodem com uma violência telúrica, os insultos atravessando genealogias inteiras: nenhum trisavô é poupado! Os pilões são tirados dos almofarizes, os vizinhos fazem chacota. “De novo esse pobre Umaru! Um dia ele acaba ‘grisgrisé!’”⁷ Freqüentemente a origem desses pugilatos está na preferência do senhor pela mais jovem das mulheres.

No filme, a cena do julgamento da camponesa que apanhou do esposo revela uma sombria história de ciúme. Parece que o marido passou uma noite a mais com sua segunda mulher, e a primeira, frustrada, se vingou, impedindo-a de pegar seu filho. Manifestamente, ela não suporta mais aquele homem, mas as regras consuetudinárias a proibem de se divorciar já na primeira queixa. A mulher é obrigada a levar o marido, no mínimo, três vezes ao tribunal antes de conseguir o que quer. O homem, ao contrário, pode repudiar a mulher à vontade. Não precisa fornecer nenhum motivo. Basta que diga “não a amo mais”, a menos que a mulher consiga mostrar que ele cometeu faltas graves; nesse caso, o julgamento se torna mais complexo. Apesar desses obstáculos, o sexo frágil chega a se divorciar, e não se priva de fazê-lo. “Nossa herança é o ciúme das mulheres”: a reflexão de Samna, no momento em que proclama sua sentença, mostra que o erro é antes atribuído à mulher; essa observação corrente sobre o ciúme chega a ser engraçada na boca de homens que, sob a influência do islã, estão prontos a trancafiar suas esposas para resguardá-las dos olhares masculinos...

Os homens que têm status elevado retiraram suas mulheres do mundo exterior, seguindo o exemplo dado pelos grandes

marabus. Eles devem prover todas as necessidades da casa, normalmente asseguradas pelas mulheres quando são livres. As regras de reclusão podem ser mais ou menos severas. O *kuble* (“deter, trancafiar”) corresponde a prescrições muito estritas: um pedido submetido ao marido requer a genuflexão; nenhum homem adulto pode penetrar nos pátios além dos filhos, quando vêm saudar suas mães; o porte do turbante branco - sinal de humildade - é obrigatório em muitas circunstâncias... Só os grandes marabus conseguem sustentar tanta autoridade: a religião vem reforçar seu poder. Eles se casam com jovens muito novas (13, 14 e 15 anos), cujos pais ficam muito contentes, pois as elites da sociedade parecem hoje se confundir com as do islã. Essa tradição islâmica pode ser aplicada com mais flexibilidade, nesse caso chamando-se *sari* (“isolamento”). A situação das mulheres de Samna é a seguinte: sob certas condições, lhes é permitido trazer um filho para o dispensário, ou visitar um parente. A mulher pode dirigir a palavra ao marido e mesmo discutir com ele, não sendo obrigada a se perder em devoção sob um véu protetor. Os homens da família vêm se distrair no pátio, bem como as vizinhas, a qualquer hora do dia.

Porém, qualquer que seja a sua forma, o enclausuramento é penoso; todas dizem sentir saudades da época em que o marido não as impedia de sair. Antes de se tornar chefe, elas eram livres, faziam compras na Nigéria nos *taxis-brousse*, tirando um pequeno lucro das mercadorias que traziam de lá. Apesar da recente restrição do seu campo de ação, não perdem seu dinamismo. Não só o filme mostra as esposas de Samna lavando roupas, se penteando ou

⁷ O substantivo *grisgris*, amuleto da África negra e, por extensão, qualquer letiche ou amuleto, é aqui conjugado: *grisgrisédo*. (N.T.)

cozinhando para a família, mas também as vemos preparar bolinhos, que são vendidos pelas crianças. Com a ajuda de intermediários, têm várias atividades econômicas. Possuem campos e hortas, mas sua atividade preferida continua a ser o comércio. Encomendam sacos de víveres dos mercados da Nigéria e do Benin para revender no varejo, ou estocar à espera de um aumento dos preços. Mais a leste, no país hawsa, as mulheres enclausuradas dominam o comércio da cebola. Confinadas ou não atrás de paredes, as mulheres permanecem muito ativas, rentabilizando com muita energia seus dias de repouso, mas as que estão enclausuradas tentam tirar vantagem da situação. Dispensadas ou na verdade proibidas de fazer qualquer trabalho no exterior, resta-lhes mais tempo livre para se dedicar aos próprios negócios.

O fruto do trabalho feminino é em parte economizado: a formação de rebanho, a confecção de cobertores por tecelões, a acumulação de utensílios de cozinha, cabaças ornamentadas... O restante é gasto em despesas pessoais (tecidos, bijuterias...), presentes para batismos e casamentos, dotes para os pais da linhagem, compra de vestuário ou alimentos suplementares para os filhos. A divisão desse orçamento extra depende da relação que elas mantêm com o marido. Ele pode penar ao lado de uma esposa que nada na opulência sem que esta o ajude. O homem não tem nenhum direito sobre o dinheiro ou sobre os estoques das suas mulheres, mas através dos filhos uma grande parte das rendas femininas entra na economia familiar.

O objetivo último desses empreendimentos é a formação de um contradote para o

casamento das filhas. A mãe deve dar dinheiro à família do genro e fornecer o enxoval da jovem nubente, que deve chegar à casa do marido com suas cabaças, conchas, pequenas bacias, toalhas, bilhas, móveis... os quais serão expostos aos olhos de todos. Os costumes mudam. Hoje em dia, uma mãe se orgulha de, no dia do casamento de sua filha, poder mostrar, além dos utensílios clássicos, uma cama de ferro com colchão, bacias esmaltadas, molduras ostentando fotografias de bebês chineses vestidos de macacãozinho cor-de-rosa com pompom, cães e princesas loiras em porcelana, esponjas Jex, tapetes murais de acrílico representando lobos na neve ou a Meca. Taiwan exporta com sucesso seus brinquedos infantis, que provocam o silêncio admirado dos convidados.

A mãe da jovem esposa está no centro de uma rede de parentes e amigas que a ajudam nessa ocasião. Esses dotes entre mulheres são objeto de competição: é importante mostrar que se pode superar a generosidade de uma amiga. Cada vez que uma mulher casa sua filha, recebe o dobro do que deu anteriormente, só que esses presentes se tornam na verdade uma dívida, pois ela será obrigada a multiplicá-los por dois quando as doadoras casarem suas filhas. E assim sucessivamente, até que uma delas, achando a obrigação muito elevada, nivela a escala de retribuições, doando apenas a metade do que recebeu (aquela que recebe tem esse direito), e se a relação é boa, ela acrescenta um presente, para relançar a troca. Se se contentar em dividir o presente em dois, sem reintroduzir o princípio da dívida, significa que a amizade foi rompida ou enfraquecida. Esse sistema de trocas, chamado *buki*, também é prática-



do nos batismos. Menos do que um *potlatch*, trata-se antes de manter uma rede, cuja solidez é testada por meio da generosidade dos seus membros. Esses gestos de generosidade são evidentemente fonte de prestígio, mas seu objetivo não é o de humilhar o anfitrião; ao contrário, os dons e as dívidas que engendram perpetuam os vínculos fortes existentes entre as mulheres. Cada casamento e cada batismo são a ocasião para consolidar as relações ou para estendê-las às outras. Uma mulher recém-chegada ao povoado poderá, desse modo, enviar duas bacias de sorgo e um lençol para entrar em contato com as outras.

A ajuda recíproca é importante no meio feminino. Tontinas (espécie de associação financeira) permitem desenvolver comércios ou outras atividades. É difícil saber se essa forma de troca existia antes da colonização; por volta de 1930, as mulheres se reagrupavam para repartir o algodão que colhiam; cada uma entrava com quatro meadas, juntas puxavam o fio e, a cada encontro, só uma entre elas ficava com tudo. Essas tontinas são praticadas agora com dinheiro. Reunindo-se até trinta mulheres, há casos em que a beneficiária do dia recebe até 30.000F CFA (US\$120,00).

Espaço indistinto

O pátio das mulheres de Samna é protegido contra os olhares indiscretos: há que atravessar dois outros pátios para chegar até ele. Descrever o espaço pela imagem sempre me pareceu complexo. Como mostrar o encaixe das peças, do vestíbulo até o ponto mais secreto do palácio, passando pelas áreas de circulação semipúblicas e, a seguir, reservadas? Como identificar a natu-

reza das diferentes peças quando nada as distingue fisicamente: as paredes e o solo são parecidos. Acompanhei o intendente Na'aka em seu percurso — desde a despensa contígua ao vestíbulo até as cozinhas — para sugerir a ligação entre os pátios interiores. Porém, essa seqüência foi cortada na montagem, pois sua extensão punha em risco o fio da ação. Mantive, então, as passagens furtivas, expressivas deste labirinto que se esconde cada vez mais do visitante. Pouco satisfatório. Muitos filmes documentários e até mesmo ficcionais suscitam essa questão: onde estamos? A má descrição dos locais impede a percepção das delícias do que fica fora de quadro.

Diariamente, ao meio-dia e à noite, a comida chega nas dezenas de pequenas bacias coloridas, sendo distribuída dentro do palácio e no exterior, aos parentes pobres que deles dependem. O ajuntamento de pessoas em torno de um prato não implica nenhum convívio, os alimentos são engolidos rapidamente, sempre em silêncio. A boca é um lugar de pudor, a refeição um momento funcional. A única interdição de filmagem que me foi feita concerne à alimentação. Samna não quer ser visto pelos seus ao se alimentar: “No teu país não tem problema, mas quando mostrar o filme aqui, você tem de cortar a cena.” Mulheres e crianças fazem suas refeições por grupo de idade, sexo, posição social: aos seis ou sete anos, a criança abandona o grupo assexuado dos “pequenos”, para se juntar àquele do seu sexo, meninos ou meninas. Mulheres casadas e de status igual comem juntas. Os homens adultos ficam em outro lugar, agrupados segundo as mesmas regras, às quais se acrescenta a do parentesco. As imagens do filme mostram a preparação da refeição.

Saindo da cozinha, três das novas dançarinas levam os “pratos da porta” para o vestibulo público, dois deles destinados aos familiares de passagem. Naquele dia, Mayaki, grande dignitário da corte, está com alguns dos seus colaboradores; ele pega um dos recipientes e divide o conteúdo com um marabu; os guardas de classe inferior se reúnem em torno do outro. No primeiro pátio, Samna está afastado, diante do seu prato. No chão e a pouca distância, estão os amigos, parentes e dignitários da sua idade. Quando Samna ainda não era chefe, sentava-se com eles: agora, sua condição os separa. Ele não poderá mais almoçar na companhia de Mayaki, cuja posição social é elevada, pois é seu tio (e portanto seu pai): uma distância respeitosa deve ser mantida.

⁸ *Gaya* - “convite ao cultivo”. Nesse caso preciso, o noivo convida seus amigos para arar nas terras de sua sogra. Ele oferece a refeição e paga os griots que incentivam os agricultores.

Os hóspedes recebem sua refeição no local em que estão hospedados, cada um no seu canto, mas os costumes são às vezes perturbados pelos valores ocidentais. Os membros da administração que viajam são freqüentemente cidadãos *habitués* do esquema *boate-churrasquinho-cerveja*. Samna não quer passar por grosseiro e os recebe à sua mesa... enfim, em uma grande mesa coletiva de ferro *made in Nigeria*. Antes da refeição, os convivas esperam em bancos encostados ao longo da parede do vestibulo. Quando o bufê fica pronto — um carneiro inteiro, travessas de arroz com molho - os convidados saltam sobre os pratos: em um minuto, está tudo acabado e todos vão embora, deixando o chão coberto de ossos e pedaços de gordura de carne. As regras da refeição são as mesmas: pudor, silêncio, diligência; somente o princípio do “banquete” traz uma nota curiosamente romana a essas paragens desérticas. E eu em tudo isso? Sou a herdeira, por excelência, do

jantar-bufê... Quando chegamos, Samna nos convidou, o operador de som, eu e o assistente para jantar com ele. Um plano noturno mostra Na’aka reerguendo duas mesinhas, uma para Samna e outra para nós. Mais tarde, porém, acabei sendo assimilada como uma criança da família: duas vezes por dia, um prato era colocado diante da minha porta em uma casinha vizinha. A preservação das distâncias foi um sinal manifesto de uma aproximação.

Cinema de intruso, cinema previsível

Uma longa seqüência do filme mostra uma *gaya*,⁸ que Samna, com seu chapéu africano, dirige como um chefe guerreiro. A montagem *en crescendo* privilegia as relações que se estabelecem entre os *griots* e os agricultores nesses momentos de animação: os tempos mortos ficaram na cesta de sobras. É verdade que minha presença influencia a atividade dos músicos. Algumas moedas são distribuídas a um grupo e depois a outro: se instaura prontamente uma competição, que objetiva me levar a novas generosidades! Esse entusiasmo não é, por isso, artificial. Sempre se estimulam as orquestras com doações do público: quaisquer que sejam as circunstâncias, os espectadores vêm oferecer dinheiro aos músicos, os quais redobram de ardor, improvisando louvores ao doador. É tênue a margem entre o “feito para a câmera” e a simples “tomada ao vivo”, pertencço à platéia como qualquer pessoa e aplico o código: não me submeteria parecido pelo menos estranho, senão grosseiro e desdenhoso.

O elo entre a ocorrência espontânea e a provocada é flagrante no encontro filma-



do entre Samna e Bankali, o velho sacerdote *azna*. Bankali é responsável pelo sacrifício do sétimo mês, mas as pessoas parecem ter se esquecido disso na corte de Tibiri, pois ninguém fala dele. Eleito há dois anos, Samna não segue a via de seu predecessor: não oferece mais o animal a ser sacrificado no altar de Boutana. Os dois homens não se conhecem, portanto. O velho sacerdote me confiou um dia que uma de suas maiores alegrias antes de morrer seria se encontrar com o novo chefe, e me pediu para levá-lo a Tibiri. Estou, assim, na origem de um encontro surpreendente que acabo filmando. Samna aceitou a visita do sacerdote para me agradar, e Bankali só formulou o pedido porque sabia que eu lhe proporcionaria os meios para ser atendido: é a “realidade” deles? É a minha realidade? É difícil, porém, imaginar uma cena, um diálogo mais significativo desse hiato oficial existente entre o sacerdote da religião dos ancestrais e o chefe modernista, muçulmano. Meu papel neste filme não poderia se limitar a um simples exercício de registro. As respostas às questões tinham de ser buscadas, os acontecimentos às vezes provocados. Para transmitir as relações entre o islã e o animismo, era necessária a entrada em cena de um dos grandes senhores da terra. Este acontecimento teve um andamento inesperado, que não me parece nem mais verdadeiro nem mais falso do que aquele sugerido pela entrevista do sacerdote todo imóvel diante da sua casa, comentando a triste vitória do Alcorão. A única “verdade” que conta aos meus olhos é a que emana da relação entre o realizador e os “atores”.

A intrusão de uma equipe técnica em um meio dado e as distorções que produz

(conscientemente ou não) são objeto de um velho debate. Porém, o fato de que a câmera perturbe o meio, dramatize ou provoque comédia não constitui uma verdadeira desvantagem, desde que a intervenção do realizador se situe abertamente. Muitas vezes não é a sua vontade que está em questão: as pessoas representam por si mesmas... Por que seria mais justo fugir do que responder? Esta teatralização também faz parte do encontro. Contudo, o desejo dos “atores” de se ajustarem ao suposto gosto dos brancos pode ser perturbador. “Você quer que os coloquemos em fila? Eu vou estimulá-los um pouco...” Quando me fazem esse tipo de oferta, aponto minha câmera para o atvista zeloso que filma e, geralmente, sua vontade de dar uma força se dissipa bem rápido!

O cinema é às vezes esquecido: insinuam-se, então, na caixa preta caretas involuntárias, gestos imprevistos, palavras espontâneas, pequenas cenas sem bastidor... Mover-se sem chamar a atenção dá a impressão de uma grande leveza, de prazer. O cinema entra, às vezes, no jogo: olhar contra olhar, o “voyeurismo” que encontra o “exibicionismo” do outro. Entre a despreocupação e a atração, emerge a cumplicidade do cineasta com seus parceiros. A “transparência” ou “objetividade” não existe, e não raro as maiores trapaças se escondem sob esse pretexto, desde o olhar falsamente mudo até o discurso onisciente que tudo mascara. Uma encenação, quando é assinalada, pode ser bem-vinda na medida em que serve à reflexão. Tudo é possível à condição de respeitar a honestidade intelectual.

Desde *Mondo Cane*, filme realizado nos anos 1960, são muitos os exemplos de falsificação. Essas “obras” têm em comum o

mal-estar que provocam: sempre se pode sentir a falsificação. Mesmo que a intenção não seja totalmente esta, sinto dificuldade em apreciar os documentários em que os atores têm seu texto a dizer, nos quais são colocados e deslocados, suas ações dirigidas sem nunca admitir sua encenação, sob pretexto de que se teria inspirado na realidade: nas nossas sociedades, esses filmes que se apresentam como gravados ao vivo, mas em que tudo é previsto — iluminações, enquadramentos, ações —, são com frequência pesados nessa sua vontade de controlar tudo, bem como simplistas em sua incapacidade de responder ao inesperado. Na maior parte das vezes, o que é maravilhoso nasce lá onde não é procurado. É a “linguagem fresca” de que fala Raymond Depardon, palavras que escapam, que se insinuam entre o teatro e a vida, e que muitas vezes emergem no fim de um diálogo. Pequenos acontecimentos, centelhas que tornam decisivo o espírito de antecipação, mais pertinente que todas as invenções de um autor inspirado. Já me ocorreu não ter conseguido fazer um determinado plano e pedir que me representassem a cena: nenhuma cena resistiu à montagem. Mesmo que os atores fossem notáveis, restava sempre algo de bizarro, de modo que nunca mais repeti o pedido.

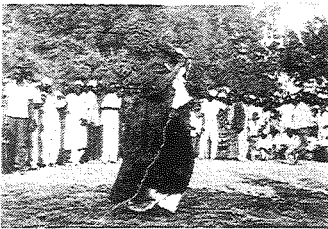
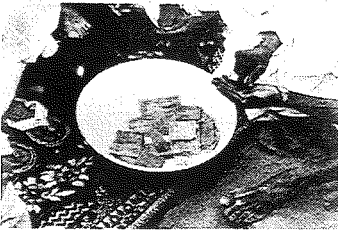
Que o cineasta suscite, provoque e canalize, é uma evidência, mas que se imponha ao ponto de só encontrar a si mesmo, se vendo paralisado quando os outros lhe escapam (o que é de longe o mais grave), eis o verdadeiro problema: para que então buscar homens e situações que existam independente dele? Melhor passar a dirigir atores de verdade!

Cortar-colar

A filmagem da seqüência no mercado local foi problemática. Impossível fotografar sem estar imediatamente cercada por uma quantidade de pessoas que buscavam entrar no campo visual. Logo que parava de filmar as pessoas se dispersavam. Para filmar o mercado, foi preciso ficar com a câmera apoiada nos braços levantados e o olhar no vazio. Sentia muitas vezes que incomodava: por que ela fica plantada diante de alguém sem lhe perguntar nada? Meus “enquadramentos” nem sempre eram considerados satisfatórios! No interior desta turbulência mercantil, a filmagem da cena da transação comercial foi bastante difícil. Um círculo formou-se em torno e eu só tinha um eixo de *prise de vue*. Estava em uma situação que não escutava nada, adivinhava vagamente a história e hesitei bastante para iniciar a filmagem. Se não tivesse os planos do mercado para incluir a banda sonora, não poderia montar essa cena.

Depois que volto de uma filmagem, ver o copião é sempre desagradável. Um encontro difícil entre o filme imaginado e aquele que se projeta na tela. Um tempo de adaptação à imagem é necessário.

A montagem é, sem dúvida, a etapa mais cativante da fabricação de um filme que pouco foi escrito antes da filmagem. É neste momento que se toma, verdadeiramente, posse do filme, que se pode fazer surgir uma impressão de história quando, muitas vezes, você perdeu o curso dela ao longo da filmagem. Eisenstein dizia: “a montagem é como uma sucessão de explosões que fazem avançar o carro.”



Cortar-juntar-colar: gestos intermediários entre a filmagem e a divulgação. A montagem é um momento de solidão ou de união exclusiva, um instante de enclausuramento. Sob a chama dos sons e das luzes registradas se esconde uma aventura secreta, a do montador e a do realizador: nasce uma história de amor, ódio, desacordos, risos loucos, desespero. A vida está aí, em um perímetro estreito, e o mundo parece se esvaír. Borboletas crepusculares, arquitetos das sombras, os montadores constituem um corpo estranho de quem nunca se fala, ainda que estejam na confluência visual, sonora, semântica do cinema.

Já me aconteceu de montar sozinha (*Le reflet de la vie*). Esta experiência parece indispensável para compreender todos os riscos de um filme: se ficamos sempre atrás de um montador que freqüentemente encontra solução, é quase impossível progredir na *realização* dos nossos filmes. É preciso ter se confrontado diretamente com uma matéria difícil, rebelde para que algo detone, sobretudo quando somos os responsáveis pelas *prise de vues*. Se tivesse de dar cursos para futuros câmeras, os ensinaria durante um dia o foco, o diafragma, a sensitometria e, em um ano, a montagem. Para construir um filme com suas próprias imagens, é preciso contar com olhos amigáveis⁹ e seguros, o famoso “olhar exterior”. Apesar disso, as vertigens nos perseguem na sala de montagem: ninguém para dizer que é inútil inverter a seqüência ou que é mais interessante para o discurso suprimi-la. Eu terminava por “triturar” as imagens e os sons de modo compulsivo: este plano, eu o coloco aqui ou lá? termino aqui ou ali? Esta mulher, eu a faço entrar no começo ou no fim da seqüência? No

⁹ Penso aqui, especialmente, em Elizabeth Kapnist, amiga, realizadora e montadora.

¹⁰ J. Cassavetes, citado por L. Gavron e D. Lenoir em John Cassavetes, Paris, Rivage, 1986, p.36.

entanto, esse monólogo doloroso tem, apesar de tudo, certas vantagens, pois permite que se penetre no cerne de seu sujeito, no interior do que se quer provar de si mesmo, que se quer compartilhar com seus semelhantes. “Não monto meus filmes para dar prazer aos outros mas para que os espectadores compreendam melhor o que há no filme, que é uma relação com eles e não somente comigo. Pois, é claro, todos os filmes são pessoais”.¹⁰

O cineasta

Eu quis filmar o culto de Dodo e este também foi um momento difícil. A princípio um sobrinho de Samna — marabout e “cavalo” de Dodo — deveria ser o herói do filme. Infelizmente ele morreu num acidente de automóvel e foi preciso achar outra pessoa iniciada nesse culto. Cada vez que encontrava um, o mesmo cenário se produzia: me convidavam para a cerimônia de posseção e no momento do transe eu era violentamente expulsa ... pelos deuses! As imagens metafóricas da tecnologia ocidental integradas ao ritual terapêutico tornavam meu olhar insustentável para os jovens iniciados, que, sem dúvida, viam na câmera um objeto que fixava, julgava e os colocava em risco. Tentei montar os fragmentos das seqüências filmadas e inacabadas desse ritual: a filmagem faz parte do mesmo modo que a busca de um novo deus. Há momentos em que se é obrigado a se colocar de maneira visível.

O ponto de vista do autor não se restringe só ao cinema de ficção, ele é fundamental ao cinema antropológico. Apenas as intenções e a pertinência ou

não de uma análise podem assegurar ao espectador que a escolha das imagens e a construção do filme têm um sentido. No povoado africano, por exemplo, é bastante fácil filmar as casas com teto de palha dando-se as costas à telha de zinco, os rituais sem os tratores que passam ao fundo, as mulheres pilando e desviando do militar ao lado. É, também, bastante fácil filmar as carcaças do gado, as crianças com ventre inchado mais do que os homens que fazem a reciclagem dos pneus, os migrantes temporários ... Tudo depende do que o autor quer mostrar: a tradição imutável desses povos sem história ou a pobreza sem limites de um Sahel abandonado. No que me diz respeito, procuro integrar nos meus filmes as configurações que as pessoas se inscrevem há vários séculos como as transformações existentes no seio de suas vidas.

A arte de contar uma história deveria ser considerada como única. Entretanto, uma ruptura mal colocada pode transformar a cinematografia em *cinema documentário* e *cinema ficção*. O primeiro gênero, frequentemente sinônimo de didatismo ou informação, apela para a temeridade e a sorte, enquanto que o segundo seria, por princípio, portador de sonhos e revelaria a arte. Inútil citar os filmes — muito numerosos — que, classificados em uma categoria, poderiam de fato pertencer à outra. Existem, evidentemente, numerosas diferenças entre uma história que aconteceu e outra que é inventada. Mas não se poderia considerar o cinema como um instrumento, documentário ou ficção, como maneiras de se fazer? Curiosamente, logo que um documentário se aproxima da ficção através de sua escri-



tura ou *mise en scène*, a questão do gênero surge imediatamente; enquanto que, em se tratando de ficção, trata-se de “filme” — de Méliès a Rouquier.

As *démarches* cinematográficas existem, o documentário não existe para mim. Reclamar junto às televisões as quotas ou garantias de distribuição é criar uma marca para um gueto. Tomado como um gênero, o documentário tem certa dificuldade para encontrar uma dinâmica de difusão: há muito tempo as salas de cinema se livraram deles, os canais de televisão têm seus pobres departamentos de documentário, os festivais se dobram nas suas fronteiras... O conjunto de filmes — escritos com antecedência ou não — deveria ter a mesma chance e ser levado em consideração. Mesmo que as condições de produção e os meios técnicos não sejam os mesmos, só existe um único cinema, aquele de homens e mulheres que buscam se expressar: é a eles — e não ao gênero — que damos a impressão de nos chatear, de aprender, rir ou temer.

Imagem da África

Eu sempre volto do Níger com uma sensação de frustração mesclada a excitação: a complexidade e a extensão dos sistemas se descobrem lentamente, entretanto os fulgurantes encontros com personagens sábios, generosos e surpreendentes me fazem a cada vez avançar no conhecimento, na memória desse povo. A África que está presente em meu espírito nada tem a ver com aquela que reencontramos na França. Entre o desprezo e a comiseração, do Sahel só so-

bram aqui algumas “tribos da Idade da Pedra” ou crianças pobres de barriga estufada. Já nem se diz mais que a *África não vai bem*, as pessoas o afirmam sem esperança. De onde vem essa indiferença crescente em relação a um continente doravante percebido como uma ferida incurável no mundo? Populações dependentes por natureza, terra de flagelos agora assolada pela AIDS, um impasse fora da grande planificação do “progresso”. Os países ricos respondem às agruras do Terceiro Mundo com *expertises* internacionais, ou pelas relações paternalistas de que a França possui o segredo. O espírito de caridade do Ocidente cresceu tão vertiginosamente que as grandes causas políticas submergiram ao individualismo desabrido da especulação financeira: lutas anticolonialistas, comunismo, explosões para *mudar a vida*. Os espaços de riqueza estão superprotegidos e, por trás dos nossos muros, alcançamos nossa boa consciência com simulacros de altruísmo: um cheque para o Sahel, uma ligação de minitel para as campanhas da Unicef, uma resposta ao apelo da TF-1 (canal da televisão francesa) em favor dos *Médecins du monde*... e mudamos de canal, felizes, enquanto a África sofre com a corrupção intermediada pelos bancos de negócio internacionais, as guerras mantidas pelos países vendedores de armamento, os governos freqüentemente violentos e incapazes que sustentam todavia nossas democracias, pouco poupadas, tampouco, pelos subornos, o reino do dinheiro e as desigualdades sociais.

Um tirano vem, às vezes, distrair a atenção, um cantor passa pelos estúdios ele-

trônicos da *world music*, uma exposição de máscaras suscita a admiração de algumas revistas especializadas: mas a África colonial não teve sempre seus “reizinhos”, seus “tambores” e sua “arte negra”? Imagens da grande máquina “comunicativa”, sem relação com as que se me impuseram quando estava lá. Muitas vezes, bastaria um enquadramento, um gesto ou duas palavras para sentir a complexidade das relações e dos seres. As imagens de uma refeição na casa de Samna, por exemplo, deixam entrever uma hierarquia construída ao mesmo tempo pelo sexo, a idade, a posição social e a aloctonia. Longe da apatia do seu sacerdote, aquelas pessoas se batem: as zombarias de Tafadama em relação aos governos mostram o vigor desses oitenta por cento de analfabetos despossuídos, que sabem da ajuda externa hipotética e contam sobretudo consigo mesmos. Permanecem solidários uns com os outros e articulam redes de comércio, procedimentos de equilíbrio e apoio. Quando a riqueza os separa, o dinheiro os une. Bem ou mal adquirida, a fortuna é em parte redistribuída, pois é o nome do seu “detentor” que está em jogo. Inversamente, a brutalidade com o jovem ladrão de camelo, a quem acusam sem a menor prova de todos os males — especialmente o de ser um drogado —, evidencia a intolerância de uma sociedade cuja coesão, ainda bastante forte, tem por corolário a recusa das margens.

A franqueza de Samna nas entrevistas permite adivinhar os terrores engendrados pela feitiçaria, que obriga a uma vigilância constante, particularmente quando se possui um bem ou um lugar que os outros não têm.

Mas nem o medo, nem a pobreza petrificam o tempo e o movimento: a terra porta o fruto do trabalho dos homens, os sacrifícios mantêm as trocas, os mercados pululam de gente, o sertão é percorrido em todos os sentidos por pedestres, cavaleiros e táxis. Aquelas sociedades rurais são animadas por uma vitalidade extraordinária; sua capacidade de invenção para resistir à adversidade, tirar partido de recursos como detritos e encontrar soluções no mais completo denodo, é sem limites. Sua profunda mobilidade se revela pelas numerosas viagens que os indivíduos empreendem, pela mistura permanente de povos, pela capacidade amplamente difundida de dominar várias línguas, pelas respostas criativas face à mudança dos tempos.

Através dos cantos improvisados dos *griots* ou das admoestações de Mundié, desvenda-se uma imaginação de raízes longínquas, se abrindo ao lirismo das grandes narrativas. Pela boca do velho Bankali e da princesa errante, escapa aos fragmentos um pensamento que ancora a ação humana em um diálogo imediato com as forças divinas que animam a natureza, uma interpretação do mundo distante dos textos monoteístas, que fazem do homem uma criatura central e dominante do planeta.

Minha admiração pelos muitos personagens jovens ou velhos desse país só fez crescer, e foi dessas relações, estabelecidas ao longo dos anos, que nasceram filmes e escritos.

“São múltiplos os caminhos do conhecimento. Eles passam seguramente pelos saltos ‘selvagemmente especulativos’ de que fala Einstein, em que axiomas não se deduzem da experiência, ou pelo *nós* aristotélico, que



procede por intuição e indução a partir de dados sensíveis, para aliar o particular ao universal. Mas passam também pela intimidade partilhada com o Outro, a compreensão em que Lévi-Strauss via uma forma suplementar de prova'; e, para mim, pelos rostos familiares e amigos daqueles que

arrancam a uma difícil terra voltaica os meios da sua subsistência, prolongando o esforço de reflexão empreendido por seus ancestrais ao se interrogarem com inquietação sobre as regularidades aproximativas da Natureza, tão avara em água, e as áleas da História".¹¹

¹¹ F. Hérítier-Augé, Leçon inaugurale. Paris, Collège de France, 25 de fevereiro de 1983.

Abstract

I propose to view the warrior societies of the Sahel and their transformation into nations from the case of the Mawri valley in Niger. This comment is centred on the figure of the chief Samma, the hero of my film *Les Temps du Pouvoir*. Samma is shown in his various relations to his society, and it is through these overlapping images that his power as a chief is revealed.

The film presents a type of sensory knowledge which is difficult to obtain through written text. The book, on the other hand, gives the reader analyses which are impossible to include in film comments. Image and written text are inextricably linked, so that the book becomes constructed through the film sequences.





Uma experiência de feed-back*

Patrick Deshayes

Os princípios do feed-back ou da antropologia compartilhada, caros a Jean Rouch, foram mais frequentemente afirmados do que de fato realizados. É claro, são muitos os antropólogos-cineastas a promover a distribuição "em campo" de fotografias de filmagem. Alguns apresentam uma gravação em vídeo do filme que realizaram, mas são raros aqueles que, como Patrick Deshayes, levam um equipamento de projeção de 16mm, aos confins do mundo e organizam verdadeiras sessões de cinema, mostrando a seus anfitriões não só as suas próprias imagens, mas também aquelas do mundo branco. Além de uma reciprocidade respeitável no plano moral, esse retorno do olhar também produz, para uns e para outros, um efeito de conhecimento.

Em *Nawa Huni, regard indien sur l'autre monde* [Nawa Huni, olhar indígena sobre o outro mundo], índios da Amazônia comentam imagens do mundo branco. Essa iniciativa resultou em um filme de montagem, estruturado sobre o retorno das imagens e o modo como são percebidas pelos índios. É certo que uma prática do cinema etnológico que retorna as imagens às pessoas filmadas nos influenciou. Porém, nosso objetivo era mais ambicioso: a operação não foi empreendida para obter uma avaliação "selvagem" do nosso modo de vida, mas para confrontar, em uma abordagem "etnográfica experimental", as imagens cinematográficas do mundo branco com o Branco imaginário que

ocupa um lugar tão importante no pensamento indígena. Isso com a finalidade de compreender melhor o que estrutura e define o Outro em uma sociedade determinada, particularmente o Outro estrangeiro. O feed-back que nosso filme reflete não é portanto de ordem mecânica (o simples retorno das imagens captadas), mas sim de ordem qualitativa, pois implica nosso encontro com um pensamento e uma cultura diferentes, seja em seus conceitos de identidade e de alteridade, em relação ao problema da realidade e da representação, ou ainda quanto ao lugar do visual nos modos de expressão. Assim, projetamos um certo número de filmes sobre a vida cotidiana na Europa. Em seguida, refilmamos as reações suscitadas, tanto as coletivas, quando das projeções, quanto as individuais ao visor, quando das manipulações pessoais. Também filmamos as reuniões durante as quais eram concorridas as discussões sobre a vida dos brancos. Para a montagem final, retivemos as imagens e reações que se mostraram mais pertinentes.

Nessa abordagem, fazíamos inteiramente parte do objeto estudado. Representantes do "Outro exterior", nossa presença estimulava e atualizava, em todos os níveis do discurso indígena, o tema do homem branco. Como fazer, então, a separação entre nós e o objeto de estudo, já que nos confundíamos com ele? Tal assimilação se fez marcar por uma sequência de associações que os fazia dizer que nós éramos *Branco*s, *dominávamos o*

*Este artigo foi publicado originalmente na revista *CinémAction*, nº 64, 1992 (*Demain, le cinéma ethnographique?*) sob o título: Une expérience de feed-back.

metal e éramos mensageiros da morte. A imagem que resumia todos esses atributos e marcava nossa alteridade máxima era a do *canibal*. Nosso encontro tinha de se desdobrar necessariamente no interior desse campo conceitual. Quanto às “imagens”, que se grudavam à pele, não podíamos sequer esperar fazer-lhes oposição. Elas se codificaram no decorrer de uma longa tradição, refletindo a história do encontro entre os índios Huni Kuin e o mundo branco. Em vez de rechaçá-las, tomamos a decisão de nos apoiar nelas. O trabalho fílmico nos parecia particularmente apto à criação de um campo de encontro: não éramos somente Brancos, éramos também fazedores de imagens, cuja natureza os índios ignoravam. Contudo, se ignoravam a natureza das imagens que o cinema pode produzir, já tinham visto um homem branco com uma câmera, e também nessa oportunidade a experiência do encontro tinha colocado esse instrumento do lado da morte.

Em 1951, depois de meio século de isolamento, os índios Huni Kuin foram contatados por um pesquisador alemão, Harold Schultz, que produziu um filme de oito minutos. O choque epidemiológico que resultou do contato foi terrível. Em duas semanas, a população de quatrocentas e cinquenta pessoas foi reduzida a noventa. Os índios avaliaram que a responsabilidade pela hecatombe era da câmera, que reduzia as pessoas à miniatura, como cada um deles pôde constatar ao colar o olho no visor.

Quando chegamos, cerca de cinquenta anos depois, os temores eram idênticos. A abordagem preliminar à confrontação consistiu na desmobilização do processo de medo dos índios Huni Kuin diante da câmera. O

temor engendrado pela câmera de Schultz estava associado ao visor da máquina, e não à sua capacidade de produzir imagens. Assim, mostramos primeiro o que eram uma máquina fotográfica e uma câmera de filmagem. Como era de se imaginar, o medo se transferiu da imagem virtualmente miniaturizada do visor àquela efetivamente reduzida da fotografia. Utilizamos uma polaróide para circular fotos mais facilmente, mas foi quando circulamos fotografias nossas e dos nossos próximos que os medos se dissiparam. Então, trouxemos as imagens animadas da vida cotidiana no nosso mundo. Se nós mesmos e as pessoas do nosso mundo aceitávamos ser filmados, o cinema não devia ser tão perigoso. Isso permitiu banalizar esse objeto tão curioso que era a câmera. Adquirido esse aspecto, a confrontação com o imaginário indígena nos levou a modificar a idéia que fazíamos da escritura cinematográfica. Paralelamente, os índios descobriam os mecanismos de fabricação e a natureza das imagens cinematográficas. Finalmente, a experiência representou, para cada um de nós, um meio para descobrir a construção e o estatuto da imagem.

Uma vez aceito que a idéia de filmar não era mortalmente perigosa, os índios nos falaram do seu “cinema”. Tratava-se, certamente, de uma provocação, mas também era muito interessante. Para eles, as imagens cinematográficas não pertenciam ao real, tampouco eram o real reproduzido; as imagens sobre as quais nos falavam eram aquelas geradas por sonhos ou drogas alucinógenas. Entre os índios Huni Kuni, essas drogas funcionam como uma mediação com o mundo exterior. Quem é o Outro? São os alucinógenos que respondem. E muitas vezes eles nos disseram, após uma projeção:



“Tudo o que vimos nas suas imagens, nossas visões... já tinham nos mostrado”.

As imagens que eles viram na tela foram as de um filme montado, que se encadeavam a partir da lógica de um roteiro. Isso os fez pensar não em um desfile de percepções espaciais extraídas do real, mas, ao contrário, em uma lógica de associações de imagens tal como as que se tem em sonhos ou após a ingestão de alucinógenos. O que foi marcante, contudo, foi a facilidade com que pessoas que nunca tinham visto filmes olhavam e interpretavam as imagens. Nenhum resquício aqui da síndrome do trem entrando na estação de La Ciotat. De uma certa maneira, eles não foram nada bobos, o es-

paço e o tempo reconstruídos não os fizeram pensar no espaço e no tempo reais, mas naqueles dos sonhos. Havia descontinuidade e ordenamento. Com efeito, a ruptura dos planos, o encadeamento de espaços diferentes, tudo distanciava o filme do real. Todavia, aquelas imagens que viam falavam de um real. Eles não duvidavam da sua existência. Diziam, simplesmente, só ver nelas uma representação. Em toda a cultura, o pensamento mágico está no centro dessa afinidade entre o real e sua representação. As imagens falam às imagens e das imagens. Nosso cinema foi analisado como uma alucinação, e os índios compreenderam que tinha a mesma função de mediação.

Abstract

The principles of feedback or shared Anthropology, so precious to Jean Rouch, were more often affirmed but not really realised. There are, of course, many anthropologist film-makers who distribute 'in the field' photographs from film footage. Some present videos of their films but few, like Patrick Deshayes, take a 16mm projector with them to the farthest corners of the world and set up film projections, showing to their hosts not only their own images but also those of the 'white' world. Besides revealing a salutary reciprocal attitude, such feedback is also a source of knowledge to both parties.





*Projeto cinematográfico e método lingüístico em antropologia social**

Colette Piault

Estando a antropologia visual cada vez menos voltada para as sociedades longínquas e diferentes e, para as culturas em via de desaparecimento, convém repensar a especificidade dos nossos objetivos e práticas.

A elaboração de um projeto de filme antropológico é uma fase essencial, que se constrói sobre - pelo menos - três pólos: o conhecimento advindo da pesquisa; a especificidade do meio, implicando cada vez mais uma real colaboração com as pessoas filmadas; e a escolha, quiçá a invenção, de uma escritura cinematográfica original e adequada. Sendo o cinema uma linguagem, como e em que medida pode essa elaboração tomar emprestados os modelos da lingüística?

“O que caracteriza toda a cultura moderna é que ela se torna cada vez mais consciente. Até mesmo o artista tenta compreender que o que faz não é mais instrumento da inspiração... e não acho que isso altere as qualidades da invenção: saber o que se rejeita e por que se é recusado pode estimular a consciência do que há a inventar, e ajudar na descoberta dos limites dentro dos quais se pode inventar. Pelo fato mesmo de que tantos valores aceitos sejam questionados, a época favorece tais tomadas de consciência.”

(E. Beneviste. *Problèmes de Linguistique Générale*, T. I I, pp. 27 - 28.)

Na confluência de uma arte, o cinema, e de uma ciência, a antropologia social, o cinema antropológico¹ já fez verter muita tinta sob plumas especialistas, mas às vezes contraditórias. Os textos reunidos em *Principles of Visual Anthropology* publicado em 1976 (c.f. Bibl. 2), são testemunho disso: uma história muito completa do cinema etnológico feita por Emilie de Brigard; os artigos de Colin Young, David MacDougall e Jean Rouch, baseados na experiência, são estimulantes para a reflexão e uma defesa — sempre válida — do visual face ao verbal por Margaret Mead. Outros textos posteriores, notadamente em francês, tentaram uma teoria da prática (c.f. Bibl. 3) ou uma síntese da história e da reflexão (c.f. Bibl. 4). Em inglês, a bibliografia é ainda muito mais extensa.

Contudo, o cinema antropológico continua à procura de si mesmo. A questão continua a ser colocada aqui e ali: “O que é filme etnográfico?” e talvez, cada vez com mais frequência, visto o desenvolvimento importante do documentário social, que ocupa um grande espaço nos festivais e nas telas de televisão.

* Este artigo foi originalmente publicado na coletânea E.L.A., nº 69, 1988 sob o título: *Projet Cinématographique e méthode lingüistique en anthropologie sociale.*

¹ A distinção entre cinema etnológico e cinema antropológico é uma distinção de língua. Encontra-se mais frequentemente o termo antropológico entre os anglo-saxões, os nórdicos, os americanos... ao passo que a França e a Alemanha preferem usar etnológico. Filme etnográfico, em compensação, se aplicaria a filmes de registro de costumes, técnicas, rituais etc... Na verdade, nunca houve uma discussão teórica sobre a definição desses termos: só o uso e a prática têm determinado sua escolha.

Se, de fato, a antropologia nasceu e elaborou sua metodologia no estudo de sociedades longínquas ao lado de viajantes, missionários e colonizadores, ela agora se desenvolve, igualmente, nas sociedades mais próximas, aquelas de onde saíram os próprios antropólogos.

- Essa constatação, a despeito da sua banalidade, merece que atentemos para algumas das suas conseqüências para o cinema antropológico. O apelo visual de um certo "exotismo" justificou durante muito tempo o filme antropológico para o público ocidental, e, para o senso comum, todo filme realizado em terras distantes, pouco acessíveis, no seio de grupos sociais em aparência muito diferentes das nossas culturas, é qualificado de etnológico. A proximidade dos nossos campos de estudo vai nos obrigar a modificar e a precisar nossa especificidade. Ainda mais se levamos em conta que essas sociedades próximas, na Europa, por exemplo, produzem, através de outros canais — cineastas documentaristas, realizadores de televisão —, numerosos filmes sobre o "real", a vida das nossas sociedades.

Por isso, chegou talvez o momento de repensar a especificidade dos nossos objetivos e da nossa prática na antropologia social. De expor algumas reflexões referenciadas na minha prática, portanto exclusivamente sobre uma etapa essencial, aquela da elaboração de um projeto de filme, esses os objetivos dessa contribuição.

Uma Experiência

A importância de uma elaboração aprofundada do projeto de filme antropológico se revelou para mim depois que eu já

tinha terminado e projetado muitas vezes meu primeiro longa-metragem (110 minutos), rodado em um povoado grego, no qual desenvolvo um trabalho sobre imigração e deserção, vistas do ponto de vista do povoado, desde 1974. Após quatro anos de estudo, parecia que o povoado de algum modo sofria, por causa da deserção, uma morte simbólica: ao emigrarem, os habitantes levaram com eles não só a vitalidade econômica, mas também a essência da vida social e familiar (c.f. Bibl. 5). Somente quando retornavam temporariamente para as festas, o povoado reconstituía (ou acreditava reconstituir) sua unidade. Os residentes permanentes viviam o seu presente à sombra do passado, e julgavam o Aqui em função do Alhures, daquilo que lhes era dito ou do que tinham entrevisto quando em visita aos seus filhos nas cidades gregas ou no estrangeiro. Esta referência ao Alhures, a um alhures que se paramentava de tantas qualidades, alimentava todas as conversas, tanto públicas, no café ou nas ruelas, quanto privadas, no quadro familiar. Também para mim, falava-se primeiro da vida dos outros, filhos, primos, pais que viviam em outra parte. Falava-se com orgulho, enquanto o modo de vida do povoado era depreciado, as pessoas avaliando a si próprias comparativamente aos valores citadinos, com o modernismo e a riqueza.

Como antropóloga, meu primeiro filme tinha de levar em conta o conjunto do povoado, e não apenas uma família, como teria podido fazê-lo um cineasta que estivesse de passagem. Pareceu-me, igualmente, que o primeiro filme deveria abordar esse fenômeno, núcleo central da minha pesquisa e da experiência vivida dos habitantes. O filme se construiria sobre a alternância entre os



dias de festa em que, artificial e temporariamente, o povoado reencontrava a sua plenitude, e a monotonia da vida cotidiana, em que a sobrevivência se substituiu à vida. E o título se impôs: "C'est pas tous les jours de fête" [Nem todo dia é dia de festa].

Sob a influência dos habitantes do povoado, que há vários anos me viam filmando aqui e ali com minha Beaulieu mecânica, comecei registrando a festa do santo padroeiro, em 1978. Aquele momento de reunião era muito importante para eles, um momento feliz, e todos desejavam vivamente que o filme fosse fiel a esse aspecto. Também filmamos algumas seqüências sobre a vida cotidiana fora da festa. Esses elementos foram montados e exibidos em banda dupla a uns cinquenta residentes de Atenas originários do povoado, mas que, presentes na festa, tinham participado do filme. Os elementos montados agradaram, pois eles se "reconheceram" neles. Depois, chegaram os rumores ao povoado, dizendo que podiam continuar o filme comigo, que podiam confiar em mim. E era realmente um filme sobre o povoado deles.

Quanto a mim, fiquei um pouco decepcionada. Pareceu-me que a festa do padroeiro, com a multidão, as danças e a igreja, poderia ter sido filmada por qualquer outro, num tempo bastante curto e sem ter o conhecimento mais profundo que eu tinha do povoado e de seus habitantes. Desde a origem do projeto, decidira fazer o filme em duas filmagens espaçadas, que permitisse um certo recuo, e um reajuste de meus objetivos. Assim, decidi filmar a festa da Páscoa no ano seguinte, pois sabia ser mais familiar, menos exterior, mais privada. E, de fato, é em torno da festa da Páscoa e das despedi-

das que a seguem que se encontram os momentos mais emocionantes do filme.

O resultado foi um filme longo, muito longo, demasiado longo mesmo. Muitos espectadores concordaram com isso, mesmo que o filme os tenha tocado profundamente. Claro, a culpa era da montagem.² Quando eu perguntava o que deveria ser suprimido ou reduzido, não havia acordo. Somente David MacDougall chamou minha atenção para o efeito de redundância ou de repetição que representava a segunda festa. Com efeito, me pareceu então que o filme tinha um problema de estrutura: as duas festas lhe davam um caráter bicéfalo. Seria certamente possível reduzi-lo na montagem, mas o verdadeiro problema estava no momento da elaboração do projeto: não tinha percebido que não poderia fazer um filme com duas festas tão diferentes, mas de igual importância para meu propósito. Fazer dois filmes distintos? Não, pois seriam sobre o mesmo tema. Construí-lo em duas partes? Eu o fizera pensando que uma televisão qualquer ao menos poderia programá-lo assim. Mas isso não foi de nenhuma utilidade: se o filme agradava, era mostrado de uma só vez, em sua integralidade.³

Hoje, a cada projeção, pergunto aos espectadores o que acharam da duração, admitindo que eu mesma o achava demasiado longo. Estranhamente — e isso demonstra bem a diversidade e a subjetividade das percepções —, os jovens franceses, assim como os nórdicos, americanos, ingleses ou gregos, não reclamam da sua duração. Mas, àqueles que percebiam essa duração excessiva, eu perguntava o que era longo demais. Talvez mais conscientes da linguagem cinematográfica, eles não diziam a "monta-

² É uma regra na França: os antropólogos, segundo o pensamento de Jean Rouch, filma o que sentem ao olhar através da câmera, e é ao montador — mais frequentemente uma montadora —, com seu "olho exterior", que cabe cortar, deci-dir, rejeitar, em suma, fazer o filme (c.f. Bibl. 6), que será, é claro, obra do antropólogo.

³ Apesar da sua longa duração, depois de alguns cortes autorizados por mim, ele foi programado com sucesso nas televisões grega, sueca e australiana. Na verdade, se fosse dividido em duas partes se tornaria mais pesado, pois era preciso que a segunda parte comportasse, sob uma forma diferente, algumas explicações já fornecidas na primeira, e que poderiam, por isso, ter sido economizadas.

gem”, mas, em vez disso, “a segunda festa”. Todavia, a segunda festa é tratada mais rapidamente do que a primeira, é mais rica visualmente, mais espetacular, mais viva, mais ágil a sua montagem. Simplesmente, vinda depois da primeira festa, essa Páscoa traz uma redundância.

Foram exatamente esse questionamento sobre a duração excessiva do filme e a discordância sobre o que fazer para reduzi-lo que me sensibilizaram quanto ao delicado momento da concepção do projeto.

Desde então, quando vejo filmes que “não conseguem manter seu pique”, a primeira pergunta que me faço é sobre o projeto, sobre sua concepção. Com efeito, é antes da filmagem que certas escolhas podem e devem de fato ser feitas.⁴ Filmar na indecisão é perigoso, e não é função da montagem consertar ou mascarar as lacunas e erros da concepção. Além do mais, essa última etapa dura interminavelmente nesses casos, o que não é seu papel. “O roteiro, tudo está no roteiro”, dizia, parece, Jean Gabin. Porém, nós não trabalhamos um filme antropológico a partir de um roteiro stricto sensu, mas sim de um projeto. Do rigor da sua elaboração dependem amplamente a qualidade e o interesse do filme realizado.

A partir dessa experiência, me pareceu que a concepção de um filme de antropologia repousa — ao menos — sobre três elementos essenciais.

1. Que o tema do filme tenha um sentido e uma certa importância para as pessoas filmadas com que se vai colaborar e que se insira, de algum modo, no lugar.

2. Que exprima bem o que a pesquisa permitiu colocar em evidência, que seu vínculo com a pesquisa seja claro e rigoroso.

3. Que a estrutura e a escritura cinematográfica escolhidas sejam apropriadas.

Voltando ao meu exemplo, creio ter dado grande atenção ao primeiro e ao segundo aspectos. Em contrapartida — era meu quarto filme, mas o primeiro em que eu mesma não me encarreguei das tomadas —, provavelmente não me detive o bastante sobre o terceiro aspecto. Fiz uma opção: tratava-se de um filme de observação, construído em seqüências, sem entrevistas nem comentários, em que a palavra foi deixada às pessoas filmadas, mas ele sofreu por um lado, daquela estrutura bicéfala de que falei anteriormente e, por outro, apresentou erros de sintaxe.⁵

Dogmatismo Técnico ou Pesquisa Metodológica

Como se elabora um projeto? Quais são as questões a serem examinadas? Talvez se possa concordar que somente o produto acabado, o resultado, o filme, é importante. Trata-se de fazer e de ser bem-sucedido.

Só a performance conta, o que nos leva a rejeitar todo e qualquer dogmatismo técnico, independentemente do resultado.

Todos nós conhecemos o prazer e mesmo o júbilo que pode haver em descobrir o que nos circunda através do olho de uma câmera, o que Jean Rouch chama de “cine-transe”. Há quem pare por aqui mesmo e decida de uma vez por todas que todo filme antropológico em que o antropólogo não foi o câmera deve ser rejeitado. Todavia, a dis-

⁴ Os antropólogos tendem particularmente a querer colocar tudo em seus filmes, o que significa que não conseguem se decidir pela rejeição, por razões de coerência cinematográfica, daquilo que lhes parece intelectualmente essencial ou ligado, por meio de uma relação só por eles percebida, ao tema central das suas pesquisas. Muitos entre eles admitem que também quiseram mostrar ou descrever isso e aquilo.

⁵ Voltaremos à questão da sintaxe, a propósito das escolhas ligadas à linguagem cinematográfica.



tinção entre um filme rodado pelo próprio antropólogo e outro em que tenha se encarregado do som em vez da imagem não é tão evidente face ao produto acabado. Há casos em que é possível — infelizmente — estabelecer esta diferença: aqueles em que a câmera inexperiente do antropólogo passeia em sua aventura, descobre talvez, mas nem por isso permite ao espectador descobrir; e aqueles em que, sem que tenha consciência, apaixonado por sua relação com a câmera, o antropólogo nos entrega um itinerário caótico, pigmentado eventualmente de algumas imagens muito bonitas. É verdade que entre os filmes que “funcionam” há alguns excelentes, entre os melhores, filmados pelo próprio realizador, que aliás, muitas vezes, não é antropólogo. Nesse caso, ele é — ou se tornou — mais cineasta-cameraman profissional do que antropólogo, o que quer dizer que os filmes assim realizados nem sempre são concebidos no quadro de uma pesquisa antropológica, ao mesmo tempo ampla e profunda.⁶

As discussões sobre os métodos técnicos efetivamente ofuscaram durante muito tempo os problemas da realização, da “direção” cinematográfica (para se referir ao termo inglês), e da concepção do projeto em si. Como observou com muita pertinência Colin Young, as discussões sobre método, visando impor um deles e excluindo os outros, são, na verdade, discussões sobre poder (c.f. Bibl. 7).

Julga-se o método à luz do resultado, e é face ao filme acabado que se poderá avaliar o método e sua adequação ao projeto. Um filme antropológico resulta de uma série de escolhas e recusas. É preciso que ele conte uma “história”, mas não mais que

uma. Por isso, acho que nossa abordagem pode se aproximar daquela dos lingüistas, através da noção de pertinência. “Toda descrição supõe uma seleção. Todo objeto, por mais simples que pareça à primeira vista, pode se revelar de uma complexidade infinita. Ora, uma descrição é necessariamente finita, o que quer dizer que somente certos traços do objeto a descrever poderão ser resgatados” (c.f. Bibl. 8). A pesquisa da pertinência não é um dado em si, mas sim o objeto de uma abordagem rigorosa, que pode provavelmente ser aplicada, com benefício, aos três elementos de base de um projeto cinematográfico.

Filme, pessoas filmadas e abordagem do meio

Pode-se fazer filmes muito interessantes e até espetaculares em um meio social dado, mas só certos temas e o tratamento dado a eles suscitarão o interesse das pessoas filmadas. Por exemplo, no povoado de Epire, onde trabalho, como em todo e qualquer povoado grego, as eleições e especialmente as eleições municipais são um período de intensidade particular. Eu poderia fazer — e talvez o faça realmente agora — um filme excelente sobre esse assunto. Trata-se incontestavelmente de um bom tema, comportando sua estrutura interna, seus momentos dramáticos e sua cronologia. O filme seria talvez satisfatório para os “atores”, os espectadores potenciais, e para mim mesma. Entretanto, ao escolher centrar meu primeiro filme, introdutório no povoado, sobre a deserção dos seus habitantes, me parece que escolhi um tema realmente fundamental para os próprios habitantes. O “herói” era o povoado inteiro. Por causa disso, meu projeto foi mais bem aceito e a colaboração mais facilitada,

⁶ Pode-se observar que os melhores filmes antropológicos não foram realizados por antropólogos (por exemplo, a série dos Bushmen de John Marshall, ou as Turkana Conversations de David e Judith MacDougall), mas por aqueles cineastas profissionais formados em antropologia que mergulham por longo período nos grupos sociais que os interessam. Talvez isso demonstre que, no filme antropológico, pelo menos até agora, é a competência cinematográfica no sentido amplo que domina em relação à competência antropológica. Entretanto, esses exemplos são emprestados dos filmes rodados em terras distantes das nossas culturas ocidentais, nas quais os aspectos visuais são muito ricos. Contudo, nada garante que seja possível proceder a mesma experiência com o mesmo sucesso em nossas sociedades modernas e próximas.

pois o problema abordado era de fato o seu problema essencial.

A relação com o meio diz igualmente respeito à natureza da equipe de filmagem. Que a equipe deva ser reduzida, é um ponto sobre o qual todo o mundo está de acordo. Contudo, segundo os temas, os meios, sua composição e a repartição dos papéis podem variar. Ter em vista o resultado e não impor ou se impor princípios é sem dúvida a estratégia mais equilibrada. Por exemplo, nos filmes mais íntimos que faço na Grécia, minha presença física, como pessoa com quem se pode bater um papo ou brincar, é fundamental. Se tivesse, escondida pela câmera e concentrada no trabalho de operação, de ficar fazendo algumas perguntas distraídas, ninguém me levaria a sério. Meus interlocutores na Grécia têm necessidade de uma verdadeira situação de conversação amigável, e não daquela sempre um pouco artificial de uma entrevista. Isso se liga à cultura grega, que dá muita importância à palavra, em que, por exemplo, não se pode absolutamente, como é possível fazer na África, conversar através de um intérprete: ou a gente fala grego, mesmo que imperfeitamente, e então existe, ou então não podemos falar a língua, e só o intérprete existe. Em contrapartida, é perfeitamente compreendido e aceito que o manuseio de um instrumento sofisticado como a câmera suponha um especialista, e sua presença, acrescentada à sua competência, empresta uma certa seriedade à filmagem, seriedade esta que, longe de prejudicar, representa um trunfo.

Do lado oposto, David MacDougall conta que quando filmou entre os turkana, na África oriental, eles estavam tão habituados a vê-lo com sua câmera no ombro, dia após dia ao

longo de meses, que se surpreendiam quando o viam sem ela. Esses exemplos servem para ilustrar o que foi dito acima sobre o imperialismo metodológico e técnico, bem como para insistir sobre a necessária adequação do método ao meio e ao tema. Seria ingênuo imaginar que se possa filmar nas mesmas condições nas montanhas europeias, sob chuva, no interior de pequenos quartos sombrios ou ao ar livre na África e na Oceania, ou ainda que se possa adotar a mesma estratégia de filmagem quando se trata de um ritual tibetano complexo, que implica na presença de um grande número de pessoas em lugares diferentes simultaneamente, ou quando o que se quer é filmar uma única pessoa em vista de um filme-*portrait*.

Outro elemento importante é a relação das pessoas filmadas com as imagens em geral: conheceram a televisão ou será que só viram a própria imagem no reflexo na água de um charco? Assim, à pertinência do tema do filme para as pessoas filmadas se acrescenta aquela da técnica adotada em relação ao meio social e cultural.

Filme e Pesquisa

Tentando estabelecer a tipologia dos filmes antropológicos, há quem distinga alguns tipos: filmes instrumentos de pesquisa ou de exploração, documentos brutos, filmes de explicação ou de ilustração, destinados a um público mais amplo etc...

O que me interessa aqui é o filme cujo projeto se concebe em ligação estreita com uma pesquisa aprofundada, e cuja concepção seja em si uma pesquisa. Durante muito tempo os temas dos filmes de antropologia, chamados de "etnográficos", se limitavam ao



registro de dados. Nos anos setenta, surgiram igualmente os filmes sintéticos, correspondendo pelo menos em parte à grade das monografias escritas — em particular anglo-saxônicas —, e tratando de um grupo social e do seu meio.⁷ Não parecia então essencial estender-se sobre a concepção e a colocação em imagem do tema, pois ou bem o filme se limitava a um registro de dados, ou então ele estava aparentemente pré-estruturado, quando tratavam de rituais ou de atividades técnicas, limitados à ação *stricto sensu*.

Todavia, todos os aspectos da vida de uma sociedade — notadamente sua experiência vivida — podem ser objeto de um filme. Fazer um filme não pode se limitar a acompanhar uma investigação com uma câmara, a fazer o registro audiovisual do que foi observado a partir de um outro ponto de vista. A elaboração de imagem e som supõe um momento de ruptura e de reconstrução numa linguagem diferente, a qual faz apelo a novas competências, a outros conceitos. É o momento da criação.

A relação do filme com a pesquisa só pode, por isso, ser uma relação complexa. Se observação, informação, comunicação direta ou indireta da percepção sensível e do vivido⁸ são de fato os vetores privilegiados do filme antropológico, a quantidade e a natureza dos dados que ele pode comportar não podem pretender exaurir o tema. Ele pode transmitir uma certa informação verbal por meio de diferentes dispositivos técnicos, escolhidos em função do próprio projeto: diálogos internos à ação, entrevistas mais ou menos provocadas com o antropólogo, voz em *off* dos protagonistas, comentário etc... (c.f. Bibl. 7)

Além disso, o espectador deve compreender o que vê e, assim como as legendas permitem uma tradução lingüística, o cineasta, pelos meios técnicos que lhe pareçam mais adaptados, deve propor com relativa freqüência uma tradução cultural dos fatos sociais.

Por outro lado, se a escolha (ou rejeição) de certas imagens pode induzir o espectador, o comentário ou certos diálogos internos podem relativizá-la, provocando várias direções interpretativas. O filme pode, igualmente, ter hipóteses como base, e se ele não é o melhor suporte para desenvolver análises de dados e abstrações, pode todavia mostrar fatos qualificados como didáticos e amplamente empregados para o ensino da antropologia em muitos países. Resta o problema da demonstração: pode um filme ser um instrumento de demonstração? Em primeiro impulso, seríamos tentados a responder pela negativa, pois as escolhas indispensáveis à realização, bem como a natureza multívoca das imagens, parecem se constituir em obstáculos para a demonstração. Mas por quais caminhos a antropologia “clássica” (escrita) chega à demonstração? Ela reúne dados, os analisa em função de hipóteses no quadro de uma teoria, e passa à interpretação, na maioria das vezes integrando conhecimentos exteriores. A antropologia audiovisual não tem de se conformar com esse processo, mas oferece outras possibilidades, notadamente a de “deixar ver”, propor dados brutos a partir dos quais cada qual de algum modo poderá “trabalhar”. Isto, todavia, com a condição de que a qualidade e a coerência do filme o permitam, constatação que nos conduz ao terceiro aspecto do filme antropológico, isto é, sua escritura cinematográfica.

⁷ Pode-se citar a série “Disappearing World”, produzida pela Granada Television, na Inglaterra.

⁸ O som sincronizado permitiu dar a palavra às pessoas filmadas e, assim, como na bellissima trilogia de David e Judith MacDougall, intitulada *Turkana Conversations* (*Wedding Camels, Lorang's Way, A Wife among Wives*) e consagrada às estratégias de aliança, é possível a um só tempo observar gestos e comportamentos, e ouvir uma argumentação cuja lógica própria podemos analisar.

⁹ Constatou-se com frequência que etnólogos trabalhando sucessivamente num mesmo campo relataram dados e interpretações bem diferentes.

No fim das contas, toda pesquisa em ciências sociais e particularmente em antropologia, em que o pesquisador está em campo frequentemente sozinho, pede ao leitor sua confiança. A antropologia relata dados, os explora e interpreta. Pode-se acreditar ou não. Em geral, é o rigor da sua demonstração, a coerência e a exatidão da argumentação, bem como sua lucidez quanto às lacunas da sua pesquisa que nos permitem ou não confiar nela.⁹

No que toca ao filme antropológico, serão exatamente o profissionalismo da realização e a explicitação das regras metodológicas seguidas que darão confiabilidade ao produto proposto: não há abismo entre o visual e o verbal, o que nos conduz a examinar com mais vagar a natureza lingüística do cinema.

Cinema antropológico e linguagem cinematográfica

Instrumento de expressão e de comunicação, admite-se, em geral, que o cinema é uma linguagem. Com as palavras, se pode escrever poesia, literatura, obras científicas, artigos de jornal e slogans publicitários; do mesmo modo, temos de escolher, no conjunto da linguagem cinematográfica, os elementos — formas, conteúdos, combinações — que nos pareçam úteis e adaptados às necessidades do cinema antropológico em geral e do projeto de filme no qual estamos investindo em particular. Esse momento de escolha e rejeição é essencial. Em contrapartida, a mistura de gêneros — que parece não perturbar absolutamente certos antropólogos-cineastas,

sobretudo na França — conduz, como na linguagem escrita, a um produto híbrido.

A linguagem cinematográfica nos propõe, por exemplo, elementos lexicais, como a natureza dos planos (plano geral, grande plano, contracampo, plano-seqüência etc...), os movimentos de câmera (zoom, panorâmica, acompanhar um personagem em continuidade, plano fixo etc...) e combinações sintáticas — mais comumente elaboradas ao longo da montagem — tais como a inserção de um plano de corte, a montagem em seqüências, o agenciamento dos planos, uns em relação aos outros etc...

Algumas dessas formas são próprias do cinema de ficção, outras são justificadas por categorias estéticas ligadas a uma determinada cultura. Ocorre que, por ignorância ou ingenuidade, introduzimos alguns desses elementos em nossos filmes, sem que sua presença seja justificada pelo projeto. Esta é uma das principais críticas que nos fazem os cineastas profissionais, não etnólogos, que notam rapidamente essas incoerências. “Toda descrição será válida desde que seja coerente, quer dizer, que seja feita de um ponto de vista determinado. Uma vez este ponto de vista adotado, certos traços ditos pertinentes devem ser mantidos; os outros, não pertinentes, devem ser afastados definitivamente.” (c.f. Bibl. 8) O que André Martinet afirma a propósito da lingüística parece particularmente apropriado aos problemas que nos preocupam agora.

Durante as filmagens de “C'est ne pas tous les jours de fête”, fui de algum modo sobrepujada pela capacidade técnica do



câmera profissional, que sabia fazer tudo e podia filmar a mesma ação de várias maneiras diferentes. Minha inexperiência em dirigir um operador — coisa bem mais difícil do que filmar por si mesmo — me fez aceitar certas proposições — contracampos (contre-champs), por exemplo — artificiais e inúteis em um filme documentário que pretende expressar um único olhar.

O uso de uma segunda câmera tem um significado. No caso de um filme de musicologia, por exemplo, ela pode ser meramente um apoio técnico da primeira, permitindo conservar uma seqüência musical em sua continuidade, por mais tempo do que o da duração de uma bateria (dez minutos).

Porém, uma segunda câmera é também um segundo olhar que, se não for controlado, ou seja, intencional como, por exemplo, para exprimir uma confrontação, pode simplesmente gerar confusão. Para evitar todo e qualquer dogmatismo, convém precisar que a rejeição de uma segunda câmera corresponde a um certo tipo de filme de observação, em que a câmera desempenharia o papel de substituta do olhar único e subjetivo do cineasta. Outros filmes de antropologia que têm por objetivo relatar, com olhar distanciado, uma ação complexa que se desenrola simultaneamente em vários lugares, justificaria a utilização de duas (ou até de três ou quatro) câmeras.¹⁰

O importante é que a escolha técnica, que induz a uma escritura, seja pertinente ao tema, para que se mantenha a coerência em relação ao ponto de vista escolhido.

A escolha da escritura cinematográfica referente aos dois elementos precedentes — a relação com o meio e com a pesquisa antropológica — constitui em si uma pesquisa. Do meu ponto de vista, esse é o aspecto mais interessante do cinema antropológico: a ausência de modelos prontos e a necessidade de criar um produto novo através da articulação de diferentes elementos e de uma seqüência de escolhas e rejeições.

Cada projeto de filme supõe uma inter-rogação sobre o uso da imagem propriamente dita, e esta operação não é tão simples quanto se pode acreditar.

Assim como em lingüística a distinção entre gramática e semântica permite afirmar que nem sempre o que está gramaticalmente correto é significante (c.f. Bibl. 9), um filme bem rodado, com boas ou belas imagens e uma montagem eficaz, não será por isso significante, nem justificado no quadro de um projeto antropológico. O que é válido em lingüística para um certo nível — a gramática — não o é necessariamente para um outro — a semântica —, donde a importância da pertinência em um contexto precisamente situado. Assim, o que é válido no filme de ficção não o será, talvez, no documentário de antropologia.

Para se chegar a pertinência é, sem dúvida, necessário determinar previamente o quadro no interior do qual ela vai se exercer, bem como estabelecer uma definição clara e explícita do projeto em todas as suas dimensões, o que não exclui em nada a dimensão sensível e poética de todo cinema.

¹⁰ Penso aqui no filme de Gabriele Palmieri, "La Fiesta Felice", sobre um ritual urbano que trata do conjunto da população e invade toda a cidade a tal ponto que a filmagem leve de se realizar simultaneamente em diferentes bairros, sem a possibilidade de se estabelecer uma comunicação entre os diversos locais de filmagem.

Apelar à lingüística me parece uma *démarche* frutífera. Como escreveu Benveniste: “[A lingüística]... pode fornecer às ciências cuja matéria é mais difícil de objetivar... modelos que não serão necessariamente imitados, mas que propiciam uma certa representação de um sistema combinatório, de modo que as ciências da cultura possam por sua vez se organizar, se formalizar na esteira da lingüística.” (c.f. Bibl. 10)

Por um tempo demasiado longo, e na França particularmente, a interrogação metodológica sobre o cinema de antropologia se limitou às técnicas de filmagem e, em menor medida, de montagem. É talvez chegada a hora de nos interessar pela concepção e elaboração do filme como objeto em si de pesquisa científica.

Referências bibliográficas

- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de Linguistique Générale*, Tomo II, Gallimard, Paris, 1974.
- HOCKINGS, Paul, ed., *Principles of Visual Anthropology*, Mouton La Haye, 1976. Tradução em francês de certos artigos publicados em *Pour une Anthropologie Visuelle*, Cahiers de l'Homme, Nouvelle série XIX, Mouton, 1979, Introdução de Jean Rouch. As páginas citadas aqui se referem à coletânea de textos publicada em Cahiers de l'Homme. Assinalemos muito particularmente os artigos de Margaret Mead (pp. 13 - 20) e de Emile de Brigart sobre o histórico do filme etnográfico (pp. 21 - 51), que comportam uma rica bibliografia. Sobre a prática, os artigos de Colin Young “Observational Cinema”(pp. 73 - 88), David MacDougall “Beyond Observational Cinema”(pp 89 - 104) e Jean Rouch “La Caméra et les Hommes” (p. 53 -71).
- De FRANCE, Claudine, *Cinéma et Anthropologie*, Maison des Sciences de l'homme, Paris, 1982.
- PIAULT, Marc, “Anthropologie et Cinéma”, em *Encyclopedia Universalis*, 1985, pp. 442 - 449.
- PIAULT, Colette, “L'absence vécue au village: l'ici entre l'Ailleurs et l'Autrefois”, em *The Greek Review of Social Research*, número especial, “Aspects du Changement Social dans la Campagne Grecque”, Centro de Pesquisas em Ciências Sociais, Atenas, 1981, pp. 245 - 256.
- BOIGEOL, Charlotte, “Après nous le montage”, em *Bulletin de l'Association Française des Anthropologues*, número especial, “Anthropologie Visuelle”, 16/17, Paris, maio de 1984, pp. 104 - 106.
- YOUNG, Colin, “MacDougall Conversations”, in *Rain*, 1982, nº 50, que traduzi para o *Bulletin de l'AFA*, “Anthropologie Visuelle”, maio de 1984, p. 6.
- MARTINET, André, *Eléments de Linguistique Générale*, A. Colin, Paris, 1961, parágrafo 2.5, p. 35.

A pesquisa sobre a abordagem e a escritura cinematográficas em antropologia está diretamente ligada à prática, à realização de filmes, e não há limites *a priori* para a invenção de formas de expressão adaptadas a este campo.

É porque existe necessariamente uma pesquisa e por se tratar de uma linguagem que me parece frutífero buscar na lingüística regras e modelos passíveis de enquadrar nossa investigação.

Pertinência, coerência, explicação de regras, distinção de níveis, eliminação de redundância e pesquisa de prova, não serão noções a partir das quais podemos elaborar um projeto de filme que articule contexto social, pesquisa propriamente dita e linguagem cinematográfica?



CHOMSKY, Noam, *Syntactic Structures*, Mouton and co, La Haye, 1963, parágrafos 2.2 e 2.3, p. 15.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de Linguistique Générale*, Tomo I, Gallimard, Paris, 1966, cap. X, p. 119.

Abstract

Since Visual Anthropology is less and less confined to distant and different societies and cultures, some in process of disappearance, it is important to rethink its aims and practices. The process of elaborating an anthropological film project is then an essential stage, which is centred on at least three points: the data and knowledge produced through research; the particularities of the environment to be filmed, which more and more involve an effective collaboration with its people; and the choice, or invention, of an original and adequate filming style. Since film is a specific language form, how and to what extent can this elaboration process borrow models from Linguistics?





*Documento Fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica**

Joanna Scherer¹

Os historiadores usam com sucesso as fotografias como documentos (Hales 1984; Mejía 1987); assim como os sociólogos (Wagner 1979; Harper 1987). Já é hora de os antropólogos levarem mais a sério estas fontes únicas de informação. Enquanto certas questões fundamentais podem até ser debatidas², é premissa deste ensaio que a fotografia pode ser usada como dado primário e documento antropológico — não como uma réplica da realidade, mas como representação que necessita de leitura crítica e interpretação (Gidley 1985:39). Nem a fotografia como artefato, nem a interpretação de seu objeto pelo espectador, nem a compreensão da intenção do fotógrafo podem fornecer isoladamente um significado holístico às imagens. É apenas olhando para os três como partes de um processo, de preferência em referência a grupos de imagens relacionadas, que se pode extrair das fotografias um significado sociocultural relevante. Já se sugeriu que, como um todo, elas são evidências confiáveis, abertas para análise e interpretação, vistas através do inter-relacionamento entre o fotógrafo, o objeto e o espectador.

Este campo da antropologia de comunicação visual inclui o estudo da visão do fotógrafo sobre o Outro, e também a perspectiva dos acadêmicos sobre o fotógrafo,

além de estudos a respeito da influência do objeto sobre a imagem, bem como uma análise dos próprios objetos; o estudo da construção do Outro pelo espectador, e o uso das imagens feito pelas platéias. Em suma, o pesquisador deve encarar a fotografia como um artefato social a fim de entender o processo de interação entre o produtor da imagem, o objeto da imagem e o espectador. A proposta aqui é a de um estudo reflexivo e crítico da fotografia, que contextualize as imagens para que estas ajudem na reconstrução de culturas.

Desde a invenção da fotografia em 1839, os retratos têm ficado subordinados à palavra escrita. O visual tem sido usado mais para seduzir (isto é, para dar aos espectadores a impressão de que a imagem vista é típica, ou um exemplo, deste ou daquele objeto), e/ou distrair, ou divertir os leitores (quer dizer, para quebrar o texto) do que para transmitir informações. Para alguns, na verdade, só o “modo linguístico é capaz de transmitir significado” (Worth, citado em Gross 1981:32).

Na cultura ocidental, o visual está geralmente associado à intuição, à arte e ao conhecimento implícito, enquanto o verbal é associado à razão, ao fato e à informação

* Este artigo foi originalmente publicado no volume organizado por Edwards, Elizabeth *Anthropology and Photography. RAI/ Yale University Press*, com o título “The Photographic document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry”, com direitos gentilmente cedidos por Yale University Press para esta revista.

¹As idéias neste trabalho são exploradas com mais profundidade em meu capítulo introdutório, em uma edição especial da *Visual Anthropology* publicada por Harwood Academic Publishers (Scherer 1990). A concentração de referências aos índios norte-americanos releve o interesse deste autor, assim como a relativa riqueza de trabalhos nesta área. Entretanto, outras áreas estão recebendo crescente atenção. Os historiadores fotográficos da América do Sul (McElroy 1985; Levine 1987, 1989) estão olhando novamente para a rica história daquela região. Os africanistas (Sprague 1978a, 1978b; Geary 1986, 1988, 1990; Viditz - Ward 1987; A Roberts 1988; Kaplan 1990) têm começado agressivamente a demonstrar um interesse sério pelo assunto, do mesmo modo que os estudiosos que escrevem sobre o Oriente Médio (Alloula 1987; Graham - Brow 1988; Grant 1989). Os historiadores fotográficos da Ásia, embora tendo proponentes sérios (Worswick e Spence 1978; Worswick 1979; Cutman 1982; Bania 1988), apenas começaram a analisar seriamente o grande número de fotografias existente.

2 Existem várias questões filosóficas e pragmáticas que estão além do âmbito deste ensaio, mas elas são discutidas em outros ensaios no volume em que este artigo foi originalmente publicado. Algumas delas: o que é uma fotografia documental? Uma fotografia que não foi feita com intenções documentais pode ser usada como documento? Se é assim, como? O "significado" está na própria fotografia ou na interpretação que o espectador faz dela? Se as interpretações fotográficas dependem mais da experiência passada do espectador do que da representação de uma "realidade" externa, elas podem ser usadas como evidência? Para a discussão destas questões importantes e das armadilhas que cercam a definição de fotografia "documental", da influência da intenção pictórica e de uma preocupação com o interesse, a coerência e a clareza visuais, ver Snyder 1984. Para uma discussão sobre de onde vem o significado das fotografias, ver Worth (1987, 1980, 1981). Em geral, a fotografia é vista como um artefato vinculado a um processo social, "um uso intencional de material simbólico de formas que são compartilhadas por um grupo, precisamente com o propósito de sugerir e inferir significados de sinais e de acontecimentos que sinalizam" (Worth 1987:9). O visual é examinado como artefato cultural, o contexto social de sua produção e seu consumo revelando cultura (Ruby 1976:5-7, 1981:20-3).

objetiva (Collier e Collier 1986:169-70). "Os retratos são vistos como algo feminino, enganador e irracional quando comparados às palavras, que são masculinas, verdadeiras e racionais" (Krieger 1979:253). Assim, parece haver uma diferença de valor entre o visual e o escrito, que está enraizada em diferenças básicas de cognição entre os sexos. Pela lógica, não deveria ser uma surpresa que um estudo dos artigos sobre ciências sociais publicados no século XIX revelasse que aqueles que incluíam fotografias foram escritos predominantemente por mulheres (Stasz 1979:133), e que grande parte das análises críticas de retratos históricos publicadas tenha sido feita por mulheres.

A preferência pela palavra ou pela fotografia pode acabar refletindo mais do que os padrões diferenciais de sensibilidade dos homens e das mulheres ocidentais; pode representar também uma divisão entre a percepção ocidental e a não ocidental. Em seu estudo sobre os Navajos, Hall (1986:xv) concluiu que: "os povos ocidentais (...) percebem a palavra escrita como realidade e as imagens visuais como impressões. Os observadores Navajos (...) vêem as fotografias como uma informação literal e a linguagem como interpretação codificada." Entretanto, como observou Hockings (1988:191), "grande parte do objeto de estudo do antropólogo é na verdade o comportamento linguístico, e o modo mais comum de formular isto é através de uma outra língua, a sua própria". De fato, Margaret Mead (1975) caracterizou a antropologia como "uma disciplina de palavras", basicamente por causa do interesse dos antropólogos mais pelo estilo de vida de épocas passadas do que pela observação dos acontecimentos contemporâneos. A etnografia da memória, registrando diretamente as pa-

lavras dos informantes, tomou-se o modo básico da reportagem antropológica. Infelizmente, para a maioria dos cientistas sociais de hoje, esta ênfase na etnografia da memória e das palavras permanece a mesma.

A fotografia foi um subproduto da revolução tecnológica européia, do período no qual os fatos científicos, as invenções, a produção em massa, a patente dos produtos e o consumo exagerado começaram a dominar a sociedade ocidental. Porque ela era mecânica, muitos acreditavam que a fotografia fosse um reflexo direto da natureza e da realidade, uma evidência a favor dos fatos. O objetivo de sua invenção era substituir a realidade (Hoffman, citado em Munsterberg 1982:56). A suposta realidade da fotografia investiu-a da ilusão de "verdade", conferindo-lhe grande parte de seu poder. O valor concreto, informativo da fotografia não teria sido possível sem a capacidade de produção em massa da impressão fotográfica (Sekula 1984:9). A fotografia também foi logo vinculada ao desenvolvimento do jornalismo (Schiller 1977; Sontag 1973:86) e ao avanço nos transportes (Banta 1988:11). Da mesma forma que o nascimento do jornalismo transformou a informação em algo disponível para as massas, o crescimento da fotografia tornou as imagens, especialmente aquelas de lugares exóticos, que podiam ser vistas agora, acessíveis para as pessoas no mundo todo. Estas imagens eram amplamente aceitas como sendo "reais" e "concretas". As fotografias também foram usadas para dar significado a compreensões, preconceitos e estereótipos políticos, econômicos e sociais. Na verdade, ela não só copiava antigos estereótipos visuais, mas também moldava-os e codificava-os. De fato, o que é tido como "fiel à realidade" em qualquer época tem de ser um estereó-



tipo, de forma a poder ser reconhecível (Worth 1981:183). Depois disso, a fotografia transformou o sujeito em um objeto (Barthes 1981:13), que podia ser possuído individualmente. Como parte desta revolução tecnológica, foi amplamente usada no esforço colonial de categorizar, definir, dominar e algumas vezes inventar um Outro (Banta e Hinsley 1986; Geary 1988), e a representação tornou-se uma forma de poder cultural e legal (Goldman e Hall 1987:148; Sekula 1984:10).

A busca por “significado” e “realidade” nas fotografias é um assunto que tem sido investigado por filósofos, historiadores da arte, estetas, semiólogos, psicólogos e sociólogos, assim como por antropólogos visuais. As especulações filosóficas variam desde o existencialismo de “mesmo que ninguém veja uma fotografia, ela ainda pode servir como testemunho de alguma coisa” (Goldberg 1984:20) — ou de que ela existe de fato — ao pragmatismo de, como no conhecido provérbio chinês: um retrato vale mil palavras. Aqueles que negam a existência de significado nas fotografias as vêem geralmente como sendo puramente subjetivas, sugerindo significados diferentes para espectadores diferentes (Sontag 1973:109). No meio-termo, há aqueles que acreditam que as fotografias podem transmitir significado, mas são mensagens incompletas, cujos significados dependem do contexto (Sekula 1984:4). Assim, uma “leitura correta” depende de uma compreensão do código, da legenda e do contexto (Gombrich 1972:86). As fotografias são vistas nesse meio-termo como um símbolo das interações humanas (Worth 1981; Chalfen 1987).

Ao contrário das palavras, geralmente consideradas abertas para generalizações,

deduções e análises empíricas, os retratos são muitas vezes concebidos em um sentido fenomenológico (Hockings 1988). As palavras são seletivas de um modo mais preciso que as imagens. Quando vemos palavras, usamos nosso conhecimento de gramática para interpretá-las e entendê-las. Quando vemos fotografias, não há regras comparáveis para nos ajudar a “lê-las”, e as informações em seu interior podem sobrecarregar a mente. As imagens visuais, sendo sensoriais, são suspeitas para a comunidade antropológica, que, como a maioria dos habitantes urbanos, tende a não ter muita sofisticação visual (Collier e Collier 1986:110). Apesar do fato de a “visão” ser usada como uma metáfora para “entendimento” na fala tradicional americana (Dundes 1972), a legitimação do visual ainda não foi transferida para as ciências sociais. Sendo considerado um veículo popular, o visual é evitado pela comunidade científica; assim, as fotografias são novamente vistas como ícones de seus criadores, artefatos visuais do que era de interesse para o fotógrafo em um dado momento no tempo, um produto da sua arte de escolher. Estas perspectivas limitam o potencial de pesquisa das fotografias, anulando-as como objetos de estudo acadêmico.

Margaret Mead (1963:176) sugeriu que “as fotografias tiradas por um observador qualquer podem estar sujeitas à reanálise contínua por outros”, e Collier expressou sua crença em que a “fotografia fixa a imagem para análise e reavaliação” (Collier e Collier 1986:64). Já é hora de assumir esse desafio e mostrar que a “informação em uma fotografia existe em muitos níveis, mas o treinamento e a associação sistemática da informação fotográfica a uma técnica analítica cuidadosa podem manter estes níveis separados e

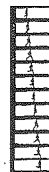
a informação disponível e útil" (Byers 1964:82). Embora sejam abstrações seletivas, podemos aprender a "ler" as fotografias (Sekula 1984:19), especialmente pelos símbolos culturais que revelam (Longo 1987:33). A fotografia "fornece aqueles 'detalhes' que constituem a própria matéria bruta do conhecimento etnológico" (Barthes 1981:28). Os retratos podem ser tratados como documentos etnográficos, precisando ser contextualizados socioculturalmente para serem utilizados como estudo acadêmico.

A fotografia etnográfica pode ser definida como o uso da fotografia para o registro e a compreensão da(s) cultura(s), tanto do objeto quanto do fotógrafo. O que torna uma fotografia etnográfica não é necessariamente o propósito da sua produção, mas como é usada para informar etnograficamente. A metodologia de pesquisa para uso de fotografias etnográficas na investigação antropológica inclui: (1) uma análise detalhada das evidências internas e a comparação das fotografias com outras imagens; (2) o conhecimento da história da fotografia, incluindo as limitações e convenções tecnológicas; (3) o estudo das intenções e dos propósitos do fotógrafo e da maneira pela qual as imagens foram usadas pelo seu criador; (4) o estudo dos objetos etnográficos; e (5) uma revisão das evidências históricas relacionadas, incluindo o exame dos usos já feitos das imagens por outros. Enquanto a análise de imagens específicas aponta para níveis de leitura detalhada, o que é uma linha essencial, o valor em termos de pesquisa torna-se cada vez mais aparente quando estas técnicas são multiplicadas por um conjunto maior de material. O pesquisador deve ter um banco de dados grande o suficiente para análise, implicando freqüentemente o estudo da

maioria das imagens de um único fotógrafo, ou de milhares de retratos de um povo em particular. Só então se podem obter resultados de pesquisa válidos.

O primeiro problema na análise da fotografia etnográfica é de ordem prática, isto é, localizá-las. As imagens só são úteis aos estudiosos se puderem ser encontradas e estiverem acessíveis; devem estar arquivadas e catalogadas, e deve haver meios para que se obtenham cópias. Muitas coleções de fotografias do século XIX e início do XX estão apenas começando a ser adequadamente manuseadas, mantidas e colocadas à disposição dos estudiosos (Steiger e Taureg 1987:318-319). Os manuais específicos para imagens de índios norte-americanos incluem Blackman (1986a), Mattison (1982, 1985) e Scherer (1981, 1990).

Na fase inicial de um trabalho, os estudiosos da fotografia ficam freqüentemente à mercê das musas. A combinação de catálogos de coleções de museus e sociedades históricas com coleções especiais de bibliotecas localizadas em uma determinada área geográfica, ou mesmo a visita a museus com coleções etnográficas associadas, nem sempre consegue garantir o sucesso. O pesquisador tem freqüentemente de lidar com as limitações consideráveis e as preferências das coleções. Não só os fotógrafos escolhem entre inúmeros objetos qual fotografar, como também os acervos aceitam ou rejeitam coleções, ou parte delas, de acordo com as políticas idiossincráticas de cada um, limitando dessa forma a natureza do registro fotográfico a ser preservado. Assim, o arquivo fotográfico da Igreja Metodista Unida, feito entre 1860 e 1925, reúne um tipo específico de imagens, refletindo "a unidade da raça



humana”, o qual poderia ser usado no levantamento de fundos para esforços missionários (Kaplan 1984; Geary 1988:138). Os pesquisadores devem estar conscientes disto e levar em consideração estas limitações.

As fotografias são mais valiosas para os estudiosos quando estão em lotes relacionados. Assim, podem ser um registro valioso, por exemplo, para aqueles que estão pesquisando assuntos não tradicionais, e que geralmente são mal documentados em fontes etnográficas antigas, tais como a família; o papel das mulheres; a posição das crianças na sociedade; a cultura popular de determinadas épocas e lugares (Peters e Mergen 1977:282) e a comparação com valores da elite e práticas sociais (Mejia 1987); a escala física de um acontecimento, sua organização espacial e o grau de participação individual (Geary 1986:100); ou padrões de estabelecimento, cultura material e mudança cultural (Gidley 1985:44). Assim, desde a última década, tem havido um uso crescente de dados não tradicionais, e uma consciência maior de que novas informações podem ser garimpadas de velhas imagens.

Após sua localização, as imagens devem se sujeitar a uma análise detalhada. A metodologia pela qual se avaliam os dados históricos, sociais e culturais destes artefatos está sendo desenvolvida (ver Peters e Mergen 1977; Schwartz 1982; Templin 1982; Geary 1986; Blackman 1986a; Malmshemer 1987). Uma identificação precisa das circunstâncias nas quais cada imagem foi feita, juntamente com a documentação original de quem, o quê, onde, quando, por quem, por que e como as imagens foram usadas, fornece o contexto para o produtor da imagem³. O processo deve incluir uma investigação do

cenário, especialmente do fundo, no caso de retratos de estúdio, dos indivíduos retratados, a cultura material evidente, do evento registrado e das relações espaciais, bem como das limitações tecnológicas do período. Esta análise determinará quem controlava a imagem: o objeto, o espectador, o fotógrafo ou uma combinação dos três.

O objeto pode controlar o conteúdo ao determinar o traje, a pose e ao decidir quando a imagem deve ser feita. Isto pode ser visto, por exemplo, estudando-se as imagens de um mesmo indivíduo (Scherer 1988). O espectador pode dar forma à imagem ao criar a necessidade da fotografia e determinar, portanto, o conteúdo aceitável (Kaplan 1984; Albers e James 1990). As imagens do século XIX, por exemplo, eram geralmente pequenas, baratas e satisfaziam o gosto vitoriano pelo escapismo e a posse (Hales 1988:48). Ao se avaliar a influência do fotógrafo — em termos de métodos de manipulação e seleção, bem como de intenções — deve-se estudar o máximo possível o corpo completo de seu trabalho. Por exemplo, os mesmos adereços ou peças de vestuário podem aparecer em diferentes imagens (Scherer 1975). Alguns adereços podem ser símbolos culturais claros, como os machados de guerra, os cobertores e as tendas dos índios das planícies norte-americanas, como vistos nas imagens de William H. Jackson (Hales 1988:33-4); na Bolívia, estes sinais são o poncho, o cobertor e o chapéu (Knowlton 1989); na Índia, sinais simbólicos como as figueiras-de-bengala eram destacados repetitivamente em conjunto com outros indícios de casta (Pinney, no mesmo volume em que se publicou originalmente este artigo em 1990). Além disso, as convenções estilísticas para a pose do objeto podem ser

3 *Nem sempre é possível identificar o produtor da imagem. Isto se deve em parte à aparente troca livre de cópias e negativos entre os fotógrafos, à falta de leis eletivas sobre direitos autorais e de meios para aplicá-las, e ao costume de se vender os negativos fotográficos com os estúdios (Scherer 1981:60). A propriedade da imagem não era prioridade entre a maioria dos fotógrafos do século XIX e começo do XX (Fleming e Luskey 1986:195; Robinson 1988:41).*

determinadas (Scherer 1988), incluindo a escolha do melhor lugar, da hora e estação fotografadas; e técnicas para o controle da imagem através da duração da exposição e escolha das lentes (Hales 1988:49) também podem ser encontradas.

O uso das imagens pelo fotógrafo deve ser investigado. Tiveram seus direitos autorais registrados e foram vendidas ao público para divertimento ou educação? Foram usadas nos meios de comunicação de massa para influenciar o público em direção a um ponto de vista em particular ou para motivar certas atitudes? Se o motivo do fotógrafo foi financeiro, ele/ela fotografaria provavelmente o objeto no estereótipo aceito pela época, porque isto venderia mais. Todos os fotógrafos tinham um público em mente⁴. Recorrendo às fontes etnográficas, um pesquisador pode avaliar em que se baseou o fotógrafo para a escolha das imagens — o que foi e o que não foi fotografado.

Fontes históricas, tais como guias para negócios e cidades, dados do censo, registros de impostos municipais e urbanos, e jornais locais podem ser consultados para informações documentais sobre as fotografias. Para as do século XIX e começo do XX, estes últimos são com muita frequência reveladores de atitudes em relação às outras pessoas, e podem ser muito esclarecedores quanto às atividades dos fotógrafos locais. Os periódicos de fotógrafos profissionais do período podem ser estudados para se determinar as convenções fotográficas e as limitações técnicas. Em geral, o que se está procurando são padrões nas fotografias, evidências de convenções visuais repetidas, cujas implicações possam então ser avaliadas.

Uma variedade de fotógrafos, amadores e profissionais tem trabalhado com diferentes ideologias e motivações. As imagens que eles criaram, todavia, não podem ser entendidas separadamente de suas agendas. É importante, ao se avaliar as imagens destes fotógrafos expedicionários, reformistas e etnográficos, observar que, embora seus objetivos fossem diferentes, todos dominavam por necessidade os objetos fotografados. Reconstituindo-se seus objetivos e intenções, podemos categorizar e entender suas fotografias dentro do contexto no qual foram criadas.

Parece haver uma correlação entre as intenções explícitas do produtor da imagem, o processo de seleção e os estilos visuais resultantes. Steiger e Taureg (1987:322) chegaram a esta conclusão comparando imagens dos Bamuns, em Camarões, tiradas por missionários com fotografias feitas por antropólogos. Jacknis (1984:12) chegou a uma conclusão semelhante comparando as fotografias dos Kwakiutls tiradas por Edward S. Curtis, que fez imagens com propósitos estéticos, com as tiradas por O.C. Hastings com objetivos científicos. Ao se estudar as fotografias de James Mooney (Jacknis 1990), observa-se que o registro visual reflete a metodologia e o propósito dos primeiros etnógrafos: a observação participante durante um período substancial de tempo para estabelecer uma familiaridade íntima com o objeto, a fim de registrar a vida cotidiana e os processos culturais. Em contraste, as imagens de fotógrafos expedicionários profissionais são geralmente retratos e vistas formais do exterior de habitações (Blackman 1981:64, 71-73). Estas fotografias, feitas a fim de “provar” a existência dos nativos “descobertos” ou como uma prova da “posse” deles pelos representantes de governo, raramente são retratos

4. Mesmo os fotógrafos que eram considerados basicamente como documentaristas tinham propósitos e agendas que iam além de qualquer esforço de se criar um registro objetivo. Por exemplo, Jacob Riis e Lewis Hine usavam a câmera para revelar a vida das classes mais pobres como um meio de produzir uma reforma social (Becker 1974:8). As fotografias de paisagens de William Henry Jackson revelavam as glórias do Yellowstone Park, e ele se tornou um lobista da preservação da vida selvagem americana (Tait 1964:300-2); suas primeiras fotos dos índios, especialmente dos Omahas na década de 1860, nas quais mensagens duais revelando “indianidade” e positividade de assimilação tornaram-se propaganda da política indígena (Hales 1988:27-39). As fotografias da Guerra Civil — por Mathew Brady e colegas como Alexander Gardner, Timothy O’Sullivan, os irmãos Tyson e outros — revelavam os horrores da guerra, mas eram na verdade lortadas, algumas vezes, com os corpos mexidos para criar imagens mais dramáticas (Frassanito 1975:187-92).



informais refletindo personalidades. O fato de que estes fotógrafos não tinham intimidade com seus objetos fica evidente. Da mesma forma, as imagens sociais documentais de Joseph K. Dixon (Krouse 1990) também refletem sua metodologia e seus propósitos. Ele romantizava e estereotipava frequentemente o índio norte-americano a fim de agradar aos que exerciam influência na reforma dos índios. Além disso, os fotógrafos e educadores missionários enfatizavam frequentemente o contraste entre o nativo, representado como “primitivo”, “não civilizado”, e o poder da conversão para trazer “civilização”, e usavam muitas vezes estas fotografias como propaganda pelo seu valor como evidência (Brown 1981; Malmsheimer 1985). Estudando-se a obra do produtor de imagens, é possível avaliar as intenções de um fotógrafo, em particular no contexto das convenções fotográficas do período.

As fotografias históricas podem ser usadas como documentos primários, do mesmo modo que os próprios artefatos, e não apenas como ilustrações para informações textuais. O potencial de pesquisa é considerável. A tecnologia de hoje nos proporciona os meios para acessar facilmente os materiais visuais, não apenas em termos de localização física das imagens, como também na reconstrução dos detalhes da ordem espacial das seqüências e imagens relacionadas (Frassanito 1975; Jacknis 1984; Kavanagh 1991); para a microanálise de assuntos como roupas, adornos e poses (Blackman 1986b; Scherer 1988) e para a compreensão das políticas por trás destas representações (Geary 1988); para a análise fotogramétrica (acrescentando-se a dimensão de profundidade às fotografias bidimensionais) da arquitetura e das características do interior e ao redor das

casas (Blackman 1981:150); para a determinação de algumas cores dos artefatos materiais mostrados nas imagens em preto-e-branco (Holm 1985); e para se datar fotografias antigas pela montagem do papel e por outras evidências internas, tais como roupas e adereços de estúdio (Pilling 1986).

A fim de se extrair das fotografias históricas dados utilizáveis sobre cultura, temos de desenvolver linhas de pesquisa capazes de serem testadas. Com que propósito a imagem foi feita? Quem a possuiu? A fotografia foi resultado da visão do fotógrafo sobre a auto-imagem do objeto? Qual era o relacionamento entre o fotógrafo e o objeto? O que o objeto pensava sobre a fotografia antiga? Tinha medo, antipatia, ou sentia admiração, entusiasmo e prazer? Os objetos também tiravam eles próprios fotografias e, assim sendo, tinham uma visão nativa única? Como os povos indígenas usaram as fotografias? Elas foram usadas de forma estranha ou de maneira mais comum como, por exemplo, uma lembrança de um parente falecido? Que tipos de informação estas fotografias contêm que seja útil para os estudiosos de hoje? Refletem alguma mudança cultural ou revelam um presente histórico estático? Quem colecionou, exibiu e/ou escreveu sobre estas fotografias?

Em suma, temos de entender o que pode ser compreendido a partir da imagem em si, e o que pode ser obtido a partir de materiais documentais associados. Crucial para a criação de hipóteses e análises é a contextualização da imagem, um estudo do ambiente histórico e cultural no qual os retratos foram produzidos. Isto requer conhecimento tanto da cultura do fotógrafo quanto da do objeto. Os exemplos de bons estudos ilustrativos

incluem os de Blackman sobre a cultura dos Haida do Norte e Kaigani no final do século XIX (1981), assim como mudanças culturais recentes, especialmente na arquitetura; os de Gutman (1982), sobre as imagens feitas por fotógrafos na Índia e os artefatos culturais não ocidentais que produziam; os de Malmshemer (1985,1987), sobre as transformações culturais mostradas nas fotografias “antes e depois” dos alunos da Carlisle Indian School, tiradas por J.N. Choate, e sobre as intenções persuasivas com as quais foram usadas pela sociedade como um todo; os de Geary (1988), sobre as construções visuais do colonialismo, como vistas nas imagens dos Bamuns em Camarões; os de Albers e James (1984a, 1984b, 1985), sobre cartões-postais como produtores de imagens populares, e seu papel na criação do domínio de um imaginário dos índios das planícies americanas; e os de Scherer (1988), em um estudo sobre a criação da auto-imagem de uma mulher Paiute do Norte, no século XIX, através de fotografias.

Muitos estudiosos têm usado as fotografias para a etnografia da memória. Bons exemplos são o relato de Helm (1981) sobre seu estudo, de 1979, sobre status e ocupação entre os Dogrib do subártico; a descrição de Eber (1977) de seu uso, durante a década de 70, das imagens feitas pelo fotógrafo Inuit do Ártico, Peter Pitscolak (1975); e o método de John C. Ewers de ganhar a simpatia e informações culturais dos Blackfoot (Werner 1961:57, 76). As fotografias também têm sido usadas para documentar mudanças em elementos particulares de uma cultura, tais como as roupas entre os Winnebagos do noroeste, em Wisconsin (Lurie 1961); e a arte monumental dos Haidas da costa noroeste, espe-

cialmente a arquitetura, os totens e a escultura (MacDonald 1983). As fotografias têm sido usadas para ajudar a fornecer documentação muito necessária para espécimes de museu, como demonstra o estudo de McLendon (1981) sobre os cestos dos Pomo, da Califórnia. Alguns pesquisadores têm olhado criticamente para o corpo visual de certos indivíduos em particular, tais como Franz Boas e as imagens feitas por O.C. Hastings sob sua direção (Jacknis 1984), Edward S. Curtis (Lyman 1982), Edward H. Latham (Gidley 1979), Robert Flaherty (Danzker 1980) e Martin Chambi (Harries e Yule 1986). Outros pesquisaram a obra de um fotógrafo em uma época e em um lugar em particular, a fim de reconstruir acontecimentos históricos: DeMallie (1981), sobre as vistas estereoscópicas dos índios das planícies nos conselhos para o tratado de Fort Laramie em 1868, feitas por Alexander Gardner; Palmquist (1977), sobre as fotografias de Louis Heller e Edward Muybridge durante a guerra dos Modoc em 1872-3; e Frassanito (1975), sobre as imagens de Alexander Gardner e outros fotógrafos do campo de batalha em Gettysburg, em 1873, são típicas deste trabalho.

Entre os usos singulares da fotografia histórica inclui-se uma tentativa preliminar de identificar as origens tribais dos desenhos pictográficos dos índios das planícies, comparando-os com fotografias históricas do mesmo período (Brizee 1982); o exame bicultural feito por Masayesva e Younger (1983) dos Hopis através da apresentação do trabalho de fotógrafos euro-americanos em comparação com o feito por fotógrafos Hopis; a investigação de G. Robert (1978) das fontes para um retrato autêntico do Pequeno Lobo Cheyenne; o estudo de Weber (1985)



sobre a interação entre objeto e fotógrafo, revelada na análise do uso de artefatos dos Haidas da costa norte e dos *Kwakiutl*, mostrado nas fotografias; e a análise de Blackman das imagens da cerimônia potlatch (1977).

Embora o uso de fotografias do século XIX e começo do XX na pesquisa antropológica tenha começado, ainda há uma grande necessidade de catálogos de coleções e de estudos históricos focalizando determinados fotógrafos, situando-os em seu ambiente cultural. Apenas começamos a estudar as reproduções visuais do Outro, mas já sabemos que elas não são reflexos precisos do mundo real. Assim, temos de separar os mitos sobre o Outro dos estereótipos. Podemos começar a fazer isto aprendendo como os fotógrafos não ocidentais vêem suas sociedades, e como diferentes culturas interpretam estas formas aparentemente idênticas, de acordo com significados e funções simbólicas culturalmente específicas (Sprague 1978a:19; Gutman 1982; Goldman e Hall 1987:14).

A análise séria dos fotógrafos não ocidentais ou nativos é um campo relativamente intocado, ou pelo menos não publicado nos círculos acadêmicos (para exceções, ver Sprague 1978a; Gutman 1982; Marr 1989). Por exemplo, os índios norte-americanos, que, sabe-se, deixaram coleções de fotografias, são poucos em números: Louis Shotridge (Tlingit), que fez cerca de 475 fotografias dos Tlingits e dos Tsimshians, de, aproximadamente, 1915 até 1932, que estão preservadas nos arquivos do University Museum, na University of Pennsylvania; J.N.B. Hewitt (Iroquois), que fez cerca de 300 fotografias (especialmente retratos) sobre a Six Nation Reserve, em Grand River, Ontário, no Canadá, que estão agora

no National Anthropological Archives do Smithsonian Institute; Harry Sampson (Paiute do Norte), que produziu uma coleção substancial de fotos dos Washoe e Paiute do Norte, nas décadas de 1920 e 1930, que ainda pertencem à sua família; Richard Throssel (Wasco, Crow adotado), que fez cerca de mil fotografias dos Crows e dos Cheyennes do Norte, de 1902 a 1910, que são agora posse do American Heritage Center da University of Wyoming; George Hunt (Kwakiutl), que fotografou de 1900 até a década de 1920, e deixou um lote de aproximadamente 50 fotografias (agora no American Museum of Natural History), que está sendo estudado presentemente por Ira Jacknis (ver Jacknis, na publicação original deste artigo). Os fotógrafos americanos nativos indígenas, cujos trabalhos estão pelo menos parcialmente publicados, são o Inuit Peter Pitscolak (1975; Eber 1977), cuja coleção de cerca de dois mil negativos feitos entre as décadas de 1930 e 1960 está alojada nos Notman Archives, no McCord Museum, da McGill University, e os fotógrafos Makahs Daniel Quessedá e Shobid Hunter, cujo trabalho é discutido em Marr 1989.

A maioria das coleções de fotografias etnográficas tem sido analisada por *outsiders* culturais. Perspectivas internas, do ponto de vista de fotógrafos indígenas, tanto profissionais quanto amadores, enriqueceriam nossos estudos. Podemos descobrir que existem comportamentos humanos universais que estão registrados fotograficamente. A câmera é um instrumento importuno, especialmente durante sua primeira introdução à sociedade, “quando a imagem é definida como uma coisa que pode ser roubada de seu dono” (Sontag 1973:171;

Carpenter 1972:164). Ela transforma o sujeito em objeto que enfrenta o “terror da autoconsciência” (Carpenter 1972:130) ou provoca a retirada da alma e a morte (Worswick e Spence 1978:143). Entretanto, em um estágio posterior parece haver uma ansiedade universal de se aparecer em todos os retratos (Werner 1961:48).

Em vez disso, podemos descobrir que diferentes culturas têm maneiras únicas de responder à fotografia (Goldman e Hall 1987:10). Os exemplos incluem o retrato tradicional altamente convencionalizado dos Iorubás da Nigéria descrito por Sprague (1978a, 1978b); o retrato formal, de rosto, preferido pelos chineses (Sontag 1973:172; Worswick e Spence 1978:16, 144); e a fotografia sem sombras, plana, de vários pontos de interesse e retocada, preferida na Índia (Gutman 1982:15). Quando a câmera está apontada, seja para um indivíduo ou um grupo, parece haver convenções fotográficas que ofuscam as diferenças individuais, étnicas e culturais: o desejo de posar do objeto (Barthes 1981:10-11; Chalfen 1987:73); de ser retratado vestido com as melhores roupas, especialmente aquelas que são reveladoras de status; ou de incluir na fotografia objetos que simbolizem status social ou que identifiquem

o acontecimento. Parece haver também um ponto em comum transcultural no uso dos retratos como relíquias rituais (Beloff 1985:180), produzidos para comemorar acontecimentos importantes (Kunt 1983:14; Sprague 1978a:19); em trocas e exposições simbólicas de retratos; como substitutos de indivíduos ausentes; para denotar relacionamentos ou a veneração de heróis; e, comumente, como dispositivos mnemônicos para celebrar acontecimentos ou indivíduos falecidos.

As fotografias parecem ser usadas transculturalmente como uma moldura visual para situar o proprietário em um lugar conhecido no universo, entre os ancestrais históricos e a família imediata. Talvez a fotografia, uma invenção mecânica dos europeus, crie um ambiente especial, no qual o indivíduo precise e deseje possuir o produto — a imagem — e tudo o que este simboliza. Pela própria natureza, ela pode de fato “engolir a cultura” (Carpenter 1972:182), revelando um comportamento humano universal. Apenas considerando os padrões de assuntos de estudo, composição e conteúdo simbólicos, podemos utilizar as fotografias históricas como dados primários, disponíveis em grandes quantidades, em acervos espalhados pelo mundo⁵.

Referências bibliográficas

- Albers, Patricia C. & James, William R. 1984a. Utha's Indians and Popular Photography in the American West: A View from the Picture Post Card. *Utah Historical Quarterly* 52(1):72-91.
- 1984b. 'The Dominance of Plains Imagery on the Picture Post Card'. In George P. Horse Capture & Gene Balls (eds.) *Fifth Annual 1981 Plains Indians Seminar in Honor of John C. Evers* 73-97. Cody, Wyo.: Buffalo Bill Historical Center.
- 1985. Images and Reality: Post Cards of Minnesota's Ojibway People 1900-1980. *Minnesota History* 49(6): 229-40.
- 1990. Private and Public Images: A Study of Photographic Contrasts in Postcard Pictures of Great Basin Indians, 1898-1919. Special issue *Visual Anthropology* 3 (2-3) Picturing Cultures: Historical Photographs in Anthropological Inquiry. J. C. Scherer (ed.).

⁵ Com certeza, também os povos indígenas colecionaram fotografias de família e da comunidade, que teriam valor antropológico especialmente nas culturas que permitiam e valorizavam a representação de figuras humanas e tinham sólida representação na arte figurativa. Parece inconcebível que os primeiros etnólogos não tenham percebido o valor deste tipo de participação nativa e que povos indígenas interessados na preservação histórica de sua cultura não tenham usado a câmera como ferramenta de registro. O treinamento de um indígena no manejo com a câmera foi encorajado nos anos 60. (Werner 1961:59-60). Fica, no entanto a questão: onde estão os trabalhos desses fotógrafos nativos e sua análise? Será que foram absorvidos, sem os devidos créditos, nas publicações e registros antropológicos contemporâneos? Se estas coleções existem, sua identificação é uma meta importante para pesquisas futuras.



- Alloula, Malek 1986. *The Colonial Harem*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Banta, Melissa & Hinsley, Curtis 1986. *From Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Imagery*. Cambridge, Mass.: Peabody Museum Press.
- Banta, Melissa 1988. "Life of a Photograph: Nineteenth Century Photographs of Japan from the Peabody and Wellesley College Museums". In M. Banta & Susan Taylor (eds.) *A Timely Encounter: Nineteenth-Century Photographs of Japan*: 11-21. Cambridge, Mass.: Peabody Museum Press.
- Barthes, Roland 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. New York City: Hill and Wang.
- Becker, Howard 1974. Photography and Sociology. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1(1) : 1-26.
- Belloff, Halla 1985. *Camera Culture*. New York and Oxford: Basil Blackwell.
- Berger, John et al. 1972. *Ways of Seeing*. New York: Viking Press.
- Blackman, Margaret B. 1977. Blankets, Bracelets and Boas: The Potlatch in Photographs. *Anthropological Papers of the University of Alaska* 18(2): 53-67.
- 1981. Window on the Past: The Photographic Ethnohistory of the Northern and Kaigani Haida. *Canada National Museum of Man. Mercury Series. Ethnology Service Papers* 74. Ottawa.
- 1986a. Visual Ethnohistory: Photographs in the Study of Culture History. In Dennis Weidman, Gerry Williams & Mario Zamora (eds.) *Studies in Third World Societies Publication* 35: 137-66. Williamsburg, Va: William and Mary College.
- 1986b. Studio Indians: Cartes de Visite of Native People in British Columbia, 1862-1872. *Archivaria* 21: 68-86.
- Brizee, Sandra L. 1982. Pictographs and Photographs. *The Society for the Anthropology of Visual Communication Newsletter* 10(2):1-3.
- Brown, Jennifer S. H. 1981. Mission Indian Progress and Dependency: Ambiguous Images from Canadian Methodist Lantern Slides. *Archie Anthropology* 18(2): 17-28.
- Byers, Paul 1964. Still Photographs in the Systematic Recording and Analysis of Behavioral Data. *Human Organization* 23(1): 78-84.
- Carpenter, Edmund 1972. *Oh, What a Blow That Phantom Gave Me!* New York: Holt, Rinehart and Winston
- Chalfen, Richard 1987. *Snapshot: Versions of Life*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- Collier, John Jr. & Collier, Malcolm 1986. *Visual Anthropology — Photography as a Research Method*. rev. edn. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Danzker, Jo-Anne Birnie 1980. Robert Flaherty/Photographer. *Studies in Visual Communication* 6(2): 3-32.
- DeMallie, Raymond 1981. Scenes in the Indian Country: A Portfolio of Alexander Gardner's Stereographic Views of the 1868 Fort Laramie Treaty Council. *Montana: The Magazine of Western History* 31(3): 42-59.
- Dundes, Alan 1972. Seeing is Believing. *Natural History* 81(5):8,10-12,86-7.
- Eber Dorothy 1977. How it Really Was. *Natural History* 96(2): 70-5.
- Fleming, Paula Richardson & Luskey, Judith 1986. *The North American Indians in Early Photographs*. New York: Harper and Row.
- Frassanito, William A. 1975. *Gettysburg: A Journey in Time*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Geary, Christraud M. 1986. Photographs as Materials for African History: Some Methodological Considerations. *History in Africa* 13:89-116.
- 1988. *Images from Bamum*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- 1990. Impressions of the African Past: Interpreting Ethnographic Photographs from Cameroon. Special issue *Visual Anthropology* 3(2-3) Picturing Cultures: Historical Photographs in Anthropological Inquiry. J. C. Scherer (ed.).

- Giddley, Mick 1979. *Whit One Sky Above Us: Life on an Indian Reservation at the Turn of The Century*. Seattle: University of Washington Press.
- 1985. North American Indian Photographs/Images (review essay). *American Indian Culture and Research Journal* 9(3): 37-47.
- Goldberg, Vicki 194. A Fever of History (review of a *Vanished World*, By Roman Vishmac). *American Photographer* 12(2): 16-20.
- Goldman, Noelle, & Hall, Stuart 1987. *Pictures of Everyday Life: The People, Places and Cultures of the Commonwealth*. London: Comedia Publishing Group.
- Combrich, Ernst H. 1972. The Visual Image. *Scientific American* 227 (September): 82-96.
- Graham-Brown, Sarah 1988. *Images of Women: The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950*. London: Quarter Books.
- Grant, Gillian (ed.) 1989. *Middle Eastern Photographic Collections in the United Kingdom*. Oxford: MELCOM.
- Gross, Larry (ed.) 1981. Introduction: 'Sol Worth and the Study of Visual Communication'. In *Studying Visual Communication* 1-35. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gutman, Judith Mara 1982. *Through Indian Eyes*. New York: Oxford University Press.
- Hales Peter B. 1984. *Silver Cities: The Photography of American Urbanization, 1839-1915*. Philadelphia: Temple University Press.
- 1988. *William Henry Jackson and the Transformation of the American Landscape*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hall, Edward 1986. Foreword. In J. Collier & M. Collier *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. rev. edn. xiii-xvi. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Harper, Douglas 1987. *Working Knowledge: Skill and Community in a Small Shop*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harries, Andy & Yule, P. (directors) 1986. *Martin Chambi and the Heirs of the Inca*. Film. New York. The Cinema Guild.
- Helm, June 1981. Dogrib Folk History and the Photographs of Jonh Alden Mason: Indian Occupation and Status in the Fur Trade, 1900-1925. *Arctic Anthropology* 18(2): 43-58.
- Hockings, Paul 1988. 'Ethnographic Filming and the Development of Anthropological Theory'. In P. Hockings & Yasuhiro Omori (eds.) *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*. 185-204. (Senri Ethnological Studies 24) Osaka: National Museum of Ethnology.
- Holm, Bill 1985. Old Photos Might Not Lie, But They Fib A Lot About Color. *American Indian Art* 10(4): 44-9.
- Jacknis, Ira 1984. Franz Boas and Photography. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 10(1): 2-60.
- 1990. James Mooney as an Ethnographic Photographer. Special issue *Visual Anthropology* 3(2-3) Picturing Cultures: Historical Photographs in Anthropological Inquiry. J. C. Scherer (ed.).
- Kaplan, Daile 1984. Enlightened Women in Darkened Lands: A Lantern Slide Lecture. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 10(1):61-77.
- Kaplan, Flora 1990. Some Uses of Photographs in Recovering Cultural History at the Royal Court of Benin Nigeria. Special issue *Visual Anthropology* 3(2-3) Picturing Cultures: Historical Photographs in Anthropological Inquiry. J. C. Scherer (ed.).
- Kavanagh, Thomas 1991. Whose Village? Photographs by William S. Soule, Winter 1872-1873. *Visual Anthropology* 4 (1): 1-24.
- Knowlton, David C. 1989. 'Viva mi Patria Bolivia': Conflicting Ethnic Images and Discourses in the Construction of Bolivian Nationalism. Paper presented at American Anthropological Association meeting, Washington, DC.
- Krieger, Martin H. 1979. 'Truth and Pictures: "Fetishes", "Goodness", and "Clarity"'. In Jon Wagner (ed.) *Images of Information* 249-57. Beverly Hills, Calif: Sage Publications.
- Krouse, Susan Applegate 1990. Photographing the Vanishing Race. Special issue *Visual Anthropology* 3(2-3) Picturing Cultures:



- Historical Photographs in Anthropological Inquiry. J. C. Scherer (ed.).
- Kunt, Erno 1983. Photography and the Peasant. *New Hungarian Quarterly* (NS) 24(96):13-20.
- Levine, Robert M. (ed.) 1987. Windows on Latin America: Understanding Society through Photographs. Special issue *South Eastern Latin Americanist*. Coral Gables, Florida: North-South Center, University of Miami:
- 1989. *Images of History: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham. N. C.: Duke University Press.
- Longo, Donna 1987. Towards Understanding Historical Photographs: Essays in Honor of George L. Harris. *American University. Anthropology Department Occasional Papers* 2. Washington.
- Lurie, Nancy 1961. Ethnohistory: An Ethnological point of View. *Ethnohistory* 8(1): 78-92.
- Lyman, Christopher 1982. *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edwards S. Curtis*. New York: Pantheon Books.
- MacDonald, George F. 1983. *Haida Monumental Art: Village of the Queen Charlotte Islands*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- McElroy, Keith 1985. *Early Peruvian Photography: A Critical Case Study*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- McLendon, Sally 1981. 'Preparing Museum Collections for Use as Primary Data in Ethnographic Research'. In Anne-Marie E. Cantwell, James B. Griffin & Nan A. Rothechild(eds.) *The Research Potential of Anthropological Museum Collections* 201-227. New York: New York Academy of Sciences. Malmsheimer, Lonna M. 1985. 'Imitation White Man': Images of Transformation at the Carlisle Indian School. *Studies in Visual Communication* 11(4): 54-75.
- 1987-Photographic Analysis as Ethnohistory: Interpretive Strategies. *Visual Anthropology* 1(1): 21-36.
- Marr, Carolyn 1989. Taken Pictures: On Interpreting native American Photographs of the Southern Northwest Coast. *Pacific Northwest Quarterly* 80(2):52-61.
- Masayeva, Victor, Jr & Younger, Erin 1983. *Hopi Photographers, Hopi Images*. Tucson: University of Arizona Press.
- Mattison, David 1982. British Columbia Photographers of the Nineteenth Century: An Annotated, Select Bibliography. *BC Studies* 52 (Winter): 166-70.
- 1985. *Camera Workers: The British Columbia Photographers Directory 1858-1900*. Victoria, BC: Camera Workers Press.
- Mead, Margareth 1963. 'Anthropology and the Camera'. In Willard D. Morgan (ed.) *The Encyclopedia of Photography*. Vol. 7. 166-84. New York: Greystone Press.
- 1975. 'Visual Anthropology in a Discipline of Words'. In Paul Hockings (ed.) *Principles of Visual Anthropology* 3-10. The Hague and Paris: Mouton.
- Mejía, Germán Rodrigo 1987. 'Colombian Photographs of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries'. In Robert M. Levine (ed.) *Windows on Latin American: Understanding Society Through Photographs* 48-61. Special issue *South Eastern Latin Americanist*.
- Munsterberg, Marjorie 1982. The World Viewed: Works of Nineteenth-Century Realism. *Studies in Visual Communication* 8(3): 555-69.
- Palmquist, Peter E. 1977. Image-makers of the Modoc War: Louis Heller and Eadweard Muybridge. *The Journal of California Anthropology* 4(2): 206-41.
- Peters, Marsha & Mergen, Bernhard 1977. 'Doing the Rest': The Uses of Photographs in American Studies. *American Quarterly* 29-280-303.
- Philling, Arnold 1986. 'Dating Early Photographs by Card Mounts and Other External Evidence: Tentative Suggestions'. In Dennis Weidman, Gerry Williams & Mario Zamora (eds.) *Studies in Third World Societies Publication* 35:167-226. Williamsburg, Va: William and Mary College.
- Pinney, Christopher 1990. Classification and

- Fantasy in the Photographic Construction of Castle and Tribe. Special issue *Visual Anthropology* 3(2-3) Picturing Cultures: Historical Photographs in Anthropological Inquiry. J. C. Scherer (ed.).
- Pitscolak, Peter & Eber, Dorothy 1975. *People From Our Side: An Eskimo Life Story in Words and Photographs*. Bloomington: Indiana University Press.
- Roberts, Andrew 1988. Photographs and - African History (review article). *Journal of African History* 29:301-11.
- Roberts, Gary L. 1978. In Search of Little Wolf... A Tangled Photographic Record. *Montana: The Magazine of Western History* 28(3): 48-61.
- Robinson, Bonnell D. 1988. Transition and the Quest for Permanence: Photographers and Photographic Technology in Japan, 1854-1880s. In Melissa Banta & Susan Taylor Eds. *A Timely Encounter: Nineteenth Century Photographs of Japan* 39-51. Cambridge, Mass: Peabody Museum Press.
- Ruby, Jay 1976. In a PIC's Eye: Interpretive Strategies for Deriving Significance and Meaning from Photographs. *Afterimage* 3(9):5-7.
- 1981. Seeing Through Pictures: The Anthropology of Photography. *Camera-Lucida: The Journal of Photographic Criticism* (Spring): 19-32.
- Scherer, Joanna Cohan 1975. You Can't Believe Your Eyes: Inaccuracies in Photographs of North American Indians. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2(2): 67-79.
- 1981. Repository Sources of Subarctic Photographs. *Arctic Anthropology* 18(2): 59-65.
- 1988. The Public Faces of Sarah Winnemucca. *Cultural Anthropology* 3(2):178-204.
- 1990. Historical Photographs as Anthropological Documents: a retrospect. Special issue. *Visual Anthropology* 3(3-2) Picturing Cultures: Historical Photographs in Anthropological Inquiry.
- 1990. Repository Sources of Northwest Coast Indian Photographs. *Arctic Anthropology* 27(1): 40-50.
- Schiller, Dan 1977. Realism, Photography and Journalistic Objectivity in 19th Century America. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 4(2): 86-98.
- Schwartz, Joan M. (ed.) 1982. The Past in Focus: Photography and British Columbia: 1858-1914. *BC Studies* 52 (Winter): 5-177.
- Sekula, Allan 1984. 'On the Invention of Photographic Meaning' (1974). *Photography Against the Grain* 3-21. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Snyder, Joel 1984. Documentary Without Ontology. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 10(1): 78-95.
- Sontag, Susan 1973. *On Photography*. New York: Dell.
- Sprague, Stephen 1978 a. How I See the Yoruba See Themselves. *Exposure: The Journal of the Society for Photographic Education* 16(3): 16-29.
- 1978b. Yoruba Photography: How the Yoruba See Themselves. *African Arts* 12(1): 52-59,107.
- Stasz, Clarice 1979. 'The Early History of Visual Sociology'. in Jon Wagner (ed.) *Images of Information* 119-36. Beverly Hills, Calif.: Sage Publications.
- Staiger, Ricabeth & Taurge, Martin 1987. 'Sleeping Beauties: On the Use of Ethnographic Photographs 1880-1920'. In Martin Taureg & Jay Ruby (eds.) *Visualo Explorations of the World* 316-41. Aachen: Edition Herodot.
- Taft, Robert 1964. *Photography and the American Scene: A Social History 1839-1889*. New York: Dover.
- Templin, Patricia 1982. 'Still Photography in Evaluation.' In Nick Smith(ed.) *Communication Strategies In Evaluation* (New Perspectives in Evaluation 3) 121-75. Beverly Hills, Calif.: Sage Publications.
- Viditz-Ward, Veera 1987. Photography in Serra Leone, 1850-1918. *Africa* 57(4): 510-17.



- Wagner, Jon(ed.) 1979. *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. Beverly Hills, Calif.: Sage Publications.
- Weber, Ronald L. 1985. Photographs as Ethnographic Documents. *Arctic Anthropology* 22(1): 67-78.
- Werner, Oswald 1961. *Ethnographic Photographic*. Unpublished MA thesis, Syracuse University, Syracuse, N. Y.
- Worswick, Clark, & Spence, Jonathan 1978. *Imperial China; Photographs 1850-1912*. New York. Pennwick/ Crown Books.
- Worswick, Clark 1979. *Japan: Photographs 1854-1905*. New York: Alfred Knopf.
- Worth, Sol 1978. Man Is Not a Bird. *Semiotica* 23(1/2): 5-28.
- 1980. Margaret Mead and the Shift From 'Visual Anthropology' to the 'Anthropology of Visual Communication'. *Studies in Visual Communication* 6(1): 15-22.
- 1981. 'Pictures Can't Say Ain't (1975)'. In Larry Gross(ed.) *Studying Visual Communication* 162-84. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Abstract

Historians successfully use photographs as documents; so do sociologists. It is time that anthropologists took more seriously these sources of unique information. Neither the photograph itself as an artefact, nor the viewer's interpretation of the subject of the photograph, nor an understanding of the photographer's intention, can alone give holistic meaning to images. The researcher must approach the photograph as a social artefact, to understand the process of interaction between the producer for the image, the subject of the image, and the viewer. Proposed here is a reflexive, critical, study of photographs that contextualizes images to aid in the reconstruction of cultures.

Ethnographic photography may be defined as the use of photographs for the recording and understanding of culture(s), of both the subject and photographer.





*Porque e como os filmes são feitos**

Timothy Asch

Introdução: o filme etnográfico e a antropologia

Poucos antropólogos levaram os filmes a sério, um fato lamentável e surpreendente face a seu valor potencial como ferramenta de pesquisa e ensino. Sem exemplos para ilustrar este potencial, os antropólogos continuarão a ignorá-los. Este projeto tenta fornecer um destes exemplos a fim de servir como modelo para outros antropólogos. Esperamos que este livro e os quatro filmes relacionados provoquem interesse nos diretores de cinema etnográfico, pesquisadores e professores de antropologia (e das disciplinas afins) e gerem um diálogo que promova um uso mais amplo e acadêmico do filme na antropologia.

Ninguém pode contestar o valor dos registros visuais detalhados de acontecimentos sociais curiosos. Embora este tipo de eventos tenha sido estudado pelos antropólogos, os registros visuais de verdadeiro valor etnográfico são infelizmente poucos. Isso ocorre, em grande parte, porque a maioria dos chamados filmes etnográficos foi feita não por antropólogos treinados, mas por diretores interessados em expressão criativa. Estes filmes nos contam mais sobre eles e seus preconceitos culturais do que sobre as pessoas filmadas. Os antropólogos raramente encaram-nos como um recurso, uma

vez que poucos filmes etnográficos estão ligados a pesquisas ou publicações escritas.

Existem filmes excelentes sobre outras sociedades, naturalmente. Na grande tradição do longa-metragem, alguns filmes extraordinários transmitem a membros de uma sociedade um entendimento dos relacionamentos sociais no interior de outra: filmes como a trilogia de Pagnol, *Marius, Fanny e César* (Marselha nos anos 30), *Pather Panchali* (a Índia rural na década de 40), de Ray e *Yol* (a Turquia dos anos 80), de Guney. *Tokyo Story*, de Yasujiro Ozu, retrata as relações dentro de uma família japonesa do pós-guerra, enfatizando o abismo entre as gerações. Um roteiro sensível, bons atores e um grande diretor produziram um filme planejado para revelar certos relacionamentos sociais com simplicidade e clareza, livres das distrações mundanas — o “ruído” — que se experimenta ao se observar as relações diárias de pessoas vivendo sua própria vida. Estes longa-metragens, feitos por membros de culturas diversas, retratam as crenças e visões de mundo de seus criadores, como o faz toda a arte, mas os melhores entre eles vão além das fronteiras culturais; nos permitem-nos sentir que entenderam aspectos importantes das relações sociais em sociedades diferentes. Podem

* Este artigo foi originalmente publicado no livro *Jero Tatakan: Balinese Healer and Ethnographic Film Monography*, organizado por Linda Connor, Patsy Asch e Timothy Asch, Cambridge University Press, 1986.

também fornecer visões da vida do próprio espectador.¹ Estes filmes podem e devem ser usados no ensino da antropologia, mas por serem roteirizados, representados e dirigidos, hesito em chamá-los de filmes etnográficos. É justamente a ausência de roteiro, representação e direção (como se desenvolveu na tradição do filme teatralizado) que caracteriza muitos dos filmes documentários e todos os filmes etnográficos.

Os longa-metragens dependem do diálogo para fornecer visões da vida de seus personagens. Entretanto, sempre incorporaram o diálogo (mesmo na era do filme mudo, quadros com diálogo eram inseridos entre as cenas), ao passo que a tradição do filme documentário esteve sempre mais ligada às imagens e ao seu uso para contar uma história. Por três décadas, após a introdução das “conversas”, só a indústria do longa-metragem, usando equipamentos desajeitados e caros, pôde dar-se o luxo de fazer filmes com som labial sincronizado. Hoje, qualquer pessoa com algum treinamento pode filmar seqüências — seja em 16 mm, super 8 ou vídeo — nas quais indivíduos falam sobre as preocupações principais de suas vidas e participam de conversas espontâneas.

Embora o equipamento de câmera portátil com som sincronizado tenha sido inventado em 1960, foi só na década de 70 que muitos diretores de filmes etnográficos perceberam que deviam incluir diálogos com som sincronizado em seus filmes. Alguns de nós já havíamos usado legendas em nossos primeiros trabalhos, mas os filmes de David e Judith MacDougall sobre os Jie, do nordeste de Uganda, foram provavelmente os exemplos mais significativos do

valor do filme sonoro e da legenda dos diálogos.² As conversas legendadas de seus filmes me forneceram uma visão da vida dos Jie com a mesma eficiência que as imagens visuais das atividades diárias daquele povo.

A inclusão de diálogos nos permite fazer filmes potencialmente mais valiosos. Já não é mais suficiente editar uma miscelânea de imagens na montagem geral, quando é possível que os indivíduos falem por si mesmos (embora suas palavras sejam filtradas pela transcrição, tradução e condensação que as legendas requerem). É mais o diálogo do que a beleza das imagens o que deveria ditar a filmagem e edição de uma cena.

Ao se filmar uma conversa, podemos obter textos orais extensos porque elas podem ser gravadas sem interrupção, mesmo se o registro visual não for completo. Mas toda a conversa é situada social e fisicamente. Conversas filmadas combinam um texto sonoro com um registro visual do comportamento dos falantes e ouvintes, além da sua comunicação não verbal e muito do contexto social. A compreensão do diálogo registrado durante uma conversa com os espíritos em Bali, por exemplo, depende do fato de se ter conhecimento ou não se a curandeira é considerada — tanto por ela mesma quanto por seus clientes — como estando possuída; em outras palavras, do conhecimento de a quem os clientes pensam que estão se dirigindo e de quem está respondendo. O registro visual indica exatamente quando o espírito chega ou parte.

A primeira e mais valiosa atividade que um etnógrafo empreende é aprender a língua do povo com quem está vivendo. Para

¹Ver G. Bateson, “An Analysis of the Nazi Film *Hitlerjunge Quex*,” em *The Study of Culture at a Distance*, pp. 302-14 (Chicago: University of Chicago Press, 1953), editado por Margaret Meads e Rhoda Metraux.

²To Live with Herds, Under the Men's Tree e *Nawi* (distribuídos por Extension Media Center, Universidade da Califórnia, em Berkeley).



eles, fluência em uma idioma significa adquirir as práticas sociais para usar a língua apropriadamente, em contextos sociais variados, com diferentes falantes nativos. Usando esta habilidade, os etnógrafos coletam dados sobre um grupo de pessoas em certos estágios de sua história, que devem estar acessíveis para reanálise ou comparação por gerações-futuras de antropólogos.³ Mas, muito poucos dados originais estão disponíveis, e o que existe tende a ser idiossincraticamente codificado e, portanto, incompreensível para outros.⁴ O mesmo se pode dizer da maioria dos filmes etnográficos; raramente alguém analisa material etnográfico filmado por outros. Edmund Leach defende a inclusão de material histórico “em quantidade suficiente, mais para o leitor exercitar seu ceticismo onde e como desejar” do que para fazer meramente uma breve análise, “uma solução do tipo pegar ou largar.”⁵ Assim, também, os diretores de filmes etnográficos deveriam fornecer detalhes suficientes, a fim de permitir que os espectadores interpretem comportamentos por eles mesmos.

Ao tentarmos definir o filme etnográfico, temos de reconhecer a diferença entre as seqüências etnográficas e os produtos feitos a partir destas. Muitos filmes são compostos de retalhos de seqüências, registradas em épocas e locações diferentes, costuradas e ligadas por uma narrativa que fornece uma história. A seqüência original pode ser de uma interação social de ocorrência natural entre um grupo ou grupos de pessoas (minha definição de seqüência etnográfica), mas o filme editado pode distorcer e deturpar tanto, ou retirar do contexto os retalhos exibidos, que fica impossível para os espectadores ir além da interpretação fornecida

na narração e analisar por si mesmos os comportamentos observados no filme. Estes documentários deveriam ser rotulados de filme etnográfico apenas na medida em que possam ser usados em um estudo da subcultura dos diretores.

Dado o tempo, o dinheiro e o esforço envolvido na produção, o filme etnográfico poderia apoiar melhor a etnografia fornecendo, no mínimo, um registro permanente (talvez sob forma de vídeo) de todas as seqüências filmadas, na ordem em que foram filmadas, acompanhado de anotações escritas ou gravadas sobre o contexto do comportamento filmado e observado pelos pesquisadores. Se possível, traduções do diálogo também deveriam ser incluídas. Como a proporção de seqüências costuma ser alta (às vezes, uma hora de filme é editada a partir de até 30 horas de seqüências), uma vasta porcentagem delas permanece ignorada. Se anotadas apropriadamente, tornar-se-iam um recurso valioso para as futuras gerações.

A fim de se fazer filmes etnográficos ligados à pesquisa, e tecnicamente adequados a produzir filmes instrutivos para outros, a colaboração entre um diretor etnograficamente treinado e um antropólogo é provavelmente a melhor estratégia. Prefiro não filmar com a intenção de editar um documentário que pinta todo um painel para mostrar uma cultura em uma hora, como muitos fazem: um filme com uma hora de duração dificilmente revelará as complexidades das relações sociais de um grupo. A platéia precisa ver muito um acontecimento para identificar os participantes, aprender alguma coisa de seus relacionamentos mútuos e a base de seu envolvimento aparente

³Como Edmund Leach, por exemplo, fez uma análise do material de Malinowski: ver Leach, “Concerning Trobriand Clans and the Kinship Category Taboo,” em *The Developmental Cycle in Domestic Groups*, pp. 120-45 (Cambridge: Cambridge University Press, 1958), editado por Jack Goody.

⁴ Ver, por exemplo, as notas de Franz Boas no *American Museum of Natural History*.

⁵ Edmund Leach, *Pul Eliya, A Village in Ceylon: A Study of Land Tenure and Kinship* (Cambridge: Cambridge University Press, 1961), p. 12.

te. Por exemplo, Jero não conhece a natureza do problema de seus clientes em *A Balinese Trance Seance*, mas vieram para contatar o espírito do filho morto, e a platéia pode ver como seu propósito vai se tornando claro e como, no processo, são levados a outras preocupações. Em *Jero on Jero*, torna-se evidente que Linda tem tópicos específicos que deseja cobrir, mas que Jero está interessada em questões muito diferentes.⁶ Os espectadores, assim como os participantes, precisam elaborar os acontecimentos para poder entendê-los. Em um filme comum sobre uma cultura, a platéia não precisa elaborar nada; as imagens lhe são apresentadas na forma de um pacote.

Infinitas em escala, únicas em padrão, as culturas são uma evidência dos modos pelos quais os seres humanos organizam seus relacionamentos sociais e suas interações em diversos ambientes. Como cada cultura se modifica, depressa ou devagar, mas inevitavelmente, o que permanece? O que os registros dos antropólogos deixam para as futuras gerações? O melhor exemplo que temos são os muitos filmes de John Marshall sobre os !Kungs selvagens, feitos há mais de 30 anos (1951-84), acompanhado de manuais para estudo e ligados a uma vasta e florescente literatura.⁶

Experiência em filme etnográfico

Antes de chegar a Bali, em 1978, eu havia tentado desenvolver maneiras efetivas de gravar e analisar interações sociais, utilizando aspectos diferentes da mídia audiovisual — no Canadá, e depois na África, em Trinidad, na Venezuela, no Afeganistão e

na Indonésia. O projeto de Bali foi uma consequência direta e consciente da minha própria história como diretor de filme etnográfico. Quando comecei a me interessar por eles, estudava antropologia na Universidade de Colúmbia. Havia sido fotógrafo, aluno de Minor White e Edward Weston, trabalhando com fotojornalismo. No começo da década de 60, fui para Harvard a fim de trabalhar com Robert Gardner e John Marshall. Enquanto observava Marshall esforçando-se para encontrar uma forma nova para algumas de suas seqüências etnográficas — cenas espetaculares de interação social, como as vistas em *A Joking Relationship*, *A Rite of Passage* e *Meat Fight*⁷ — comecei a pensar em maneiras novas e mais efetivas de integrar o cinema ao estudo da antropologia. Longos filmes narrados ditavam ao espectador o que ver e como interpretá-lo. Frequentemente, tais filmes eram exibidos quando o instrutor estava ausente; não eram usados para ilustrar conceitos antropológicos específicos, a fim de fornecer uma base de dados comum para um grupo de alunos, ou estimular discussões em classe. A maioria dos diretores de filmes etnográficos tem a intenção de fazer um filme comum e expõe suas seqüências de acordo com um roteiro. O trabalho de Marshall mostra o valor de se filmar cenas que podem ser editadas como acontecimentos discretos ou combinadas em filmes mais complexos. Cenas curtas podem ser facilmente integradas a palestras, do mesmo modo como os antropólogos usam o estudo de determinados casos.

Com esta experiência, juntei-me a Napoleon Chagnon para filmar entre os índios Yanomami, no sul da Venezuela.

⁶ N.do R. Linda Connor é a antropóloga com quem T. Asch trabalha nos seus filmes sobre Bali e Jero, a personagem principal de seus filmes.

⁶ Existem manuais de estudo para cerca de 20 dos filmes de Marshall, incluindo entre os mais famosos, *The Hunter*, !Nai: *Story of a !Kung Woman*, !Um Tchai: *The Ceremonial Dance of the !Kung Bushmen*, *An Argument about a Marriage* e *Bitter Melons (Watertown, Mass.: Documentary Educational Resources)*. Entre os muitos livros e artigos sobre os !Kung, os mais úteis são os seguintes: Lorna Marshall, *The !Kung of Nyae Nyae* (Cambridge: Harvard University Press, 1976); Marjorie Shostak, *Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman* (Cambridge: Harvard University Press, 1981 [paperback ed., New York: Random House, 1982]); Richard B. Lee, *The !KungSan: Men, Women, Work in a Foraging Society* (New York: Cambridge University Press, 1979); Kalahari Hunter-Gatherers: *Studies of !Kung San and Their Neighbors* (Cambridge: Harvard University Press, 1976), editado por Richard Lee e Irven de Vore.

⁷ Distribuído por *Documentary Educational Resources*, Watertown, Mass.



Os muitos curtas que foram feitos,⁸ assim como outros mais longos,⁹ foram tentativas de fornecer um precioso material visual sobre um grupo de pessoas. Eram filmes com pouca ou nenhuma narração, que forçavam o espectador a desempenhar um papel mais ativo para poder entender as seqüências. Esperava que pudessem ser usados por instrutores em uma ampla variedade de cursos.

Ao tempo em que comecei a filmar com Linda Connor em Bali, eu tinha quatro importantes reservas a fazer sobre os filmes dos Yanomami.

1. Filmes não narrados sobre povos que parecem exóticos podem ser, e frequentemente são, usados para reforçar os preconceitos ocidentais em relação aos povos "primitivos" (por exemplo, os xamãs Yanomami em *Magical Death* são muitas vezes vistos como desumanos e odiosos).

2. Tinha a intenção de que os filmes fossem associados a algum material escrito, o qual fornecesse o contexto necessário para ajudar a combater estes preconceitos, tornando estes mesmos filmes mais valiosos para aprendizado. Eles podem transmitir apenas uma certa quantidade de informação. Se muita coisa é dita, o espectador interrompe o processo de compreensão e espera ser informado sobre como interpretar os comportamentos. Os filmes etnográficos deviam ser não uma palestra ilustrada, mas uma coisa completamente diferente, algo mais próximo à experiência do observador de campo, embora esta seja uma experiência na qual as imagens são emolduradas pela câmera de outra pessoa. Suscitar questões interessantes sem fornecer acesso a informações que possam ajudar os alunos a encontrar algumas das respostas não é jus-

to. Tais informações são mais bem fornecidas se acompanhadas de material escrito (embora haja vezes em que um filme adicional, como *Jero on Jero*, seja importante). Face a seus outros compromissos, entretanto, Chagnon não conseguiu realizar isso e acreditava que suas outras publicações seriam suficientes.

3. Arrependo-me de não ter filmado mais conversas dos Yanomami, o que teria permitido aos indivíduos desta tribo revelar seus pensamentos e opiniões mais diretamente. É desapontador o fato de que tão poucas personalidades individuais venham à tona nos filmes etnográficos.

4. Lamentei o fato de que não ousamos levar nosso filme de volta para mostrá-lo aos participantes. Se os Yanomami vissem as imagens dos parentes mortos provavelmente tentariam nos matar, pensando que ao termos roubado as almas daquelas pessoas (ao tomarmos suas imagens), fôssemos responsáveis por suas mortes.

Todo o meu envolvimento com o projeto de Bali foi bastante influenciado por estas preocupações: os balineses não parecem tão exóticos como os Yanomami, portanto há menos perigo dos filmes fazerem sua caricatura. Ao filmar acontecimentos de interesse para uma estudante de pós-graduação (que gastava o tempo em transcrições, traduções e anotações porque os filmes eram parte de sua pesquisa), eu havia descoberto um método de obter o material escrito necessário para permitir que o filme etnográfico fosse usado efetivamente por antropólogos. A personalidade de Jero emerge claramente porque os espectadores a vêem em uma variedade de contextos sociais, envolvida com diferentes atividades. E Linda estava tão ansiosa quanto eu para

⁸ Por exemplo, *Bridewealth, A Father Washes His Children, A Man and His Wife Weave a Hammock e Dedeheiva Weeds His Garden (Watertown, Mass.: Documentary Educational Resources)*.

⁹ Entre os filmes mais complexos estão *The Feast, The Ax Fight e os dois outros sobre o mito de Naro (Watertown, Mass.: Documentary Educational Resources)*.

retornar a Bali e mostrar às pessoas as seqüências delas e de seus vizinhos.

O método trabalha para mim. Entretanto, um antropólogo que colabora com um diretor de filmes, mesmo que treinado em antropologia, não deve esperar que as filmagens etnográficas sejam fáceis: filmar é muitas vezes uma coisa árdua (durante os últimos dias de uma cerimônia de cremação, Linda e eu quase não dormimos e carregamos nosso equipamento para todos os lugares); o antropólogo tem de orientar o diretor quanto aos costumes locais, tarefa nem sempre fácil, e atuar como tradutor; a tarefa de transcrever e traduzir gravações é muitas vezes tediosa e sempre cansativa. Além disso, um antropólogo esforçado, que tenha de publicar ou encarar o desemprego, não possui condições de trabalhar em filmes etnográficos até que estes, e a documentação escrita que os acompanha, sejam aceitos como publicações acadêmicas.

História deste projeto

Fui à Indonésia pela primeira vez em 1977 para filmar com James J. Fox na ilha de Roti, no leste daquele país. Em julho de 1978 fui para Bali a fim de preparar uma segunda viagem a Roti. Enquanto esperava Fox juntar-se a mim, vindo da Holanda, decidi fazer um curta a fim de testar minha câmera recém-consertada e um estoque velho de filmes. No ano anterior, havia conhecido Linda, uma aluna de pós-graduação que estava estudando possessão, magia e curandeirismo em Bali. Era a pessoa ideal com quem colaborar, uma vez que estava terminando dois anos de trabalho de campo e quase pronta para voltar para casa. Linda pareceu animada pela idéia de que

eu gostaria de fazer um filme com ela sobre um assunto que vinha estudando, algo que seria valioso para sua pesquisa. Crucial para o meu ponto de vista era a fluência dela em balinês e indonésio, e o conhecimento global que possuía sobre o assunto.

Linda discutia sobre filmagens com Jero Tapakan, uma curandeira balinesa com quem havia trabalhado em conjunto. Jero estava ansiosa por ajudá-la. Antes de começarmos, Jero fez um ritual especial em sua casa-santuário para garantir que nossa filmagem tivesse sucesso, e foi ela quem falou com outros balineses sobre os filmes. A cada três dias Jero atuava como médium espiritual; no terceiro dia aplicava massagens nos pacientes e tratamento adequado. Observei cuidadosamente estes dois aspectos de sua prática, de forma que pude prever a seqüência de ações e começar a prever o curso de interação social que transpirava durante suas sessões espíritas e tratamentos à base de massagens. Decidimos filmar Jero tratando dois pacientes com massagens, a fim de testar meu estoque velho de filmes, e filmar uma sessão com um estoque novo para assegurarmos-nos de que a câmera estava funcionando adequadamente. Pela informação do laboratório de Sidnei, sabemos que dois de nossos três rolos com a filmagem das massagens eram muito velhos e o terceiro não era importante, mas que a seqüência da sessão, a partir da qual editamos *A Balinese Trance Seance*, estava boa.

A esta altura soube que Fox provavelmente não chegaria a Indonésia nas próximas seis semanas. Como Linda e eu estivéssemos entusiasmados por estarmos trabalhando juntos, decidimos usar estas semanas para fazer mais alguns filmes: um sobre



a prática de Jero como massagista; um filme biográfico no qual Jero explicasse como veio a se tornar uma médium; e um outro mais longo, mostrando como metade da aldeia de Jero organizava uma cremação em grupo. Como não tínhamos filme suficiente para cobrir a cremação, durante as primeiras cinco semanas de preparação, tirei fotografias — no geral, conjuntos de 10 a 15 fotografias de cada atividade — enquanto Linda gravava o som e entrevistava os participantes. Eu queria demonstrar que os antropólogos podiam usar fotografias com gravações em fita para documentar um acontecimento, sem ter de depender de equipamentos de cinema incômodos e dispendiosos. Entretanto, nos últimos dias de preparação e durante a cremação final, nós filmamos.

Linda e eu morávamos algumas vezes com Jero, outras vezes em uma cidade vizinha, distante 25 minutos. Em geral andávamos de motocicleta, embora não fosse fácil para duas pessoas carregar um equipamento de câmera sonora naquele veículo, em estradas traiçoeiramente enlameadas, debaixo de chuva, algumas vezes trazendo uma galinha viva do mercado para a panela de Jero.

O filme sobre a sessão espírita levou quatro meses para ser editado, mas antes que estivesse terminado fizemos um vídeo com legendas para exibir para diferentes platéias, basicamente estudantes. O retorno que obtivemos afetou a estrutura final do filme e da narração. Este processo de testagem é essencial. É importante saber quem será a platéia. Mesmo achando que a comunicação foi boa, ter retorno no estágio de experimentação é uma excelente maneira de se avaliar o que foi comunicado e o

que não foi; isto também dá ao antropólogo uma oportunidade para testar as reações à sua interpretação.

Muito antes de 1980, antropólogos como Alan Lomax e Jay Ruby defendiam que o filme etnográfico fosse mais reflexivo, e que a presença dos realizadores devesse ser uma parte consciente deste. Mas sessões espíritas são acontecimentos formais, e não achamos apropriado participarmos. Quando exibimos o filme na aula de antropologia visual de Vincent Megaw, na Universidade de Flinders, no sul da Austrália, três dos alunos ficaram furiosos com a aparente característica “imperialista” e “voyeurista” do filme. Eles nos viram como símbolos do colonialismo, usando nosso poder implícito para forçar os indivíduos do filme a participar. Não adiantou explicar que os filmes da massagem e o biográfico seriam diferentes, porque não haviam ainda sido editados.

Planejamos retornar a Bali em 1980, a fim de exibir nossas seqüências aos participantes, como tínhamos prometido. Foi na aula de Megaw que subitamente me dei conta de que um filme com as reações de Jero ao ver-se no filme da sessão espírita revelaria sua atitude face ao projeto. Além disso, sua reação seria a melhor maneira de responder a algumas das muitas questões difíceis levantadas pelas platéias ocidentais ao assistir o filme, particularmente a questão de se saber se Jero era ou não charlatã. Este filme também demonstraria o valor de se exibir aos participantes um filme sobre eles mesmos, como um modo de obter informações e interpretações adicionais sobre eventos passados. Por estas razões fizemos *Jero on Jero*.

* N. do E. Patsy Asch, esposa e colaboradora de Timothy Asch na maior parte de seus filmes, especialmente no som e na montagem.

Antes da filmagem, Jero perguntou aos clientes se se importavam de serem filmados. Como Jero obviamente confiava em Linda, eles disseram: “Se está bem para você, está bom para nós.” Eles não pareceram distraídos pela câmera, exceto uma vez durante a sessão quando o consulente principal de repente olhou diretamente para ela, e outra vez, já perto do final, quando chamei atenção para minha pessoa ao pedir para o homem no chão que ligasse seu gravador novamente, a fim de que as futuras platéias do filme pudessem identificar a origem das vozes estranhas ao fundo.

A Balinese Trance Seance e Jero Tapakan: Stories from the Life of a Balinese Healer foram estudos de casos que Linda analisou em sua tese; o trabalho de anotação serviu assim a dois propósitos. Porque, no final, ela não incluiu discussões detalhadas sobre massagem na tese, gastou menos tempo estudando as seqüências de massagem. De qualquer forma, o tratamento à base de massagem foi um aspecto importante de seu trabalho de campo, pois estas ocasiões informais forneceram uma oportunidade para observar as sessões de cura e investigar os conceitos que paciente e curandeira nutriam sobre a causa das doenças, a natureza do corpo humano e as técnicas para restabelecer a saúde. Duas das sessões de massagem filmadas ilustram as opiniões de Jero particularmente bem: a primeira envolvia uma mulher com disenteria, que Jero disse estar sofrendo de uma maldição divina porque quando adolescente, ela fora uma dançarina do templo e pedira à divindade permissão para casar-se; a segunda foi Ida Bagus, a paciente em *The Medium is the Masseuse*.

Patsy* editara um filme a partir de nossas seqüências de massagem filmadas em 1978, mas não ficamos satisfeitos por duas razões: a mulher filmada estava em busca de tratamento para dores e incômodos comuns, de forma que seu caso não exigia as explicações balinesas para a causa das doenças que tanto contrastam com as razões ocidentais; e a seqüência não mostrava muito da perspectiva da paciente. Nós três retornamos a Bali em 1980 com um vídeo da seqüência de massagem original e a intenção de fazer um segundo filme sobre massagem. Em *The Medium is the Masseuse*, filmado após Jero ter se visto em vídeo, há evidências — seu uso do termo genérico indonésio para “curandeira” em vez do balinês, por exemplo — de que Jero está ajustando seu desempenho a uma nova consciência de sua platéia e a como ela aparece no filme. Patsy e eu retornamos novamente a Bali em 1982 e mostramos *The Medium is the Masseuse* a Ida Bagus, Dayu Putu e Jero. Linda não pôde estar lá, mas em suas visitas subseqüentes a Bali (1983 e 1984), manteve longas discussões com Jero sobre as seqüências de massagem, podendo também acompanhar o caso da doença de Ida Bagus e do casal sem filhos.

Talvez o aspecto mais excitante deste projeto tenha sido a exibição das seqüências aos participantes e o registro de suas reações. As pessoas que filmamos em Bali formaram certamente a platéia mais agradecida que já vi. É raro para os antropólogos poder explicar efetivamente o que estão fazendo em seu trabalho de campo, mais ainda compartilhar seu trabalho. Exibir vídeos é uma forma de se fazer isto, e uma maneira de ajudar a pagar nossa



imensa dívida para com as pessoas com as quais trabalhamos.

Para Jero e Linda, o vídeo da sessão foi um exercício de memória, uma forma de estimular uma reflexão pessoal e conjunta sobre um acontecimento passado do qual ambas haviam participado. Para os antropólogos, o valor do emprego do filme é a capacidade que as imagens e os sons possuem de evocar sentimentos e idéias esquecidas. A exibição e a discussão repetida de uma seqüência com os participantes podem liberar camadas ocultas de significado, que cada um deles associou com as experiências mostradas no filme. Este também ajuda a objetivar os acontecimentos. Linda e Jero, assistindo ao filme da sessão espírita juntas, puderam avaliar suas diferenças de conhecimento e perspectiva. Jero fez menção espontânea de coisas que a surpreenderam, como sua aparência, mas tentou também explicar coisas que talvez não pudesse compreender. Os filmes podem ajudar os participantes a irem além de alguns de seus conceitos estabelecidos, a fim de avaliar os problemas que os outros possam ter em compreender a dinâmica social de uma interação.

O retorno da nossa filmagem de seqüências (tanto o de Jero assistindo ao filme da sessão, quanto o das pessoas de sua aldeia vendo a seqüência da cremação coletiva que haviam empreendido) forneceu àqueles que não eram balineses uma visão a mais das idéias dos participantes e das interpretações sobre o que está ocorrendo. *Jero on Jero* é o primeiro filme no seu gênero de que tenho conhecimento, e é particularmente indicado para platéias ocidentais contem-

porâneas que estão preocupadas com as noções de pessoa e os sistemas de explicação.

Royalties

Este projeto levantou para nós a questão moral do pagamento de royalties aos indivíduos que participaram do filme. Há muito que antropólogos e diretores de filmes etnográficos constroem suas reputações, e algumas vezes suas rendas, a partir de informações sobre a vida de outras pessoas, geralmente sem dividir os royalties com elas. No que diz respeito aos filmes, nossa dívida mínima para com as pessoas filmadas é dupla: devemos manter o controle sobre as seqüências para impedir a distribuição de uma imagem distorcida das vidas daqueles que filmamos, e devemos dividir os lucros. É raro que um filme etnográfico tenha lucro ou, na verdade, cubra os custos e pague aos realizadores um salário. Entretanto, as companhias de distribuição pagam royalties, e uma porção deve ir para os participantes do filme. Mas que porção?

O dilema não reside no que nós, como realizadores de filmes, podemos dispor, mas no efeito que o dinheiro pode ter sobre pessoas que vivem em comunidades pequenas, baseadas na subsistência. Se, como no caso dos filmes de Jero, o objeto é uma única pessoa, os relacionamentos sociais entre aquela pessoa e seus vizinhos pode ser radicalmente alterado se ela receber uma quantia grande de dinheiro. Isto é desejável? Se um filme focaliza um grupo de pessoas, para quem do grupo o dinheiro deve ser dado? Em outras palavras, como ele é administrado e para benefício de quem? Teremos mais razão se especificarmos que

os royalties sejam usados para algum propósito que designemos, tal como educação, saúde ou irrigação, do que entregando-o para algum líder local gastar a seu critério, ou mesmo para o governo regional? O pagamento de royalties é uma questão moral espinhosa, mas os diretores de filmes etnográficos têm de considerar.

O antropólogo que trabalhou com as pessoas filmadas está em uma posição melhor para avaliar a situação e recomendar quanto pagar e de que maneira. Com base na avaliação de Linda sobre as circunstâncias de Jero, decidimos que ela devia receber uma porcentagem fixa da renda bruta das vendas e dos aluguéis de todos os quatro filmes (mesmo antes das despesas serem recuperadas). Este dinheiro é dado a ela pessoalmente toda vez que alguém que conhecemos, e confiamos, esteja indo a Bali e possa levar-lhe a soma. Quando surgem emergências (como doenças dispendiosas na família), aumentamos a quantia para cobrir-lhe as dívidas. Previmos que a porcentagem dada não teria efeitos negativos sobre sua vida, mas quisemos também garantir que dispusesse de recursos adicionais quando necessário.

Certamente que esta é uma decisão paternalista, mas face às dificuldades financeiras de se enviar dinheiro para a Indonésia, à falta de compreensão sobre coisas como royalties e porcentagens, e à tendência do ciclo ritual balinês de absorver todas as rendas conhecidas, sentimos que esta era a maneira mais equitativa de manejar os royalties. Estes filmes são sobre a vida de Jero, e ela tem o direito de se beneficiar, como devem os participantes de todos os filmes etnográficos.

Tecnologia

As decisões técnicas refletem os objetivos. Eu queria ser reservado, mas não para mistificar ou ocultar minhas atividades ao filmar. Queria me mover livremente em volta de uma cena, a fim de dar assistência à filmagem de interações sociais. As pessoas descobrem logo que a câmera, e quem está por trás dela, são mais entediadas do que um etnógrafo com um caderno de anotações, talvez porque os olhos do fotógrafo estejam escondidos. Descobri que se estou relaxado e sentindo-me à vontade em estar presente, a maioria das pessoas que filmo começam a me ignorar. Acredito que seja importante para as pessoas saberem quando você está filmando; respondo a qualquer pedido de interrupção, mas não fico lembrando às pessoas que estão sendo filmadas.

Graças à Australian National University pude usar uma câmera Arriflex SR de 16 mm. É uma câmera de campo confiável. O filme vem em rolos de três comprimentos — aproximadamente 3, 11 e 30 minutos. Para microanálise de comportamento social, rolos de 30 minutos são essenciais, mas tem de usar um tripé ao filmar assim, por causa do peso do compartimento. Embora às vezes eu gostaria de poder continuar uma cena por 30 minutos, uso rolos de 11 porque quero ser capaz de carregar minha câmera enquanto filmo e mover-me livremente por longos períodos de tempo. Os filmes da sessão espírita e da massagem foram gravados inteiramente com uma câmera de mão; as primeiras entrevistas em *Jero Tapakan: Stories from the Life of a Balinese Healer* e a tomada cênica dos campos de arroz foram filmadas com um tripé.



Jean Rouch censurou-me por usar um tripé, e depois que fui a algumas aulas de ginástica de seus alunos abandonei-os mesmo para as entrevistas de *Jero on Jero* e o filme da massagem. O macete é firmar os cotovelos a fim de que se possa segurar a câmera com estabilidade. Tinha cinco compartimentos de filme para câmera, de forma que podia trocar os rolos de filme em cerca de 15 segundos, minimizando assim os intervalos na minha cobertura dos acontecimentos. (Infelizmente, a troca dos rolos de som demora mais, mas eles duram 30 minutos.) Se eu tinha todos os cinco compartimentos carregados com filmes de 11 minutos, conseguia filmar por 55 minutos. Isto era suficiente.

Tinha uma lente *zoom* Angenieux de 10-150 mm, a qual usava para focalizar e mostrar detalhes. Como é mais fácil focalizar um cenário de telefoto, usava o *zoom* até o *close* para focalizar e, depois, ou fazia o contrário rapidamente, se pretendesse que o *close* fosse cortado, ou saía do *zoom* vagarosamente se quisesse usá-lo. Geralmente, filmava de um ângulo amplo para obter a mais vasta cobertura possível. A lente Angenieux tem um grande defeito de projeto, provavelmente um meio-termo para minimizar o tamanho: em cenários de ângulo extremamente amplo, ao se focalizar algo próximo à câmera, os cantos da imagem aparecem pretos. Estes cantos são visíveis em algumas cenas do filme da massagem, onde eu ficava restringido pelo pórtico estreito da casa de Jero.

Existem os que defendem a filmagem de interações sociais à distância, de forma que todos os participantes sejam visíveis. Para microanálise de comportamento, isto

pode ser essencial, mas uma visão distante é apenas uma das infinitas visões possíveis. Eu filmava como podia observar: às vezes mostrava todos os participantes, mas também focalizava interações particulares e detalhes de comportamento que pensava serem valiosos para a pesquisa de Linda. Movendo-me, alterando meu comprimento focal, obtinha uma variedade de perspectivas. Gestos sutis muitas vezes são visíveis apenas em *close* ou de um ângulo em particular. O perigo é que quanto mais se está em movimento, maior a tendência de se introduzir favorecimentos, mas simpatias são inevitáveis porque o filme é um produto de uma pessoa em particular. Meus resultados dependem da compreensão daquilo que estou filmando, e de como o filme pode ser usado como parte de um projeto particular de pesquisa, que, por vez, depende da minha harmonia com o antropólogo junto a quem estou colaborando.

Esta harmonia é estimulada engajando-se o antropólogo na filmagem. Linda era a pessoa mais lógica para gravar o som. Gravadores apresentam mais problemas sociais do que as câmeras, particularmente quando se usa um microfone (MKH 416 TU) direcional longo como o nosso. Fica difícil não parecer agressivo quando se aponta este objeto fálico na direção das pessoas. Linda era menos ameaçadora do que um estranho, sua fluência em balinês era inestimável ao selecionar o que filmar e em prever as ações dos indivíduos, e quanto menos pessoas fôssemos menos chances teria nossa equipe de se dispersar. Decidimos que Linda devia continuar entrando na conversa sempre que julgasse apropriado, e que eu a filmaria quando ela participasse. Isto nos parecia natural, mostrava nossa par-

ticipação e fornecia evidências do estilo de trabalho de campo de Linda.

Ela usava um gravador Nagra 4.2 com um sinal sincronizado *pilotone* de 50 ciclos embutido. Gravava em fitas de um quarto de polegada, usando fitas de 30 minutos de 1 mm e de 15 minutos de 1,5 mm. Quanto mais grossa a fita menor a probabilidade de que um som gravado em um lugar da fita fique impresso mais tarde em outra sessão, estragando os sons gravados originalmente. A fita de 1 mm é a mais fina que se deve usar. Algumas vezes, tínhamos de identificar cada cena visualmente; no princípio ou no final da cena, eu filmava Linda enquanto ela batia na ponta do protetor do microfone (um exemplo está em *Jero Tapakan*, quando retomou a gravação após Jero ter chorado). Outras vezes, usamos o sinal de rádio da câmera para o gravador que punha um bip na nossa trilha sonora toda vez que a câmera era ligada e, ao mesmo tempo, lançava uma luz no filme, produzindo uma moldura clara que mais tarde podia ser sincronizada com o bip.

Os aspectos técnicos da filmagem de *A Balinese Trance Seance* foram simples. A casa-santuário onde Jero fazia suas sessões era muito escura. Com sua permissão removi a porta da frente e abri a janela, mas ainda ficava muito escuro. Para iluminar o fundo da sala, as prateleiras de remédios, a água benta e o rosto de Jero, usei uma lâmpada de 12 volts e 100 watts com uma chapa padrão, alimentada por uma bateria de carro de 12 volts (não havia eletricidade na aldeia). A gravação do som era um problema porque a pequena casa-santuário era apertada; só uma pessoa além de Jero podia se mover lá dentro. Linda tinha de ficar

de fora, à esquerda da porta; eu não conseguia vê-la para obter uma pista de quando filmar ou não, ou para saber se ela tinha de trocar os rolos de fita.

O grupo de parentes que filmamos veio em três sessões diferentes e ficou quase três horas, mas eu tinha apenas 35 minutos de filme. Filmei a primeira sessão quase toda, usando dois rolos de filme (22 minutos para um período de 42). Cerca de 20 minutos (a maior parte da segunda e da terceira vez, Jero estava possuída por uma divindade) não foram filmados. Nunca filmei Jero saindo de um estado de posseção, provavelmente porque não podia prever quando isto ocorreria.

O problema mais difícil de pós-produção que tivemos foi com as legendas. Para *A Balinese Trance Seance*, cartões com as letras para cada título foram feitos e fotografados. Depois usei uma câmera de animação para filmar cada negativo o número exato de quadros que queríamos usar. Filmei-os na ordem em que deveriam aparecer, de forma que produzi um rolo de filme com os títulos do tamanho exato, que podia ser superposto sobre as imagens quando o laboratório fizesse o internegativo. Processo similar foi usado para *Jero on Jero* e *The Medium is the Masseuse*, exceto que àquela altura as companhias óticas já tinham *typesetters* computadorizados e podiam filmar diretamente do rolo longo de títulos, produzido por seus computadores. *Jero Tapakan: Stories from the Life of a Balinese Healer* apresentou um problema especial porque Jero estava usando uma camisa branca, o que tornava os títulos tradicionais ilegíveis, e não parecia possível trocá-los de lugar, como



Patsy fizera no filme da massagem. Estamos gravando os títulos sobre cada cópia, em vez de colocá-los no negativo, o que significa que podemos fazer uma cópia sem as legendas em inglês se desejarmos uma versão em outra língua. Este método pode custar caro, entretanto, se mais de vinte cópias forem vendidas, o custo cai.

A qualidade técnica do filme sobre *Jero* me embaraça e desaponta; as seqüências são muito granuladas, o contraste é forte, em alguns momentos a exposição é incorreta. Algumas seqüências são trêmulas ou estão fora de foco, e nem sempre tenho a câmera apontada na direção certa. Algumas destas imperfeições têm origem na minha própria história: não tenho qualquer treinamento formal como cineasta, e possuo pouca experiência com filmagem entre viagens de campo, algumas vezes por períodos de até quatro anos. Quando estou no campo, filmo muito sem poder ver qualquer seqüência até o fim da viagem. Muito do que aprendo é esquecido antes de retornar para filmar novamente.

A própria natureza da filmagem etnográfica é uma segunda fonte de problemas. Procuo continuar com as filmagens de interações sociais até alguma conclusão que ocorra naturalmente, o que é muitas vezes difícil de prever e não se encaixa no comprimento dos rolos de filme. Uma vez que procuro não deixar minha filmagem interferir em acontecimentos de ocorrência natural, tenho de filmar com pouca luz, de ângulos estranhos e sem orientação adequada — nada é ensaiado ou repetido, e nunca dois acontecimentos são inteiramente iguais.

As circunstâncias particulares que cercaram este projeto foram uma terceira fonte de dificuldades técnicas. Quando comecei a filmar na Indonésia, o filme de reversão, em vez do filme negativo colorido, ainda era recomendado pelos laboratórios australianos. Embora seja certamente mais barato produzir filmes legendados em reversão, a qualidade da imagem não é tão boa. Durante a filmagem, os laboratórios mudaram de equipamento para revelar filme negativo, e tornou-se cada vez mais difícil obter boas revelações e cópias do estoque de reversão. (Porque é difícil misturar reversão e negativo em um filme, tivemos de continuar a usar o estoque de filme de reversão.) Todos os quatro filmes foram feitos na locação com um mínimo de iluminação, mas em circunstâncias nas quais achei melhor usar filme de velocidade em vez de inundar a área com luzes artificiais. O filme de reversão com maior velocidade, o 7250 com uma ASA de 400, é um filme de vídeo de alto contraste e pouca latitude em exposição. Com seqüências limitadas, eu não podia filmar eventos por inteiro, o que gostaria de ter feito; não falava balinês, e freqüentemente não encontrava Linda, portanto, não podia seguir suas instruções. Tive febre, cólicas estomacais e tinha dificuldade para me concentrar durante a filmagem das massagens.¹⁰ O pórtico estreito da casa de Jero, com seus pilares, era um lugar incômodo para filmar. E assim por diante.

Listo estes problemas para enfatizar que a filmagem etnográfica, especialmente a de interações prolongadas, sempre apresenta problemas; o realizador quase não tem controle sobre quem vai interagir ou quando, onde, e por quanto tempo. Obviamente, quanto mais o realizador conhecer as

¹⁰ Jero tratou-me com massagem depois com um elixir, mas minha recuperação se deu tarde demais para influenciar minha filmagem.

" Alguns antropólogos que usaram filmes de 16 mm ou Super 8 mm, sem treinamento formal, fizeram um trabalho valioso; por exemplo, Napoleon Chagnon, William Geddes e Karl Heider.

peças e o tipo de evento, melhor a filmagem. Ao se fazer filmes etnográficos, quanto maior for o período de tempo passado com os participantes antes da filmagem é bom para que o filme seja bem-sucedido.

Se o objetivo for fazer seqüências etnográficas úteis, o realizador deve se concentrar em poucas pessoas, em eventos de duração e complexidade manejáveis — algum evento similar a outros observado muitas vezes — e evitar movimentos de câmera excessivos, tais como *zooms* e panorâmicas, que prejudicam constantemente o conteúdo do filme. Com um treinamento mínimo, todos os antropólogos têm capacidade para usar um equipamento de vídeo portátil, a fim de produzir seqüências úteis para a própria pesquisa e seminários. O equipamento de vídeo tem duas vantagens: o realizador pode ver e avaliar imediatamente o que foi filmado, reutilizando a fita se não estiver boa; e as imagens podem ser compartilhadas com os participantes, a fim de lhes dar contentamento, gerando novos dados. O filme Super 8 mm também é um

meio relativamente fácil para trabalhar, e o de 16 mm, em parte por causa das constantes despesas envolvidas, além do peso e da complexidade do equipamento, requer um treinamento formal.¹¹

Certamente que não desejaria que meus alunos de filme etnográfico fossem para o campo com o mínimo de treinamento que recebi. Por outro lado, existe o perigo de se treinar diretores de filmes etnográficos em escolas de cinema tradicionais. A preocupação básica deve ser a integridade do evento e das pessoas filmadas; a necessidade de se construir um trabalho de arte criativo é em muitos aspectos um obstáculo. Seria ingênuo imaginar que não fui influenciado pelo ofício — por todos os filmes que já vi, pelo reforço técnico e pelas limitações do meu equipamento, pelas convenções do meu tempo — mas meu objetivo é fazer filmes nos quais meus próprios impulsos artísticos sejam eclipsados pelos participantes. O desafio para nós era capacitar Jero, ao conversarmos sobre as preocupações centrais de seu trabalho e sua vida, a falar por si própria.

Abstract

Few anthropologists have given film's potential value as a tool for research and teaching. This project attempts to promote broader and more scholarly use of film in anthropology by the description of the author's experiences among the Yanomami in Venezuela and in Bali, Indonésia. Most so-called ethnographic films have been made not by trained anthropologists but filmmakers intent on creative expression. Such films tell us more about the filmmakers and their cultural biases than about the people filmed. In order to make ethnographic film that is both tied to research and technically adequate to produce instructional films for other, collaboration between an ethnographically trained filmmaker and an anthropologist is probably the best strategy.



Fotografia e construção etnográfica

Sonia Duarte Travassos

A fotografia e a pesquisa antropológica

A meio caminho entre o centro e o sul da cidade do Rio de Janeiro, encravado na estreita planície que separa as águas da baía de Guanabara das serras do maciço da Tijuca, avista-se um quadrilátero de pouco mais de sete mil metros quadrados, todo ele ornado com palmeiras-imperiais, ficus-religiosas, abricós-de-macaco e paquiras. Ainda na primeira década do século passado, com a vinda da Corte portuguesa para o Brasil, o lugar deixou de ser tão somente um campo aberto, fruto de uma lagoa aterrada, para receber os primeiros tratamentos paisagísticos. Desde então, vem sofrendo sucessivas transformações, tanto nos seus aspectos físicos quanto nas denominações que lhe vêm sendo atribuídas. A despeito, porém, de todos os decretos oficiais, que ao longo dos anos deram-lhe os mais variados nomes, os habitantes locais insistiram sempre no uso da mais popular das alcunhas que já recebera: Largo do Machado

Sobre uma das mesinhas de granito da praça duas duplas disputavam uma partida de sueca. À sua volta um público de cerca de vinte pessoas mal deixava ver o que acontecia no meio da roda. O burburinho era grande. Falavam alto, diziam palavrões, implicavam, brigavam e brincavam uns com os outros, tudo acompanhado de muito riso. Alguns passantes não resistiam e paravam para matar a curiosidade que aquele vozerio causava. Enquanto alguns permaneciam mais tempo ali assistindo ao jogo, outros não sossegavam, saindo e voltando várias vezes. Uma parte parecia prestar atenção aos lances que se sucediam e outra lembrava um bando de crianças no recreio escolar. Cada carta posta na mesa era motivo de

elogios ou injúrias, em alto e bom som, acompanhados das expressões faciais e corporais adequadas a cada caso. Ninguém, verdadeiramente, mostrava-se incomodado com aquele tumulto nem esboçava qualquer desagrado com o entra-e-sai constante na platéia.

Foi justamente na tentativa de fazer do jogo na praça o objeto de um estudo antropológico, que resolvi infiltrar-me ali para observar o que faziam, certa e segura de que estava franqueado a todos que quisessem assisti-lo. Tolo engano. Bastaram alguns poucos segundos para que minha presença suscitasse uma inesperada reação em cadeia. Uns após outros, todos aqueles



pares de olhos se voltaram em minha direção, expressando um misto de exclamação e interrogação. Todo o movimento cessou subitamente. Levei um enorme susto e só naquele momento me dei conta de que jogadores e público eram exclusivamente do sexo masculino. Aquele olhar coletivo rasteou meu corpo de cima a baixo, perguntando silenciosamente o que estaria fazendo ali uma mulher. Não consegui dizer sequer uma palavra e não me restou alternativa a não ser um sorriso amarelo e uma saída mais do que desconcertante.

Nascida e criada no Rio de Janeiro, evidentemente estava mais do que familiarizada com o ambiente de praças públicas. A diferença, agora, é que eu não podia mais ser apenas *une passante*. Era preciso ir além da simples familiaridade, em uma tentativa de tornar mais compreensível a prática do jogo, tal como ela era vivida e representada no Largo do Machado, buscando apreender seu peso relativo nas visões de mundo e nos estilos de vida daqueles indivíduos.

Passados dois ou três dias, e sem que tivesse desistido de me chegar a eles, resolvi fazer nova investida. Mas, como todo

gato escaldado, fugi daquelas rodinhas dionisíacas por um bom tempo. Foi por essa razão que, quando avistei em outra mesa uma dupla jogando damas e apenas dois outros assistindo, imaginei que ali poderia estar minha grande chance para uma aproximação. Embora ainda receosa, parei ao lado deles e me surpreendi, novamente, com a recepção, pois dessa vez não foi nada constrangedor o que se passou. Assim que fui notada, um dos que assistiam ao jogo ofereceu-me o lugar para sentar. Naquelas três horas que passei observando-os jogar trocamos algumas informações pessoais e eles fizeram vários comentários sobre as partidas comigo, sempre com aquele sorriso amável nos rostos. O clima era bastante diferente. Eram serenos, educados e bastante comedidos no linguajar. Nada de gargalhadas soltas, palavões, gestos arrebatados ou olhares insinuantes. Receberam-me pelo menos sem tanto espanto, restituindo-me um pouco de tranqüilidade e esperança no futuro da minha dissertação.¹

Lugar de homem

Se os pesquisadores em geral têm de negociar sua chegada e permanência junto àqueles cujas práticas sociais ou culturais

¹Travassos(1995). A pesquisa foi realizada entre agosto de 1994 e fevereiro de 1995, com os jogadores de damas, o quadro, sueca e tranca, no Largo do Machado/RJ.



deseja conhecer, este dilema parece ter-se acirrado ainda mais no caso de uma pesquisadora querendo estudar um universo eminentemente masculino em um espaço público. Entrei em contato com os jogadores sem a intermediação de qualquer pessoa. Não conhecia nenhum deles e, por isso, assumi a postura de que era preciso deixar sempre claro o lugar de onde eu falava, para não correr o risco de que preenchessem o vazio deixado pelo meu silêncio com quaisquer representações a meu respeito. Afinal, uma mulher sozinha, parada em uma praça pública, aparentemente sem fazer nada de útil e espionando um bando de homens jogando, arriscava-se mesmo a ser alvo de suspeitas. E por mais que tenha me esforçado para desfazê-las, parece ter sempre pairado no ar alguma incerteza sobre a minha pessoa e minha misteriosa profissão. Sintomático a esse respeito foi a brincadeira que fizeram comigo depois de mais de três meses de convivência com eles. O sr. M piscava o olho para mim e dizia aos que estavam próximos que eu era uma espia da CIA, que aquele caderno que sempre carregava, no qual de vez em quando escrevia coisas, continha anotações importantes e secretas sobre eles, que quando menos esperassem a polícia

pararia ali e os levaria. “Ela está preparando a lista de Schindler”, acrescentava sorrindo o sr. B.

Não me interessava ser vista ali como uma mulher, mas antes como uma estudante que fazia um trabalho para a universidade. Conseguir ser aceita dessa forma era tudo o que queria e precisava. No afã de ser bem-recebida por eles cheguei certo dia a vestir-me com o *jeans* e a camiseta mais velhos e largos que possuía, tentando com isso amenizar nossas diferenças de gênero. A estratégia, felizmente, sucumbiu antes mesmo que eu pudesse sair de casa. Lembrei-me do que disse Geertz e, aliviada, passei um bocado de batom: “accounts of other peoples’ subjectivities can be built up without recourse to pretensions to more-than-normal capacities for ego-effacement and fellow-feeling” (Geertz 1977:492). O fato é que, com o tempo, os olhares já não me encabulavam mais e, na verdade, passei conscientemente a tentar capitalizar a meu favor o que a princípio pareceu-me um obstáculo. A maior parte de nossas conversas e as informações que obtive aconteceram em um ambiente de amabilidade e gentileza, até mesmo quando se tratava das rodas mais entusiasmadas de que falei. Se

houve muito de construção de imagens por parte deles, também não tenho dúvidas quanto à riqueza das situações que vivi e das portas que se abriram para a compreensão dos significados que a prática dos jogos encerra.

Eu sempre chegava me apresentando, dizendo meu nome e minha intenção de escrever um livro sobre a atividade do jogo na praça. Pareceu-me mais fácil e, depois, não era uma total mentira. Mais uma surpresa do campo. O nome somente não bastou e aquela conversa de livro não convenceu absolutamente ninguém. Perguntaram meu nome completo, por que queria escrever um livro sobre eles, para qual universidade o trabalho estava sendo feito, se já era formada e, finalmente, aquela pergunta eternamente refeita:

— Você é jornalista?

Assim pressionada não me sobrava opção senão dizer a verdade:

— Não, sou antropóloga. Estou aqui para estudar a atividade do jogo na praça.

Pronto. As testas franziam, os olhos arregalavam e o quadro enigmático estava completo. Em pouco mais de seis meses de convivência perdi a conta de quantas vezes tentei explicar o que aquela palavra comprida e esquisita significava. Certo dia, menos de um mês após nosso encontro, o sr. K, coçando a cabeça, me perguntou:

— Sonia, não estou entendendo bem esse seu trabalho. É uma tese?

Entusiasmada porque, afinal, alguém parecia entender meus propósitos, respondi ingênua e euforicamente:

— Isso, sr. K, é isso mesmo! É uma tese!

A minha resposta afirmativa só fez abrir espaço para mais uma surpreendente cobrança:

— Então, se é uma tese, tem que ter orientador. Cadê seu orientador, que eu nunca vi aqui no Largo do Machado?

E lá ia eu para mais uma explicação... Irônico, pois logo eu que comecei a pesquisa preocupada em desfazer qualquer engano sobre minhas intenções, não podia imaginar que eles mesmos fariam tudo para definir meu papel ali na praça. A despeito de todo o carinho com que sempre fui tratada por todos, a verdade é que não me deram folga um só dia no que se refere à exata explicação da minha presença em meio aos jogos, às conversas e às brincadeiras. Em parte, talvez, porque o ofício de etnólogo não seja dos mais fáceis de ser compreendido. Em parte, talvez, porque eu não tenha sabido traduzir muito bem os objetivos do trabalho. Mas continuo desconfiada de que um pesquisador, um homem, não teria sentido, pelo menos por tanto tempo e com tanta clareza, essa tácita pressão. Digo isso porque, realmente, qualquer homem, a qualquer hora, podia parar junto a eles e ficar quanto tempo quisesse assistindo aos jogos. Ninguém se dava o trabalho de verificar quem era o parceiro ou quem estava na platéia. Não havia perguntas ou olhares inquisidores. Os jogos estavam, de fato, abertos a todos os representantes do sexo masculino. É bem verdade que não posso dizer como reagiriam à presença de mulheres desacompanhadas entre eles, uma vez que elas sequer ousavam parar sozinhas nas imediações das mesas. Nenhuma placa na praça indicava que tínhamos ali uma versão do Clube do Bolinha a céu aberto e, no entanto, sabia-se de alguma maneira que



aquele era lugar de homem. A única observação, portanto, que pude fazer nesse sentido foi, com efeito, participante, pois que se tratava da minha própria experiência. Apesar disso, acredito que seja uma boa ilustração do ininterrupto processo de negociação que, por ser mulher, tive de empreender, além de representar, sem dúvida, um exemplo bem claro da hierarquia implícita em toda e qualquer pesquisa de campo. Como lembrou Peirano, “ou ela é aceita pelos nativos, ou não há pesquisa etnográfica” (Peirano 1994:204).

O dique da fotografia

Mas, então, o que explica que, apesar desse rigor descaradamente parcial do meu objeto de estudo, tenha conseguido ser relativamente bem aceita e possa ter convivido com ele por mais de seis meses, observando os jogos e o ambiente em torno deles? Bem, sem querer desfazer da minha capacidade de ser simpática e perseverante e da deles de serem flexíveis e generosos, penso que um fator que contribuiu bastante para isso foi a presença da fotografia como moeda de troca da nossa relação.

Tudo aconteceu meio por acaso. Não havia planejado incluir na minha pesquisa quaisquer recursos visuais, tampouco me sentia preparada para utilizá-los em uma análise posterior. No entanto, desde o início, tive uma vontade muito grande de fotografar aquele lugar². Quando lá cheguei, aprendiz de antropóloga, me vi tomada por uma espécie de agorafobia, pois àquela altura ainda não sabia com qual dos grupos que freqüentavam a praça iria trabalhar. A primeira sensação que tive foi de

caos, pois o movimento realmente era bastante intenso. Sem que me desse conta, fiquei tentando arrefecer o difuso medo que aquela paisagem expressionista me causava. Foi assim que comecei o trabalho buscando justamente dados quantitativos, mapas e fotografias. Ou seja, tudo aquilo que pudesse tornar relativamente fixa, tranqüila e arrumada aquela realidade então percebida de forma completamente desordenada. É por isso que as primeiras fotografias mostram somente os aspectos físicos do largo. Mais do que retratar uma paisagem, falam da natureza da minha relação inicial com a praça. Algo ainda frio, paradoxalmente próximo e distante. De longe, mais parecendo uma detetive que uma antropóloga, timidamente observava o movimento dos indivíduos. Fotografava-os também, mas não chegava tão perto a ponto de ser por eles notada. Na verdade, eles estavam ali totalmente por acaso. Tratava-se de imagens perfeitamente cambiáveis, sem qualquer conteúdo significativo para mim. Como observou Sartre, nesse caso “a fotografia está vagamente constituída como objeto, e os personagens que nela figuram estão constituídos como personagens, mas apenas por causa de sua semelhança com seres humanos, sem intencionalidade particular”.³ Embora estivesse literalmente roubando imagens alheias, essa busca dos melhores ângulos, da iluminação mais adequada, do enquadramento bem-feito, acabou me levando a um olhar mais aguçado, mais atento aos detalhes e, sobretudo, mais acostumado com aquela aparente falta de ordem. Em outras palavras, acredito que a fotografia tenha sido, no meu caso, muito importante na construção de um olhar antropológico.

²Vale lembrar que eu não possuía qualquer formação técnica em fotografia.

³ Citado em Barthes (1984, p.36).

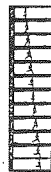
Quando, cerca de três semanas depois, tentei entrar em contato com os jogadores, eu já havia tirado muitas fotos, mas todas de paisagens e pessoas desconhecidas. Ao despedir-me deles, naquele segundo encontro ao qual me referi anteriormente, pedi para tirar uma foto da dupla que jogava, a que fui prontamente autorizada. Através do visor, durante aqueles rápidos segundos que separam o enquadramento do objeto (no duplo sentido que o termo tem aqui) do aperto do disparador, pude vê-los se ajoitaram quase que exatamente na mesma posição, como se tivessem combinado previamente. Não olharam para mim, mas para o tabuleiro, com proposital e mal-disfarçada displicência. Viraram seus corpos ligeiramente para o lado em que eu estava. Um dos braços um pouco alongado sobre a mesa e o outro dobrado e apoiado também sobre ela. Após o clique sorriram orgulhosos e agradeceram. Somente naquele momento percebi que havia algo de fascinante na fotografia. Ela produzia muito mais do que imagens a salvo da inexorabilidade do tempo (cf. Bittencourt 1994:227); ela provocava o riso, a empatia e a comunicação entre nós.

À digníssima fotógrafa

Desse dia em diante fiz todo o trabalho de campo com a máquina em punho. Achara muita graça da vaidade estampada no rosto de cada um e não demorou muito para que viessem me perguntar como estavam ficando as fotos, se estavam saindo bem. Aos poucos, comecei a mostrá-las e a permitir que retirassem para si uma foto na qual aparecessem. Com o tempo, eu mesma selecionava a foto e a ofertava, quando não eram eles próprios a pedi-las. Eles simples-

mente adoravam vê-las e, principalmente, é claro, ganhá-las. Demonstravam gostar de ver suas próprias imagens, mas também as dos outros, que, com frequência, eram alvo de brincadeiras. O encanto em torno das fotos não se restringia, todavia, ao produto final, à imagem fixada no papel. O momento mesmo da captação de tal ou qual cena mostrava-me quanto eles se sentiam lisonjeados com a minha escolha, mesmo que depois a foto não fosse mais lembrada ou cobrada. Para tentar fugir das inevitáveis poses, muitas vezes fiz fotos-relâmpago, pegando-os de surpresa, em posições mais “naturais”. Em outras vezes alguns deles não se intimidaram em me pedir para tirar uma foto, para que pudessem levar “para mostrar ao pessoal lá de casa”, para as namoradas ou só para guardar de lembrança.

O sr. N, damista que trabalhava como vigia noturno e tinha folga dia sim, dia não, sempre que podia estava lá e foi um dos que mais se deleitou em ser fotografado. Certo dia retribuiu uma foto que eu havia lhe dado, com outra que ele mesmo tinha tirado da fachada da empresa na qual trabalhava. A dedicatória dizia: “Ofereço à digníssima *fotógrafa* do campeonato de dama do Largo do Machado”(grifo meu). Foi ele também que me fez rir bastante quando, não satisfeito com sua própria imagem em uma foto que eu tirara, desenhou sobre ela um bigode e uma boina. Tecnicamente a foto estava perfeita, embora não fosse nenhuma obra de arte. Não havia cortes, a iluminação estava ótima, o foco correto. O problema é que ele não tinha gostado da própria imagem e não se sentiu nem um pouco constrangido em alterar o produto do meu trabalho. Foi a partir desse episódio cômico e aparentemente sem maiores



conseqüências, que fiquei imaginando como reagiriam ao relato etnográfico que eu construiria dali a meses. Apesar de a fotografia e a narrativa escrita serem construções da realidade qualitativamente distintas, colocava-se como uma possibilidade bem plausível para mim, agora, a contestação da história que eu iria contar e interpretar por parte de seus próprios personagens (cf. Velho, 1987).

Dom e contradom ou estratégias mútuas no trabalho de campo

É importante ainda ressaltar que embora a fotografia tenha, de fato, lustrado os brios de muita gente e propiciado um ambiente favorável para muitas conversas, não produziu sempre os mesmos efeitos no que diz respeito à relação pesquisador/informantes. Assim, nos dois torneios que pude acompanhar ela favoreceu bastante meu entrosamento com eles na medida em que, fotografando, ganhei um papel bem definido e, diga-se de passagem, útil, naquele espaço (cf. Zaluar, 1985:21). Eu era a moça que fazia a reportagem dos campeonatos, que fotografava os contendores e as partidas “oficiais”, que os registrava para a eternidade, em suma, a jornalista que tanto neguei ser.

Esses momentos especiais primavam por uma maior formalidade, por uma aceitação de certas regras de comportamento, pela presença de juizes durante as partidas e pela exigência do silêncio, embora não excluíssem totalmente o tom de festa e brincadeira. Minha presença de máquina a tiracolo ajudava a reforçar o aspecto solene daqueles jogos, pois estava ali fazendo

a cobertura das competições. Eles também souberam fazer uso disso com extrema habilidade. O sr. VP, organizador de uma delas, ocupou-se de me lembrar repetidas vezes as datas e horários dos jogos, mas de modo a não dar na vista a intenção que tinham. Ele dizia:

— Olha, Sonia, *você que gosta de tirar fotografias*, aproveita que no sábado às 9 horas começam as partidas de tranca.(grifo meu)

E ainda acrescentava, assim como quem não quer nada:

— Eu e meu parceiro vamos jogar nessa rodada.

Desse modo, fiz muita fotografia durante os torneios que não faria por vontade própria, mas porque eles demonstravam, mais ou menos abertamente, que essa era a expectativa. Eu podia partilhar aqueles eventos especiais, era mesmo bem-vinda, e tirar as fotos que quisesse, mas tinha de retribuir. Como observou Peixoto (1993:110), aludindo a Mauss, a cessão da própria imagem e sua devolução fixada no papel, a foto, constituíam, por assim dizer, as obrigações do dom e contradom presentes nas relações que estabelecemos.

Já nos jogos comuns, do dia-a-dia, as coisas se passavam de um modo um pouco diferente. Eles não cessavam nunca, salvo nos dias de muita chuva. Além do registro escrito, sempre que possível eu fazia também o registro fotográfico, para depois rever os elementos das cenas. Em poucas, mas surpreendentes vezes, cheguei mesmo a descobrir, depois da foto revelada, coisas que não havia percebido no momento em que tudo ocorreu. Mas nesses jogos mais informais e cotidianos eu permanecia como

uma figura ambígua e difícil de ser compreendida. Alguns me nomeavam como fotógrafa, mas de um modo geral é como se faltasse algo de mais concreto para a construção da imagem que tinham de mim. Em outras palavras, é como se a minha figura não tivesse muito cabimento naquele espaço marcadamente masculino.

De qualquer modo, a pesquisa tornou-se imprescindível para mim sem levar em conta o importante papel que a fotografia tinha

ocupado no decorrer do trabalho de campo. Não sei o que teria acontecido se a máquina fotográfica não estivesse presente todo o tempo ao meu lado. Findo o convívio com eles, pude perceber quanto ela facilitara minha permanência na praça. Talvez como instrumento de análise daquela prática cultural eu não tenha conseguido fazer um uso dela tão satisfatório assim. Mas não tenho dúvidas de seu poder enquanto estratégia de aproximação e de conquista de meus informantes.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 2ª ed. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 185 p., 1984.
- BITTENCOURT, Luciana. *A fotografia como instrumento etnográfico*. In Anuário Antropológico/92, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p.225-39, 1994.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução de Fanny Wrobel. Revisão técnica de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 323 p. 1978.
- PEIRANO, Mariza G. S. *A favor da etnografia*. In Anuário Antropológico/92, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p.197-223, 1994.
- PEIXOTO, Clarice Ehlers. *À la rencontre du petit paradis: une étude sur le rôle des espaces publics dans la sociabilité des retraités à Paris et à Rio de Janeiro*. Paris, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 385 p., 1993. Tese de doutorado.
- TRAVASSOS, Sonia Duarte. *Jogo, praça pública e sociabilidade masculina*. Rio de Janeiro, UFRJ/PPGAS, 1995. Dissertação de mestrado em Antropologia Social.
- VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.121-32, 1987.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 265 p. 1985.

Abstract

This article is based upon a fieldwork performed between aug.1994 and feb.1995 with the chess, draughts, sueca and tranca players at Largo do Machado/RJ. The main purpose of the research was the apprehension of the socio cultural meanings enclosed in the practice of such games. An embarrassing situation emerged with female interference in a remarkably male business. The photographic record of activities had not been considered previously, but has shown its usefulness in the approach between the observer and the players, working as a means of change between me and them. The photographs offered to the players returned in thankful smiles and valuable information.



Um casamento no Paquistão: na captura de imagens

Sylvia Caiuby Novaes

Já sabia da impossibilidade de construir imagens como construímos textos. Havia feito um vídeo de 20 minutos sobre a Al-Masoom, uma organização de mulheres paquistanesas muçulmanas em Manchester, na Inglaterra; ao editar o que havia filmado deparei, pela primeira vez, com um número finito de imagens que gravara e com as quais deveria construir minha história sobre a Al-Masoom. Tinha, portanto, uma experiência mínima, mas quase nada em termos de imagens.¹

Shaheen, uma das mulheres militantes nesta organização me convidara para assistir ao casamento de sua filha, que seria realizado em Rawalpindi, no Paquistão. Aceitei, pois seria uma oportunidade única de entrar em contato mais íntimo com uma cultura que começara a conhecer em Manchester. Poderia aproveitar esta viagem para a pesquisa do trabalho final que deveria apresentar ao *Granada Centre for Visual Anthropology*, onde fazia um pós-doutorado em Antropologia Visual. Meu pós-doutorado foi, na verdade, um curso de mestrado nesta área e o trabalho final seria um vídeo, onde me encarregaria da pesquisa, câmera, som e edição. Nesta viagem poderia levar minhas três filhas, na época com 4, 14 e 16 anos, e certamente esta seria para elas uma experiência marcante.

Ficariamos no Paquistão por um mês, um tempo curto para uma pesquisa mais aprofundada. Lera alguns livros sobre o Paquistão e o Islão contemporâneo (Haeri, 1993; Lamb, 1992; Mernissi, 1993; Werbner, 1990), sobre mulheres muçulmanas (Boddy, 1989; Mernissi, 1985 e Mandelbaum, 1988), acompanhava as notícias sobre o Paquistão. Esta primeira pesquisa em Manchester sobre o grupo de mulheres paquistanesas que faziam parte da Al-Masoom dava-me certa familiaridade com a cultura muçulmana e uma boa entrada para a segunda pesquisa. Mas nada sabia sobre rituais de casamento. Procurei Pnina Werbner, a antropóloga que me introduzira ao grupo e que poderia dar dicas e uma bibliografia básica sobre os rituais de casamento. Li tudo o que pude, comprei dois bons livros-guias sobre o Paquistão, com um *phrase book* urdu/inglês, arrumamos roupas adequadas para nós, tiramos os vistos e pegamos o voo Manchester/Jedah/Islamabad.

A aventura, algo que me parece elemento-chave do trabalho antropológico, começou já na escala em Jedah. Foi o início de um mundo desconhecido para nós. Próxima a Meca e Medina, os dois grandes centros de peregrinação da Arábia Saudita, Jedah é um aeroporto luxuoso e de intenso trânsito. Por sermos mulheres tivemos de aguardar para sermos examinadas por uma

¹ Agradeço a Thekla Hartmann, que com seus doutos comentários a este texto me lembrou quanto foi bom ter sido sua orientanda no mestrado e no doutorado; agradeço ainda a Laura Novaes Medeiros, minha filha mais velha, pela leitura crítica e correções à minha descrição etnográfica.

funcionária, antes de entrarmos na sala de trânsito. Seguimos uma mulher, toda vestida de negro, cujo corpo, absolutamente nada, nem os olhos, se podia ver. Entramos as cinco em uma cabine e ao fechar a porta ela descobriu sua cabeça e abriu um enorme sorriso, como que para acalmar minha filha menor, meio assustada com aquele vulto negro. Achei que era uma brasileira disfarçada, uma belíssima mulata. Talvez estivesse começando a buscar semelhanças naquele mundo distante.

No saguão de espera, levas de muçulmanos, todos com uma túnica branca e panos na cabeça, que me lembravam Arafat. Cada um com seu galão de água, com o nome escrito. Água da fonte sagrada das cidades santas, que traziam de suas peregrinações. Éramos as únicas mulheres no saguão do aeroporto. Nas cinco horas de espera entre um vôo e outro pudemos descobrir que as mulheres ficavam em uma sala anexa ao banheiro feminino, onde dormiam, descansavam ou tagarelavam.

Embarcamos. Como todos os vôos de companhias muçulmanas, o da Pakistan International Airlines também decola ao som de frases do Corão, entoadas em alto e bom som pelo microfone. E nada de álcool, nem mesmo uma cervejinha. Mas muitos sucos deliciosos, iogurte e um ótimo café árabe, o início da refeição, e não o final, como para nós.

Chegamos em Islamabad lá pelas 8 da manhã. Desembarcamos em um local que me dava a sensação de uma enorme rodoviária no interior de Mato Grosso ou da Bahia. Um aeroporto precário, lotado, bagagens que eram enormes sacos ou baús. E

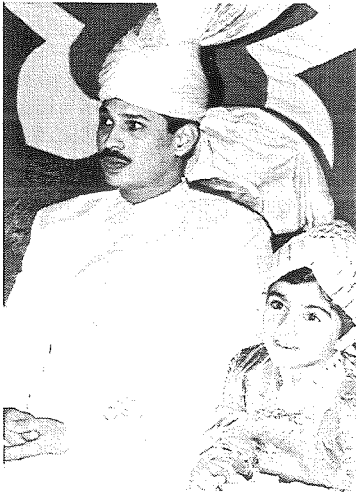
homens, muitos homens, com suas túnicas compridas, que os paquistaneses denominam camisa. Morenos, a maioria de bigode, falando muito e alto. A contraluz e a poeira que se levantava do chão de terra me impediam de enxergar direito aquela massa de gente. Não conseguia identificar Majid, o pai da noiva, que havia combinado buscar-nos no aeroporto. Decidi pegar um táxi com um motorista que me pareceu confiável.

Sonja, a noiva, filha de Shaheen e Majid, nos aguardava na porta de sua casa. Deixei para ela a discussão e a eterna barganha do preço a ser pago ao motorista. Para quem sempre havia feito pesquisa entre os índios, entrar naquela casa foi uma grande surpresa. Enorme, luxuosa, muito mármore, guarda armado na porta, vários empregados circulando pela casa. Começava a sentir no Paquistão um certo cheiro de Brasil. Um povo que cultivava fachadas, uma cultura de status, bem diferente da Inglaterra, onde morava há um ano.

Lá estávamos, eu e minhas filhas, hospedadas no melhor lugar possível para quem vai assistir a um casamento: a casa da avó da noiva, em que ainda moravam a noiva, seu tio materno, esposa e filhos. Esta casa iria hospedar nos dias subseqüentes vários parentes, que chegavam para o casamento, vindos de diferentes regiões do Paquistão.

Um longo intróito. Uma constante nas monografias antropológicas. Talvez por situar melhor a distância entre pesquisador e mundo a ser pesquisado. A explicitação do estranhamento.

Era hora de começar a pensar o que filmar, como registrar, como filmar tendo



em mente a história que eu pensava por meio do vídeo. Meus 20 anos de pesquisa de campo entre os Bororo de Mato Grosso foram um *background* fundamental, no sentido de que rapidamente poderia me situar em um mundo até então estranho. Os Bororo me vinham à cabeça o tempo todo. Ouvia as pessoas conversando em urdu e ouvia algo que estranhamente me soava Bororo... Minhas filhas tinham também esta sensação. Os arquivos da memória buscam sempre algo familiar.

Minha câmera Sony Hi-8 funcionava como um caderno de campo. Estava sempre com ela e registrava tudo que me parecia importante. Cenas de rua que, além de me fascinarem, forneciam o contexto visual da cidade, da movimentação intensa, do barulho ensurdecedor das buzinas, caminhões e lambretas, das chamadas para a reza, vindas dos minaretes ao longo do dia. Nas ruas registrava também aquilo que me parecia uma estética muito peculiar, bastante rebuscada, e que identificava nas decorações de caminhões, lambretas, nas fachadas das lojas e nas roupas e adereços exagerados das mulheres. Pelos meus padrões estéticos tudo parecia seguir o padrão brega-chique.

Chegamos bem antes do casamento e pudemos acompanhar a noiva e seus familiares nos preparativos. Compras nos inúmeros bazares eram uma oportunidade rara de entrar nestes locais enormes, labirintos apinhados de gente caminhando por ruas estreitas e tortuosas, tão tipicamente orientais, onde se vende de tudo. Camelos, bodes e muitos carros de boi fazem parte destas cenas urbanas.

Um casamento paquistanês implica semanas de festa e são inúmeros os preparativos para os grandes dias. Nos dias que antecedem ao casamento, a noiva anda de forma absolutamente despojada, pois ela se desfaz de todas as roupas, dadas a amigas, parentes e serviçais. Novas roupas devem ser providenciadas para o enxoval. Vestidos coloridíssimos, com bordados feitos de pedrarias, lantejoulas e passamanarias. Roupas a serem passadas, reformadas e compradas. Jóias, muitas jóias de família devem ser levadas à joalheria para serem polidas e ajustadas; elas seriam usadas pela noiva no dia em que a família oferece uma recepção, apresentando-a em sua nova condição de esposa.

As relações entre parentes, o mundo feminino, o cotidiano de uma sociedade tão marcada pela distinção entre gêneros começavam a se delinear. Não foi difícil captar estes registros visuais. À noite, as festas se sucediam, ora na casa da noiva, ora na casa do noivo. Noivo e noiva, aliás, eram primos paralelos, filhos de duas irmãs, o que é bastante comum no Paquistão.² Estas festas reuniam os familiares mais próximos e eram preparações para as grandes festas do casamento, com ensaios das músicas e danças. As meninas e mulheres, entre 12 e 30 anos,

²Segundo Mandelbaum os muçulmanos preferem que seus filhos e filhas tenham como cônjuge alguém que já pertença a um círculo confiável de parentes e amigos, pois seria uma "vergonha" dar suas mulheres a estranhos. O casamento mais comum é aquele entre filhos de dois irmãos (primos cruzados ou paralelos). Dentre as inúmeras razões para esta preferência estão a possibilidade de evitar conflitos em função de herança, facilitar a adaptação da esposa à residência virilocal, regra no casamento muçulmano, e reforçar ainda mais a relação entre irmãos através do casamento de seus filhos (Mandelbaum, 1993:91).

se reuniam no centro da sala principal e, sentadas no chão, cantavam ao som do *dolki*, um instrumento de percussão, semelhante a um atabaque curto, tocado por uma mulher e acompanhado por outra que se senta à frente, acompanhando o ritmo com uma colher. As outras cantam e batem palmas. Os mais velhos, homens e mulheres, sentam-se em sofás ao redor do grupo. Quando a música é muito boa uma das pessoas mais velhas enrola uma nota de dinheiro, gira-a sobre as cantadoras e joga as rúpias, sempre recebidas com entusiasmo. Os rapazes só participam das danças, sempre realizadas ao final e com música (em fitas cassete ou CD) mais moderna que as canções.



Filmei várias festas e fotografava também, pois poderia dar as fotos de presente. Um microfone Sennheiser, acoplado à câmera, permitia um registro de som mais direcionado. Treinada por anos de pesquisa de campo, utilizei as festas para registrar as várias posições sociais na família, o espaço social de cada um. Minhas filhas, que logo se enturmaram com as meninas de sua idade, revelaram-se ótimas auxiliares de pesquisa. Por meio delas tinha informações sobre a necessidade de separação entre

noivo e noiva, como faziam para burlar tais regras, sobre os sentimentos das meninas com relação a casamentos arranjados, suas ansiedades, as relações com os pais e rapazes de sua idade.

Nestas festas também registrava fatos que me pareciam peculiares a esta cultura. A presença dos serviçais, a relação entre homens e mulheres, a degustação de sementes e plantas, algo muito freqüente em uma cultura em que o alcool é terminantemente proibido.

Finalmente chegava o primeiro dos grandes dias. O ritual de apresentação da noiva para a família do noivo. À noite, as duas famílias reúnem-se na casa da noiva. Uma enorme cadeira, como um trono, é decorada com flores artificiais, que lembram os colares indianos e havaianos, formando como que um dossel. Para esta cadeira a noiva é levada, toda vestida de amarelo e com a cabeça totalmente coberta por um pano, da mesma cor. Os cantos na sala se aceleram, o *dolki* é tocado com mais entusiasmo. A maioria das meninas veste-se de amarelo, tal como a noiva. À noiva são oferecidos pedaços de doces que ela deve comer. Junto com o doce, oferece-se também rúpia enrolada e girada sobre a cabeça da noiva. Cantos e danças na frente da noiva e do noivo, que também é levado a sentar-se no trono quando ela sai, se sucedem.

Era difícil filmar as cenas naquele frenesi. Muita gente pulando e dançando, muita emoção. Difícil chegar perto da noiva. Desta vez, não era a única a registrar em vídeo. Vários convidados tinham máquinas fotográficas e pelo menos três outras pessoas gravavam em vídeo. O tio da noiva e do



noivo, dono da casa em que eu me hospedava, abriu caminho e me levou até onde estava a noiva. Ele me fez perceber que eu estava lá para registrar as cenas, e não deveria me sentir atrapalhando ou invadindo um espaço. Era o meu papel e deveria cumpri-lo.

Este ritual marca o início da reclusão da noiva. Por três dias ela não deverá sair de casa, trocar de roupa ou banhar-se. Foi exatamente em um destes dias que gravei com a noiva uma longa entrevista. As inúmeras crianças que se hospedavam na casa haviam saído, o que significava o silêncio necessário para a gravação. Sonja contou-me detalhadamente todas as fases do longo ritual de casamento. Discutimos sobre a relação homem/mulher, sobre as diferenças entre a sociedade paquistanesa e a européia, ela pôde se situar como membro de uma classe social privilegiada. Já formada em medicina e absolutamente fluente em inglês Sonja revelou-se uma excelente informante. Esta entrevista, que utilizei praticamente em sua totalidade na edição do filme, foi fundamental no processo de montagem do filme.

O casamento é formalizado pela assinatura do contrato, feito em separado pelos noivos, que se encontram em aposentos diferentes da casa. Na sala de visitas, o “aposento nobre” da casa e raramente utilizado, o noivo e todos os parentes masculinos dos noivos se reúnem para celebrar o contrato junto com o *iman*. A noiva e as mulheres aguardam no quarto da avó, na verdade o aposento mais freqüentado da casa, no qual as mulheres se reúnem animadamente para conversar e realizar os afazeres domésticos. O contrato de casa-

mento lhe é levado pelo irmão de sua mãe, que por três vezes seguidas lhe pergunta se aceita sua nova condição de esposa. Assinado o contrato, entre lágrimas e muita emoção, seu tio materno volta à sala, onde se encerra a cerimônia com citações em conjunto do Corão. Tâmaras são então servidas a todos os convidados. Aliás, é sempre com tâmaras que se inicia uma refeição ritual entre os muçulmanos.

No dia seguinte uma festa é oferecida pelos parentes da noiva em um hotel da cidade. O ritual é o mesmo da noite anterior, com a diferença de que aqui são inúmeros os convidados. Este ritual dramatiza também, de modo mais nítido, a disputa entre a família da noiva e do noivo, que se expressa em termos de uma competição de cantos e danças. Esta recepção é precedida pela pintura de henna nas mãos e pés da noiva e nas mãos de todas as mulheres. A pintura é promovida pela família da noiva e realizada em sua casa. Primeiro a noiva, e em seguida as outras mulheres da família.

Um dia inteiro nesta função. As mulheres reunidas em um dos inúmeros aposentos da casa, tendo suas mãos pintadas por uma especialista. Os motivos dos desenhos lembram arabescos muito detalhados, que podem ser escolhidos a partir de uma revista com vários motivos. Com uma fantástica habilidade a especialista vai espremendo de um cone a henna, que faz desenhar sobre a pele. Depois de seca esta pintura em relevo é molhada com um algodão embebido em água e açúcar, para que se conserve nas mãos por mais tempo (o desenho fica por duas semanas) e pode então ser lavada, pois já impregnou a pele. Neste aposento

as mulheres eram pintadas, passavam suas roupas, enrolavam e secavam seus cabelos. E falavam... Em inglês só quando se dirigiam a uma de nós. Entre si em urdu ou punjab. Pude me deliciar filmando estas cenas, em que as mulheres se divertem em um mundo que é só seu. Novamente os índios, no caso as cenas das pinturas corporais das mulheres Kaiapó, me vinham à mente. A festa é oferecida pela família da noiva, que deverá permanecer sentada em um grande trono e com a cabeça totalmente coberta, sendo servido no final um grande banquete.

A maior de todas as festas é a apresentação formal da noiva após o período de reclusão. Sendo de família rica, a recepção foi no melhor hotel de Rawalpindi, com centenas de convidados. É de recepções como estas que sobrevivem os hotéis no Paquistão, um país onde o turismo não é grande fonte de renda.

É nesta recepção que a noiva é apresentada formalmente em sua nova condição de esposa. Antes disto, em um dos quartos do hotel, ela é filmada e fotografada por profissionais contratados pela família. Pude registrar estas cenas com minha câmera. Nestas recepções, frente à concorrência com tantos fotógrafos e cinegrafistas, procurei captar a disputa pelas imagens, o ritual como um momento que visa também a própria produção de imagens. Imagens da nova família que se forma e que deverão ser acrescentadas aos inúmeros álbuns de família, que nestas ocasiões são revistos por todos, com o maior interesse.

Vestida de vermelho, em um contraste explícito com o amarelo que trajava duran-

te o período de reclusão, a noiva é como um novo sol que ressurgue. Este vestido é recoberto de aplicações douradas e de tal modo pesado que ela dificilmente consegue se movimentar sem ajuda. Muitas jóias de ouro, pulseiras, brincos, colares. Jóias de família, que foram sido usadas por sua mãe e sua avó na mesma ocasião.

O noivo chega antes da noiva à recepção, vestido em trajes típicos, com um enorme chapéu, e precedido por um pajem de uns 6 anos, seu sobrinho, que veste roupas idênticas à sua. Após a sessão de fotos no quarto do hotel, a noiva é levada a sentar-se ao lado do noivo e tem início uma interminável sessão de fotos, em que os mais diversos parentes se sentam ao lado do casal para serem fotografados. Um suntuoso banquete encerra a recepção, quando, em carros separados, os noivos se dirigem à casa da noiva, para receberem as bênçãos da família dela. Só depois que a noiva deixa a casa de seus pais, andando em direção à porta sob o Corão, carregado por seu pai que o segura acima da cabeça dela. É também sob o Corão, mas agora segurado por seu sogro, que ela entra na casa de seus sogros, onde passará a morar. Na entrada, os irmãos e parentes masculinos do noivo aguardam o novo casal e dançam vitoriosos a obtenção da esposa.

Deixei de incluir no filme a gravação da recepção oferecida no dia seguinte pelos pais do noivo, em que a noiva aparece ricamente vestida, mas agora trajando verde e com um adereço típico destas ocasiões, um brinco, que tem uma corrente que vai do lóbulo das orelhas ao nariz, além de outras jóias, que ela ganhou da família de seu esposo.



Esta descrição corresponde à sequência das imagens gravadas e ao modo como eu ia me relacionando com a realização do vídeo. Tinha ao final cerca de doze horas de gravação e com estas imagens deveria então montar o vídeo. Depois de olhar e catalogar todo o material, busquei alguns fios condutores. Em termos de estrutura do ritual havia a gravação da entrevista com a noiva, que me descrevia e interpretava os acontecimentos em detalhes. Tinha também várias cenas de rua, que me forneciam o contexto com um colorido sabor local. Precisava de cortes que intercalassem os vários dias e momentos de um ritual tão longo.

Dez dias depois de minha chegada vi na frente da casa uma grande movimentação. Homens chegavam carregados de lâmpadas e fios, começando a fazer na casa da noiva uma instalação que jamais vira. As lâmpadas cobriam toda a parte externa da casa, formando desenhos que se cruzavam. À noite, totalmente iluminada, a casa parecia um enorme bolo de noiva, que podia ser visto de longe. A casa do noivo é igualmente decorada e há como que uma competição entre as duas para saber qual decoração tem mais efeito. Só depois de terminadas as festas é que a decoração é retirada, e tive a sorte de poder registrar todo este processo. É este jogo de lâmpadas que intercala no filme os diferentes dias e momentos rituais.

Resolvi iniciar o vídeo com a instalação das lâmpadas e a voz de Shaheen chamando sua filha. A noiva aparece logo na primeira cena, andando pelas ruas da cidade, nos preparativos para o casamento. Estabelecido o personagem, as cenas

se desenrolam quase que cronologicamente. As primeiras falas da entrevista com a noiva aparecem com a imagem sincrônica da gravação; nas outras falas, sua voz vem em *off*. Precisei introduzir apenas umas três falas minhas, que brevemente faziam uma narração, sempre em *off*. Embora não apareça nas imagens, minhas filhas estão presentes no filme, pois foi com a ajuda delas que eu fazia a observação participante.³

Dos quatro modos de representação no documentário propostos por Nichols (1991) — expositivo, de observação, interativo e reflexivo —, optei pelo interativo, que me pareceu o mais adequado às condições com que deparei: por um lado, a oportunidade de poder contar com uma excelente informante, que não apenas me descrevia o ritual mas seus próprios sentimentos como noiva, e, por outro lado, minha experiência anterior como pesquisadora em aldeias indígenas, em que a observação participante sempre me pareceu a estratégia mais adequada. A entrevista de Sonja fornece o significado das ações que se desenrolam no ritual; mas é comigo que ela fala e se situa como pertencente a uma cultura diferenciada, e não com uma audiência abstrata.

Revedo o filme percebo que dificilmente teria atingido uma etnografia tão rica e detalhada simplesmente através do registro escrito dos dados e tendo permanecido no Paquistão apenas um mês. As imagens de um filme necessariamente passam por um processo de seleção, tanto durante o momento da filmagem, como no momento da montagem e edição das imagens. Há, evidentemente, uma intenção que guia esta

³ Em um ritual de casamento num país muçulmano, onde a família tem um papel dos mais importantes, foi uma enorme vantagem poder estar com elas. Dentre os vários núcleos familiares que se reuniam para o casamento, formávamos o nosso, e eu não tinha a sensação de estar causando estranheza por estar só, como tantas vezes havia sentido nas aldeias Bororó.

seleção. Eu estava interessada em narrar um casamento paquistanês, tivera um primeiro contato com paquistaneses que moram em Manchester na Inglaterra, lera sobre diferentes aspectos da cultura paquistanesa e muçulmana. Mas meu envolvimento com esta temática era recente e de modo algum poderia me considerar especialista no assunto. Minha experiência prévia de pesquisa foi certamente importante e pude, com menos dificuldade, realizar os contatos adequados e me envolver com pessoas que me orientaram nos registros visuais, desde antropólogos até a família que nos hospedava. Mas o resultado teria sido muito menos satisfatório se tivesse elaborado a partir desta pesquisa um texto escrito, em vez do vídeo. Porque embora as imagens passem por um duplo processo de seleção e interpretação, elas revelam o dado, o que o texto não necessariamente o faz, principalmente se tiver como autor um não especialista. O vídeo é, assim, mais do que o texto, um veículo da significação, não apenas do modo como presença e relato um casamento paquistanês, mas do casamento em si, cujas imagens pude registrar e que, mesmo que ainda não devidamente trabalhadas, podem ser objeto de investigação de futuros trabalhos.

Como bem o demonstra Morphy (1993), é só com o filme que se tem a possibilidade de registrar em detalhe e a partir de diferentes pontos de vista uma cerimônia que se desenvolve de modo tão rápido. Além disso, mais do que o texto, o filme permite um encontro de três visões: daque-



le que o realiza, do sujeito da pesquisa e da audiência, sendo, nas palavras de MacDougall, o espaço conceptual formado por este triângulo.

Do material filmado fiz três edições off-line antes da edição final on-line. Ao terminar a terceira edição off-line, chamei Shaheen e Majid para assistirem ao filme e darem suas opiniões. Resolvemos introduzir mais duas narrações, que esclareciam melhor o que ocorria. Em uma das cenas, em que as meninas dançam e minha voz em off afirma que é nestas ocasiões que as mulheres mais velhas escolhem as futuras esposas de seus filhos, Shaheen mostrou-se preocupada, pois a frase poderia dar margem a falsas interpretações sobre a relação da família com suas filhas mulheres. Mas resolveu que era possível mantê-la na edição final, já que uma de minhas filhas também aparece dançando. A versão final de *A Wedding in Pakistan* tem 46 minutos e posso dizer que é o registro de meu encontro com um aspecto marcante desta cultura e que se espelha no ritual de casamento.



Referências bibliográficas

- BODDY, Janice: *Wombs and Alien Spirits - Women, Men and the Zar Cult in Northern Sudan*. The University of Wisconsin Press. London, 1989.
- HAERI, Shaykh Fadhlalla: *The Elements of Islam*. Zahra Publications. London, 1993.
- LAMB, Christina: *Waiting for Allah - Benazir Bhutto and Pakistan*. Penguin Books. London, 1992.
- MANDELBAUM, David: *Women's Seclusion and Men's Honor - sex roles in North India, Bangladesh and Pakistan*. The University of Arizona Press. London, 1993.
- MERNISSI, Fatima: *Beyond the Veil, male-female dynamics in Muslim society*. Alsaqi Books. London, 1985.
- _____. *Fatima: Women and Islam, an historical and theological enquiry*. Blackwell. Oxford, 1993.
- _____. *Fatima: Islam and Democracy, fear of the modern world*. Virago Press. London, 1993.
- MORPHY, Howard: *The interpretation of ritual: reflections from film on anthropological practice*. In *Man* (n.s.) 29, 117-146. 1994.
- NICHOLS, Bill: *Representing Reality; issues and concepts in documentary*. Indiana University Press. Bloomington, 1991.
- WERBNER, Pnina: *The Migration Process, capital, gifts and offerings among British Pakistanis*. Berg Publishers Ltd.. New York, 1990.

Abstract

I tried to capture the atmosphere of a Pakistani wedding, a ritual that emphasizes one of the most striking features of this muslim society - the gender division. How and what to film, the experience of researching and filming at the same time, how to edit and create a story with the images you have, what can be gained by filming are themes that I try to address.





*Um povo entre dois mundos: o passado dos nativos americanos e a assimilação urbana**

John Collier Jr.

A principal política do *Bureau of Indian* era eliminar o índio americano, uma política que se chamou "término". Na virada do século, este não era um objetivo pouco realista, pois as populações indígenas estavam desaparecendo, incapazes de se ajustar à vida sob custódia das reservas. Embora alguns americanos brancos lutassem contra esta política de extermínio, o desaparecimento dos homens de pele vermelha parecia natural e inevitável. O término orientou consistentemente todas as políticas federais até os anos Roosevelt, na década de 1930. Na reavaliação do governo, descobriu-se não só que os americanos nativos encontravam-se em geral em péssimas condições de saúde, bem-estar e educação, como também que eles provaram ser uma das minorias que se expandia mais rapidamente nos Estados Unidos. Os índios não haviam desaparecido e, em vez disso, se transformavam em um escândalo devido à negligência do governo federal.

Sob o comando de Roosevelt, a política do *Bureau of Indian Affairs* mudou radicalmente, da liquidação de tribos para a reconstrução de suas economias, seu bem-estar e do direito democrático de autodeterminação. Quando um governo republicano

retornou ao poder, os ventos de mudança reverteram novamente a política do departamento, de volta aos seus objetivos originais de custódia terminal do índio americano.

A primeira fase desta mudança política veio com os esforços do governo Eisenhower de acabar com a propriedade tribal das terras através de pagamento direto aos índios. Isto transformou o Poder Vermelho em um vespeiro. Este esforço inicial foi abandonado após a eliminação de duas reservas indígenas, a Klamath e a Menominee. Significativamente, estas terras continuam as maiores reservas de madeira dos Estados Unidos.

O segundo esforço para liquidar a posse da terra e a cultura indígena recebeu a forma de um programa intensivo de transferência dos povos indígenas para as cidades do oeste e meio-oeste: Chicago, Denver, Los Angeles e São Francisco. O Departamento forneceu passagens grátis para os índios à procura de emprego nestes centros urbanos. O BIA organizou treinamentos para emprego simbólicos; depois que um transferido conseguisse arranjar um, cessava toda a responsabilidade do governo federal.

*Este artigo foi originalmente publicado em Becker, H. *Exploring Society Photographically, com o título 'The People in Between: The Native American Past and Urban Assimilation'.* The University Chicago Press, 1981.

Em 1965, a San Francisco State University, com uma verba dos National Institutes of Mental Health, estudou o nível de aculturação e ajuste dos índios transferidos. Um dos níveis de observação foi fotográfico, um *survey* documentando 24 lares indígenas. Estudei-os com a intenção de avaliar o grau de sucesso das transferências — uma etnografia visual de aculturação urbana. Descobrimos um relacionamento direto entre o ajuste à transferência e a “aparência” de um lar indígena. A habilidade de uma família conseguir uma ordem cultural em casa refletia sua habilidade de lidar com a vida urbana.

O governo federal definia como uma transferência bem-sucedida aquela que levava o índio para a selva industrial urbana. Para os nativos americanos, a transferência bem sucedida era uma questão mais complexa. Para muitos, significava uma viagem grátis e uma certa vida educada, antes de se estabelecerem novamente na terra natal indígena. Para muitos outros, a transferência que deveria produzir a assimilação da identidade indígena galvanizou, em vez disso, a personalidade indígena e criou ativistas

radicais do Poder Vermelho. O projeto federal de transferência possuía uma falha básica, pois a própria experiência planejada para causar o desaparecimento da identidade indígena explodiu, em vez disso, na direção oposta.

Imprevisivelmente, a sobrevivência urbana exigiu um reforço da “indianidade” das personalidades. Sem isto, as pessoas fracassavam, sucumbindo à neurose e ao alcoolismo. Assim, a transferência, um esquema projetado para diluir os “americanos vermelhos” nas cidades do país, causou, em vez disso, um ressurgimento da vitalidade do índio americano moderno. A cultura indígena não seguiu efetivamente os emigrantes vermelhos até as cidades, mas sua música criada para a sobrevivência urbana, circulou de volta para as reservas.

O resultado importante da política de transferência, e que ainda permanece, é o ressurgimento da cultura indígena americana — não apenas as danças e canções com belas roupagens, mas também uma energia política agressiva e sofisticada do Poder Vermelho, a última coisa que o *Bureau of Indian Affairs* desejava.

Abstract

The native american past urban assimilation in San Francisco, USA, 1965, is the subject of this essay. The San Francisco State University studied the acculturation and adjustment of relocated Indians, including photographic, observation, a documentary survey of 24 indian homes. I studied the environment of indian homes with a view to the degree of success on relocation — a visual ethnography of urban acculturation. We found a direct relationship between adjustment to relocation and the “look” of an indian home. The significant result of the policy of relocations is a resurgence of American Indian culture, a shophisticated Red Power.



Família esquimô vivendo em Alameda, Califórnia. A solidão é uma ameaça ao espírito dos americanos nativos transferidos.



Família Pomo vivendo em Oakland, Califórnia.



Lar Sioux em Alameda, Califórnia. A presença da natureza domina freqüentemente a decoração dos lares indígenas urbanos.



Família Sioux vivendo em Alameda. Como um transferido se expressa como índio? A bebida é freqüentemente uma primeira oportunidade: ela permite o contato com outros índios. Posteriormente, acontece em geral uma reavaliação da personalidade indígena, a fim de se encontrar forças para obter sucesso na transferência.



Família Pomo. A qualidade da educação é uma variável importante no ajuste à transferência. A vida urbana é assustadoramente complexa e pode explorar o migrante indígena.



Os índios transferidos agarram-se a símbolos da identidade indígena, como âncoras na confusão da sobrevivência urbana. Uma flauta indígena não deveria ser fotografada.



Navajo casado com uma Walipi, vivendo em Palo Alto. Os índios têm de encontrar renovação no ambiente estranho da vida urbana.



*Análise de
Filmes*







*África no plural: identidade e territórios**

Patrícia Birman

O filme *Iaô*, de Geraldo Sarno e consultoria de Juana Elbein dos Santos, foi saudado há vinte anos como um documentário valorizado por romper com uma estética e uma representação do povo que tinham na pobreza e na alienação suas marcas mais destacadas¹. Trazia pois uma novidade: uma face do povo que, longe de marcar uma despossessão, ao contrário, enfatizava o domínio de uma moralidade e de uma estética que o engrandecia. Assim, o valor maior de *Iaô* emanava do reconhecimento de um discurso nativo sobre si mesmo: o sentido das imagens seria produzido pela *comunidade de candomblé* que ocupa a cena do filme do início ao fim.

Percebemos, contudo, que essa acolhida ao filme e o que ele expressou na época para o circuito certamente restrito que o assistiu diz respeito a um conjunto datado de questões, a um contexto intelectual específico que, vinte anos depois, podemos colocar como objeto de reflexão. Com efeito, valorizar o *ponto de vista nativo* pode ser entendido de diferentes maneiras e o que pretendemos neste texto é discutir, através de *Iaô*, algumas premissas contidas tanto no filme quanto no seu contexto.

Valorizar o ponto de vista nativo, nos anos setenta, teve implicações políticas: revelava uma atitude de combate a uma forma de etnocentrismo, que menosprezava

as crenças religiosas presentes nas camadas populares, vistas como *alienantes*. Foi nesse sentido que se saudou *Iaô* como um documentário que apresentava uma diferença positiva em relação a outros sobre a mesma temática (inclusive do mesmo cineasta, como, por exemplo *Viramundo*, realizado nos anos sessenta): traria como novidade essa dimensão antropológica, o que supostamente a comunidade do candomblé enfocada estabeleceria como sentido para a sua atividade religiosa e ritual.

A noção de religião como falsa consciência seria inadequada enquanto postulação teórica e sobretudo estaria ancorada na premissa de que a objetivação antropológica dispensa levar em conta a consciência dos sujeitos observados. Uma narrativa que fosse portanto inteiramente exterior ao sentido estabelecido pelos atores sociais seria etnocêntrica — distante do sentido dado pelos sujeitos observados à experiência de vida destes, e autoritária na sua pretensão de atribuir sentido a partir de seu próprio discurso.

É nessa perspectiva que podemos entender o que, na época, se valorizou no filme: este apresenta na sua narrativa o ponto de vista da *comunidade de candomblé*. Mais do que imagens que revelem algo sobre essa comunidade, o seu autor almejava encarnar o seu espírito, assumir o lugar de *porta-voz*, de representante autorizado de

* Agradeço a ajuda e a gentileza de Patrícia Monte-Mór e também a Daniela, minha filha.

¹ Ver nesse sentido a entrevista com Geraldo Sarno realizada por Patrícia Monte-Mór e Waldo Cesar (1984).

seu discurso, tantas vezes negado como fruto da alienação popular.² O ponto de vista nativo estaria objetivamente narrado por esse porta-voz da comunidade.

O lugar assumido pelo cineasta (podemos supor que tenha sido negociado com a referida comunidade, através da dupla inserção da antropóloga — que o auxiliou — no terreiro e na comunidade acadêmica) permitiu ao diretor de *Iaô* revelar ao público cenas do interior do terreiro consideradas até então como de acesso exclusivo aos iniciados. Revelar os segredos da *camarinha* possuiu um valor metafórico: diz respeito à relação de cumplicidade entre um intelectual branco, de elite e de vanguarda, com a comunidade negra que o acolheu: ambos envolvidos no mesmo projeto identitário: diz-me quem eu pesquisei que eu te direi quem és. Com efeito, conhecer a cultura do povo, bem antes da antropologia se estabelecer com os seus parâmetros acadêmicos no Brasil, se constituiu, não é de hoje, como parte de um projeto de desvendamento da identidade nacional.³ Projeto que se desenvolveu tanto por meio da ficção quanto pelos estudos folclóricos, e sem dúvida manteve-se presente nos trabalhos antropológicos posteriores, que sempre se vocacionaram em torno da compreensão da sociedade brasileira.⁴

Por mais uma vez, entre tantas obras, sobretudo de ficção, os profundos mistérios da cultura tradicional, ao serem contados, desvelam uma aliança entre o intelectual e o povo. Troca-se com o povo aquilo que neste garante ao intelectual a fonte e o sentido do seu saber e de sua identidade enquanto brasileiro. Retoma-se em *Iaô* o que se encontra presente em várias outras obras de diferentes gêneros narrativos, que

foram realizadas em momentos diversos: um amplo e forte movimento romântico cuja marca mais significativa era a busca no povo e, sobretudo para o que nos interessa aqui, no povo visto nas suas origens africanas, do sentido da identidade nacional.

Como parte desse movimento, *Iaô* trata de ritos de iniciação no candomblé. Contudo, a iniciação no candomblé é, em parte, a forma escolhida para apresentar seu argumento: visa a apresentação e a defesa da religião africana como fonte de elaboração de laços comunitários e, nessa medida, como meio através do qual o povo é capaz de nutrir a nação por intermédio de seus valores.

As seqüências do filme dobram-se sobre as atividades cotidianas desenvolvidas em um terreiro de candomblé. Estas, relacionadas ao rito de iniciação, permitem que se observe o papel instituinte da religião na elaboração da vida comunitária, entendida como a vida tal como é vivida pelas camadas populares. Imagens que mesclam os atos mais banais do cotidiano apresentam-se pelo seu valor religioso, e imagens cristalizadas no imaginário social como religiosas desvendam-se pelo enquadramento em um contexto comunitário, no qual ganhariam seu sentido pleno. Cenas como o banho matinal das futuras sacerdotisas, a elaboração minuciosa da comida dos santos, a dança, o transe na camarinha, o ato de dar o nome do santo, a raspagem da cabeça e os gestos e mais gestos das mulheres que preparam, limpam, cuidam, se esmeram nas atividades religiosas e domésticas ganham sentido no filme pelo enquadramento destas em um cotidiano que se realiza enquanto uma *comunidade de origem africana no Brasil*.

² Ver a mesma entrevista citada acima.

³ Ver nesse sentido o trabalho de Riodel (1996), que tematiza essa obsessão da intelectualidade brasileira pelo desvendamento da sua identidade enquanto nação.

⁴ Sem dúvida é espantosa a dificuldade da antropologia feita no Brasil de buscar outro foco de interesse além do seu próprio país. Segundo me consta, os trabalhos de antropólogos brasileiros feitos fora desse campo de interesse são não somente em pequeno número quanto despertam pouco entusiasmo da mesma forma como o diálogo com a antropologia feita no plano internacional só parece interessar na medida em que fornece alimento a discussões teóricas aplicáveis ao nosso eterno estudo de caso.



O filme faz emergir, assim articulados, *religião* e *povo*. Como instrumento dessa articulação se apresenta a comunidade, negra, africana, hierarquizada, sagrada, com toda a força do seu valor simbólico. Porque provenientes da *comunidade* as imagens seriam capazes de fornecer sentido às cenas de possessão e aos ritos secretos da iniciação no candomblé. O sentido dos ritos seria pois transmitido por estas. Os corpos encarnam valores comunitários e estes permitem movê-los, dirigem seus movimentos nos mil pequenos gestos que fabricam a iniciação. Os gestos parecem valorizados naquilo que apresentam enquanto *ação coletiva*: entrelaçados, ritmados, combinados entre si, complementares pela adesão prévia à crença que funda a comunidade. As imagens parecem portanto buscar esse efeito. Não tanto o sentido da iniciação enquanto atividade exclusivamente religiosa, mas o seu valor para uma comunidade que se constrói em torno dela e através dela. Já não nos disseram, os pais fundadores da antropologia, que seria esse o sentido maior da religião?

Os gestos e o seu entrelaçamento contínuo dirigem nosso olhar para o grupo que lhes dá sentido. São gestos que dispensam palavras. O silêncio seria, em conseqüência, um efeito comunicativo dessa linguagem: revela na cumplicidade com que os corpos se movem um ideal de harmonia, uma suposta plenitude na vida comunitária que dispensa a fala.

Não se trata, como se poderia supor (um tanto ironicamente) por esses comentários, de um filme mudo. A fala tem um lugar importante, que, no entanto, só é

concedida ao narrador. Com efeito, as pessoas da comunidade não tomam a palavra (com uma única exceção, num único momento). Há, pois, dois planos: um da ação coletiva, que se realiza pela ausência de palavras trocadas e um outro plano, o do narrador, que explica o sentido dessas ações para os espectadores do filme.

Tratemos um pouco mais do lugar concedido à voz em *off*. O filme nos é narrado por um locutor que nos remete para o que seria o sentido religioso e mítico das várias seqüências de gestos e dos vários rituais. A voz que nos explica, presume-se, seria o efeito sintético/sincrético da fala antropológica e da experiência comunitária. Uma só voz seria capaz de exprimir essa dupla experiência, ou melhor, seria capaz de efetivar essa conjunção entre o discurso erudito da antropologia e o discurso nativo da religião. Isso porque a voz nos *conta* coisas. Não pretende falar de um lugar de intérprete mas sim de um lugar que lhe seria indubitavelmente concedido pela posse desse *material etnográfico*, objetivamente coletado, qual seja, os *mitos de origem africana*. Afirma-se indiretamente que o sentido último de cada rito estaria contido no relato fiel do mito, recolhido cuidadosamente por antropólogos.

Podemos supor que a voz em *off* remete nesse caso a um modo específico de conceber o trabalho etnográfico. Mais do que mencionar o tema referente ao lugar do sujeito na antropologia, quero chamar atenção para a adequação que nesse caso se produziu entre esse fazer etnográfico e visual e o projeto nacional e identitário que se encontra presente nessa e em outras

obras. A voz em *off* é de dentro e é de fora. Projeta uma aderência entre a comunidade e seu intérprete, supõe-se, portanto, capaz de falar o que a comunidade diria em sua ação coletiva. A dissociação entre palavra e imagem é assim efeito da conjunção entre a comunidade e o documentarista/antropóloga que a projetam na tela. Efeito também da conjunção entre o intelectual e o povo, entre a nação e seus integrantes, entre o todo e suas partes.

Desse modo o autor constrói o seu argumento a respeito do lugar da religião de origem africana para a identidade nacional. As seqüências das imagens no filme se transformam na ilustração de uma tese: no povo, temos valores fundantes que se encontram mantidos cuidadosamente na realização cotidiana da vida comunitária, ritualmente preservada nos terreiros de candomblé.

Quem assim fala o faz certamente de um lugar de autoridade. E, no caso, evidentemente de um espaço simbólico da vertente modernista que, com um projeto nacional e identitário semelhante, desenvolveu o que seria o viés mais lúdico e por isso mesmo mais crítico do romantismo. Como observa Riodel (1996), o modernismo de Oswald de Andrade, de Mário de Andrade em *Macunaíma* e, podemos acrescentar, nos anos setenta, no movimento tropicalista, vai explorar uma face distinta da questão da identidade nacional. Se em *Macunaíma*, como afirma esse autor, encontra-se um movimento de ironia e distanciamento das manifestações populares e, ao mesmo tempo, um reconhecimento da multiplicidade sincrética que possuem, na tendência cultural que estamos explorando, a dimensão normativa e sua face eticizante preponderam.⁵ O candomblé, como

expressão de uma origem africana genuína, não podia ter *bichas*, como também não podia ser *sincrético* e muito menos misturar-se com a cultura moderna, que, no entanto, deveria protegê-lo como suporte inatacável do projeto nacional, com a boa e adequada complementaridade entre o mundo do terreiro e o mundo do trabalho, entre o mundo dos brancos, dos políticos e dos intelectuais, e a *comunidade* negra. Não seria esse um dos sentidos possíveis para a noção de *corte* proposta por Bastide (1976) que justifica o sincretismo pela complementaridade entre esses mundos que se alimentam desde que se mantenham separados, subordinados a uma mesma nação?

O documentário supõe uma nítida relação entre o território urbano e a comunidade religiosa e negra. No espaço do terreiro, enquanto espaço da tradição e do sagrado, teríamos um lugar que uniria *religião*, *grupo étnico* e *nação*. O território retratado pelo filme é pois inteiramente ocupado pela *comunidade negra do candomblé*. Forja-se por meio das suas imagens o retrato de um grupo social que se constitui enquanto *comunidade*, ocupando um espaço físico que lhe fornece fronteiras com o mundo, este, ao mesmo tempo, urbano e laico.

Fechada em si mesma, a comunidade de candomblé assim disposta reproduz a imagem mítica de um grupo, integrante da nação brasileira, que pode ser percebido como uma *etnia* não somente com valores próprios como também com um estilo de vida específico, que se realiza na comunidade que faz fronteira com o mundo dos brancos. Indiretamente o filme reitera a idéia de que a nação brasileira é composta de três *raças*, vale dizer,

Para uma análise da relação do movimento tropicalista com a cultura religiosa popular ver Maggie, 1990



grupos étnicos passíveis de serem vistos e encontrados nas suas comunidades/territórios. Esses espaços heterogêneos possuem entradas e saídas, caminhos que os interligam entre si. O valor simbólico dessa noção de comunidade contribuiu para cristalizar miticamente a existência de um grupo específico na sociedade brasileira, que teria uma base biológica inegável e ao mesmo tempo uma *cultura* própria, que teria sido capaz de *contribuir* para a identidade nacional. A

lico associado à noção de etnia.⁶ O que de certa forma o filme (e toda a corrente antropológica a que ele se filia) tenta ignorar é a distância entre essa comunidade étnica e os pobres urbanos distantes da negritude, mas excessivamente próximos e submetidos ao racismo que emana do sistema de classificação de cor predominante no Brasil. Em nenhum sentido seria possível fazer recobrir os guetos onde vivem os pobres urbanos, majoritariamente compostos por uma população



etnicidade seria substantivamente irrealizável fora desse lugar religioso de ocorrência pois nos territórios urbanos ocupados majoritariamente pelos não brancos predominariam pessoas escuras, pretas, pardas cujas identidades passariam ao largo da noção de negritude. Estariam na sua maioria distantes de qualquer recurso simbó-

de não brancos, pelo território sagrado do candomblé, ou melhor, pelo valor étnico dele desprendido.

Não podemos no entanto desconhecer o peso simbólico que se estabeleceu para o candomblé nesse projeto de nação, e os efeitos produzidos pelo lugar dado a uma

⁶ Yvonne Maggie chama atenção para a inexistência desse recobrimento entre cultura negra e os pretos e pobres urbanos que sequer usufruem os benefícios diretos advindos desse lugar simbólico associado às origens da nação. Livio Sansone (1996), num artigo extremamente interessante desenvolve o argumento de Maggie através de uma análise em que descreve as formas pelas quais as identidades raciais e étnicas se compõem e se distinguem nos meios pobres urbanos de Salvador. Nesse artigo, defende a idéia de que a identidade étnica calcada no candomblé se enfraqueceu a favor de outras, calcadas em outros modelos culturais - argumento que retomo adiante na minha análise.

ambição de integração harmoniosa entre brancos e negros, entre a elite do país e o povo. Não estaria longe desse projeto o romantismo com que se representou o espaço da favela que povoou o imaginário nacional. Cantados em prosa e verso os territórios urbanos ocupados pelos pobres se constituíram com um valor suplementar: lugar do samba e da macumba, simbolizaram a raiz legítima da identidade nacional.⁷

Perguntemos, então: seria possível, hoje, fabricar de forma verossímil o projeto contido nas imagens de *Iaô*? Ou, em outros termos, será que ainda se insiste, no Brasil contemporâneo, em reproduzir a nação por meio desse vínculo específico com a etnicidade religiosamente construída? Tenta-se ainda construir a idéia de uma comunidade negra capaz de apagar a imagem do gueto e da violência associada aos pobres urbanos, majoritariamente “escuras” de forma a dar lugar a uma representação de nação calcada em um ideal de harmonia e de integração entre “raças/classes”? Se, no passado, os guetos não correspondiam ao território sagrado do candomblé, deste último certamente emanava um valor (prezado e compartilhado por vários segmentos sociais) que supunha um vínculo entre, como se dizia, na época, o *asfalto* e o *morro*. Supomos que esse vínculo se enfraqueceu em uma de suas formas de expressão mais bem-sucedidas, aquela advinda das religiões de possessão. Tudo nos indica que as *áfricas*, hoje, não são mais as mesmas — menos territorializadas, mais laicas, as *áfricas* no Brasil estariam sofrendo progressivos deslizamentos de seus sentidos

(cf. Sansone, 1996). Parecem estar mais facilmente associadas aos guetos, vistos na ótica proveniente da cultura negra americana: expressam valores étnicos nos bailes funk, que são vividos como ameaça pelos mesmos intelectuais que, ainda ontem, se enterneciam com o samba e o candomblé.

Os bailes funk podem ser vistos como a expressão oposta às atividades étnicas valorizadas nos terreiros de candomblé — os terreiros não somente juntam o lúdico, o estético e o religioso como, através disso, são vistos como expressão das “raízes” nacionais e por isso podem simbolicamente aproximar o intelectual do povo, os brancos dos negros, a nação de seus integrantes. Já os bailes funk parecem metaforicamente indicar uma ruptura entre esses mundos. Os funkeiros, ao contrário da identidade construída para os religiosos do candomblé, e longe do território miticamente designado para este, ocupam no imaginário social a condição de um grupo que, integrado por jovens bárbaros, passa predatoriamente pelos espaços urbanos, sem pertencer realmente a nenhum (cf. Vianna, 1990).

Mudou o projeto nacional? Não saberia responder, mas com certeza mudaram as imagens da África e a relação do *intelectual* com o *povo*, mediada pelos valores que emergiam da africanidade. Foi uma certa africanidade que permitiu a construção desse elo. O lugar concedido aos negros na elaboração do projeto nacional parece ter perdido — ou talvez nuançado — essa fonte de alimentação dada pelas religiões de possessão. Ao

⁷ Vale lembrar aqui o artigo de Peter Fry (1983), que se transformou em referência obrigatória, onde demonstra quanto a cultura do povo, sobretudo a cultura representada como de origem africana, se constituiu no Brasil como símbolo da nação, o que contrastivamente jamais ocorreu com a cultura negra norte-americana, cujos símbolos étnicos remelham pura e simplesmente para o grupo social que reivindicava a condição étnica correspondente.



menos uma precaução se impõe: falar de África, hoje, no Brasil, deve se fazer no plural e, com cuidado, analisar os caminhos e as fronteiras pelos quais essas *âfricas* se relacionam com a idéia de nação Dirí-

amos, nesse sentido, que *Iaô* marca uma época pela resposta que deu a uma questão que, para os brasileiros, não cessa de se repor: com que identidade e para onde, finalmente, vamos?

Referências bibliográficas

- BASTIDE, J. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1971.
- FRY, P. *Para inglês ver. Identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- MAGGIE, Y. *A ilusão do concreto: uma introdução à discussão sobre o sistema de classificação racial no Brasil*. mimeo, 1991.
- *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Arquivo Nacional, 1992.
- MONTE-MÓR, P. e CÉSAR, W. - Entrevista com Geraldo Sarno. IN *Comunicações do Iser*, 1984.
- RIAUDEL, M. - *Tupi and not tupi. Une aporie de l'être national*. mimeo, 1996.
- SANSONE, L. - O local e o global na Afro-Bahia contemporânea. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, n.29, 1996.
- VIANNA, H. - *Funk e cultura popular carioca*. Estudos Históricos vol 3, nº 6, 1990.

Abstract

This text aims to highlight in the film *Iaô*, by Geraldo Sarno, marks of the anthropological context of that period of time, which are related to the theme of the authenticity of Black religious culture as expressed through *candomble*. The image of *candomble* which is portayed in the film is associated to a romantic ideal, present in the notion of community, which is constructed as the positive side of *black brazilians*, simultaneously linked to a mythic Africa and dissociated from urban life in which they effectively participate.



*Crença, transe e possessão: a propósito de quatro documentários**

Gilberto Velho

A área de estudos sobre transe e possessão é vasta, antiga e heterogênea. Envolve variadas disciplinas com perspectivas e objetivos altamente diferenciados. Por outro lado, este tema remete a debates cuja amplitude afeta boa parte do conhecimento científico moderno-contemporâneo.

Sem dúvida, vincula-se à clássica dicotomia indivíduo e sociedade. Seja enfatizando a descontinuidade ou o vínculo inarredável entre essas duas dimensões, a questão da possessão e, de modo mais amplo ainda, a do transe sublinham os aspectos mais dramáticos dessa polaridade.

Meu ponto de partida será o documentário *Egungun* de Carlos Brajsblat. Trata-se de realização de 1982, sobre um terreiro de Eguns da Ilha de Itaparica. Este é um culto vinculado ao universo afro-brasileiro do candomblé apresentando, no entanto, particularidades significativas. A importância do culto dos espíritos dos mortos, os Eguns, está registrada na literatura sobre os cultos afro-brasileiros desde, pelo menos, Nina Rodrigues. Roger Bastide, Jean Ziegler e, particularmente, Juana Elbein dos Santos, que assessorou a produção de *Egungun*, discutiram e analisaram o tema, relacionando-o, em maior ou menor extensão, com a África. Certamente esses autores, entre ou-

tros, são fundamentais para a compreensão de fenômeno tão complexo.

De um modo esquemático o terreiro em pauta dedica-se ao culto dos Eguns que, regularmente, de acordo com um calendário religioso, aparecem em rituais. Esta aparição é particularmente dramática na medida em que se acredita que são os próprios ancestrais que aparecem dançando, vestidos com indumentárias que os cobrem da cabeça aos pés. Nos rituais de candomblé, como sabemos, as mulheres durante os cultos, desde que devidamente socializadas, são possuídas pelos orixás, que são, em princípio, divindades. Portanto, sabe-se que, digamos, a filha-de-santo Joana, dentro dos rituais, recebe ou é possuída por Iansã, enquanto outra filha-de-santo, Maria, recebe Oxum. Por um certo período de tempo o indivíduo biológico Joana ou Maria estará subjugado por uma entidade que se manifesta por seu intermédio. No caso dos Eguns, eles próprios apareceriam diante da comunidade sem nenhuma intermediação aparente.

A comunidade de Ponta de Areia, em Itaparica, envolvida com o culto dos Eguns, era pequena sob qualquer critério demográfico. O documentário mostra nos rituais dezenas de indivíduos, menos de cem. Têm papel fundamental em todo o culto os

* Egungun, Carlos Brajsblat, 1982; Trance and Dance in Bali, Gregory Bateson e Margaret Mead, 1951; A Balinese Trance Seance, Linda Connor, Patsy Asch e Timothy Asch, 1980; Jero on Jero: a Balinese Trance Seance Observed, Linda Connor, Patsy Asch e Timothy Asch, 1981.

Ojês, indivíduos que se iniciaram nos mistérios da religião e, particularmente, do culto dos Eguns. Enquanto no Candomblé tradicional são as mulheres iniciadas que podem ser possuídas pelas divindades, no culto dos Eguns são sacerdotes homens que têm o papel primordial de lidar com os Eguns. São eles que, equipados com bastões ou varas rituais, os Ixãs,¹ protegem as pessoas da proximidade perigosa dos Eguns, demarcando distâncias e espaços. Usam vocabulário Nagô, através do que aparentemente é um dialeto, sobretudo nas situações rituais. Trata-se, indiscutivelmente, de um culto de iniciação e mistério.

Através do documentário fica evidente que, quando os Eguns aparecem, alguns Ojês não estão presentes no terreiro. De imediato, através de uma lógica linear, descobrimos o que poderia parecer um segredo de Polichinelo: os Eguns, na verdade, são Ojês disfarçados. Estes, mediante elaborados figurinos e coreografia, apresentam-se como espíritos dos mortos ancestrais do grupo local. Existem também outros espíritos, não claramente identificáveis, e, portanto, mais perigosos, que são os Aparakás, que desempenham uma dança especialmente impressionante em termos de técnicas de corpo, que dá indicações vigorosas sobre a presença do extraordinário. Tudo isso fica muito evidente e cheio de suspense com as imagens vigorosas do documentário. Por meio de conversas com o diretor do filme, de sua observação sistemática e outros relatos verifica-se que não há truques cinematográficos empregados. O deslizar veloz dos Eguns, em alguns casos como se estivessem planando, configura um ritual muito dramático de interação entre vivos e mortos.

Existe, obviamente, uma dimensão teatral no ritual. Diversos autores já falaram sobre isso como, por exemplo, Jean Duvignaud, que discute especificamente a questão do transe (Duvignaud, 1972). Os Ojês, num nível, são atores desempenhando o papel de Eguns. Casos como esse mostram como a noção de *estado alterado de consciência* pode ser bastante escorregadia. Os Ojês, segundo Ziegler (1977), são depositários das vestimentas dos Eguns, que vão mudando de mãos de acordo com regras iniciáticas, por ocasião da morte dos sacerdotes. Estes são, simultaneamente, intermediários oficiais entre os vivos e os mortos e atores que, num transe específico, incorporam os Eguns com suas vestimentas características, sem se identificarem como membros vivos da comunidade. Como já disse, no plano explícito do ritual são os próprios Eguns que ali estão, sem intermediários. Os Ojês presentes, oficialmente, são os responsáveis pela interação com os Eguns, zelando pela segurança dos participantes, desde que o contato direto com os espíritos é perigoso. No plano implícito sabemos que são também Ojês os indivíduos que, dentro das elaboradas indumentárias, aparecem como Eguns. Portanto, os Ojês da comunidade dividem-se durante o ritual, entre os que permanecem no papel de Ojê e os que aparecem como Eguns. Diz Bastide: "Os indivíduos encarregados de desempenhar o papel de Egun são, segundo a própria expressão deles, 'iniciados' à sociedade em questão" (Bastide, 1978).

Para meus propósitos no momento gostaria de chamar atenção para a riqueza documental do filme *Egungun*, procurando aproximá-lo de outros que lidaram com a temática do transe e da possessão. Acredito

¹ Encontram-se, também, na bibliografia, as formas *Incha* e *Isan*.



que esses são preciosos instrumentos para o entendimento de processos de construção social da realidade, particularmente no que se refere às relações entre o natural e o sobrenatural, entre os vivos e os mortos e às representações do indivíduo. Este aparece transformado e produzido culturalmente. Em modalidades distintas entra em transe, intermedia como médium a comunicação entre fiéis e entidades sobrenaturais diferenciadas. No interessantíssimo documentário *Jero on Jero* vemos a médium assistindo vídeos do filme, feito pela mesma equipe, *A Balinese Trance Seance*. Ela comenta sua própria atuação em estado de transe. Assim, aciona-se um recurso poderoso e altamente instigante mostrando a médium, junto a outras pessoas do seu grupo, diante do registro do seu transe, através do vídeo gravado de um ritual de consulta. Portanto, o próprio grupo *se vê*, por intermédio deste tipo de documentação etnográfica, de certo modo mais completa que o mais convencional registro fotográfico. Sem dúvida, esses procedimentos reintroduzem complexas discussões metodológicas e éticas sobre a natureza do trabalho antropológico.

O conjunto *A Balinese Trance Seance* e *Jero on Jero* constitui uma preciosa demonstração das possibilidades de uma antropologia visual que testa seus limites e possibilidades. Explícita, entre outros pontos, a relação entre os pesquisadores autores e o grupo investigado, com destaque especial para a médium personagem Jero. Seja possuída por uma divindade ou pelo espírito de um morto, a médium dialoga com os fiéis, interpretando e indicando atitudes e procedimentos. O trânsito entre diferentes domínios, com desempenho de papéis particulares, dimensiona o repertório

sociocultural da sociedade nativa. A atuação do indivíduo nas suas relações com o grupo, durante o ritual de transe, pode ser mais bem analisada através da percepção da drástica mudança de papéis envolvida. A própria noção de memória individual assim pode ser reavaliada.

A relação entre transe e teatro aparece, magistralmente focalizada, no documentário em preto-e-branco de Gregory Bateson e Margaret Mead, *Trance and Dance in Bali*, realizado no final dos anos 30.² Trata-se de representação teatral narrando um mito, por meio de atores que passam boa parte do tempo em transe reconhecido pela comunidade. Nos momentos mais dramáticos homens e mulheres golpeiam a si mesmos com o Kris, arma branca nativa. Caso se firam, duvida-se da veracidade do transe. Alguns atores vestem-se com indumentárias elaboradas, desempenhando, por sua vez, papéis míticos de bruxa, dragão, entre outros. Na interpretação de Bateson e Mead trata-se de um transe com possessão, desde que boa parte dos atores “perde a consciência” e incorpora, segundo as crenças locais, espíritos variados. A dança, com gritos rituais, precipita o transe do qual se sai com auxílio de especialistas, que usam incenso e água sagrada, que é aspergida sobre os atores.

A peça que narra o mito é uma dança dramática com atores desempenhando papéis com figurinos específicos, entrando em transe em uma seqüência mais ou menos ordenada. Através de belíssimas imagens, assistimos a uma coreografia complexa musicada e com atores desempenhando papéis bem definidos dentro de uma história conhecida pelo grupo. Os indivíduos que participam deste teatro-ritual, ao serem

² Ver também, dos mesmos autores, o livro publicado em 1942, *Balinese Character: a photographic analysis*.

possuídos, obedecem a convenções de sua cultura. De certa forma, sabem o que estão fazendo, mas isto não significa que estejam fingindo. Como diz Duvignaud, falando de teatro, relacionando-o à possessão: "Usando a máscara de um personagem, o ator se socializa e o grau de veracidade que impõe não pode corresponder a uma pretensa sinceridade nem a uma definição de verdade" (Duvignaud, 1972:235).

Em *Egungun* houve a assessoria de uma antropóloga casada com um dos Ojês mais importantes do culto, o mestre Didi, marcando de modo claro a própria construção do documentário. Há alguma divergência entre os autores que escrevem sobre os Eguns em relação ao possível caráter de *sociedade secreta* do culto. Mas é indubitável a sua dimensão iniciática e de mistério, dando à realização do documentário um caráter dramático, enfatizando não só o consentimento, mas o diálogo com a comunidade, particularmente com suas lideranças. São registradas, inclusive, situações de tensão e conflito entre os fiéis, sobretudo no momento de sucessão do mais antigo dignitário religioso.

Autores como Gilbert Rouget, em seu clássico trabalho sobre música e transe, mostram como indivíduos possuídos em rituais têm performances consideradas extraordinárias ou sobre-humanas, segundo os critérios de suas respectivas culturas (Rouget, 1980). Tanto na dança dos Aparakás no culto dos Eguns, como no bailado com Kris em Bali, assistimos a cenas que ultrapassam, de um lado o próprio cotidiano dos grupos observados, mas, sobretudo, a concepção ocidental moderna e individualista de normalidade.

Encontramos desde as narrativas sobre o Dionisismo na Grécia, passando por rituais de possessão no islamismo e no budismo, entre diversas sociedades africanas e afro-americanas como no vodu haitiano, entre outras, manifestações dramáticas de ultrapassagem dos limites do indivíduo em seus trabalhos e atividades do dia-a-dia (ver bibliografia). No entanto, nas sociedades e grupos em que se registra transe e possessão, essas experiências, se não necessariamente rotinizadas, fazem parte do repertório cultural. Ou seja, existe a *crença* de que é possível e, em certos casos, inevitável, que membros da comunidade alterem seu desempenho e apresentação quando são possuídos por entidades sobrenaturais.

Existe, assim, o que chamei de *metamorfose*, uma radical mudança de papéis com descontinuidade evidente da apresentação do *Eu*, que se traduz de modo mais drástico na inexistência de memória da possessão (Velho, 1994). Isto implica, como este conjunto de documentários demonstra tão bem, uma construção social da realidade, na qual onde o indivíduo não corresponde à representação ocidental moderna descrita por Louis Dumont (Dumont, 1966).

Nos grupos e culturas apresentados, embora exista uma forte valorização da *performance individual*, esta se dá, em princípio, dentro das regras e convenções preestabelecidas. O diálogo permanente com o grupo social de que fazem parte permite identificar médiuns e sacerdotes mais bem-sucedidos ou mais respeitados. A importância da esfera religiosa é absolutamente fundamental e constitutiva da vida desses grupos. Na análise dos domínios e níveis da realidade fica patente que o trabalho, por



exemplo, não é o eixo definidor principal, nem a política como nós a entendemos. Por outro lado, os indivíduos desempenham outros papéis além dos da esfera religiosa. Os médiuns não estão sempre em transe e outras atividades podem proporcionar a valorização de desempenhos diferenciados. É evidente, e isto fica claro em *Egungun*, que a expansão do mercado capitalista, da urbanização, do turismo etc; introduz novas variáveis que alteram pesos e significados do mapa sociocultural. Porém o que mais impressiona é a demonstração exemplar da não linearidade da vida social. A identificação de esferas diferenciadas, com códigos específicos, e a complexa relação entre elas relativizam as visões etnocêntricas homogeneizadoras da lógica social. Em *Egungun*, particularmente, a construção do indivíduo evidencia-se como multifacetada, apresentando matizes em função de contextos e situações específicos. As entrevistas apresentadas são bastante valiosas a esse respeito.

O peso da tradição e o caráter englobante da vida social são permanentemente contrabalançados por uma margem

de manobra e escolha na qual pode surgir uma valorização de singularidade e inventividade. Portanto, o transe nesses grupos é um eixo central de comunicação. As situações mostradas nos filmes enfatizam a dimensão de linguagem comum e vivência compartilhada. A autenticidade da experiência de possessão é avaliada pelo grupo que participa intensamente, embora com papéis hierarquizados e diferenciados, de quase todas as etapas dos rituais. Assim, através de indivíduos específicos — sacerdotes, médiuns ou simplesmente fiéis — os valores e definições básicos são não simplesmente confirmados, mas conferidos e mesmo negociados em função de experiências e situações novas. Em *Trance and Dance in Bali* fica mais salientada a dimensão hierarquizante tradicional em função, tanto da época da filmagem como, provavelmente, das orientações teóricas dos autores. Mas, seja em Bali ou na Bahia dos anos 80, lidamos com sociedades diferenciadas, em que os modelos tradicionais não são exclusivos, defrontando-se com nítidos processos de mudança, onde valores modernizantes individualistas anunciam novas formas de complexificação da vida social.

Referências bibliográficas

- BASTIDE, R. *O candomblé da Bahia* (Rito Nagô). São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1978.
- BATESON, G. e MEAD, M. *Balinese Character: a photographic analysis*. New York, Special Publications of the New York Academy of Sciences, vol. II, 1942.
- CRAPANZANO, V. *The Hamadsha: a study in moroccan ethnopsychiatry*. Berkeley,

University of California Press, 1973.

- DODDS, E. R. *The Greeks and the irrational*. Berkeley, University of California Press, 1951.

DUMONT, L. *Homo Hierarchicus: essai sur le système des castes*. Paris, Gallimard, 1966.

DUVIGNAUD, J. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro, Zahar, 1972.

- JEANMAIRE, H. *Dionysos: histoire du culte de Bacchus*. Paris, Payot, 1970.
- MÉTRAUX, A. *Le Vaudou Haitien*. Paris, Gallimard, 1984.
- RODRIGUES, N. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1953.
- ROUGET, G. *La Musique et la Transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et la possession*. Paris, Gallimard, 1980.
- SANTOS, J. E. *Os Nagô e a morte*. Petrópolis, Vozes, 1976.
- VELHO, G. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994.
- ZIEGLER, J. *Os vivos e a morte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

Abstract

Trance and possession underline the most dramatic aspects of the polarity individual and society. This analysis begins with a discussion of the documentary film *Egungun*, by Carlos Brajsblat, about a 'terreiro' of Eguns in Bahia. I then include comments of the films *Balinese Trance Seance* and *Jero on Jero*, by Timothy Asch, as well as *Trance and Dance in Bali*, by Margaret Mead and Gregory Bateson. These films are precious instruments for the comprehension of various processes of socially constructing reality, in particular of the relations between natural and supernatural, living and dead and the representations of the individual. Being in Bali or in Bahia, we are dealing with differentiated societies, with non exclusive traditional models which are confronted with processes of change, foretelling new ways of making social life complex.



*Grass: a narrativa visual do nomadismo pastoral**

Peter Ian Crawford

'An extraordinary picture of one of the greatest natural drama in the struggle for existence, told by dramatists of reality.'
(Froelick In: Cooper, 1925, pp. viii)¹

Esta passagem tirada de uma crítica do filme *Grass*, na *Asia Magazine*, há mais de sessenta anos, delimita o tópico e as questões centrais deste capítulo. Ele é resultado do meu trabalho com a chamada antropologia visual. Meu interesse original pela antropologia visual em geral e pelos filmes etnográficos em particular foi uma consequência direta do meu primeiro encontro com esse filme em particular. Foi o primeiro filme "etnográfico" que vi quando ainda era um jovem estudante de antropologia. Embora fosse uma versão dinamarquesa¹ especialmente editada, com um apresentador dinamarquês tipo Attenborough, e à qual implausíveis efeitos sonoros haviam sido acrescentados, fiquei, presumivelmente para sempre, fascinado pela capacidade que as imagens tinham de lidar com o que muito mais tarde descobri poder ser chamado de "representação cultural". Este capítulo é sobre o relacionamento entre a realidade cinematográfica, antropológica e "verdadeira". É sobre pastores nômades, narrativa e representação. É sobre *Grass*.

A narratividade em poucas palavras

A narratologia, ou análise estrutural da narratividade, tornou-se um campo de estudo importante durante o auge do estruturalismo e na teoria e prática da lingüística moderna. Desde então, tem sido um aspecto importante da vertente desconstrucionista que permeia o pós-estruturalismo, a semiótica, a teoria e a crítica literária. Como acontece com o estruturalismo em geral, a narratologia é afetada por um legado herdado da lingüística clássica ou saussuriana. Parte deste legado assemelha-se mais a um fantasma do passado, e está relacionada à distinção ou dicotomia entre os aspectos sintáticos e semânticos da língua. A relevância das questões que dizem respeito à narratividade nas décadas de 50 e 60 foi em grande escala influenciada pelos desenvolvimentos teóricos da antropologia. A análise estrutural do mito, feita por Lévi-Strauss, por exemplo, teve um impacto enorme sobre o campo². A combinação deste estudo es-

¹ Este artigo foi originalmente publicado com o título *Grass: the visual narrativity of Pastoral nomadism* no livro *Ethnographic Film aesthetics and narrative traditions*, organizado por Peter Crawford e Ian Simonsen. Intervention Press, 1991.

² "Um retrato extraordinário de um dos maiores dramas naturais na luta pela existência, contado por dramaturgos da realidade."

¹ Infelizmente fui forçado a usar esta versão dinamarquesa de *Grass* para o propósito presente, já que era a única cópia disponível para pesquisa na Dinamarca.

² Ver seu importante trabalho *The Structural Study of Myth* (1963) em particular, mas também seus quatro volumes sobre mitologia.

trutural do mito com a análise clássica das histórias folclóricas russas, empreendida por Vladimir Propp em 1927, tornou possível definir os elementos básicos do que se pode chamar de lógica formal da narrativa. Enquanto Propp tomou como ponto de partida histórias do folclore e Lévi-Strauss baseou sua análise em centenas de mitos coletados por vários povos das Américas, o trabalho teórico de Greimas (1966) pode ser visto como um anticlímax preliminar no desenvolvimento de uma lógica formal da narratividade. Greimas estudou histórias, mitos e contos como fenômenos abstratos que não estavam necessariamente relacionados ou baseados em histórias “verdadeiras”.

A lógica formal priva a estória de sua base na história, ou “historicidade”, ou ao menos confere muito pouca prioridade a esta dimensão da narratividade. A razão por que Lévi-Strauss escolheu o mito como objeto de análise deve-se indubitavelmente ao fato de que nos mitos confrontamos a narratividade em sua forma “pura”. O contador de histórias desaparece mas a história ainda está lá. Em outras palavras — palavras que têm recentemente recebido atenção especial em debates sobre o pós-modernismo —, o mito é despojado da “autenticidade” que encontramos em formas de narrativa tais como o romance, na qual o “autor”, na era do pós-industrialismo, é geralmente considerado como sendo mais importante do que a própria história³.

Entretanto, o propósito deste capítulo não é o de se envolver em debates sobre lógica formal, mas explorar o universo cinematográfico da narratividade⁴. A narrativa do filme⁵ lembra a do mito no sentido de

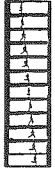
que ela geralmente diz respeito a situações sociais identificáveis, papéis e fluxos de acontecimentos, que são finalmente resolvidos ou explicados no filme (Nichols, 1981, p. 76). Presumivelmente, ninguém nega que a forma de narrativa e a estrutura de um longa-metragem compartilham ou se assemelham a uma quantidade de outros modos de expressão, visuais e verbais, tais como os romances, contos de fada, as peças, os desenhos animados, as piadas, fábulas, canções e danças. São todos modos de expressão nos quais o “movimento” é um elemento relevante, enfatizando sua dependência de um fator de tempo ou uma sequência de acontecimentos. Na literatura, seqüências de acontecimentos e “tempo” são determinados por uma combinação particular de palavras ou, em última instância, de fonemas. Nos filmes, uma combinação específica de imagens, em última instância as imagens individuais, determina o fluxo dos acontecimentos. A palavra antecedeu a literatura, assim como a fotografia antecedeu o cinema. O próprio fotógrafo, em princípio ao menos, fica imóvel e não dispõe do poder que reside na projeção de um filme na tela. Esta não serve apenas de moldura para o filme e a imagem, mas também para o que Barthes, referindo-se ao trabalho de Bazin, descreve como um campo cego, um esconderijo que nos lembra constantemente que nossa visão é parcial, ou seja, que algo externo à imagem existe. A fotografia só consegue alcançar este “campo cego” se ela tiver o que Barthes descreve como um “punctum”, uma dimensão pela qual a imagem concebida como texto é associada a seu próprio contexto⁶. O fluxo de acontecimentos no filme, que constitui sua história, é caracterizado por uma combinação de códigos, que determina, por um lado, o

3 A respeito da relação entre mito e romance, de um lado, e narratividade e historicidade, de outro, ver a análise de Certau sobre o romance freudiano (1986).

4 O esboço de uma lógica formal também existe na cinematografia, sendo a contribuição mais significativa presumivelmente a tentativa de Metz de estabelecer uma “sin-tagmática geral” para o cinema (1971).

5 Neste capítulo, não faço distinção entre “filme” e “cinema”, já que esta parece irrelevante no presente contexto. Isto, entretanto, não quer dizer que a distinção seja irrelevante. Ver, por exemplo, Metz (1971) e Heath (1981).

6 Cf. Barthes (1981, p. 55ff). A relação entre fotografia e filme, e a questão envolvendo o “movimento” do filme e a “imobilidade” da fotografia estão além dos propósitos deste capítulo. Além do trabalho de Barthes existem alguns artigos de antropólogos, por exemplo, Ruby (1981) e Pinney (1992).



relacionamento entre o filme e o espectador e, por outro, o significado do filme. Ele produz o que Nichols descreve como um “ponto referencial”:

“O movimento cinematográfico, ou tempo, torna-se organizado por uma série de códigos como a montagem, a cinética ou o próprio discurso verbal (a fala, assim como o movimento, toma tempo). A constelação de códigos que organiza um texto de filme gera um ponto referencial posicional e proposicional (...) Normalmente, esta marcação depende de pontos de referência comparáveis a Polaris, a Estrela do Norte, os quais no filme, como nas outras artes temporais, são basicamente três: narrativa, exposição e poética”. (1981, p. 70)

Além da importante distinção de Nichols entre os três pontos de referência, à qual voltarei, parece importante enfatizar, neste contexto, que o filme é sempre uma combinação de imagens, som verbal, texto com som não-verbal e “texto”. O relacionamento entre imagem e filme nunca repousa só na “imagem”, da mesma forma que a escrita depende de mais coisas além da palavra. A combinação destes três (ou antes cinco) elementos constitui a seqüência ou seqüências de qualquer filme, seja ele narrativo ou não. O resultado disto é que o relacionamento entre o filme etnográfico e a escrita nunca pode ser reduzido a uma simples dicotomia entre esferas de imagens e esferas de palavras (Crawford, 1992).

Quando emprego o termo “narratividade” neste contexto, faço-o mais em um sentido “simples” do que originado da lógica formal. A narratividade, em outras palavras, é percebida como uma forma pela

qual o movimento do “conteúdo” dos filmes no tempo corresponde ao curso da história real. O curso do filme é uma história ou narrativa estruturada e não um fluxo arbitrário de acontecimentos. Esta forma de narratividade não está presente em todos os filmes, especialmente nos documentários, mas todos os filmes são caracterizados pelo movimento, por uma continuidade de imagens, som e texto, diferentemente da fotografia.

O que tenho em mente aqui, então, é uma narrativa clássica com um começo, um estágio intermediário e um fim, no qual assuntos apresentados no início são resolvidos no fim e tudo acontece no meio. Citando Nichols mais uma vez, uma narrativa clássica,

“(...) apresenta-se normalmente como sendo singular (não fragmentada, um ajuste de espaço e tempo organizado em termos de continuidade), fechada (um começo, um meio e um fim — nesta ordem), transparente (ilusionística, minimizando o próprio *status* como texto, discurso ou sistema significante em favor de uma representação sem mediação, um decalque ou duplicação das aparências cotidianas); ela proporciona prazer (reconhecimento, um detalhamento do significado) e permite a identificação (de nós mesmos como sujeitos e de caracteres como alter-sujeitos)”. (1985, p. 85)

Embora a narrativa clássica descrita acima pareça ser usada mais adequadamente para caracterizar algumas qualidades e capacidades do filme de ficção, e talvez do gênero realista em particular, espero demonstrar que ele é freqüentemente aplicável no caso da realização de filmes docu-

mentários e, talvez, do filme etnográfico em particular. Além disso, quero argumentar que deve haver uma ligação estreita entre a narratividade de um filme, a da “realidade” e a idéia de narratividade da platéia, a do espectador.

A narratividade visual - no filme etnográfico

Sabemos que o cinema usa algumas convenções e emprega artifícios que compartilha com outros modos de representação, tais como a literatura e o teatro. A construção dramática dos filmes muitas vezes segue ou é inspirada pela narrativa clássica. O filme etnográfico exhibe também certas convenções e pega por empréstimo idéias ao filme de ficção, embora alguns gêneros pertencentes ao filme documentário ou etnográfico façam isto em escala maior. Pode ser que somente um gênero, o cinema de observação, mereça o rótulo de etnográfico (Banks, 1992). O propósito deste capítulo, entretanto, não é definir o que um filme etnográfico é, deve ou pode ser⁷. Quero dizer que, muito pelo contrário, o único traço comum dos filmes etnográficos é que eles tentam se comunicar de uma cultura para outra, comunicação baseada geralmente, ou de maneira ideal, na pesquisa antropológica, e que os filmes (e as culturas), como processos, são muito complexos, diferentes e variam, e também que nenhum projeto pode ser comparado direta e inteiramente a outros. A questão específica que me interessa é se um tipo particular de filme, ou de estratégia de filme, é compatível com um certo tipo de sociedade ou cultura, neste caso, em particular, com o nomadismo pastoral.

David MacDougall tomou consciência da questão dos estilos particulares de filme serem ou não compatíveis com certas culturas em particular, quando, após ter trabalhado na África oriental por alguns anos, tentou empregar estratégias que usara lá com sucesso em seu trabalho com os aborígenes australianos (1988; 1989 e 1992). Filmes como *To Live with Herds, Nawi* e *Under the Men's Tree*, sobre os Jie de Uganda, e a também conhecida trilogia Turkana (*Lorang's Way, Wedding Camels* e *A Wife Among Wives*) são baseados em um estilo conhecido como de observação, no qual a câmera nos dá acesso a uma cultura diferente sem o acompanhamento de comentários educativos (ou deseducativos) de um especialista ocidental ou narrador profissional. Descrever estes filmes como sendo “baseados” em um estilo de observação está deliberadamente expresso nestas palavras, a fim de indicar que eles não são de observação num sentido estrito, no qual a câmera é vista simplesmente como um instrumento “passivo”, registrando o que acontece na frente das lentes. Podem ser considerados como tentativas exploratórias de se usar a câmera “ativamente”, de uma forma descrita pelo próprio MacDougall (1985) como “câmera participativa”, sugerindo que ela vai “além do cinema de observação” (ibid.). A equipe de filmagem (que no caso destes filmes consistiu geralmente em duas pessoas, David e Judith MacDougall) interage ativamente com os indivíduos filmados. O filme se apresenta como um resultado desta interação, na qual a existência e a participação ativa da câmera, e da equipe de filmagem, são reveladas ao não se cortar as imagens nas quais vislumbres do microfone ou da equipe

⁷ Previamente já fui contra categorizações e generalizações simplistas, e tentei mostrar sua inadequação no que diz respeito a determinados filmes sobre determinadas culturas (Crawford, 1984).



“perturbam” o filme, ou ao se registrar conversas com os “informantes” na gravação sonora.

Nos últimos anos, convenções similares têm sido aplicadas ao extremo, na tentativa de fazer o que chamam de filmes *reflexivos*. Um exemplo nórdico é fornecido pelo filme dinamarquês *Dansen i sandet* (Bovin, 1983), no qual o próprio diretor se torna um dos protagonistas. Outro exemplo, poderia ser *Reassemblage* (1982), de Trinh T. Minh-ha, no qual o alvo da “reflexão” é o próprio filme como uma forma de representação ocidental (colonial). Os indivíduos da África ocidental são usados neste sentido no filme simplesmente como uma espécie de reféns simbólicos em sua crítica das práticas de representação antropológicas e ocidentais⁸. Na história e na teoria do filme documentário, os filmes de observação são freqüentemente descritos como filmes nos quais a câmera age como uma “mosca na parede”, isto é, sem interferir. *Chronique d'un été* (Rouch e Morin, 1961), tido como um exemplo pioneiro do chamado *cinéma vérité*, enfatizou um uso ativo, participativo e reflexivo da câmera de filmar, similar ao dos MacDougall na África oriental. Este estilo de filme tem sido descrito com uma frase cunhada por Breitrose (1986, p. 47), creio eu, “mosca na sopa”. Filmes nos quais a reflexão se torna soberana ou até narcísica podem ser descritos apropriadamente como “mosca no olho” (*the-fly-in-the-eye*), ou, sucumbindo a um trocadilho lingüístico pós-moderno, “mosca no eu” (*the-fly-in-the-I*) (Crawford, 1992)⁹.

A razão principal do sucesso obtido pelos MacDougall, usando seu estilo de filme particular na África Oriental, está relaciona-

da, sem dúvida, ao fato de os Jie e Turkana falarem para a câmera e relatarem questões pertinentes sem serem necessariamente solicitados a fazê-lo, e de que o conteúdo de sua fala está diretamente relacionado a aspectos que o filme tentou encobrir inicialmente. O problema na Austrália, aparentemente, foi que uma interação similar entre a câmera, a equipe de filmagem e os aborígenes não aconteceu. A situação exigiu, portanto, outras soluções cinematográficas. Uma delas foi usar “comentários interiores” (MacDougall, 1988; 1989 e 1992). Um exemplo disto é quando, após ter visto o material de filmagem, um aborígene faz um comentário, que é então editado e integrado ao produto final. Os “comentários interiores” são empregados com sucesso em, por exemplo, em *The House-Opening* (1980).

As observações de MacDougall revelam que não se pode esperar que se consiga aplicar uma certa linguagem de filme ocidental a qualquer cultura não-ocidental. Quanto à questão da narratividade, isto sugere que pode não ser possível se fazer um filme de *narrativa* sobre todas as culturas (a menos, naturalmente, que seja de ficção). Seriam algumas culturas, talvez, mais inclinadas à narrativa do que outras?

A distinção de Nichols entre narrativa, exposição e poética, em termos simples, encontra paralelo em três diferentes formas de filme: os de ficção ou longa-metragem, os documentários e os experimentais. Se alguém exemplificar esta distinção com amostras de realizações etnográficas, *Palos Brudefoerd* (Rasmussen, 1934) poderia ser tomado como um expoente de um filme de ficção narrativo, baseado neste caso em uma história de amor clássica dos esquimós.

8 Abstenho-me de comentar em maiores detalhes o acirrado debate sobre o trabalho de Trinh T. Minh-ha. Além de Nichols (capítulo 3), ver SVA Review (Fall, 1990 e Spring, 1991).

9 Alguns autores dedicam-se a classificações de filmes etnográficos. Ver Hockings (1975), Heider (1976) e Crawford (1984).

10 *Reassemblage* (Trinh, 1982) pode também ser considerado um filme experimental. Ambos os filmes provocaram debates polêmicos. Sobre os debates a respeito de *Forest of Bliss*, ver alguns dos últimos números de *SVA Newsletter*.

11 Esta pode ser a razão da dificuldade de se persuadir produtores de televisão a fazer programas "diferentes". Sobre a relação entre o mundo dos filmes antropológicos e o das transmissões, ver Tunon (1992).

Hazda: The Food Quest of a Hunting and Gathering Tribe of Tanzania (Hudson e Woodburn, 1966) serviria como um exemplo de filme etnográfico documental, enquanto que *Forest of Bliss* (Gardner, 1986) poderia apropriadamente ser descrito como experimental¹⁰. O problema é que, naturalmente, muito poucos filmes encaixam-se totalmente nestas categorizações. Poder-se-ia argumentar, por exemplo, que a maioria dos filmes etnográficos usa convenções dos filmes de ficção e de outras formas de expressão narrativa, a fim de contar uma história (o que, de acordo com Jean Rouch, é um dos propósitos principais do filme etnográfico). Nesse sentido, muitos filmes etnográficos são intrinsecamente narrativos. Muitos deles descrevem processos ou cursos de acontecimentos envolvendo *movimento*, sejam processos de trabalho (ferramentas, alimentos, agricultura, caça etc.) ou processos performativos (rituais, danças, música, negociações). O uso de "protagonistas" virtuais é freqüentemente a regra, em vez de ser a exceção, sendo usados conscientemente para estabelecer algum tipo de estrutura narrativa, muitas vezes obtida mostrando-se a vida de uma única família ou habitação.

A narratividade visual do nomadismo pastoral

A questão algo retórica de se algumas culturas são mais propensas à narrativa do que outras não pode ser respondida ambigüamente. Tendo-se em mente as experiências de MacDougall na mudança de uma cultura para outra, sem dúvida alguns filmes são narrativos, graças não inteiramente a uma estratégia, ou estilo, empregado conscientemente, mas também porque uma de-

terminada cultura pode exibir sua "própria" narratividade, a qual, com poucas dificuldades, pode ser transferida para uma fita de celulóide. Como já foi observado, há uma conexão entre a narratividade do filme, da cultura e do conceito de narratividade da platéia. A maioria dos filmes etnográficos é produzida no ocidente e tem uma platéia ocidental como alvo, a qual foi "educada" para assistir filmes narrativos¹¹. O ponto principal, no que diz respeito a nosso exemplo específico, o filme *Grass*, é que o nomadismo pastoral é quase por definição "narrativo", graças ao "movimento" constante das culturas nômades.

Não estou na posição de iniciar uma discussão a respeito do *status* teórico do conceito "nomadismo pastoral". Irei me restringir, portanto, a alguns comentários sobre este conceito e a uma tentativa de definir como ele é usado no contexto presente.

Dois aspectos parecem ter significado considerável. Primeiro, o conceito de "nomadismo pastoral" não é aceito inequivocamente como um conceito teórico geral, sugerindo que sua aplicação como categoria analítica geral é duvidosa. Em segundo lugar, como no caso da maioria dos conceitos gerais, existem dúvidas se o "nomadismo pastoral" existe na forma "pura" em algum lugar. Tapper observa que:

"Há muito foi estabelecido que não existe forma social comum a todas as sociedades nômades pastorais e nenhuma que lhes seja peculiar. Parece haver o perigo de que a categoria "nomadismo pastoral" mostre-se analiticamente estéril. Duas saídas para o problema têm sido procuradas. Alguns autores insistem que os elementos componen-



tes da categoria, a saber, o pastoralismo como sistema de produção, e o nomadismo como padrão de movimento, e residência, devem ser estudados separadamente, em suas diferentes implicações, para que se saiba se formas sociais particulares são produzidas nos dois casos. Outros, abandonando a busca por padrões organizacionais comuns, têm chamado atenção para supostas características ideológicas ou culturais comuns a todos os nômades. As generalizações sobre povos nômades permanecem seriamente impedidas, todavia, por lacunas importantes na literatura sobre estes três elementos: produção, mobilidade e ideologia (1979, p. 1)."

Parece haver um problema básico no fato de que o nomadismo pastoral, visto como ideologia e forma de produção, coexiste em combinação com muitas outras formas de ideologia e produção. Até os nômades Bakhtiari não são "puros" (embora *Grass* tente passar ao espectador esta impressão), praticando a agricultura em grande escala, uma situação similar à de outros povos nômades no sudoeste do Irã. O elemento da agricultura não é sequer um fenômeno recente, ou consequência da intervenção do estado-nação, mas existe há milhares de anos (Meldgaard et al., 1964). No contexto presente, concedo atenção específica à função ideológica do nomadismo como um mensageiro da identidade cultural, no qual a mobilidade e uma vida em movimento são decisivas. Se for aceito que o nomadismo expressa uma identidade cultural que está embutida ideologicamente nos movimentos cíclicos de uma localização geográfica para outra, parece bastante natural prever a sua própria narrativa cultural.

É esta forma particular de narratividade que torna *Grass* um filme narrativo. Sua estrutura narrativa está firmemente contida na "narratividade" dos Bakhtiari, em vez de em uma estrutura narrativa cinematográfica. No que diz respeito a isso, *Grass* parece se diferenciar de outros filmes sobre nômades pastorais na mesma região do globo, nos quais várias convenções narrativas, tais como o uso de protagonistas, são usadas para estabelecer a forma narrativa. Alguns exemplos vêm à mente: *Sons of Haji Omar* (Balikci e Asch, 1984), que é o retrato de uma família (ou dos três filhos) Pashtun (Lakenkhel), pelo qual é dado ao espectador uma visão da vida da "tribo" Lakenkhel no vale do Narin, no noroeste do Afeganistão; o filme de Hancock e di Gioia, *Naim and Jabar* (1974), também do Afeganistão, cuja estrutura narrativa está construída em torno da vida de dois garotos, mas que é sustentado pela característica narrativa intrínseca dos acontecimentos filmados (Hancock, citado in Young, 1975, pp. 74-76); e, finalmente, para se tomar um exemplo do baluarte máximo da narratividade, a televisão, temos *The Kirghiz of Afghanistan* (Nairn, 1975), que focaliza um retrato do *kirghiz khan* Rahman Qul, quase ignorando a narratividade intrínseca da cultura filmada. É paradoxal que *Grass*, quando comparado a estes três filmes, feitos clara e deliberadamente dentro de uma tradição de documentário, pareça ser o "mais" narrativo deles, embora as intenções originais de se estruturar estilisticamente o filme como uma narrativa clássica nunca tenham sido realizadas. Daí, *Grass* tornou-se um filme de narrativa clássica, não por causa de sua narratividade cinematográfica inerente, mas devido à narratividade visual do nomadismo pastoral.

Grass

“Quando um filme mostra uma fada com sete anões em uma carruagem voadora, sabe-se que esta situação é ficcional, mesmo que se reconheça a confiabilidade do equipamento de gravação que filmou isto.” (Eco, 1986, p. 231)

Os mitos e contos de fadas podem, como observado inicialmente, ser as formas mais puras de narrativa que temos. O filme *Grass*, e a expedição sobre a qual está baseado, exhibe todos os ingredientes de aventura e drama encontrados nos mitos e contos de fada.

Em 1923, Merian C. Cooper, enquanto trabalhava como repórter em uma viagem de descobrimento, decidiu que faria um dia um filme sobre uma das tribos nômades que vivia na área entre o Golfo Pérsico e o Mar Negro, tribos sobre as quais lera no decurso de suas pesquisas jornalísticas. Persuadiu a amiga e colega, Marguerite Harrison, e um câmara, Ernest B. Schoedsack, a entrarem no projeto. Graças a um pequeno empréstimo — e usando o dinheiro de Marguerite Harrison —, compraram duas câmeras e 17 mil metros de filme, e partiram rumo ao Irã. A idéia original, elaborada durante a viagem (a qual foi um drama), era que *Mrs. Harrison*¹² fosse o personagem principal, a estrela de um filme sobre suas tentativas de encontrar “uma tribo perdida” no coração da Ásia. A decisão de seguir a migração anual dos nômades Bakhtiari das pastagens de inverno para as de verão foi tomada após terem deixado a América. Eles ficaram com os Bakhtiari por seis meses e conseguiram filmar uma migração inteira (um percurso), cujo resultado tomou-se *Grass*.

Os Bakhtiari¹³ são um povo seminômade que vive na área ao redor das montanhas Zagros, no sudoeste do Irã. Sua sobrevivência depende de uma combinação de agricultura, plantam principalmente trigo e cevada, com uma produção nômade pastoral de ovelhas, cabras, gado e cavalos. As pastagens de inverno ficam a oeste das montanhas Zagros, no Cuzistão (anteriormente conhecido como Arabistão), e a cada primavera eles migram para as pastagens de verão, do outro lado das montanhas Zagros, na província de Isfahan, para retornar novamente no outono. Nos últimos anos, os jovens têm cada vez mais buscado trabalho migratório na indústria do petróleo e do aço no Irã e no Kuwait, por exemplo, uma ocorrência que produz sem dúvida um impacto significativo na economia dos Bakhtiari como um todo.

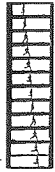
A estrutura narrativa do filme segue o padrão clássico descrito acima, com começo, meio e fim. Como observou Nichols (1981, p. 74), o início de uma narrativa é marcado freqüentemente pela *falta* de alguma coisa, a qual serve como catalisador do fluxo dos acontecimentos, antecipando sua resolução no final. Em *Grass*, naturalmente, é a falta de capim, o problema crucial e o motivo para a partida da “tribo” Baba Ahmedi, a qual tem de suportar muitos sofrimentos na dramática parte intermediária do filme, antes que possa se estabelecer finalmente em um vale verdejante, onde há abundância da tão vital vegetação.

Além de deixar clara a falta de capim, o começo do filme é, naturalmente, introdutório, dando uma idéia de seu ambiente e atmosfera. Dura aproximadamente cinco minutos¹⁴ e consiste em seqüências

12 É assim que Cooper refere-se educadamente a ela no livro todo (1925).

13 Para um relato mais detalhado da etnografia Bakhtiari, indico o trabalho central do historiador Garthwaite (1983a) e Garthwaite (1983b), mais Digard (1983) e Brooks (1983).

14 A versão original do filme tem uma introdução muito mais longa do que a versão dinamarquesa, e inclui a viagem ao acampamento nômade. A maior parte do material se assemelha a um filme de viagens e não é importante para meus propósitos e argumentos no momento.



curtas da vida num acampamento nômade, ao mesmo tempo em que introduz brevemente os “protagonistas”, o líder dos Baba Ahmedi, Haidar Khan, e seu filho de nove anos, Lufta. Etnograficamente falando, o material é muito escasso. Aprendemos muito pouco sobre a vida no acampamento. Além do trabalho envolvendo o transporte das grandes tendas pretas, o filme descreve uma dança masculina de luta com varas e uma feminina, sendo que esta última sequer é feita por Bakhtiari, de acordo com o próprio Cooper (1925, p. 138). As duas cenas podem ser vistas como nada mais do que um simples elemento folclórico. A outra cena inicial que é narrativamente significativa para os acontecimentos posteriores mostra os líderes se reunindo e decidindo se separar para começar a migração. A apresentação dos protagonistas, Haidar Khan e Lufta, acaba se tornando desnecessária, na medida em que nunca funcionam como verdadeiros protagonistas.

A parte principal do filme, a longa segunda seção, é marcada por dois acontecimentos dramáticos que provavelmente o tornaram um clássico. O primeiro é a travessia do gélido e violentamente caudaloso rio Karun. Milhares de animais e seres humanos são forçados a desafiar a corrente traiçoeira, sem outro meio de transporte que pontes flutuantes, feitas de couro de cabra inflado, e jangadas primitivas. A sequência deve ser certamente um dos eventos mais dramáticos já registrados em filme documental, e não há palavras que descrevam a intensidade desse drama. Em uma legenda, sob uma das fotografias usadas como ilustrações para o livro, publicado logo após o lançamento do filme, Cooper escreveu: “Mas, afinal de contas, esta é só mais uma destas

fotografias que neutralizam a ação da água. No filme, e só lá, vocês poderão ver o que foi a travessia do rio” (1925, p. 176).

O próximo clímax dramático ocorre quando a caravana inteira é forçada a cruzar a Zardeh Kuh (a “Montanha Amarela”), através de um passo estreito, a uma altitude de mais de 12 mil pés. Mais uma vez as palavras são inadequadas, embora as impressões do próprio Cooper forneçam uma tentativa satisfatória:

“Schoedsack e eu estamos acampados na metade da Zardeh Kuh. Está ventando como o diabo, e frio. Nossos muleteiros tornaram-se bolchevistas¹⁵; até Mohamet [o intérprete nativo] está pronto para partir. Estamos quase sem comida. Há dois dias, não temos nada para comer a não ser um pequenino pão nativo, uma vez por dia; e vamos dormir um pouco congelados aqui esta noite, quase no teto da Pérsia. Schoedsack está vestido apenas com um terno leve, e seus lábios estão rachados e sangrando. Mas nós dois estamos no auge da felicidade. Conseguimos. Não há nenhuma dúvida. Testemunhamos a maior luta pela existência que pode haver. E temos isto na tela! Em algum lugar, de alguma forma, *pode* haver uma batalha do homem contra a natureza que igual a esta em apelo épico e intensidade dramática, mas eu não creio.” (1925, pp. 342-3)

A parte final do filme é muito breve e enfoca, naturalmente, a enorme quantidade de capim que se encontra no outro lado da Zardeh Kuh. Ela lembra o início no sentido de que não aprendemos nada de interesse etnográfico; serve meramente de resolução para o enredo da narrativa.

¹⁵ Cooper era anticomunista e tinha até servido no exército polonês em 1919 lutando contra os comunistas, isto é, o exército soviético (Behlmer, 1966, p. 18).

Isto resume brevemente o conteúdo do filme, resumo este que obviamente não faz justiça ao filme como um todo. Ao se tentar tirar conclusões de uma análise de *Grass*, fica difícil, mas é importante, tentar ignorar o fato de que Cooper (e Schoedsack) tornou-se um grande nome em Hollywood, em sua carreira subsequente de realizador “respeitável”. O fato de *Grass* ter se tornado um clássico na história do filme documentário (e etnográfico)¹⁶ deve-se à coragem despreocupada de um aventureiro empreendedor, a uma grande dose de sorte, a um câmera talentoso (Schoedsack) e, antes de mais nada, à narratividade visual do nomadismo pastoral. Este último ponto também garantiu que o filme ganhasse certo grau de relevância etnográfica. É tentador descrevê-lo como etnograficamente interessante porque ele quase passa por um tributo ao nomadismo como ideologia.

A intenção do livro previamente mencionado, publicado por Cooper, era proporcionar informações adicionais sobre os nômades Bakhtiari. Heider está definitivamente certo quando observa que mesmo o livro parece mais preocupado com a “aventura” do que com os Bakhtiari (1976, p. 25). Ele vem entremeado de afirmações etnocêntricas e de uma forma de machismo que, em certas passagens, é chocante, mesmo levando-se em conta a época particular da história na qual foi escrito. Um sintoma é a descrição de Cooper de seus ajudantes e companheiros de viagem na sua lista de *dramatis personae* “do nosso espetáculo tribal migratório” (1925, p. 202): Mohamet, o intérprete, é descrito como “cínico e alegre”; Hadji, o chefe dos muleteiros, como um “terrível velho mentiroso que pensa apenas em termos de suas mulas”; Sid Ali,

um ajudante, o qual “parece uma edição jovem de Sinbad, o marujo”; e Niz Ali, o criado, que passa como “uma boa reprodução de d’Artagnan em trajes Bakhtiari”. Estas descrições fazem-nos pensar no que teria sido o caminho da antropologia se Malinowski, Boas ou Radcliffe-Brown descrevessem seus informantes em termos similares. A descrição de Cooper dos Baba Ahmedi, a “tribo” local que a equipe de filmagem segue, também revela sua predileção pelo uso de expressões carregadas: “as várias centenas de nativos Baba Ahmedi espalhavam-se pelos vales, conhecidos por seus instintos predatórios e caráter guerreiro. Governados por Haidar e seus irmãos” (1925, p. 203). Finalmente, a maneira pela qual introduz Haidar Khan enfatiza seu uso obsessivo pelas sensações de aventura e drama:

“Sob o chapéu em forma de sino, olhos duros fixam-nos em um rosto carregado e escuro. Sua mandíbula era forte, a boca brutal, o pescoço grosso, bronzeado e musculoso. A princípio, ele pareceu baixo e atarracado, por causa do tórax largo, que fazia com que os botões de seu longo casaco parecessem a ponto de explodir. Tríceps protuberantes deixavam seus braços parecendo os de um gorila.

‘Haidar Khan’, disse Schoedsack.” (1925, p. 125)

Observações finais

Ao usar *Grass* como exemplo ilustrativo, tento mostrar como o conceito de narratividade é aplicável à prática do filme documentário e também de ficção. Além disso, tentei demonstrar em que sentido a estrutura “narrativa” inerente de uma determinada cultura relaciona-se com a narratividade

¹⁶ Heider, que em geral mantém uma definição mais rígida sobre o que é um filme etnográfico, inclui *Grass*, em seu livro sobre filmes etnográficos (1976) e até dá a ele uma página inteira de cobertura.



cinematográfica e, finalmente, o conceito de narratividade e de filme do espectador. A questão principal tem sido se algumas culturas podem ser encaradas como mais propensas à narrativa do que outras e, portanto, mais adaptadas às representações cinematográficas narrativas. O elemento intrínseco da mobilidade nas culturas nômades parece estimular o que pode ser chamado de narratividade visual do nomadismo. Muitos filmes etnográficos do Oriente Médio e da Ásia Central têm, consciente ou inconscientemente, empregado uma variedade de convenções narrativas em suas explorações cinematográficas, sendo o uso de “protagonistas” uma característica bastante comum. *Grass*, como filme em geral e como filme narrativo em particular, repousa sobre o aspecto dramático imanente da sociedade Bakhtiari, e sua migração anual é, tanto para eles quanto para nós, uma “grande narrativa” ou “um épico anual”, como observou Peter Loizos (comunicação pessoal). Cooper e Schoedsack estavam conscientes da importância do uso das convenções narrativas e haviam planejado filmar material adicional, focalizando Haidar Khan e sua família. A falta de recursos e de filme impediu-os de fazerem um filme narrativo “apropriado”. Apesar dos problemas financeiros e do fato de não terem feito o filme que pretendiam fazer originalmente, *Grass* deve ser visto como um sucesso menor. Sua renda foi até satisfatória a despeito das críticas recebidas, cujo ponto principal era de que o filme carecia de descrições das pessoas individualmente e da vida familiar¹⁷.

Visto com olhar antropológico, fica-se tentado a concluir que o filme não contém nada de interesse etnográfico. O fato, entretanto, de que presta homenagem a um povo

nômade, dramaticamente empenhado em uma luta desesperada contra a natureza, transmite uma idéia de ideologia nômade e identidade cultural, que o torna um exemplo interessante de representação cinematográfica e documentação etnográfica. Embora as observações etnocêntricas e chauvinistas de Cooper, no livro, dificilmente fossem aceitas como uma forma escrita de documentação etnográfica que pudesse acompanhar o filme, feito uma forma incipiente de manual de estudo, há seqüências nas quais os Bakhtiari conseguem pregar peças em Cooper. Um exemplo é a seqüência a seguir, na qual ele está relatando a história de um jovem “khan” que tentou ensinar os americanos a jogar cartas:

“O jovem khan deu as cartas. ‘Cada homem recebe cinco cartas.’ Você segura as suas contra o peito. Dá uma olhada. Vê que não tem nada — nem duas cartas iguais. Não importa. Ele diz, ‘eu aposto com você cinco tomans’ (moedas que valem cerca de um dólar cada), e te olha nos olhos para ver o que você pensa. Você o olha nos olhos também e diz, ‘Cinco tomans contra os seus, e mais duzentos.’ Ele tem muito medo. Ele pensa que talvez você tenha quatro cartas iguais. Ele não aposta. Ele joga as cartas na mesa e você ganha.’

‘*Pôquer!*’ exclamamos nós três.

‘Não, não — jogo persa muito antigo chamado ‘*as*’, replicou Rahim”. (1925, pp. 57-8)

A moral desta última narrativa breve implica que é sempre estimulante quando a narratividade da “realidade” e as “vítimas” da representação cultural desafiam a hegemonia da narratividade do cinema e da antropologia ocidentais.

¹⁷ As críticas lançadas contra *Grass* são sem dúvida influenciadas por outro documentário clássico, *Nanook of the North* (Flaherty, 1922), que deu “origem” a um dos primeiros astros da tradição documental. *Nanook*.

Referências bibliográficas

Livros e artigos;

- BANKS, M. (1992), 'Which Films are the Ethnographic Films?', Crawford, P.I. & D. Turton (Eds.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press.
- BARTHES, R. (1966), 'Merien C. Cooper is the kind of showman today's movies badly need', *Films in Review*, vol. 17, no. 1, pp. 17-35.
- BREITROSE, H. (1983), 'The Structures and Functions of Documentary Film', *CILECT Review*, vol. 2, no. 1, pp. 43-56.
- BROOKS, D., (1983), 'The Enemy Within: Limitations of Leadership in the Bakhtiari', Tapper, R. (Ed.): *The Conflict of Tribe and State in Iran and Afghanistan*. Beckenham, Kent.
- CERTEAU, M. de, (1986), *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis.
- COOPER, M. C., (1925), *Grass*, New York.
- CRAWFORD, P. I. (1984) 'Hvad er antropologisk film - et definatorisk essay', *Arsskrift for Etnografi 1983/84*, Aarhus universitet, pp. 39-57.
- (1990), 'Ethnographic Film as Popular Text', Paper presented at seminar "Text in Action", April 1990, University of Manchester.
- (1992), 'Film as Discourse - The Invention of Anthropological Realities', Crawford, P.I. & D. Turton (Eds.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press.
- DIGARD, J. P. (1983), 'On the Bakhtiari: Comments on "Tribes, Confederation and the State"', Tapper, R. (Ed.) *The Conflict of Tribe and State in Iran and Afghanistan*. Beckenham, Kent.
- ECO, U. (1986), 'Mirrors', Bouissac, P., M. Herzfeld & R. Posner (eds.) *Iconicity. Essay in the Nature of Culture. Festschrift for Thomas A. Sebeok on his 65th birthday*, Tubingen.
- GARTHWAITE, G. R. (1983a), *Khans and Shahs. A documentary analysis of the Bakhtiyari in Iran*, Cambridge.
- (1983b), 'Tribes, Confederation and the State: An Historical Overview of the Bakhtiari and Iran', Tapper R. (ed.), *The Conflict of Tribe and State in Iran and Afghanistan*, Beckenham, Kent.
- GREIMAS, A. J. (1966), *Sémantique structurale*, Paris.
- HEATH, S. (1981), "Metz's Semiology: A Short Glossary", *SCREEN Reader 2. Cinema & Semiotics*. London.
- HEIDER, K. G. (1976), *Ethnographic Film*. Austin.
- HOCKINGS, P. (Ed.) (1975), *Principles of Visual Anthropology*. The Hague. Lévi-Strauss, C. (1963), 'The Structural Study of Myth', *Structural Anthropology*, New York.
- MACDOUGALL, D. (1975), 'Beyond Observational Cinema', Hockings, P. (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague.
- (1988), 'Versuche mit dem inneren Kommentar', *Trickster special issue Flahertys Erben*, vol. 16, Tricster Verlag, München.
- (1989), 'The Subjective Voice in Ethnographic Film', unpubl. conference paper, The Australian National University, Canberra.
- (1992), 'Complicities of Style', Crawford, P.I. & D. Turton (Eds.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press.
- MELDGAARD, J., P. MORTENSEN & H. THRANE (1964), *Excavations at Tepe Guran, Luristan*, Kobenhavn.
- METZ, C. (1971), *Langage et Cinéma*, Paris.
- NICHOLS, B. (1981). *Ideology and the Image, Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington.
- PINNEY, C. (1992), 'The lexical Spaces of Eye-Spy', Crawford, P. I. & D. Turton (Eds.), *Film as Ethnography*, Manchester University Press.



- PROPP, V. (1968 [1927]), *The Morphology of the Russian Folktale*, Austin.
- RUBY, J. (1981), 'Seeing Through Pictures. The Anthropology of Photography', *Critical Arts. A Journal for Media Studies*, vol. 1, nº 4.
- TAPPER, R. (1979), *Pasture and Politics. Economics, conflict and ritual among Shahsevan nomads of northwestern Iran*. London.
- TRINH T.-MINH-HA, (1985), 'Interview with Trinh T. Minh-ha by Constance Perley and Andrew Ross', *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory*, nº 13/14.
- TURTON, D. (1992), 'Anthropology on Television - What Next?', Crawford, P. I. and D. Turton (Eds), *Film as Ethnography*, Manchester University Press.
- YOUNG, C. (1975), 'Observational Cinema', Hockings, P. (Ed.), *Principals of Visual Anthropology*. The Hague.
- (1986), 'A Provocation', *CILECT Review*, vol. 2, nº 1, pp. 115-118.
- Filmes*
- BALIKCI, A. and T. ASCH - 1978 *Sons of Haji Omar*. USA/Canadá, cor, 58 min.
- BOVIN, M. - 1983 *Dansen i sandet. Et mode mellem Europa og Afrika*. Dinamarca, cor 45min.
- COOPER, M. and E.B. SCHOEDSACK - 1925 *Grass*. USA, P&B, 66 min..
- FLAHERTY, R. - 1922 *Nanook of the North*. USA, cor, 70 min.
- GARDNER, R. - 1986 *Forest of Bliss*. USA, cor, 90 min.
- HANCOCK, D. and H. DI GIOIA - 1974 *Naim and Jabar*. USA, cor, 50 min.
- HUDSON, S. and J. WOODBURN - 1966 *Hadza: The Food Quest of a Hunting and Gathering Tribe of Tanzania*. USA, P&B, 40 min.
- MACDOUGALL, D. - 1970 *Nawi*. USA, P&B, 22 min. -1973 *To Live With Herds*. USA, P&B, 70 min. - 1974 *Under the Men's Tree*. USA, P&B, 15 min.
- MACDOUGALL, D. and J. MACDOUGALL - 1978 *Lorang's Way*. USA, cor, 70 min. - 1978 *The Wedding Camels*. USA, cor, 108 min. - 1981 *A Wife Among Wives*. USA, cor, 70 min.
- MACDOUGALL, J. - 1980 *The House-Opening*. Austrália, cor, 45 min.
- NAIRN, C. and SHAHRANI N. (antropólogos) - 1975 *The Kirghiz of Afghanistan*. Reino Unido, cor, 52 min.
- RASMUSSEN, K. and F. DALSHHEIM - 1934 *Palos Brudefoerd.*. Dinamarca, P&B, 72 min.
- ROUCH, J. and MORIN, E. - 1961 *Chronique d'un été*. França, P&B, 90 min.
- TRINH T. MINH-HA - 1982 *Reassemblage*. USA, cor, 40 min.

Abstract

My original interest in visual anthropology in general and ethnographic films in particular was direct result of my first encounter with the film *Grass*. This chapter is about the relationship between filmic, anthropological and 'real' reality. It is also about pastoral nomads, narrativity and representation. I have tried to demonstrate in what sense the inherent 'narrative' structure of a given culture relates to cinematic narrativity and, finally, the concept of narrativity and film in the audience.



Construções de vida real: biografias e retratos*

Peter Loizos

Os autores que escrevem sobre filmes enfatizam acertadamente que a nitidez e a afinidade com o fato concreto são suas forças principais, ao mesmo tempo em que advertem que estas mesmas características dão a ilusão de um acesso direto ao “mundo real”. Marcus Banks (1990), com uma frase incisiva, definiu esta qualidade como “veracidade sedutora” do filme etnográfico. Hugh Brody, antropólogo envolvido em um filme austero e impressionante, no qual Inuit falava sombriamente sobre os brancos dominadores, descreveu os filmes como “parecendo reais” (Brody 1977). Mas para cada um destes comentários, existem outros profissionais dando declarações opostas: na televisão inglesa, uma série de documentários recente recebeu o nome de *Real Lives*, como se fosse nos oferecer alguma coisa muito diferente das recordações agridoces do amplamente assistido *This is Your Life*, um título de série que se propõe a uma definição privilegiada, a um projeto de “documentação”.

Oferecerá o foco sobre uma vida real alguma garantia ou reivindicação plausível de um realismo particular? Isso constitui algum tipo de “dado irrefutável”? Se a agregação abstrata invariavelmente distorce, será que o oposto, a concentração em um objeto humano irreduzível, evita a distorção? Esta posição tem sido defendida apaixonada e eloqüentemente por Ken Plummer (1983)

em nome de uma “sociologia humanística”,¹ e *en passant* ele tem boas palavras para dizer sobre filmes como *Chronique d'un été*, de Rouch, e muitos outros do documentarista observacional americano, Frederick Wiseman, autor de vários filmes sobre as limitações e falhas das instituições públicas. Se o “cientificismo” abstrato permanece um risco para a compreensão informada e sensível dos outros, então as histórias de vida parecem oferecer uma base segura sobre a qual se apoia e lutar. Mas é importante que se lute na guerra certa. Nem como escritos nem como filmes, as biografias ou retratos oferecem “acesso direto” às realidades humanas, mesmo que possamos apontar pessoas identificáveis que são as “primeiras causas” (ou no trocadilho pós-modernista, os pré-textos) de seus textos. No sentido da “cópia carbono”, não existem “fatias de vida”, mas histórias de vida, narrativas de autor sobre vidas reais (Pascal 1960).

Vale a pena começar com um exemplo de escrito antropológico. Oscar Lewis² usou uma estratégia de retrato escrito já em 1943, no seu *Five Families in a Mexican Village*, mas forneceu um relato mais explícito de seu método em um livro de 1961, *The Children of Sanchez: Autobiography of a Mexican Family*. Ele havia feito uso irrestrito de gravadores, e declarou que isto tornava possível “um novo tipo de literatura de

*Este artigo foi originalmente publicado com o título *Constructions from real lives: biographies and portraits* no livro *Innovation in ethnographic film: From innocence to self-consciousness do mesmo autor*. Manchester University Press, 1993.

¹N. do E.: Refere-se a obra original.

²É isto também está sendo feito por Paul Stoller, por uma “antropologia humanística”. Ver sua comunicação na *American Ethnologist*, assim como seu livro sobre Jean Rouch.

³Paul Henley, em sua visão discordante de Celso and Cora (discutida posteriormente neste capítulo), observou a relevância do trabalho de Lewis para uma consideração do projeto de Kildea (Henley 1984, pp. 9-12).

realismo social”, permitindo “uma visão panorâmica cumulativa, multifacetada de cada indivíduo, da família como um todo e de muitos aspectos da vida das classes baixas mexicanas”. Acreditava ter evitado os dois riscos mais comuns no estudo dos pobres, o sentimentalismo excessivo e a brutalização, e havia reduzido o elemento de preconceito que o fato de ser um norte-americano de classe média poderia introduzir, uma vez que seu relato foi “feito com as palavras dos próprios indivíduos”.

Entretanto, havia eliminado do texto as centenas de perguntas que fizera a seus entrevistados, criando assim uma impressão superficial de articulação fluente e, significativamente, tinha “selecionado, arranjado e organizado seu material em histórias de vida coerentes. Se concordamos com Henry James de que a vida é pura inclusão e confusão, enquanto que a arte é só discriminação e seleção, então estas histórias de vida têm alguma coisa de arte e de vida. Acho que isto não reduz de forma alguma a autenticidade dos dados ou de seu uso para a ciência.” Lewis anunciou a disponibilidade das entrevistas originais gravadas para seus colegas de profissão.

Ao fornecer este relato claro e explícito de como o livro havia sido produzido, Lewis não agiu como um etnólogo comum e colocou-se muito à frente da maioria dos diretores de filmes. Estas observações afastaram qualquer possibilidade de se considerar o livro como uma “fatia de vida” intocada. A melhor defesa que se pode fazer é dizer que ele representa uma colaboração contínua, com um papel de contornos fortes e capacitador para Lewis como autor, mas sabemos disto apenas do ponto de vista do

escritor; os informantes podem ter tido uma história diferente para contar sobre como o autor trabalhou com eles. Veremos, ao considerarmos os cinco filmes analisados neste capítulo, que seleção e criação de coerência narrativa são questões tão importantes quanto o caso da família Sanchez, com o problema adicional de que, enquanto as monografias não criam normalmente a ilusão de acesso direto a um mundo observado e registrado, os filmes tendem a possuir este tipo de impacto sobre os espectadores, até que tenham aprendido a não vê-los como registros do real.

Imaginero (1969)

Este filme, feito pelo diretor argentino Jorge Preloran, é um retrato de seu compatriota Hermogenes Cayo, um índio Coya e artífice de imagens religiosas, morando no Puna, um planalto de 12 mil metros de altitude às margens de um deserto, no noroeste da Argentina. O filme apresenta uma versão de sua vida, uma “história” de vida, uma evocação, porque o indivíduo morreu antes do fim da filmagem. O trabalho é arrebatadoramente sensual, por causa da beleza da paisagem, das surpresas contínuas pelo que Cayo está confeccionando e fazendo o tempo todo, da música fúnebre que sai de seu harmônio e do acompanhamento dos ventos fortes que parecem soprar constantemente no altiplano. Preloran, com seu método de construção, colocou-nos em contato íntimo com seu personagem, porque o que ouvimos em inglês são os pensamentos de Cayo sobre sua vida, resultado de muitas horas de entrevistas gravadas e editadas, cuidadosamente colocadas sobre as imagens para dar impacto à narrativa. Na versão em língua inglesa, a



voz que o representa na tradução o faz de uma forma que cria a ilusão de se ouvir o próprio Cayo, cuja verdadeira voz em espanhol ouvimos “sob” a tradução inglesa.



Hermogenes Cayo, o artífice de imagens religiosas. (Imaginerio, de Jorge Preloran)

É importante avaliar que, tecnicamente, um filme assim pode ser feito com relativa simplicidade e poucos custos, sem equipamento de som sincronizado, e a partir do momento em que o som se torna mais amplamente empregado (e mais recentemente, com a difusão do registro em vídeo), as mesmas características que haviam funcionado tão bem passam a não serem mais usadas, porque o indivíduo que fala pode se dirigir agora diretamente à câmera, permitindo outro tipo de “contato”.

Um crítico do filme (Carter 1971, pp. 1473-5) elogiou-o como sendo um retrato convincente, “um filme verdadeiramente ex-

celente”, e sugeriu que ele conferia “uma dimensão desafiadora” às filmagens etnográficas, porque “seu protagonista é apresentado com respeito, sensibilidade e uma ausência refrescante de paternalismo. Como trabalho de arte, e mesmo de etnografia, ele deve fazer parte de qualquer biblioteca”. O próprio Preloran (1975) sentia-se um agnóstico quanto ao fato de ser um diretor etnográfico, preferindo se qualificar como um homem que desejava ajudar pessoas desconhecidas e marginais a se abrirem para nós. Mas alguns praticantes da antropologia moderna, impressionados com a determinação de Eric Wolf de falar sobre “pessoas sem história”, podem reconhecer facilmente as intenções deste último na missão de Preloran, e a questão de se chamar este trabalho de etnográfico pode ou não parecer algo forçado, ou pior, pedante. Se fosse tomada a decisão de excluir *Imaginerio* da categoria de “filme etnográfico”, isto se constituiria em um péssimo caso de miopia acadêmica.

Carter, de uma forma bastante previsível quando antropólogos resenham filmes, criticou um pouco uma certa “falta de contexto”, mas sem discutir quanto isto era resultado inevitável da própria construção que dava ao filme a força que ele admirava — a autobiografia narrativa em primeira pessoa. Ele disse que “o filme” fez Cayo parecer “extrovertido e confiante”, mas observou detalhes que apontavam em uma direção diferente: “parecem haver evidências consideráveis de que ele é um marginal, quase um eremita.” Ele menciona a recusa de Cayo em participar do carnaval, o fato de que nem ele nem a esposa conheciam os pais e de que havia apenas três pessoas no seu funeral.

Carter também sugeriu que a religiosidade de Cayo era uma exceção. Mas, em que sentido pode uma entidade chamada de “o filme” entender Cayo como sendo uma coisa que é contestada e modificada na própria essência? “O filme” é mais bem entendido como tudo aquilo que está contido dentro de seu próprio espaço textual. Não há qualquer outro argumento autoral que esteja em desacordo com algum conjunto de dados ou códigos no texto: o filme é o filme é o filme, e sugere que Cayo tinha uma personalidade forte e um pouco de eremita.

Se Preloran decidisse fazer um filme com duas vozes, a sua e a de Cayo, poderia ter encontrado uma maneira formal de fornecer “mais contexto” para esclarecer questões que ficaram etnologicamente obscuras na narrativa pessoal de Cayo, e tal estratégia poderia ter sido suficiente. Mas o filme tira forças da sua confiança em Cayo como a voz dominante, e seu próprio vigor impede o “contexto” que Carter parecia ter em mente. Além disso, o filme como um todo fornece com certeza material suficiente para outras reflexões, de forma que, como documento e narrativa, é “aberto” e sugestivo, em vez de ser totalmente isolado, definitivo e restrito. Esta é uma diferença importante entre um filme não expositivo (que se apoia na narrativa e justaposição poética, em vez de em um argumento conceitual e analítico para seus efeitos) e um texto escrito orientado pela lógica.

Vale a pena dar uma idéia da voz de Cayo, sendo esta uma passagem característica e reveladora:

Eu vivo aqui com meus livros, imagens e meu harmônio. Você sabe como eu fiz este

harmônio? Uma vez eu fui a Colanzuli de los Andes, e me disseram, “Tem um harmônio destruído (...) alguém tentou consertar mas acabou destruindo completamente (...)” “Ah — eu disse —, como ele podia entender mais que eu? Amigo, eu entendo dessas coisas! Se você quer, me dá ele, eu vou desmontar peça por peça.” É claro que eu só pedi porque eu queria ver como ele era feito por dentro. Porque essas coisas não são nada de outro mundo, elas são feitas por homens iguais a mim (...) e está tudo baseado em parafusos. “Me dá ele (...)” “Mas será que você não vai piorar ele?” “Mas eu sei como vou consertar!” Então desmontei (...) e levei cinco dias para montar de novo. Aí vi como é que era. Assim eu construí esse aqui pra mim. Foi assim. Você tem que ser determinado; e pensando, pensando você consegue inventar máquinas.

A esposa de Cayo, Aurelia, também é ouvida brevemente, de vez em quando. O casal nunca se casara e havia uma certa crítica de Cayo, como homem religioso, em relação a esta anomalia. Com o apoio de Preloran, o casamento aconteceu (Suber 1971, p. 44), e assim ouvimos também a voz do sacerdote oficiando, dando ao filme uma coda dramática. Não ouvimos falar de Preloran, mas ele é o agente que nos capacita a conhecer Cayo.

Imaginero nunca se arvora em ser uma história abrangente de Cayo. É uma evocação respeitosa e carinhosa do homem feita por Preloran, transmitindo os temas dominantes de sua vida, passando uma idéia de criatividade inquieta e devota na voz firme e ao mesmo tempo hesitante de Cayo.



Lorang's Way: A Turkana Man (1977)

David e Judith MacDougall fizeram este filme, parte da trilogia *Turkana Conversations*, entre o povo Turkana, do Quênia, em 1973-4. O subtítulo, “A Turkana Man”, sugere um estudo pessoal e biográfico. Lorang é um patriarca pastoral bem-sucedido, com cinco esposas, e algumas centenas de cabeças de gado. Ele se mostra seguro de si, áspero, falante, devoto em sua atitude para com Deus e conservador. Tem as qualidades necessárias para a sobrevivência e o sucesso em um ambiente difícil, e pode ser comparado satisfatoriamente com outro patriarca de sucesso, o *laibon* de *Diary of a Maasai Village*, que será discutido em outro capítulo.

No começo do filme, um amigo chegado, Ngimare, a irmã da esposa de Lorang, Naingiro, e sua esposa mais velha nos contam como ele se tornou o homem que é agora. Entretanto, embora haja um pouco de “movimento solícito” produzido desses indivíduos, outras seqüências têm a qualidade de parecerem conversas surpreendidas, não estimuladas pelas perguntas ou pelos interesses dos realizadores do filme. Estes dois tipos de material tão diferentes encontram-se misturados a considerações do próprio Lorang sobre sua vida, ou sobre os costumes Turkana, em geral. Não há qualquer estrutura de tempo específica estabelecida, nem por implicação.³ Não é que *Lorang's Way* necessite de referentes de tempo específicos — o filme resolve-se bem “no

presente”, embora sejam feitas referências ao passado de Lorang.

O filme começa com uma tempestade de poeira, da qual surge uma voz que amaldiçoa o pó e pede pelo fim da mesma. É uma cena impressionante, enigmática e estranhamente desconexa com o que se segue.⁴ A voz de Lorang — sobre mais po-



Os MacDougalls posam com alguns membros da família mostrada na trilogia de filmes.

eira, animais e paisagens — afirma que ele já esteve em muitos lugares, e em todos as pessoas pediram-lhe que ficasse e se estabelecesse com elas. Suas observações também deixam claro que, quando jovem, ele deixou os Turkanas por algum motivo e foi se alistar nos Rifles Africanos do Rei. São feitas perguntas, por meio de um intérprete, e algumas delas aparecem na tela como legendas superpostas. Elas sugerem que ele se torne um homem bem-sucedido. A irmã de Lorang explica que, ao deixar o exército, ele usou sua pensão para comprar animais. Em uma cena, no início, pergunta-se ao amigo Ngimare como Lorang ficou rico, e ele responde de modo muito enfático,

³ Isso contrasta com os dois filmes posteriores da série *Turkana Conversations*, os quais têm ambos tempos específicos estabelecidos, um deles através de um formato de “diário”, e o outro através da evolução de uma série de procedimentos para a realização de um casamento.

⁴ Na verdade, é uma oração.

5 Há pelo menos uma outra igualmente memorável em Celso and Cora, onde a caminhada é usada para revelar a atmosfera das habitações populares em Manila.

6 Este é um bom lugar para se dizer que, de acordo com David MacDougall, as platéias não acadêmicas tendem a se divertir um bocadinho com a trilogia, ao passo que os acadêmicos “não entendem as piadas”. Os leitores estudiosos podem querer ponderar sobre isto.

7 Não é que estas questões sejam sempre respondidas em outros filmes nos quais haja um antropólogo por perto. Os filmes sobre os Maasai também estão cheios de referências enigmáticas e, como veremos, Robert Gardner é capaz de fazer um filme sobre Benare sem qualquer explicação sobre essas questões para a platéia. O antropólogo por profissão quer estar informado sobre certo tipo de coisas e um diretor de filmes, comprometido com outras prioridades, particularmente com a coerência da construção textual, reluta à idéia de parar o fluxo de movimento do filme para abordar esses assuntos, mesmo estando de posse das respostas. Num livro, é possível acrescentar-se alguma coisa aos próprios dados dizendo-se “Para as idéias dos Turkana sobre o espírito e Deus, ver Logotai, 1985, pp.32-53” e até citar os dados em uma nota na mesma página. Os filmes ainda não descobriram o equivalente a uma nota de pé de página.

com muitos gestos de mão, repetição e pausas dramáticas. A câmera encontra-se bastante próxima dele, de forma que, quando gesticula em sua direção, ele praticamente toca a lente de grande abertura angular. Como a maioria dos espectadores não está familiarizada com a fala de um Turkana idoso, fica difícil saber se Ngimare é meio canastrão, “falando bem” do amigo para impressionar os diretores do filme, ou se este é um modo de falar característico. No final, nos sentimos mais à vontade para responder esta pergunta, mas nenhum comentário autoral é feito sobre tais questões.

O “passeio guiado” de Lorang pela habitação de suas esposas deve ser uma das “caminhadas” de mãos dadas mais longas já vistas no cinema documentário.⁵ Lorang não faz qualquer observação “pessoal” acerca das esposas, a não ser para identificar uma delas como a “amiga de Judy”, o que serve para nos indicar que amizades estão surgindo nos interstícios do processo de filmagem, ou talvez, que o filme tenha se tornado possível por causa das amizades. Lorang nunca fala de si como amigo de David, e às vezes se refere aos “brancos” como se houvesse uma grande distância emocional. Esta seqüência termina com Lorang dizendo aos diretores “Acabou. Isso é tudo”, uma fala prática, final e irônica, que tende a rovar gargalhadas nas platéias européias.⁶ Através de um intérprete, pergunta-se a Lorang: “Quais são as coisas mais importantes para serem filmadas em Turkana?” Ele responde:

“O que é mais importante em qualquer lugar? Quero dizer, no mundo inteiro? Só a vida... o que mais? Enquanto eu existo, conheço a vida. O seu espírito é o que importa.”

E os animais e as colheitas — as coisas que sustentam a vida?

Ele responde a isto irritadamente:

“É o que eu disse antes — só a vida importa. Você tem de começar com a pesoa. Só depois é que os animais são importantes. Essa é a questão. Então vem Deus, que nos concebeu antes mesmo de nos formarmos no útero (...) Ele sabe como uma pessoa vai ser quando ela está ainda nos testículos do pai. Que mais posso dizer? A vida é como é. Deus nos faz desse jeito e nos dá vida. Quem pode dizer que já fez isso?”

Este diálogo é de grande interesse, mas profundamente enigmático. Há várias referências a “Deus” no filme, além da frase “as coisas do espírito”. Mas não é possível ir muito longe com estes pensamentos no filme. O que Lorang quer dizer com “espírito”? O que qualquer Turkana quer dizer com isso? Quais são as concepções de Deus dos Turkanas? Devemos interpretar “espírito” como alguma coisa oposta às “coisas do mundo”? Possuir coisas tem a ver com “o espírito”? Possuir coisas é ter saúde?⁷

O aspecto enigmático é o desejo suscitado no espectador de saber mais sobre o significado de como Lorang fala e pensa estas coisas. O filme nos oferece um paradoxo aparente: um velho sobrevivente de couraça resistente que fica falando de Deus e do espírito, sendo este ponto reforçado pelas últimas palavras de Lorang que o filme apresenta: “O que é a vida? É os animais, ou é o quê?”, o que aparentemente introduz algumas dúvidas na sua “certeza” anterior de que ela é animais com pessoas, e não só animais; mas é ambíguo, pois poderia também significar: “O que você quer



dizer ao sugerir que a vida poderia ser reduzida a ter animais simplesmente? Ela é muito mais do que isso..." E poderia simplesmente ser uma declaração de sua perplexidade. De qualquer modo, é reconfortante que o filme termine com perguntas, que Lorang, com toda sua determinação aparente, pareça capaz de ter dúvidas, e que os realizadores do filme não nos ofereçam uma "solução" para tais dúvidas.

O final dos filmes bem acabados tende a enfatizar alguma coisa tematicamente importante, e é claramente uma escolha deliberada do filme terminar com "perguntas sobre o significado da vida". Supõe-se que consideremos Lorang uma pessoa reflexiva, não apenas um calejado empresário. Uso o termo empresário conscientemente, pois ficamos sabendo que uma parte de seu "caminho" para a prosperidade envolveu a abertura de uma venda em Turkana com produtos que havia trazido de fora. Há também uma seqüência na qual ele se irrita com um dos filhos por não ter "colhão" (como nos diz a legenda) para ir atrás de uma dívida: ele está claramente tentando fazer dos filhos o tipo de homem duro que se torna bem-sucedido. Beidelman (1970, p. 402), falando sobre o "touro" dos Nuers, é uma pista para homens como Lorang:

(...) os Nuers realmente bem-sucedidos, os chamados de "touro" (*tut*), que possuem muitos parentes e clientes dependentes deles, somente obtêm sucesso, de certa forma, pela exploração de vários direitos e obrigações para seus próprios fins. Falando de outro modo, qualquer pessoa que obtenha muita influência em uma sociedade baseada no parentesco, na afinidade e no

clientelismo, o faz por meio de alguma forma de "falcatrua", por menor que seja, entre aquelas pessoas que lhe são aparentadas. O sucesso é uma questão de traição habilidosa do ideal para os pragmáticos e despachados. Homens deste tipo tornam-se bem-sucedidos apenas por caminhos de políticas e parentescos difíceis e algumas vezes cruéis (...) A autoridade destes homens só pode ser medida pelo seu poder (...)

Há uma discussão contínua das mudanças na sociedade mais ampla. Lorang defende-se por se recusar a aprender a ler, mas um de seus filhos diz que saber ler é muito útil. Contam-se histórias sobre como escapar da censura policial, pela inteligência ou por algum conhecimento da lei. A certa altura, Lorang diz: "A vida está mudando (...) Nos dizem que devemos esquecer nossos costumes passados", mas não parece convencido. Um dos filhos afirma que algumas pessoas que começaram sem nenhum animal têm agora vastos rebanhos, e vice-versa. Também sabe que a nudez é reprovada. Ao ser perguntado sobre o futuro, ele responde: "Eu vou me casar. Vou fazer incursões, conseguir gado. Vou ter filhos, ficar velho." Enquanto diz isto, a vida pastoral continua a mesma de sempre. Posteriormente, há uma conversa sobre impostos governamentais e uma seqüência divertida de uma paisagem sobre a qual são ouvidas vozes pronunciando imprecações contra o governo como se este fosse uma epidemia: "Doença! Que ela vá embora!" Mais uma vez, nos é permitido ver que isto não é um idílio pastoral.

Os comentários de Lorang sobre os europeus incluem a idéia de que "os europeus vão extrair nosso conhecimento gota a

gota (...) mas nunca escolherão viver como nós. O conhecimento deles é suas cabeças de gado, mas eu lhe digo, isso é mais importante para eles do que para a gente.” Este comentário é altamente lúcido, como opinião sobre a sociedade europeia em geral, e imagino que também seja um comentário ácido sobre os realizadores do filme e suas atividades. (Existe uma observação muito parecida em *Diary of a Maasai Village*, ver p. 203.)

Lorang's Way é uma combinação da personalidade de Lorang, vista como uma “história de sucesso”, com temas correntes da vida Turkana. Por implicação, o “caminho” de Lorang é um caminho que a maioria dos Turkana espera seguir. Ele possui “qualidade representativa” como modelo para o sucesso. Se não é “típico” no sentido estatístico, torna explícito um “modelo de ator” no sentido levi-straussiano. Para alguns espectadores, e falo particularmente por mim mesmo, Lorang pode parecer inconveniente. Seu rosto parece cruel, duro, seus modos são ásperos e autoritários. Raramente sorri. Sua força é, naturalmente, inegável. Prefere morrer a ceder. Uma vez que muitos filmes biográficos são relativamente brandos, e apresentam seus objetos sob uma luz altamente positiva, o retrato de Lorang possui uma sutileza que é tanto incomum quanto instrutiva. O filme nos leva a pensar sobre a conveniência dos valores liberais quando transpostos para um ambiente pastoral. Em Turkana, os “caras legais” inevitavelmente “terminariam por último” se conseguissem realmente terminar. Este ponto é mencionado em uma sequência breve, na qual um dos filhos de Lorang fala casualmente sobre ter em seu poder um homem ferido de outra tribo, de forma

que “eu poderia ter batido nele até a morte”, mas logo depois é mostrado brincando carinhosamente com um bebê despido. Isto sugere que os homens rudes de Turkana dirigem sua dureza para fora do grupo, parte da própria visão que nutre e protege seu povo em um ambiente difícil. Este é o “caminho de Lorang”, e, supõe-se que compreendamos, da vida Turkana em geral.

N!ai: the story of a !Kung woman (1980)

O filme foi feito por John Marshall e Adrienne Linden, e recebeu vários prêmios importantes.⁸ Ele também foi mostrado no Serviço de Transmissão do Público Americano, na série *Odyssey* (O'Donnel 1980, pp. 7-9). *N!ai* usa material filmado entre 1953, quando a protagonista tinha apenas oito anos, continuando até 1978, o presente do filme, e cria a sensação de *N!ai* estar olhando em retrospecto sua vida e a do grupo, na qual seu processo de envelhecimento biológico e social, e os levantes profundamente desagregadores pelos quais seu povo passou aparecem como uma história integrada. Esta profundidade de tempo tem sido incomum em filmes etnográficos, embora não nos documentários em geral.⁹ O forte papel narrativo conferido à própria *N!ai* também foi importante, seguindo a linha de Rouch em *Moi, Un Noir*. A partir de 1970 passou a ser cada vez mais comum povos nativos falarem em filmes etnográficos, sem serem a voz narrativa principal. De forma parecida aos dois filmes de Rouch, *N!ai* compartilha o papel narrativo com Marshall, mas é a voz dela que ouvimos nos cruciais seis primeiros minutos do filme, e ouvimos sua voz durante todo o filme, mais do que

⁸ A Fita Azul do American Film Festival; o Grande Prêmio do Cinéma du Réel, em Paris; a Medalha de Ouro do International Film and Television Festival, em Nova York.

⁹ Como enfatiza Stoller, os cinquenta anos de Rouch visitando os Songhay e os Dogon permitiram uma série sem par de imagens através do tempo, e sua realização, em 1991, de um único filme cobrindo nove anos dos rituais *Sigui* é incomum. Mas, ao contrário de *N!ai*, a série *Sigui* é sobre uma situação cumulativa de “estado constante”. Os meus filmes sobre os gregos cipriotas da aldeia de Argaki, *Life Chances: Four Families in a Cypriot Village* e *Sophia and Her People: Eventful Lives*, empregam evocações históricas para sugerir mudanças sociais súbitas ou graduais, mas sem a profundidade de *N!ai*.



a dele. Isto tem um caráter fortemente pessoal, que é em parte o resultado da mulher falando em inglês escolhida para representar N!ai na tradução. Os comentários de Marshall fornecem o “quadro mais amplo” do discurso¹⁰ ético (externo) que os estudantes de antropologia esperam, mas são, comparativamente, reduzidos. Após N!ai apresentar-se, e fazer-nos uma evocação de seu povo na época em que vagavam livremente no mato, como uma gente que sabia tudo sobre fontes de água e alimentação silvestre, a primeira intervenção de Marshall é para nos dizer que havia 23 bandos de !Kungs, movendo-se em uma área de 20 mil milhas quadradas. Sua narração é usada com parcimônia, e ele não dá “a palavra final”, que é de N!ai, a qual diz “A morte zomba de mim. Não olhem para o meu rosto!”

O filme começa em um “campo de realocação”, em 1978, e vemos N!ai receber farelo de milho, uma ração de comida, porque está “tuberculosa”. Depois, na próxima seqüência, ela está sentada, olhando para a câmera, usando um vestido verde, e toca um instrumento de cordas semelhante a uma lira, cantando e falando para a câmera alternadamente. Isto vai se tornar um arca-bouço para o filme, pois a ela, conta como encara a vida, e como se sente, várias vezes. Este passa a ser o único “ponto fixo” em uma história de desagregação e profunda mudança. Em segundo plano, seus companheiros vão tocando suas vidas, e iremos ver como tais vidas são amargas, cheias de conflitos, tensão e violência contida.

O filme move-se então para o passado, e vemos N!ai criança, com oito anos ou menos, junto à mãe e a outros membros do grupo, recolhendo alimentos em seu estado

selvagem original, uma cultura bem-adaptada à vida em um terreno árido. Depois de estabelecer a variedade e a boa qualidade dos alimentos silvestres, voltamos ao presente, em 1978, e ela nos conta que “Agora, nós comemos só farelo de milho, e o farelo de milho me odeia.”

Esta alternância entre passado e presente é o estilo narrativo e expositivo no qual o filme se desenvolverá, até que os dois tempos parecem no final “fundir-se” em 1978, quando N!ai passou de menina à noiva e à esposa relutante, mãe e matrona. Sua resistência em consumir o casamento com Gunda, uma união arranjada pelos pais, torna-se um tema importante, e de interesse óbvio para acadêmicos feministas, alguns dos quais enfatizam que a resistência ao matrimônio é um tema universal, representando a oposição das mulheres à dominação masculina, embora, em vários aspectos, a subordinação de gêneros seja fraca entre os !Kung. Na verdade, eles são bons exemplos do que Collier e Rosaldo (1981) designaram como “sociedades de serviço para noivas”, nas quais os homens não pagam para obter controle sobre as esposas, mas ganham o direito de se casar por meio de presentes e trabalhos para os pais da noiva. Nestas sociedades, as jovens freqüentemente resistem ao casamento.

Na juventude, N!ai tinha medo das dores e dos perigos da concepção, e no começo do filme fazem-na assistir a um parto muito difícil e arriscado, no qual, depois de trabalhos de cura intensos feitos pelo tio e o irmão, o qual entrou em uma “semimorte” (um transe) para curar a mulher, o bebê foi natimorto, mas a mãe sobreviveu. Marshall então acrescenta ao relato dela a explicação

¹⁰ Para uma discussão dos termos “ético” e “emico”, ver M. Harris (1969), *The Rise of Anthropological Theory, Capítulo 20* “Emicos, éticos e a nova etnografia”, pp. 568-604.

de que para os !Kung curar é um ato religioso, uma forma de invocar a Deus e debater-se com Sua vontade por meio do transe. Esta religiosidade indígena, altamente adaptada ao seu modo de vida, vai contrastar extremamente com as seqüências posteriores, nas quais vemos o efeito do evangelismo cristão, com sua ênfase no pecado e na ética abstrata sobre o grupo de N!ai.

Enquanto vai ficando mais velha, o marido, Gunda, torna-se curandeiro, mas isto não deixa mais afeiçoada a ele, porque ela acha que o cômico parece enlouquecido quando entra em transe. Depois os dois são mostrados sentados lado a lado, em 1978, um casal maduro e aparentemente abrandado, rindo sobre sua relutância juvenil em dormir com ele. Esta seqüência pode nos dar a impressão de que o filme está caminhando para algum tipo de final animador. Ela, entretanto, não se repete; é só um momento de descanso. A segunda metade do filme desenvolve três temas: primeiro, as tentativas do exército sul-africano de recrutar os !Kung para suas fileiras a fim de combater a guerrilha da SWAPO (a Organização dos Povos do Sudoeste Africano). Os !Kung estão bem relutantes, e há muita ironia em suas respostas. O segundo tema mostra que N!ai torna-se objeto de ciúme entre o grupo “porque vocês e outros brancos me filmam e me dão dinheiro”. O terceiro, é os efeitos negativos da vida no “campo de realocação” — o tratamento paternalista dos missionários brancos, da equipe médica, dos guarda-caça e as desagradáveis brigas por causa de dinheiro e ciúme sexual entre o grupo de N!ai. Ela nos conta que eles não brigavam antes do dinheiro entrar em suas vidas. As pessoas não juntavam coisas.

Há uma briga violenta no acampamento, na qual os homens acusam N!ai e a filha de “prostituição”, e novamente ela nos conta que “As pessoas estão gritando comigo por causa do trabalho que faço com vocês e outros brancos.” A cólera de Gunda explode quando ele grita “Filha imunda, mulher imunda.” A seqüência é profundamente chocante.

O filme termina com um velho !Kung sendo persuadido a entrar para o exército, embora outros tenham deixado claro para nós que não irão. As despedidas acontecem, e a câmera deixa o grupo, acompanhando o velho !Kung na viagem de caminhão. É triste, desolador e terrível.

O filme é insuperável enquanto relato da degradação de um grupo de pessoas que já teve autonomia,¹¹ um assunto sobre o qual se tem escrito muitas vezes, mas que tem em geral escapado ao filme etnográfico, porque a maioria deles é filmada em um único período de tempo.¹² Se for usado como parte de um curso em módulos sobre os povos da região, ou grupos ameaçados, então algumas de suas implicações são facilmente relacionadas ao ensino antropológico normal. Se for usado como um texto isolado, é provável que gere discussões acaloradas, particularmente sobre duas questões: o impacto geral produzido por intrusões políticas e econômicas muito violentas na vida de grupos pequenos e vulneráveis, e o problema ético de se filmar estes grupos, somado aos efeitos sobre os indivíduos a longo prazo.

Um dos temas do filme é a dominação: ele sugere que os !Kung já tinham vivido como queriam, alimentado-se de uma va-

11 O filme foi discutido por O'Donnel 1980, que o acha excelente mas o entende de outra forma. Ela escreve: “O que vemos é um retrato da má comunicação cultural, o que é triste, engraçado, escandaloso, desestimulante e, por fim, edificante” (p. 7). Eu não consegui achar muita graça, nem nada de edificante no filme, e “má comunicação cultural” parece uma expressão muito lírica e branda para descrever a situação à qual os !Kung foram submetidos. Houve um pouco de alívio pelo fato de que alguns !Kung não foram convencidos pela propaganda de recrutamento do exército sul-africano, mas não consigo achar isto edificante face à perda de autonomia sofrida pelo grupo. Concordo com suas outras opiniões.

12 Uma forma de se evitar as limitações das filmagens feitas em um só período de tempo é por meio da reconstrução histórica, como em *Protected* (1976), de Alessandro Cavadini e Caroline Strachan, e no filme que fizemos com a comunidade Boorooloolu, *Two Laws* (1981). Ambos se encontram disponíveis na Picturing Black Australia, AFI Distribution Ltd, 47 Little Latrobe St, Melbourne, Victoria 3000, Austrália.



riedade de alimentos e usado suas próprias técnicas de cura dentro de uma estrutura de crenças religiosas. Subseqüentemente, têm a maior parte de suas terras confiscadas, são reunidos, confinados, restringidos e tratados como um grupo dependente, muito parecido com animais em cativeiro. Marshall não faz qualquer tentativa de mostrar sua iniciativa de filmá-los como sendo neutra ou benigna: N!ai sugere várias vezes que a atenção dispensada a ela pelos realizadores do filme provocou a inveja do grupo. Onde isto deixa o filme e seus realizadores? Parece que eles deveriam assumir uma parte da responsabilidade pelo que o filme retrata como sendo a degradação dos !Kung. O raciocínio deve ser, se todos os brancos tivessem deixado os !Kung em paz, eles não estariam nestas condições agora. Boas intenções não servem como defesa, já que todos os brancos que interferem junto a eles acreditam ter boas intenções. A diferença é que Marshall e seu filme parecem conscientes, conscientes de si mesmos, do que aconteceu com os !Kung, e de estarem lutando em nome deles.

Marshall e *N!ai* são a ilustração mais dramática da mudança, nos últimos quarenta anos, de um engajamento inocente com outras culturas, para a conscientização do mal provocado pela penetração econômica e política e a dominação cultural. Já comentamos no capítulo sobre documentação como a decisão original de se fazer um registro filmado amplo e em detalhes sobre a vida dos !Kung acabou se tornando uma "filmagem de seqüências". Marshall foi filmar depois alguns documentários observacionais sobre a polícia de Pittsburgh em serviço, e fazer também um filme para

Frederick Wiseman sobre um hospital de Massachusetts para doentes mentais, *Titticut Follies* (1967) (Asch 1991). Na meia-idade, dedicou-se novamente a projetos em benefício dos !Kung, e *N!ai* pode ser visto como um filme que serve a dois propósitos — contar a história deles por meio da construção narrativa da vida de N!ai, e expressar os dilemas experimentados pelos liberais brancos que viram seus esforços para obter empatia e garantir respeito por outro modo de vida dolorosamente comprometidos pelo que seus companheiros brancos têm feito.

Ao exibir recentemente este filme para uma grande platéia de estudantes de antropologia em Londres, perguntei quantos deles sentiam dificuldades em relação às implicações éticas de se filmar as cenas das brigas de bêbados. Um jovem acusou o filme, dizendo que ele mostrava que os antropólogos fariam "qualquer coisa" por seu trabalho, mas na minha opinião ele estava confuso. Cerca de um quinto dos estudantes demonstrou inquietude, mas o restante aceitou que para se contar uma história, a intrusão pode ser inevitável. Em 1985, quando o filme foi exibido em Londres para uma grande platéia de entusiastas do cinema etnográfico, ele provocou a elaboração de um documento para o governo sul-africano, deplorando o assédio sobre os !Kung.

Recentemente, Ruby (1991, p. 51) usou as declarações de N!ai para a câmera que incluem a frase "Não olhem para a minha cara! Não olhem para a minha cara" para argumentar que os povos que têm sido há muito objeto de documentários etnográficos estão atacando a idéia de que os filmes para e sobre eles sejam mais bem-feitos "por profissionais". Mas não fica claro que

N!ai quisesse dizer o que Ruby quer que ela tenha dito. Parece igualmente plausível que como uma mulher falando sobre seu próprio passado feliz, e consciente de que pode não viver por mais tempo — ela está tuberculosa, afinal de contas — ela não queira que Marshall e outros a vejam mal. Já se referira à morte como estando debochando e dançando com ela. Assim, embora não queira ser vista de perto, N!ai não demonstra relutância em contar sua história, e Marshall respeitou seu pedido ao *não* filmá-la em *close*.

Já que a intenção do artigo de Ruby é sugerir que os realizadores de filmes etnográficos devem considerar mais profundamente as implicações de todos os aspectos de uma filmagem (os quais eu resumiria como “quem filma quem, para quem, como e por quê?”), então *N!ai* poderia ser um bom filme para se iniciar as discussões sobre estas questões. O filme envolve Marshall falando sobre N!ai e seu povo, por meio de um estratagema narrativo, e por suas próprias intervenções. Mas ele não é nenhum ventríloquo, e N!ai é uma mulher de carne e osso falando por si própria. Se ela não o conhecesse há mais de vinte e cinco anos, e se ele não pudesse falar sua língua, é improvável que um filme com tanta força e compaixão pudesse ter resultado de sua colaboração conjunta. E se N!ai e seu povo tivessem sido deixados em paz pelo mundo, não teria havido filme algum, nem a necessidade de se fazer um.

Celso and Cora (1983)

Este filme não é estritamente uma história de vida nem ou biografia, pois não tenta descrever a evolução de seus personagens

principais por um longo período. Mas é um retrato, “cenas da vida” do homem, Celso, e da esposa, Cora, que moram precariamente em um bairro de aluguéis baixos, em Manila, e ganham a vida como vendedores de rua. Gary Kildea, o principal realizador, no começo do estágio de “construção” da abertura do filme, declarou: “Esta história foi construída a partir de fragmentos de suas vidas, colhidos durante um período de três meses (...)”, e apresentou-se deliberadamente, um homem branco jovem, e sua técnica de som e colaboradora, Rowena Katalineskasan-Gonzales, formada em direito e sociologia, de forma que podemos observar quem está nos vendendo o filme, e quem filmou quem. Esta introdução “reflexiva” ou estabelecadora de contexto situa o filme como sendo mais explícito sobre sua própria característica *construída* do que, por exemplo, os primeiros filmes de Frederick Wiseman como *High School* ou *Hospital*, nos quais se manteve a ficção do filme ter se aproveitado de fatias da vida. Kildea também explica nesta parte do filme que Cora e Celso convidaram-no para ser padrinho de um dos filhos do casal, logo depois de ele ter conhecido a família, e que as filmagens começaram um mês depois do primeiro encontro. As palavras “história”, “construído” e “fragmentos” foram colocadas deliberadamente para nos alertar sobre o caráter não literalista, não naturalista do que está para vir. Kildea está assumindo a responsabilidade autoral de apresentar uma narrativa com começo, meio e fim sobre a vida de duas pessoas.

No filme, pequenos pedaços de filme em branco são colados um no outro entre cada cena. Assim, todas as cenas estão interligadas tendo uma separação visual. A



idéia por trás disto era que Kildea queria se libertar das convenções da continuidade de edição dos filmes de ficção. Nesta tradição, tipicamente, para se filmar uma conversa entre duas pessoas, a câmera vai primeiro ver A do ponto de vista de B, e depois ver B do ponto de vista de A. As duas cenas são unidas no processo de edição, e as

e permitir que ela fosse unida à outra, criando uma transição áspera porque, por exemplo, uma pessoa poderia ter se movido “magicamente” alguns passos em uma sala, na fração de segundo entre as cenas, ou juntar duas cenas que sugerissem uma quebra no tempo ou no espaço, mas sem qualquer motivação ou explicação. Ele foi



Cora segurando a filha, e Celso o filho.

platéias leigas acabaram aceitando a convenção, e não prestando atenção ao corte — eles aceitam a transição de um ponto de vista para o outro como sendo natural. A mudança de ângulo, que sugere que a câmera tem um ponto de vista fluente, sempre em movimento e privilegiado, se tornou tão associada ao filme de ficção que alguns documentaristas procuravam formas de dissociar sua filmagem e edição destas convenções. Como argumentou (1982, p. 9) MacDougall num artigo de grande influência, “implícita no estilo de uma câmera está uma teoria do conhecimento”.

Kildea podia ter usado cortes abruptos, isto é, cortar pedaços de uma única cena,

contra isto, e, apesar dos receios expressados por outros diretores, aos quais ele mostrou o filme sem estar ainda completamente editado, decidiu inserir espaços em branco como solução para o problema de quebrar a continuidade da edição. A senha para o espectador é que “esta cena mantém um relacionamento temporal indefinido com a anterior.” Kildea resiste à idéia de que os espaços em branco devem ser lidos como “tempo passado”, porque não estava sinalizando o *tempo* desta forma, mas um estilo de câmera não privilegiado, que ao recusar as mudanças de ponto de vista mágicas, invisíveis e fora do tempo real, associadas ao cinema de ficção, procura reforçar a identificação com os persona-

gens principais ao compartilhar com eles um tempo e espaço definidos.

As filmagens prosseguiram por um período de três meses, no qual todas as questões íntimas não foram filmadas (cenas de amor, por exemplo), e entre as coisas filmadas, algumas não apareceram no filme, refletindo sua freqüência literal. Para se tomar um exemplo, Celso e Cora tinham brigas freqüentes, várias num só dia algumas vezes, mas o filme não as registra dia a dia. Em vez disso, a edição vai em um crescendo até uma importante cena de briga que é o clímax. Neste sentido, Kildea vê o filme como tendo uma estrutura narrativa deliberada, mesmo que a ordem da maioria dos acontecimentos siga aquela em que realmente ocorreram.

O filme mostra acontecimentos nas vidas do casal e dos filhos. No começo do filme, estão procurando um novo lugar para morar, e quando encontram um que parece conveniente, Cora examina-o e imagina como pode ser melhorado. Mais tarde, se instalam. Há seqüências da vida de Celso como vendedor de cigarros na porta de um grande hotel, e mais tarde ele sofre ameaças, quando a direção do hotel decide limpar a calçada, para desobstruir a área de entrada e eliminar a competição com sua própria venda de cigarro. As leis municipais estão do lado deles. Há uma seqüência na qual Celso vai a uma farmácia a fim de obter remédios para o filho doente. Há muitas conversas, algumas calmas, outras tensas, entre marido e mulher, e muitas observações são dirigidas a Kildea, que não está à vista, naturalmente, porque se encontra operando a câmera, ao passo que sua colaboradora, Rowena, é algumas vezes

vista em cena enquanto grava o som. Há longas caminhadas através dos becos do distrito pobre, e em uma cena importante, a penúltima seqüência, Celso leva a filha até a enseada para que o sol da manhã lhe dê mais saúde, e enquanto está lá comenta com simpatia a precariedade em que as pessoas vivem ali, as quais dormem fora de casa. Apesar de sua capacidade de sustentar a família e ele próprio estar ameaçado, e de sua vida parecer muito precária, ele tem opiniões compassivas sobre a vida daqueles que vê como menos afortunados. A interpretação que se faria é que a pobreza, ao mesmo tempo em que o constrange dolorosamente no relacionamento com a esposa, não exaure sua simpatia pelas outras pessoas.

Tendo dado uma olhada na literatura sobre pobreza urbana, Kildea compôs um documento a fim de levantar fundos para o filme, o qual sugeria que “o maior problema para se mobilizar a opinião pública em relação à pobreza do Terceiro Mundo é uma ignorância avassaladora sobre a realidade do dia-a-dia da vida nas favelas. Paradoxalmente, a ignorância piora com a maioria das informações veiculadas pela mídia sobre o assunto, que embotam nossa sensibilidade em vez de aumentá-la ou aprofundá-la”. Ele comentou as críticas de Susan Sontag sobre as fotografias de Diane Arbus, dizendo que diminuía a fronteira do terrível ao enfatizarem o grotesco. Kildea queria que o filme mostrasse a precariedade da vida dos pobres, mas de uma maneira que aparecesse toda a humanidade, e a natureza ativa e determinada de sua luta por respeito próprio e pela sobrevivência.



O filme resultante, forte e envolvente, recebeu vários prêmios importantes — o de Melhor Filme Documentário no Festival de Chicago em 1983, e o prêmio para filmes do Royal Anthropological Institute (RAI) — em 1984.¹³ Esta premiação foi alvo de alguma controvérsia, uma vez que o segundo lugar coube a *The Women's Olamal*, de Melissa Llewelyn-Davies. Um importante realizador inglês de filmes etnográficos escreveu um artigo declarando de forma racional sua discordância (compartilhada por muitos dos presentes) com a decisão do juiz (Henley 1984, pp. 9-12). O argumento de Henley era que *Celso* nos oferecia uma série de cenas, envolvendo conversas e ação mas sem um comentário analítico ou explicativo, porque “o filme apresenta uma situação arquetípica com a qual o espectador já está familiarizado (...) Kildea não precisou enfrentar o dilema central dos filmes antropológicos que lidam com modos de vida mais exóticos, a saber, como apresentar informações contextualizadoras sem interferir indevidamente com o relacionamento entre o espectador e o objeto do filme”. Eu diria que, por um lado, isto subestima a quantidade de indicações que Kildea nos dá através da seleção de material na edição, e por outro, que seria possível fazer um filme sobre as atividades de produção e a vida doméstica diária de povos que são normalmente considerados como tendo culturas “exóticas” sem grandes esforços exegéticos. Em muitos filmes sobre sociedades tribais, as dificuldades são criadas pela necessidade de se explicar atividades religiosas e rituais importantes. Muito da atividade doméstica e de produção pode ser prontamente avaliada se filmada e editada de maneira proveitosa. *The Women's Olamal* era sobre um conflito político e, em grande

parte, de gêneros sobre a fixação de um ritual que ocorria raramente, e o grau de explicação era determinado, em parte, pelas opiniões dos executivos de televisão sobre os desejos das platéias de massa.¹⁴

Há, entretanto, uma tensão inerente em *Celso*. A “superfície” fenomenológica do filme, à medida que se apresenta para um espectador que não esteja alerta para todas as complexidades da epistemologia cinematográfica, é a do mundo, tempo e vida reais, e as advertências sobre sanidade intelectual feitas por Kildea sobre “história”, “construção”, “fragmentos”, não serão necessariamente lembradas, uma vez que nos deixemos absorver pelo filme. Até os “marcadores” de espaços em branco contribuem (a mim, pelo menos) para criar uma sensação de verossimilhança ainda maior, que não é o que Kildea desejava realmente. Esta será uma resposta perversa, ou o problema é inerente à sensação que o filme produz em mim, como espectador, de estar olhando para acontecimentos que estão tendo lugar no mundo real? “Veracidade sedutora”, deveras!

Amir: An Afghan refugee musician's life in Peshawar, Pakistan (1985)

Primeiro, uma breve sinopse: o filme nos permite entrar vagarosamente no mundo de Amir, um refugiado da cidade de Herat, no Afeganistão ocupado pelos soviéticos, enquanto ele ganha a vida em Peshawar, no Paquistão, tocando no grupo musical de Shah Wali, outro músico afegão refugiado. Amir nos mostra sua casa e explica suas deficiências; ouvimos ele tocar, conhecemos mais

13 Isto foi antes de um segundo prêmio, o Basil Wright, patrocinado por Robert Gardner.

14 Acho que os juizes teriam feito melhor se tivessem dado o prêmio para os dois filmes. Ambos eram excelentes, mas de maneira diferente.

tarde seu patrão, Shah Wali, e assistimos a algumas discussões sobre música comercial, ensino de música e música de resistência. Juntamo-nos ao grupo em um casamento, a 80 milhas de Peshawar, no qual Shah Wali toca e Amir o acompanha. Seguimos Amir até a sepultura de sua pequena filha, e depois até um santuário muçulmano, onde ele reza, e explica então as agruras do exílio. Ele chora enquanto nos conta sobre isto. Há uma outra breve “excursão” fora de Peshawar, até Swat, e depois a cena final com Amir tocando para amigos que o apreciam, incluindo Shah Wali. Esta é nossa despedida.

Este filme foi pesquisado, dirigido e editado por John Baily, e fotografado por Wayne Derrick. Ambos freqüentaram a Escola Nacional Britânica de Cinema e Televisão, onde Baily, já um etnomusicólogo profissional, recebeu uma Bolsa Leverhulme de Treinamento em Cinema, uma iniciativa conjunta do Instituto Antropológico Real e da ENBCT. O diretor da escola, Colin Young, já havia exercido anteriormente uma influência formadora no movimento do cinema “observacional”, estando envolvido no treinamento de David e Judith MacDougall, de quem já discutimos alguns trabalhos. O próprio Baily já tinha feito pesquisas em Herat, a cidade de Amir, no começo da década de 70, e o havia conhecido lá, e filmado bastante em Super 8mm, o que resultou em três vídeos.

Em vez de caracterizar o filme, citarei o excelente manual de estudos publicado por Baily, *The Making of Amir* (1990):

Amir é um filme retrato, um gênero que proporciona uma abordagem cinematográfica particularmente bem-sucedida. Ao con-

centrar-se em um ou dois personagens centrais, o retrato documentário está obviamente perto, no que diz respeito à abordagem, do filme de ficção, o qual é, acima de qualquer coisa, sobre *peçoas*. O filme retrato segue a mesma pessoa em muitas situações diferentes, permite que a platéia adquira um conhecimento e crie empatia. A questão do *elenco* passa a ter importância crucial, no sentido de se escolher a pessoa/pessoas adequada que se expresse bem num filme. *Amir* também é, de certa forma, um filme observacional, acompanhando uma realidade relativamente “não direcionada”, mas não há qualquer resquício de que seja um filme do tipo “mosca na parede”. A presença da equipe de filmagem é abordada em várias oportunidades, e não existe qualquer pretensão de que isto seja outra coisa senão um filme.

Amir segue muito o estilo documentário da Escola Nacional de Cinema e Televisão (ver Baily 1989, para uma discussão detalhada do estilo do filme). Há um mínimo de comentários e todos os diálogos são legendados. Não há qualquer entretítulo ou cartão, e nenhuma informação complementar é fornecida, exceto na breve narração em inglês do início. Todas as informações necessárias para se interpretar a ação (ou para se chegar a uma interpretação) são providenciadas pela própria ação. Este também é um filme sobre pesquisa e que recria alguma coisa da experiência de trabalho de campo. Há uma sensação de se ver as coisas em maior profundidade, de revelação progressiva. O acesso inicial da platéia ao mundo dos músicos afegãos refugiados é mediado por um intérprete/pesquisador afegão (A. W. Sultani), e mais tarde o realizador assume o papel investigativo (Baily 1990, p. 7).



Baily reforça sua sugestão de que um retrato documentário está próximo, no que diz respeito à abordagem, de um filme de ficção ao chamar as pessoas principais de “personagens”, e ao mencionar o “elenco” em vez do termo mais comum *participantes*. Mas ao contrário do filme de ficção padrão, *Amir* é sobre pessoas reais. Gostaria de enfatizar a questão que Baily coloca explicitamente, em seu excelente manual de estudos, de que o retrato é construído, feito muito cuidadosa e conscientemente; na verdade, seu relato sobre o processo de edição e as razões para se tomar decisões particulares são um dos mais claros e concisos que já vi. E a fim de dar ao filme coerência de desenvolvimento, Baily colocou algumas cenas em uma ordem diferente daquela em que foram filmadas. A cena final, por exemplo, de Amir tocando o *rubab* (um alaúde de cabo curto) excepcionalmente bem (e muito melhor do que na primeira vez que o encontramos) foi filmada no meio da viagem. Seu encaixe no final do filme permite uma despedida graciosa e emocionalmente satisfatória do herói, que por causa desta ordem de colocação, parece estar sentindo durante seu desempenho algumas das emoções complexas, abundantes e pesadas que sabemos estarem nele. Este reordenamento não diminui, na minha opinião, a autenticidade etnográfica do filme por três razões: primeira, Baily deu-se ao trabalho de apontá-la; segunda, o filme não pretendeu apresentar os acontecimentos na seqüência literal na qual ocorreram, do mesmo modo que uma monografia típica não o faria; e terceira, as platéias não iriam assumir uma fidelidade tão literal pelo filme sem uma razão.

O que devemos pensar da afirmação de que um filme observacional fornece, através da ação, todas as informações necessárias para que se faça uma interpretação? A primeira vez que vi uma versão (inacabada) de *Amir*, em 1985, fiquei tocado e concluí que ele provocava simpatia e admiração por causa do próprio Amir, e pela numerosa categoria dos refugiados; quanto mais se vê o filme, mais estas reações se fortalecem. Mas tendo eu mesmo estudado os refugiados, e feito um filme sobre a vida de uma refugiada, estou trazendo para minhas opiniões um bocado de informações de fundo e empatia com certeza. Há vários pontos nos quais o que o filme nos mostra diverge muito do que é dito no manual de estudos, e como eles focalizam alguns dos problemas da doutrina observacionista de ação auto-explicativa, irei discutí-los detalhadamente.

O manual de estudos deixa claro que, durante a filmagem, o fato de os realizadores terem se concentrado em Amir, o empregado, em vez de em Shah Wali, o patrão famoso, foi uma fonte de tensão. Shah Wali ficou com ciúme. Baily temeu que isto pudesse levar à demissão de Amir, o que teria sido muito ruim para ele, e colocado uma carga dupla sobre Baily — a culpa e um filme arruinado. Após a filmagem, Baily soube que Amir havia perdido o emprego no grupo de Shah Wali, mas foi readmitido mais tarde, e isto aconteceu outras vezes.

Amir não passa esta tensão, em parte porque não foi filmado por razões óbvias, mas também porque o ponto de vista observacionista recusa-se a explicar ou “preencher” estas questões. Contudo, a tensão foi praticamente irrelevante para Amir e a

esposa, e para a realização do filme, na verdade. Este é reflexivo ao mostrar Baily como técnico de som, e ao permitir que algumas referências à filmagem permanecessem no filme. Mas é bem lacônico sobre as tensões, um assunto que o manual de estudos expõe com admirável honestidade.

- A segunda área de divergência entre o filme e o manual de estudos diz respeito à música tocada no casamento. No filme, somos alertados para o fato de que os músicos sobrevivem tocando música comercial, canções de amor, mesmo que discutam e algumas vezes gravem canções de resistência também. No casamento, onde os patrões (que não são refugiados) teriam normalmente esperado canções apropriadas, Shah Wali decidiu tocar canções nacionalistas, em parte para benefício de Baily. Mas o filme simplesmente apresenta estas canções sem dar qualquer idéia do significado do que Shah Wali estava fazendo. Em relação ao seu ciúme, podemos supor que ele estava tentando mover-se para o “primeiro plano” do filme, e isto ele consegue. Mas, por outro lado, a questão fica obscura, tanto politicamente quanto em termos da etnologia da música, e mais uma vez isto é mencionado apenas no manual de estudos. Assim, enquanto a doutrina observacionista de ação auto-explicativa permite que se faça *uma* interpretação, ela pode nos estimular a conclusões errôneas.

Entretanto, eu seria o primeiro a argumentar que a força deste filme, e de muitos outros considerados neste livro, não está na precisão da mensagem conceitual transmitida, mas na visão, evocação, simpatia, lugares e estilos culturais nos quais as pessoas

falam, movimentam-se e têm um desempenho. Em todos estes quesitos, *Amir* sai-se brilhantemente ao passar o retrato de um homem sensível e articulado, ganhando a vida por meio de sua habilidade musical.

Conclusão

Embora cada um dos filmes considerados neste capítulo seja, de acordo com qualquer padrão, sutil e bem-feito, talvez seja hora de trazer para os filmes etnográficos algumas das questões que têm sido levantadas sobre as biografias e as histórias de vida escritas (Plummer 1983; du Boulay e Williams 1984; Young 1983; Keesing 1985). O sentido no qual a biografia é uma arte sutil, um procedimento de remoção de camadas, um ensaio em aproximações, parece estar ausente da maioria dos retratos mostrados em filmes etnográficos, mesmo que os modelos já existam na ficção, como *The Quest for Corvo*,¹⁵ de A.J. Symonds. Arrisco-me a sugerir que muitos dos retratos feitos nos filmes etnográficos têm sido bidimensionais na melhor das hipóteses, passando a impressão de que o objeto foi capturado definitivamente pelo realizador, da mesma forma que uma borboleta é apanhada na rede. E este é, talvez, o preço pago pelo filme documentário por sua “veracidade sedutora” e propensão realista. Seria interessante ver filmes nos quais as qualidades provisionais e parciais inerentes a todas as tarefas biográficas ficassem mais claras. Os biógrafos cinematográficos deveriam talvez reconsiderar o tema de *Citizen Kane* — a ambigüidade inerente da missão do biógrafo, com sua mensagem clara de que percepções sobre outras pessoas são tanto pessoais quanto perspectivas.

15 Foi David MacDougall quem me chamou a atenção para este livro.



Abstract

Does a focus on an actual life offer any guarantees or plausible claims to a particular realism? In order to answer this question the author analyses: *Imaginerio*, by Jorge Preloran; *Lorangs's Way: a Turkana Man*, by David and Judith MacDougall; *N'ai: the story of a !Kung woman*, by John Marshall and Adrienne Linden; *Celso and Cora*, by Gary Kildea and *Amir: on Afghan refugee musician's life in Peshawar*, by John Baily. We shall see in considering the five films that selection and creation of narrative coherence are important issues but whereas monographs do not normally create the illusion of direct access to an observed and recorded world, films tend to have this kind of impact upon viewers.



*Mídia visual, política cultural e prática antropológica**

Terence Turner¹

Os Kayapó, um povo falante do Brasil Central, tornaram-se muito conhecidos nos últimos anos por suas ações notadamente ousadas e bem-sucedidas em defesa de suas terras, seus direitos e seu ambiente.² A mídia audiovisual tem desempenhado um papel primordial nestas ações, não só sob a forma comum de filmes, vídeo e cobertura televisiva por equipes brasileiras e estrangeiras, mas também porque os Kayapó fazem eles próprios uma cobertura, usando seus gravadores cassete e câmeras de vídeo. Neste trabalho, discuto algumas implicações destes usos da mídia audiovisual, tanto para a cultura e a política Kayapó quanto para a teoria e prática antropológicas.

Os Kayapó atualmente estão divididos em quatorze comunidades autônomas, espalhadas por uma área quase do tamanho da Grã-Bretanha. Uma das comunidades, Gorotire, fez contato pacífico com os brasileiros há 50 anos; a maioria das outras estabeleceu relações pacíficas durante a década de 1950. As duas primeiras décadas de coexistência pacífica trouxeram aos Kayapó a mesma variedade de catástrofes sofrida por outros povos amazônicos sob as mesmas circunstâncias. As epidemias levaram uma porcentagem significativa de sua população, extensas áreas de suas terras originais foram tomadas pelo Estado ou por particulares, e eles ficaram reduzidos à dependência dos representantes da socie-

dade alienígena dominante por causa de uma série de necessidades médicas, tecnológicas e econômicas.

Ao contrário de outros povos amazônicos, entretanto, os Kayapó conseguiram manter suas instituições sociais tradicionais e práticas cerimoniais, e no final da década de 1960 já haviam começado a aprender e tomar o controle das funções administrativas, tecnológicas e médicas dentro da própria comunidade. Durante as décadas de 70 e 80, os Kayapó tornaram-se paramédicos, agentes da Funai (Fundação Nacional do Índio), operadores e mecânicos de barcos a motor, tratores e caminhões, operadores de rádio e até, em alguns casos, missionários, recuperando efetivamente o controle local de todos os pontos principais de dependência da sociedade nacional dentro das próprias comunidades. Sua população também havia começado a aumentar; as comunidades existentes alcançaram então o nível demográfico que possuíam antes do estabelecimento do contato pacífico. Extensas áreas do território perdido foram recuperadas, em alguns casos por meio de conflitos armados prolongados. Ocorreu, em suma, um ressurgimento generalizado da autoconfiança cultural, da moral social e da vontade política.

Durante este período, os Kayapó foram visitados por vários antropólogos, jornalistas

* Este artigo foi originalmente publicado na revista *The Independent*, Janeiro/fevereiro de 1991 com o título *Visual Media, Cultural Politics and Anthropological Practice*.

¹ A primeira seção do artigo de Terence Turner foi publicada na revista da Comissão de Antropologia Visual, na edição da primavera de 1990. A revista da CAV está disponível na Comissão de Antropologia Visual, Université de Montréal Département d'anthropologie, C.P. 6128, Succursale A, Montréal, PQ, H3C 3J7, Canada.

² Turner, 1987, 1989a, 1989b, 1989c, 1989d, n.d.1, n.d.2, n.d.3

tas e outros forasteiros, que apresentaram a eles a fotografia, o cinema, os gravadores cassete, o rádio e finalmente as câmeras de vídeo. Ao mesmo tempo, estes visitantes os conscientizaram de que o mundo lá fora, além do círculo limitado da sociedade local da fronteira brasileira e dos funcionários do governo nacional, apreciava sua cultura e sentia-se em geral inclinado a apoiar seus direitos políticos e territoriais. Os Kayapó também aprenderam que a mídia audiovisual se tornara um importante canal de comunicação no mundo exterior. Viagens às cidades brasileiras revelaram a importância da mídia, como o rádio comercial, a televisão, a fotografia jornalística e o cinema, na cultura ocidental. A mídia eletrônica audiovisual, em suma, pareceu uma tecnologia nova de grande poder e importância estratégica, que era ao mesmo tempo diretamente acessível a povos iletrados como os Kayapó. Eles ficaram interessados em aprender e adquirir esta tecnologia nova e o poder que a ela se associa para eles próprios.

Os gravadores cassete foram o primeiro passo. Em meados da década de 70, os Kayapó já possuíam inúmeros gravadores, que usavam para gravar e ouvir suas próprias cerimônias e para enviar comunicações de uma aldeia para a outra. Então, em 1985, três pesquisadores brasileiros conceberam um projeto para introduzir na comunidade de Gorotire o uso de câmeras e monitores de vídeo. Deram uma câmera sonora de vídeo portátil e um monitor para a aldeia e ensinaram alguns indivíduos a filmar. Quando fui a Gorotire, em 1987, com uma equipe de filme documentário da Granada Television, Inglaterra, como consultor de antropologia para um episódio da

série *Disappearing World*, trouxe uma segunda câmera para a comunidade de Metuktire, juntamente com um videocassete e um monitor de TV. Ao retornar em janeiro de 1989, novamente como consultor de antropologia para um segundo episódio da mesma série, trouxe uma terceira câmera, que os Kayapó usaram para fazer seu próprio registro em vídeo de sua manifestação em Altamira. As duas câmeras de vídeo, juntamente com as baterias, o videocassete, o monitor e inúmeras fitas virgens, foram pagas pela Granada como parte do *quid pro quo* dado a eles pela cooperação durante as filmagens.

Os Kaiapó usaram sua capacidade de trabalhar com o vídeo de diversas maneiras: primeiro, na documentação de sua própria cultura tradicional, cobrindo cerimônias rituais; em segundo lugar, gravando eventos importantes e ações como o encontro de Altamira ou a captura de garimpeiros de Maria Bonita, ou ainda transações com brasileiros, negociações escusas, negociação de contrato com pilotos de táxis aéreos; em terceiro lugar, como um instrumento de organização. Um último exemplo foi o apelo dos chefes Kaiapó reunidos para participar da manifestação de Altamira, que foi gravada em vídeo no final da reunião de Gorotire, para ser enviada aos outros Kaiapó (a mensagem básica foi falada em português seguida de apelos dos chefes com exortações em Kaiapó).

Planos mais elaborados de autodocumentação cultural estão sendo feitos com o uso de vídeo. O líder dos Kayapó, Payakan, estabeleceu uma "Fundação Kayapó" (Fundação Mebengokre), comprometida principalmente com a criação e a operação de



Os Kayapós, de Michael Beckham e Terence Turner.

uma “reserva extrativista” dentro da área indígena Kayapó. Uma das atividades planejadas por esta fundação é a de ser um programa sistemático de documentação, em vídeo, de seu conhecimento tradicional sobre o ambiente da floresta e seus usos. Outros aspectos da cultura tradicional também serão registrados, como os mitos e a história oral, as cerimônias e a oratória dos líderes da comunidade; serão usados para a educação dos jovens na cultura tradicional Kayapó. As fitas sobre conhecimento ecológico também estarão disponíveis para acadêmicos brasileiros, estrangeiros e outros interessados no uso dos recursos renováveis da floresta.

Embora muitos Kayapó, de diferentes comunidades, tenham se tornado competentes operadores de câmeras de vídeo, nenhum deles adquiriu ainda a capacidade de editar e dublar. Eles não têm acesso a edição, cópia e instalações para armazena-

gem climaticamente estáveis. Estas são de importância primordial, já que as condições climáticas e a operação mecânica irregular dos videocassetes movidos a gerador nas aldeias levam à deterioração rápida das fitas. A fim de começar a resolver esta situação, consegui uma verba junto à Fundação Spencer para financiar a criação de um arquivo para os filmes dos Kayapó, na sucursal de edição de vídeo do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (Cedi)*, em São Paulo. Eles teriam acesso a esta instalação para editar seus próprios vídeos e poderiam armazenar suas cópias originais e matrizes no arquivo climatizado localizado no prédio. Funcionários especializados do Cedi e do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) têm demonstrado desejo de ensinar técnicas de edição aos diretores Kayapó de vídeo e cinema, e de trabalhar com eles na função de apoio para a edição de seus filmes. Espera-se que os projetos de autodocumentação cultural concebidos

* N. do E. - O Cedi se transformou no Instituto Sócio-ambiental, ISA, São Paulo.

por Payakan e outros líderes sejam apoiados através deste centro e arquivo, a ser criado neste verão.

De um ponto de vista antropológico, a aquisição e o uso da tecnologia de vídeo pelos Kayapó têm implicações em sua cultura. Ao avaliá-las, é necessário tomar pé do contexto histórico de apropriação de todas as técnicas mais diretamente envolvidas na mediação de seu relacionamento com a sociedade dominante. Eles de fato já se redirecionaram da perspectiva de serem uma sociedade tradicional isolada para a de uma porção dependente de um sistema social que inclui também a sociedade ocidental dominante. Entenderam, ao mesmo tempo, que a situação de contato com esta sociedade proporciona oportunidades consideráveis de autonomia e manipulação locais, por meio da exploração de seus próprios recursos políticos, econômicos e tecnológicos.

Ao mesmo tempo, seu sucesso extraordinário em explorar essas oportunidades foi obtido através da confiança em sua organização social tradicional e forma de cultura. Ao mesmo tempo em que sua luta foi concebida como uma defesa da cultura tradicional e das instituições sociais, ela provocou, todavia, a objetificação de ambas de um modo e em um grau desconhecidos nos tempos "tradicionais" (sejam estes definidos como precedendo os primeiros contatos com os europeus ou o estabelecimento das relações pacíficas com o Brasil). Por objetificação, quero dizer, primeiro, a idéia de si mesmos como tendo uma "cultura" na nossa acepção do termo e, segundo, a noção de que esta "cultura" é algo a ser defendido e reproduzido conscientemente por meio

de escolha deliberada e ação política, em uma situação na qual as alternativas (a saber, a assimilação pela cultura nacional) são concebíveis.

A mídia representacional (a fotografia, as gravações de áudio, mas, acima de tudo, o filme e o vídeo) desempenhou e desempenha um papel vital neste processo de auto-objetificação cultural. Enquanto aspecto concretamente mais acessível do registro de sua cultura pelos forasteiros, antropólogos e jornalistas, esta mídia ensinou aos Kayapó mais distinta e diretamente do que qualquer outra forma de comunicação que, aos olhos destes visitantes enigmáticos e poderosos, seu estoque de padrões coletivos de comportamento constituíam uma entidade completa chamada de "cultura" e, como tal, tinha valor para aquela parte da sociedade alienígena de onde estes registradores de cultura provinham. O poder de representação por meio desta mídia tornou-se assim identificado com o de conferir valor e significado a eles próprios aos olhos do mundo exterior e, de forma nova, por tabela, aos seus próprios olhos também. A tecnologia envolvida assumiu o caráter de um poder para controlar os termos deste processo imbuído de significado e valor. A aquisição desta tecnologia, tanto do equipamento quanto das técnicas de operação, tornou-se assim o objetivo principal na luta pela autocapacitação na situação de contato interétnico.

O significado da aquisição do controle de mídia para a política cultural de capacitação torna-se manifesto na importância que os Kayapó conferem aos seus operadores de vídeo nos confrontos com a sociedade nacional. O papel deles em situações como



a do confronto de Altamira não é só o de fazer um registro documental, mas de serem documentados pela mídia não Kayapó no ato de documentar. Fica claro então que os Kayapó não dependem da sociedade exterior para o controle sobre a representação deles próprios e de suas ações, mas que possuem em uma escala plena e igual os meios de controle sobre a imagem, com tudo que isto implica na habilidade de definir o significado e o valor de atos e acontecimentos na arena da interação interétnica.

O vídeo torna-se assim não apenas um meio de representar a cultura, as ações, ou os acontecimentos e a objetificação de seus significados na consciência social, mas eles próprios tornam-se os *finis* da ação e objetificação sociais na consciência. Os Kayapó passaram rapidamente do estágio inicial de entender o vídeo como um meio de se registrar acontecimentos, para o de concebê-lo como o acontecimento a ser registrado e, em um sentido mais amplo, de entender os acontecimentos e as ações como objetos para o vídeo.

O recente encontro intertribal em Altamira, que os Kayapó organizaram para protestar contra um projeto brasileiro de construção de uma barragem hidrelétrica no vale do rio Xingu, foi planejado desde o início como uma demonstração da cultura e da solidariedade política entre as diferentes aldeias Kayapó e os povos não Kayapó, o qual se prestaria à representação pela mídia informativa, sobretudo o cinema, o vídeo e a televisão. O filme documental feito pela Granada Television, *The Kayapo: Out of the Forest (Os Kayapó: vindos da floresta)*, no qual trabalhei como consultor antropológi-

co, foi planejado em conjunto com o organizador Kayapó do encontro de Altamira, Payakan, e transformou-se em uma parte integrante de seus planos para a manifestação. A idéia para o filme, na verdade, originou-se de discussões entre mim e ele durante sua viagem pelos EUA, em novembro de 1988, quando lhe servi de tradutor e hospedeiro em Chicago. Payakan explicou-me que os Kayapó desejavam uma documentação completa de todas as fases da organização do encontro, incluindo os preparativos preliminares nas aldeias, e que viam isto como uma parte importante de sua apresentação do evento para o mundo exterior. Prometeu portanto garantir nossa entrada em duas das principais aldeias envolvidas no projeto, e a cooperação dos índios para desempenhar seus rituais e outros preparativos diante de nossas câmeras. Também nos convidou a acompanhá-lo e a uma delegação de 30 líderes Kayapó para inspecionar a grande barragem hidrelétrica em Tucuruí, que era uma parte importante da fase inicial de organização para Altamira. Todos estes assuntos foram devidamente representados no filme.

Os arranjos para o encontro foram amplamente planejados com a intenção de sua mostra em filme e vídeo. As sessões diárias foram na verdade coreografadas com belos desempenhos ritualísticos coletivos, que emolduravam seus começos, fins e pontos altos. O acampamento dos participantes foi criado como uma aldeia Kayapó modelo, com famílias, abrigos tradicionais e produção de artefatos, todos à mostra para a edificação de centenas de fotojornalistas, equipes de TV, cinema e vídeo. Os líderes Kayapó viam Altamira como uma grande

oportunidade para mostrar eles mesmos, sua sociedade e sua causa para o mundo, e sentiam que o impacto que isto teria na opinião pública brasileira e internacional, via mídia, seria mais importante do que o verdadeiro diálogo com os representantes brasileiros que teve lugar durante o encontro. Ao mesmo tempo, perceberam com acuidade que a produção de um grande e espalhafatoso evento atrairia um grande número de jornalistas e realizadores de documentários da mídia brasileira e internacional, e que a presença destas testemunhas e, por meio delas, suas audiências de massa (“o mundo todo está assistindo”) seria sua melhor garantia de que o governo brasileiro se sentiria compelido a enviar seus representantes ao encontro, e a fazer o máximo para impedir qualquer violência contra os participantes indígenas. No evento, estavam certos em todos os pontos. Estas, então, são outras dimensões do uso da mídia pelos Kayapó.

O relacionamento reflexivo do observador participante com a realidade que ele ou ela registra é, naturalmente, comum a todos os tipos de trabalho de campo antropológico. Na tentativa de documentar o papel do áudio e do vídeo na transformação cultural e autoconscientização dos Kayapó através do uso deste tipo de mídia, entretanto, a dinâmica reflexiva deste relacionamento é altamente intensificada. Tornamo-nos não só parte do processo que estamos tentando registrar, como também interferimos nele de várias formas, algumas propositais, outras não.

O que aconteceu durante a realização do primeiro episódio da série *Disappearing World*, da Granada, é um caso típico. Eu

tinha planejado o filme como um estudo comparativo das reações de duas diferentes comunidades Kayapó aos desafios apresentados pelas intromissões da sociedade brasileira. Queria mostrar que eles estavam recorrendo com sucesso ao fundo comum de instituições sociais e valores culturais para resistirem e adaptarem-se à sociedade nacional e, ao mesmo tempo, que se encontravam no processo de debater e revisar o significado da própria cultura. A questão principal era que as “culturas” de sociedades simples como os Kayapó não são sistemas fechados, homogêneos e internamente orientados de “representação coletiva”, mas processos ativos de luta política sobre os termos e significados da acomodação coletiva a situações históricas, envolvendo interação com condições externas, incluindo outras sociedades. Eu tinha conhecimento do uso que eles faziam dos gravadores cassete e das câmeras de vídeo, e planejava incluir isto, juntamente com outras formas de especialidades técnicas recém adquiridas, no filme como exemplos desta questão principal.

Quando nossa equipe estava se preparando para deixar a primeira das duas aldeias a fim de ir para a segunda, o líder da comunidade pediu-nos que gravássemos uma mensagem dele para a segunda comunidade em um de nossos gravadores cassete. A mensagem criticava esta aldeia por permitir a exploração excessiva pelos brasileiros de suas terras e recursos, e por ir longe demais no caminho de uma aculturação em relação ao modo de ser dos brasileiros. Submetemos devidamente a fita à apreciação da segunda comunidade, ouvida pelo chefe e a população reunida. Eles reagiram violentamente às críticas do líder



da primeira aldeia, e muitos fizeram discursos justificando sua estratégia de coexistência com os brasileiros, insistindo que, à maneira deles, permaneciam fiéis à própria cultura. Filmamos este encontro dramático e revelador, e ele se tornou o pivô do nosso filme, ligando as partes das duas comunidades como expressões de posições opostas no debate histórico, que acontecia entre os Kayapó, sobre o significado de sua cultura na atual crise de confronto interétnico. Como exemplo principal do modo pelo qual a segunda comunidade estava tentando usar a tecnologia brasileira para defender e preservar sua cultura, filmamos o uso que faziam do vídeo para registrar as próprias cerimônias e encontros com os brasileiros, incorporando partes de vídeos que eles haviam filmado ao nosso filme. Para fazer isso, tivemos de limpar, restaurar e recopiar as fitas dos Kayapó, danificadas pela umidade e mau uso. Estas, no devido tempo, ficaram novamente disponíveis para a comunidade a fim de serem exibidas no seu monitor.

Enquanto isso, nosso desejo de filmar o uso que faziam do vídeo estimulou-os a gravar imagens de nossa equipe enquanto filmava seus operadores de vídeo registrando certas cerimônias. Em todas essas formas, nossa atividade de registro audiovisual dos Kayapó tornou-se uma parte concreta de seu próprio uso da mídia audiovisual para seus propósitos políticos e culturais. Esta participação concreta tornou-se, de um modo não planejado e espontâneo, e, portanto, mais significativo talvez, a estrutura de organização da nossa representação audiovisual da realidade cultural deles: o primeiro filme Kayapó da série *Disappearing World*. Nossa apresentação de uma câmera

de vídeo à comunidade foi simplesmente mais um exemplo deste envolvimento reflexivo em seu uso da mídia audiovisual.

Quando essas dimensões reflexivas da documentação audiovisual de uma realidade cultural contemporânea, como a dos Kayapó, são consideradas conjuntamente com os modos, vistos acima, pelos quais eles começaram a incorporar a mídia audiovisual e a atividade concreta do registro audiovisual (por exemplo, a presença de operadores de vídeo Kayapó e equipes de filmagem não Kayapó) nas suas ações coletivas de confrontação política e de autodefinição cultural, torna-se aparente que o uso da mídia audiovisual assumiu proporções de significado sem paralelo próximo nos métodos antropológicos tradicionais de trabalho de campo. A mudança quantitativa aproxima-se certamente, se já não tiver chegado, do ponto de transformação qualitativa. Para o realizador de filmes antropológicos, a alteração teve o caráter de uma mudança de observação participativa para uma participação observadora.

A alteração envolve uma mudança nos termos tradicionais da responsabilidade ética no trabalho de campo. Como participante (querendo ou não) no processo de autoconscientização cultural e capacitação política, o usuário da mídia antropológica tem algum controle sobre os termos de sua participação, incluindo a escolha de planejar deliberadamente sua própria atividade documental e seus produtos, de forma a encorajar, aumentar ou então apoiar o processo que está documentando. A mudança provocada pelo uso das tecnologias de mídia contemporâneas, contudo, afeta não apenas o papel dos antropólogos e

realizadores de documentários, como a natureza da realidade que está sendo documentada. Se os Kayapó são uma indicação, os processos de autoconscientização cultural e étnica que têm sido catalisados pela nova mídia, e seu uso em redes de comunicação mundiais, estão se tornando muito mais importantes como um componente de “cultura” (ou, da mesma forma, de “etnicidade”), tanto no sentido de se tornarem mais complexos e se desenvolverem rapidamente, quanto de se tornarem mais importantes para os processos sociais e políticos. A própria natureza da “cultura” está mudando juntamente com as técnicas que empregamos para estudá-la e documentá-la. Este é um fenômeno que pede mais estudos e documentação pelos antropólogos do que tem recebido até hoje.

Atualização

Nota do editor Desde que o artigo precedente foi escrito, o autor já retornou a várias das comunidades Kayapó em que havia previamente conduzido pesquisas e filmado. O que vem a seguir são trechos de um relatório sobre conquistas recentes do Projeto de Vídeo Kayapó, que resultaram dos encontros e processos de autodocumentação descritos no artigo anterior. O texto completo do relatório de Turner sobre suas atividades e observações, baseadas neste trabalho, aparece na edição de outono de 1990, da Revista da Comissão de Antropologia Visual.

Turner retornou ao Brasil com uma agenda para o projeto: entregar uma câmera de vídeo nova à comunidade de Mentuktire, que possuía dois operadores treinados mas não tinha nenhuma câmera funcionando; providenciar o acesso dos operadores de vídeo

Kayapó a instalações de edição, com assistência de treinamento por parte de técnicos experientes, de forma que possam aprender a editar seus próprios vídeos; filmar no local, adquirindo material novo para uso nas primeiras sessões de edição, nas quais os editores de vídeo Kayapó receberão treinamento; observá-los trabalhando, anotando e analisando o critério empregado por eles nas decisões de edição; criar um Arquivo de Vídeo Kayapó; e envolver as duas comunidades, Gorotire e A'ukre (além de Mentuktire), no projeto, fazendo-os produzir material em vídeo para editá-lo e acrescentá-lo ao Arquivo de Vídeo Kayapó.

Ocorreu que Kinhiabieti, de Mentuktire, já tinha filmado duas cerimônias antes da câmera de vídeo da comunidade quebrar, e estava ansioso por editar este material. Com a ajuda generosa e inestimável de Vincent Carelli, e de outras pessoas do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) de São Paulo, consegui que os Kayapó tivessem acesso às instalações de edição de vídeo do Centro. O próprio Carelli ensinou Kinhiabieti a editar, e supervisionou seu uso do equipamento de edição para finalizar os vídeos das duas cerimônias. O resultado são os dois primeiros vídeos editados pelos Kayapó, uma fita de 17 minutos da cerimônia de dar nome às mulheres, ou Menire Mebiok, e uma de 42 minutos da cerimônia correspondente de se dar nome aos homens, a Menu Mebiok.

Com a cooperação de Carelli, consegui criar o embrião do Arquivo de Vídeo Kayapó no CTI, começando com as fitas originais editadas das duas cerimônias e com outras cópias trazidas por Kinhiabieti de Mentuktire. O CTI está preparado para ser o lugar de



todas as operações de edição dos Kayapó no futuro próximo, e para armazenar cópias em vídeo e vídeos originais já finalizados de todas as comunidades. Realizadores de todas as aldeias Kayapó poderão fazer cópias dos vídeos já finalizados para uso próprio. Pretende-se também que o arquivo Kayapó do CTI sirva como ponto de distribuição e circulação de vídeos para os não Kayapó interessados em assisti-los.

Após editar os vídeos das duas cerimônias com Kinhiabieti no CTI, retornei com ele para sua aldeia natal de Mentuktire. Lá dei-lhes de presente a nova câmera e o estoque de fitas que havia trazido, expliquei minhas idéias sobre o projeto de vídeo para as pessoas, e solicitei-lhes outras sobre temas a serem filmados como manter a contribuição da comunidade e o controle do projeto.

De Mentuktire, fui de táxi aéreo para a cidade brasileira de Redenção, localizada perto da aldeia Kayapó de Gorotire. Lá encontrei todos os chefes e jovens líderes Kayapó reunidos para um encontro em um acampamento que os Gorotire mantêm nas cercanias da cidade. Discutimos o projeto de vídeo, e eles concordaram entusiasticamente com o programa e seus objetivos. Em Redenção, também encontrei Mokuka, o líder e operador de vídeo de A'ukre, com quem havia planejado coordenar a participação daquela comunidade no projeto. Ele estava extremamente entusiasmado para participar, aprendendo pessoalmente a editar e filmando na própria comunidade. Combinei levá-lo a São Paulo para aprender edição no CTI no meu retorno em janeiro, quando espero conseguir uma câmera de vídeo para sua comunidade.

Convenci um dos líderes de Gorotire a voltar a São Paulo comigo, para apresentá-lo ao CTI e às instalações de vídeo, criando uma conexão direta entre os Gorotire e aquela instituição. Um deles, Tapiet, aceitou meu convite, mas nos pegou, a Carelli e a mim, de surpresa quando pediu calmamente, após a chegada, que filmássemos sua visita para que pudesse mostrar as pessoas da aldeia tudo o que estava vendo. Concordamos, pensando sobre como os Kayapó haviam dominado a máxima dos *civilizados*, de que o que é bom para um também é para o outro.

Durante nossas discussões, Tapiet concebeu o plano de fazer um vídeo documentário das várias ameaças brasileiras ao ambiente deles (garimpeiros, madeireiros, fazendeiros e grileiros) e dos projetos de desenvolvimento econômico alternativo que os Gorotire criaram nas fronteiras de suas reservas. Cinco postos de guarda de fronteira foram construídos, e em cada um tiveram início projetos de agricultura e coleta, a fim de proporcionar fontes de recursos imediatos para a comunidade. Tapiet encontra-se ocupado no momento com a gravação do material para este vídeo, juntamente com outro jovem líder Gorotire, Kuben'i. Os dois querem usar o vídeo para reforçar solicitações de ajuda junto a agências de financiamento internacionais para os projetos de seu povo. Ao mesmo tempo, estão gravando os rituais Gorotire, e completaram a filmagem de duas cerimônias de dar nome aos homens, a Takak e a Memu Mebiok.

No encontro de líderes Gorotire que estava acontecendo quando cheguei a Redenção, descobri que o principal tópico de

discussão era a crise precipitada por uma disputa entre dois chefes Kayapó mais velhos, Pombo, de Kikretum, e Rop ni, de Mentuktire, sobre o direito de representar a nação Kayapó como um todo para a mídia brasileira e internacional. Esta crise teria importante repercussões no projeto de vídeo. Embaraçada pelas críticas de Rop ni, talvez o mais conhecido e influente líder Kayapó, a Funai, a agência para índios do governo, induzira Pombo a encenar uma farsa na mídia, quando ele “deporia” Rop ni da posição (fictícia) de líder supremo dos Kayapó e se proclamaria seu sucessor naquela função. Um comunicado oficial foi emitido com este propósito, supostamente com o apoio de vários chefes reunidos na aldeia de Pombo com esta intenção, o qual começava com uma declaração de fidelidade e apoio incondicional à Funai descobri que a maioria dos Kayapó, tanto os líderes quanto os de menor projeção, estavam na verdade apoiando Rop ni, e sentiam indignação pelas pretensões grandiosas de Pombo.

Cientes de que eu estava indo para Brasília, para onde Rop ni partira a fim de enfrentar a crise, os chefes Gorotire pediram-me que levasse uma mensagem para ele, transmitindo seu apoio. Esta foi devidamente entregue, ao mesmo tempo em que aproveitei a oportunidade para apresentar o projeto de vídeo a Rop ni, que não estava em Mentuktire, quando de minha estada, com Kinhiabieti, e cujo apoio seria crucial para o sucesso do projeto naquela comunidade. Rop ni deu pleno apoio ao projeto. É um líder culturalmente conservador, preocupado com a preservação do conhecimento tradicional dos Kayapó, suas instituições sociais e seu modo de vida. Rop ni

viu o projeto de vídeo como uma ajuda para seus esforços, e enfatizou também que vídeos mostrando os Kayapó seguindo seu modo de vida tradicional seriam politicamente efetivos, para “envergonhar” as agências de financiamento brasileiras e internacionais, que tentam instituir esquemas de “desenvolvimento” que prejudicam as comunidades Kayapó e seu meio ambiente.

Em fins de outubro, vários meses depois de meu retorno do Brasil, recebi um telefonema urgente de Mokuka, de São Paulo; ele viera com a impressão equivocada de que eu ainda estava lá. Revelou-me que Mokuka e Rop ni haviam convocado uma reunião plenária dos líderes de todas as comunidades Kayapó, em A'ukre, para meados de novembro, que serviria para garantir novamente apoio à liderança de Rop ni, em repúdio ao desafio de Pombo, e para ratificar a liderança de Mokuka sobre a grande maioria da comunidade de A'ukre, a qual ele havia decidido transferir para uma nova área, como resultado de uma disputa acirrada com outro líder A'ukre, Payakan. O encontro de chefes de A'ukre, convocado ostensivamente para afirmar a unidade Kayapó e a liderança de Rop ni, após o fracasso do desafio de Pombo, também forneceria convenientemente um cenário capital para Mokuka obter o apoio coletivo dos líderes reunidos para o seu precipitado cisma de A'ukre.

Mokuka estava muito ansioso para fazer um registro em vídeo deste encontro, o qual (ele claramente esperava) serviria como um atestado de legitimidade para sua autoridade como líder da nova comunidade que ele espera fundar depois do encontro. Esta, ficou claro depois, a razão pela qual queria en-



trar em contato comigo com tanta urgência. Será que eu poderia de alguma forma arranjar para ele uma câmara de vídeo *antes* da minha chegada em janeiro, de forma que o grande conselho de A'ukre pudesse ser documentado? Por sorte, consegui obter uma para ele, e ele poderá então fazer um registro em vídeo desta reunião histórica e politicamente importante dos Kayapó.

Ele e eu planejamos revisar e editar as fitas da reunião de A'ukre no CTI em janeiro. Este episódio deixa claro até que ponto o uso do vídeo já se tornou parte integrante do pensamento, da ação e manobra políticas dos Kayapó, não só nos confrontos com os brasileiros, como em seus próprios processos e crises internas. Isso também traz forçosamente à tona como um projeto, que espera documentar a formação de uma consciência social e cultural, admitindo ao mesmo tempo que deve se tornar um fator catalisador no processo que pretende registrar, acaba se envolvendo nos aspectos políticos deste mesmo processo.

No mesmo telefonema no qual conversei com Mokuka, também falei com Kinhiabieti, que havia acompanhado Mokuka a São Paulo, onde ele estava planejando o iminente encontro de A'ukre com o chefe Rop ni. Kinhiabieti mostrara a Carelli e a mim duas horas de vídeo, filmadas em detalhe e com muita beleza, da cerimônia da máscara do tamanduá no CTI, em julho. Pretendia completar a filmagem em vídeo da cerimônia, em Mentuktire, no final de agosto, para editá-la no CTI, quando eu retornasse em janeiro. Infelizmente, entretanto, sua casa tinha pegado fogo, com as fitas da primeira parte da cerimônia, antes do fim do ritual. A câmara de vídeo e a

maioria das fitas virgens foram salvas, e ele se encontra no momento trabalhando em outra cerimônia e em uma série de declarações políticas de chefes sobre o conflito entre Rop ni e Pombo, além de outras questões do momento. Editará este material no CTI em janeiro.

Ele e seu colega, Waiwai, também planejam ir até a área da recente invasão das terras dos Waurá por um grupo de fazendeiros armados, no Parque Nacional do Xingu. Eles incendiaram completamente uma aldeia Waurá e estão ameaçando estabelecer uma fazenda em seu lugar. Os Mentuktire ofereceram-se para enviar um grupo de homens armados para ajudar na defesa dos Waurá, e planejam mandar junto um operador de vídeo para registrar o conflito e os feitos de sua força expedicionária, se realmente forem. O projeto da expedição fornece, assim, mais um exemplo do modo como os Kayapó adotaram o vídeo em seus confrontos políticos com a sociedade nacional.

Uma das minhas razões antropológicas para lançar o projeto de vídeo era a de estudar a estratégia Kayapó de edição dos próprios vídeos. A edição feita por Kinhiabieti de seus dois lotes de vídeo, sobre as cerimônias de dar nome aos homens e às mulheres de Mentuktire, proporcionou-me a primeira oportunidade de observar um editor Kayapó em ação. Eu havia imaginado que eles poderiam ser guiados, na edição dos vídeos sobre a própria cultura, pelos mesmos esquemas culturais que direcionavam o desempenho das atividades culturais em questão. O material de Kinhiabieti sobre as cerimônias forneceu uma oportunidade de testar esta hipótese.

A edição de Kinhiabieti confirmou totalmente minhas expectativas. As cerimônias em questão eram longas e complexas, envolvendo cerca de dois meses de contínua atividade ritual. Esta atividade é organizada em seqüências repetitivas de cantos e danças, na qual as mesmas danças, acompanhadas pelos mesmos cantos, acontecem na mesma ordem, mas em uma série de lugares diferentes, começando em um local afastado na floresta, longe da aldeia e depois movendo-se para várias áreas intermediárias, terminando com a celebração máxima na praça do centro da aldeia. Nos primeiros rituais, só usavam uns poucos enfeites de folha de palmeira, mas, nas danças finais na praça da aldeia, podiam ser vistos cocares, adornos de penas e outros ornamentos especiais. Na edição destas seqüências, Kinhiabieti incluiu meticulosamente na fita pedaços de cada dança em todos os locais, na mesma ordem na qual ocorreram. Não se tentou evitar a repetição mas enfatizá-la. O objetivo era conseguir uma representação completa e fiel do ritual inteiro, e mostrar que a cerimônia havia sido feita por completo e de maneira apropriada.

O esquema da cerimônia, em outras palavras, foi aplicado reflexivamente, tal qual o que guiou a edição de sua representação em vídeo. Elementos não repetitivos, como, por exemplo, ritos, atividades ou ornamentos ocorridos ou usados em pontos específicos do ritual por pessoas que recebem o direito de fazê-lo de um parente, foram também escrupulosamente mostrados. Nenhuma particularidade significativa, em termos Kayapó, foi omitida. Não houve, em suma, nenhuma seleção ou ênfase editorial de alguns segmentos ou aspectos na ordem estabelecida da cerimônia às custas de ou-

tros. Um dos resultados foi que, comparando a edição corte por corte com o meu copião, aprendi muita coisa sobre as cerimônias de dar nomes que desconhecia, embora já as tivesse visto. A se julgar por estes vídeos, os Kayapó são excelentes e assíduos etnógrafos deles próprios, o que é exatamente o que se determinaram a ser com sua estratégia de autodocumentação em vídeo.

Estes primeiros vídeos editados pelos Kayapó foram feitos para espectadores Kayapó: não há qualquer tentativa de se colocar voz, narração ou comentários, muito menos tradução, legendas, créditos, título escrito ou logotipo. Alguns dos vídeos a serem editados em janeiro, contudo, como o vídeo Gorotire sobre problemas ambientais e projetos para o desenvolvimento da comunidade, serão feitos basicamente com o propósito de apresentar a realidade Kayapó para outras platéias, e vão necessitar da maioria destes acessório-padrão dos filmes e vídeos documentários tradicionais. Existe a idéia de que pelo menos alguns dos vídeos feitos por eles para uso interno, em sua autodocumentação cultural, receberão uma narração explicativa e legendas, a fim de que possam circular para exibição entre platéias não Kayapó. Os ajustes para a distribuição ainda têm de ser negociados com eles. Presumivelmente, será coordenado através do Arquivo de Vídeo Kayapó. Enquanto isso, o interesse pelos vídeos Kayapó já está surgindo na comunidade internacional de vídeos e filmes documentários. Por um acordo especial, os dois vídeos das cerimônias de dar nomes foram exibidos no Festival of New Cinema em Montreal, em outubro, que dedicou sua programação deste ano aos filmes e vídeos sobre, e fei-



tos por, povos indígenas. Algumas cópias também foram adquiridas pelo Departamento de Mídia Visual do Museum of the American Indian de Nova York.

A diversidade de assuntos mostrada pelos vídeos a serem editados em janeiro deve provocar uma variedade interessante de estratégias conceituais e hipóteses culturais por parte de seus editores Kayapó. O facciosismo político interno, os projetos econômicos comunitários e os conflitos políticos e ambientais com a sociedade nacional não conseguirão ser negociados com os mesmos esquemas culturais de suas cerimônias; a escala a que os editores Kayapó vão recorrer para estratégias representativas reflexivas é algo a ser observado ainda. A construção de representações em vídeo das questões culturais e políticas tornou-se para os Kayapó um canal importan-

te para a formulação de esquemas ideológicos novos ou modificados para interpretação e compreensão deles.

Notas finais

Este artigo tornou-se possível, em parte, pelo apoio generoso da Spencer Foundation e do Centro para Estudos Latino-Americanos da Cornell University. Foram de grande valia minhas discussões com Faye Ginsburg, Paul Henley e Fred Myers sobre as idéias apresentadas aqui, e com platéias de críticos em exposições e discussões dos meus filmes Kayapó, no Margaret Mead Festival (1988 e 1989), no Festival of Native American Film (1989), na Chicago University (1988 e 1989), na New York University (1988 e 1989), e na Amazon Week (Semana da Amazônia), em Nova York, em 1990.

Referências bibliográficas

- TURNER, Terence. 1987 "Disappearing World: The Kayapo", filme, 52 min. Diretor: M. Beckham e consultoria antropológica: Terence Turner. Granada Television Ltd.
- _____. 1989a "The Kayapo: out of the forest". Filme, 52 min. Diretor: M. Beckham, consultoria antropológica: Terence Turner. Granada Television Ltd.
- _____. 1989b "The Kayapo: out of the forest." Três filmes da série Disappearing World, Granada television Ltd.
- _____. 1989c "Kayapo plan meeting to discuss dams". Cultural Survival Quarterly, vol 13, n.1.
- _____. 1989d "Five dams in Altamira: Kayapo Indians Organize Protest against Proposed Hydroelectric Dams", Kayapo Support Group Newsletter, n.1.
- n.d.1 "The Role of Indigenous Peoples in the Environmental Crisis: The example of the Kayapo of the Brazilian Amazon", a ser publicado na *New Perspectives in Biology and Medicine*.
- n.d.2 "Culture and the Making of History: The Kayapo from Pacification to Altamira", a ser publicado na *Anthropology and History*.
- n.d.3 "Cosmology, Ideology and the Historical Transformation of Kayapo Social Consciousness", proposto ao Anuário Antropológico, São Paulo.



*Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho**

Regina C. Reyes Novaes

“Todos nós sabemos que a arte não é verdade.

A Arte é uma mentira, que nos permite perceber a verdade.

Ao menos a verdade que nos é dada a perceber”.

Picasso

Com esta citação Menezes(1995) termina seu artigo intitulado “*A questão do herói-sujeito em Cabra marcado para morrer de Eduardo Coutinho*”. Neste artigo o autor “*procura destrinchar a articulação do discurso de Eduardo Coutinho como discurso da verdade, por se colocar o tempo todo como um documentário, e portanto neutro, que retrataria os descaminhos e a violência política brasileira da época*”.

Dialogando com uma bibliografia especializada sobre a produção artística e cinematográfica, e com esta específica competência, Menezes analisa “*as imagens e sua montagem, associadas ao discurso do narrador*” e procura demonstrar ao leitor que “*ai se construiu uma nova interpretação acerca dos fatos tomados como pano de fundo, que muito mais tem a dizer sobre uma certa visão do campesinato brasileiro e de uma forma de fazer política, e conseqüentemente história, do que sobre os fatos em si que, em princípio, se estaria narrando*” (destaque meu).

Enfim, através de detalhada observação do filme o autor, partindo da constatação

de que o diretor do filme é também, e ao mesmo tempo, personagem e narrador, atribui a “*uma constante troca de lugares do sujeito*” o reforço dos “*mesmos artifícios que, primordialmente, o filme se esforçaria em denunciar*”.

De início, devo dizer que concordo com algumas das observações de Menezes. Contudo, na maioria das vezes, eu trocaria os sinais. Isto é, para certas resoluções e momentos para os quais o autor reserva o sinal negativo da crítica, proponho o sinal positivo do elogio. É verdade que me falta qualificação para um certo olhar especializado, pois não sou da “*área de cinema*”. Falo, de fato, a partir da experiência de quem faz pesquisas e oferece cursos sobre a temática dos movimentos sociais no campo e de quem introduz alunos de ciências sociais no fazer antropológico.

Entretanto, meu objetivo não é confrontar a realidade dos fatos com a realidade reconstruída no filme. Isto porque, ao deparar com esta produção de imaginário social, a abordagem socioantropológica biográfica não tem a pretensão de cientificamente

“Dedico este artigo a Patricia Monte-Mór, minha amiga, há muitos anos cúmplice no desejo de levar adiante um diálogo — no qual se explorem convergências e se guardem as devidas e benditas diferenças — entre a antropologia e o cinema. Mas, enquanto eu tenho permanecido no desejo, e em algumas explorações pontuais, ela, entre nós pioneira, realiza.”

desmascará-las ou “resgatar a verdade dos fatos”. São justamente as narrativas construídas — em suas dimensões identitárias e simbólicas — que devem se transformar em objeto de reflexão sociológica. E, a partir daí (e de outras perguntas), constrói-se a narrativa das ciências sociais. Assim, se toda narrativa é, em certo sentido, “invenção”, construção modelar, a partir de quais critérios definir — de saída — um filme como “ficção” e/ou “documentário”, artístico ou pedagógico, comercial ou etnográfico? Mesmo porque tanto os estudos antropológicos quanto o filme — como, de resto, toda a reconstrução histórica — se valem da memória coletiva que está sempre conectada com múltiplas percepções da verdade, ao menos “a verdade que nos é dada a perceber”. Foi com esta perspectiva que, para abrir este artigo, me apropriei da frase de Picasso, que fecha o artigo de Menezes.

Um filme, dois tempos

Imagens em branco-e-preto. O filme começa com um porco disputando comida com habitantes do lugar, uma mulher pobre cozinhando, crianças catando caranguejos no mangue. A estas cenas de pobreza nordestinas segue um grande cartaz da Esso. O primeiro narrador, o poeta Ferreira Gullar, explica:

Abril de 1962. Estas imagens foram filmadas durante a UNE Volante, uma caravana da União Nacional dos Estudantes que percorreu o país para promover a discussão da Reforma Universitária. Com os estudantes viajaram membros do CPC — Centro Popular de Cultura da UNE — que pretendiam estimular a formação de outros Centros de Cultura nos estados. A imagem da miséria

contrastada com a presença do imperialismo — essa era uma tendência daqueles tempos. Como demonstra esta música — A “Canção do subdesenvolvido”, clássico do CPC.

Em seguida, entra uma legenda: *Voz do diretor*. Identificando-se para o público como diretor, Eduardo Coutinho, agora no lugar de narrador, se apresenta como personagem:

“Como integrante do CPC e responsável por estas filmagens, também paguei meu tributo ao nacionalismo da época, indo filmar em Alagoas um campo de petróleo que a Petrobrás começava a explorar. Depois de passar por Pernambuco, a UNE Volante chegou à Paraíba no dia 14 de abril. Duas semanas antes, João Pedro Teixeira, fundador da Liga de Sapê, tinha sido assassinado (...)”

Na interpretação de Menezes (1995), através desta fala, Coutinho faz uma “autocrítica”. Mas — prossegue — uma “autocrítica apenas relativa pois ao nos envolver e dizer que o nacionalismo era da época ele transfere a responsabilidade e a cumplicidade de suas perspectivas de então. A culpa é, portanto, da época”. Ao meu ver, sem dúvida, ao falar “tributo ao nacionalismo da época” Coutinho, diretor de cinema dos anos 80, se distancia dele mesmo jovem diretor, participante do CPC da UNE dos anos 60. Mas, não necessariamente o faz em termos de autocrítica. Aliás, colocar esta questão em termos de “autocrítica” é justamente se valer do mesmo esquema de pensamento que foi dominante entre as esquerdas nos anos 60. A distância que Coutinho produz em relação a este esquema de pensamento é maior. Tal distância não é feita em termos de “autocrítica”, nem



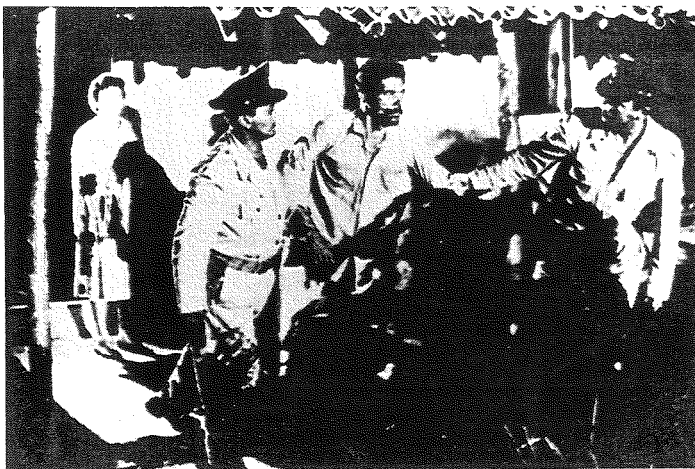
relativa, nem absoluta. Ao datar e contextualizar, ele dá historicidade àquelas imagens e a quem as produziu, e já oferece não apenas outra concepção para o filme, mas também outras formas de responsabilidade e cumplicidade com os “camponeses” e demais personagens que aparecem no filme. Comparemos o contexto dos dois tempos.

O “filme de longa metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira que se chamaria *Cabra* marcado para morrer”, conta o primeiro narrador, seria “produzido pelo CPC da UNE e pelo Movimento de Cultura Popular de Pernambuco- o MCP — realizado nos próprios locais e com os participantes reais da história. Elizabeth (viúva de João Pedro) e seus filhos viveriam seus próprios papéis”.

Em fevereiro de 1964, dois anos depois, começaram as filmagens. Não mais em Sapé, como tinha sido pensado, pois em janeiro daquele ano haviam morrido onze pessoas em um conflito e a região estava ocupada pela polícia militar da Paraíba, o que dificultava a filmagem no local. Foram para o Engenho da Galiléia, em Pernambuco, onde os camponeses tinham obtido a vitória de permanecer na terra. Apenas Elizabeth viajou com a equipe, os outros camponeses/atores foram escalados em Pernambuco.

Ou seja, pensado menos como “documentário”, o *Cabra* filmado em 1964 tomava partido e desejava ser pedagógico. Para isto, em tempos de CPC da UNE,¹ lançou-se mão da dramatização. Através da história

de João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas pediu-se aos atores/camponeses que representassem os acontecimentos que viviam. E os atores não foram escolhidos a esmo, faziam parte da rede dos “camponeses”. Isto é, representavam uma parcela dos moradores, foreiros e eiteiros que se enfrentava com o “latifúndio”, que passou por experiências desnaturalizadoras da legitimidade da “lei do patrão” (termo usado para se referir ao poder privado dos grandes proprietários de terra sobre suas vidas). Apenas um deles, João Mariano — justamente aquele que faz o papel de João Pedro — não tinha passado pessoalmente pela ex-



periência associativa das Ligas Camponesas, ainda que tivesse vivido um conflito com o senhor de engenho e por isso deixado a propriedade.

Desta forma, mesmo que baseado em diálogos “de improviso”, o “script” que brotava entre camponeses explicitava uma leitura daquela experiência vivida e tinha como pressuposto tornar-se uma ode ao herói/martir pela Reforma Agrária. Como

renças entre Ligas e Sindicatos, ver Novaes, 1988 e 1991.

⁴ A violência no campo é contínua. Nos anos 60 combinou-se a violência privada com nacional-desenvolvimentismo, em 1964 a violência militar foi ao campo. Nos anos 80, conhecidos como de "abertura democrática", há vários registros de violência no campo no Nordeste. Por exemplo, quando Coutinho foi à Paraíba ele filmou uma entrevista com Margarida Maria Alves, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, município próximo de Sapé; em 1983, Margarida foi brutalmente assassinada, a mando do mesmo grupo político que em 1962 havia encomendado o assassinato de João Pedro. Coutinho cedeu estas imagens para alguns vídeos que foram feitos sobre Margarida posteriormente. A questão da violência — e do medo daí decorrente — deve ser levada em conta, quando se analisam perguntas e respostas em um filme documentário.

bem observa Menezes (1995:123), "*no filme de 64 os camponeses são filmados sempre com a câmara de baixo para cima, na mais tradicional posição de engrandecimento visual do que é filmado utilizado pelo cinema (...) quem os olha quer que eles sejam vistos como grandiosos*".

- As filmagens do *Cabra marcado para morrer* foram interrompidas pelo golpe militar de 1964. Na ocasião cinco componentes da equipe da filmagem foram presos como "subversivos". Coutinho ficou escondido com Elizabeth, depois chegaram juntos até Recife, fugindo em seguida cada qual por seu lado. As filmagens só foram retomadas posteriormente em 1981 e concluídas em 1983.

Partindo do pressuposto de que a experiência de fazer o filme em 1964 tinha sido marcante, não só para ele/diretor, mas também para os camponeses/atores, o diretor/narrador expõe seus objetivos:

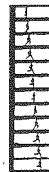
Narrador 2 (Coutinho): *Fevereiro de 1981: dezessete anos depois voltei à Galiléia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia roteiro prévio, mas apenas a idéia de tentar reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em Cabra marcado para morrer. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo os fatos ligados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta da Galiléia e também a trajetória de cada um dos participantes do filme daquela época até hoje.*

Quando Eduardo Coutinho voltou à Paraíba em 1981, com o objetivo de acabar

o filme além das imagens filmadas havia, nos subterrâneos da memória social (Pollak, 1989), um herói cantado em prosa e verso. Isto é, já havia uma imagem de João Pedro socialmente construída. Mas, de alguns outros "sobreviventes" e de sua viúva Elizabeth ninguém sabia. Lembro-me que uns diziam que ela tinha sido "assassinada pela repressão". Mas também — como herança ou continuidade a um tempo em que muito se resolvia com uma boa "autocrítica" — corriam histórias de que ela teria "se vendido" para a CIA e viveria com muito conforto em algum lugar do país.

A primeira cena da segunda fase mostra camponeses/atores assistindo-se na projeção do filme de 64. As imagens feitas 17 anos depois são muito diferentes das de 64, não só porque as primeiras são em preto-e-branco e estas são coloridas, não apenas porque o próprio Coutinho/diretor já trazia agora consigo a experiência de fazer documentário para a televisão (ele foi responsável por uma fase do programa Globo-Repórter), mas também porque os tempos eram outros: nas ciências sociais anunciava-se uma crise de paradigmas, o Partido Comunista já não tinha o monopólio do chamado "pensamento de esquerda" no Brasil, as Ligas Camponesas haviam sido desbaratadas e os diferentes segmentos de *trabalhadores rurais* se organizavam em sindicatos,² ainda que a violência contra trabalhadores que lutam pela terra não tivesse cessado.³

Assim, se no primeiro momento tanto o diretor, quanto os *camponeses* que encenavam a vida do herói foram cúmplices que se moviam a partir de uma mesma chave de leitura da realidade, nos anos 80 parece faltar um *script* comum. Na primeira



fase do filme a conjuntura permitia dividir responsabilidades — pelo menos — com os pares da UNE e com as lideranças das Ligas Camponesas. Nos anos 80 o diretor teve de fazer escolhas, apostas, com todos os riscos daí decorrentes. Até porque nas filmagens de 80 e 81 não havia uma marcante experiência comum unindo o conjunto diversificado dos entrevistados. Os que aparecem são diferentes entre si em termos de geração, participação política e religiosa, trajetórias de vida. A meu ver, na filmagem e, sobretudo, na montagem, Coutinho optou pela concepção — paradigma ou estilo, como queiram — de tornar explícita a “complexidade da realidade”. Sem pretender colocar minha interpretação na boca do diretor, vejo nesta escolha uma lição fundamental da chamada antropologia reflexiva: repercussões, os significados e os efeitos sociais de um acontecimento político (tanto a história das Ligas, quanto a história de João Pedro) não dependem apenas das boas ou más intenções, acertos e erros dos agentes sociais envolvidos. Dependem de diversas conjugações de fatores.

Explicando melhor: a escolha parece ter sido demonstrar as múltiplas virtualidades, as contradições, as ambigüidades que se seguiram às experiências das Ligas Camponesas. Isto tanto para os que foram participantes das Ligas e/ou do filme no pré-64, quanto para os filhos de João Pedro e Elizabeth. E, em vez da câmera engrandecedora “de baixo para cima” ele vai compondo imagens, escolhendo ângulos, quadros e distâncias que documentem lados multifacetados da “realidade”.

Como afirma Piault (1995: 23) “na passagem da realidade para a imagem há uma

ordenação particular; o olhar que observa não é apenas uma máquina que registra, ele também escolhe e interpreta. Para legitimar este registro do real e torná-lo, não apenas compreensível mas aceitável, isto é, sujeito a todo tipo de questionamento, convém explicitar as modalidades, entender as condições, identificar as orientações”. Olhando deste ângulo, vejo, de saída, nas primeiras cenas do filme, um ponto positivo: a explicitação das regras do jogo. Pode-se gostar mais ou menos dos resultados apresentados, mas sabe-se para o que se está sendo convidado. A contextualização das imagens de 64, a legenda que indica que o diretor é ao mesmo tempo um dos narradores e no texto no qual ele se assume como personagem se complementam para dizer que um mesmo indivíduo — agora por sua conta e risco — jogará em três posições.

Neste sentido, com o presente por conhecer, voltando a Pernambuco e à Paraíba, Coutinho recomeçou sua “aventura” de cineasta que — a despeito das diferenças de instrumentos e objetivos —, de meu ponto de vista, pode ser comparada com a aventura da pesquisa antropológica.

A invenção do camponês: atores sociais, conflitos e mediadores

Através de certa combinação entre imagens e textos, o *Cabra* fornece um dos elementos fundamentais para a compreensão do contexto histórico no qual se “inventou” o camponês no Brasil: a presença de “mediadores” externos junto aos grupos de trabalhadores em conflito no campo.

Em seu livro *Os camponeses e a política no Brasil*, José de Souza Martins (1981:21) lembra que “as palavras ‘camponês’ e ‘campesinato’ são recentes no vocabulário brasileiro, aí chegados pelo caminho da importação política”. Segundo o mesmo autor, foram as “esquerdas que introduziram em definitivo estes vocábulos procurando dar conta das lutas dos trabalhadores do campo que irromperam em vários pontos do país nos anos 50”.

Durante seus IV e V Congresso o PCB (Partido Comunista Brasileiro) fez presente a proposta de Reforma Agrária para “acabar com o monopólio da terra, fortalecer a economia camponesa, incentivar o cooperativismo e a mecanização”. A Reforma Agrária fazia parte daquela “etapa da revolução, antifeudal, nacional-democrática”. A partir dos meados dos anos 50 registra-se a atuação de membros e simpatizantes do PCB no campo em vários pontos do Brasil e na fundação ou apoio às Associações de Lavradores e Trabalhadores Rurais no Nordeste, depois conhecidas como Ligas Camponesas.

Contudo, ainda que importados e resultados de uma transposição mecânica de conceitos condizentes com outras realidades sociais, os termos “camponês” e “campesinato” foram adotados pelo conjunto das forças políticas em presença, e por trabalhadores do campo que viviam situações de rupturas de relações sociais. Por este caminho os termos “camponês”/e “campesinato”, revestidos de historicidade, ganharam existência social no Nordeste.

Francisco Julião (1979:14), advogado das Ligas Camponesas, afirma que nesta oca-

sião “certa euforia na burguesia nacional para quebrar os latifundiários e criar indústrias de transformação” favorecem a emergência do chamado “movimento camponês”. Mas o “movimento camponês” na Paraíba (cf. Novaes, 1988), as Ligas da Paraíba, não foram majoritariamente constituídas por “camponeses” (no sentido histórico ou sociológico da termo que pressupõem organização de trabalho familiar) em aliança com a “burguesia nacional” versus o latifúndio improdutivo.

É verdade que na Liga de Sapé (na qual, no início, João Pedro era o secretário) o presidente era um pequeno agricultor, proprietário de um pequeno lote de terra. Como ele, outros pequenos proprietários se associaram ou se mostraram “amigos” das Ligas, não apenas em Sapé como, também pude constatar, em algumas das outras 17 Ligas que, em diferentes níveis, chegaram a se organizar na Paraíba. Contudo, estes parecem ter constituído exceções. As Ligas se constituíram basicamente de “rendeiros” e “assalariados” (conforme classificação que aparece nos estatutos, ou de “foreiros” e “moradores de condição” termos correntes nas entrevistas).

E o que reivindicavam estes foreiros e moradores de condição ou eiteiros? Os foreiros estavam no topo da hierarquia interna que classificava o “povo do engenho”. Justamente porque tinham acesso ao sítio e não recebiam dinheiro como assalariados, pagavam o cambão, uma espécie de retribuição aos favores do patrão, que os distinguia dos outros. Esta situação permitia aos foreiros internalizar mais completamente as regras da morada tradicional (Palmeira, 1976:107), manifestando lealdade e reconhe-



cimento ao dono da terra. Assim, no momento em que este sistema se rompe e os foreiros se vêem ameaçados de não reproduzir a situação anterior, são eles os primeiros a se aproximar das Ligas. Utilizando-se da antiga posição privilegiada dentro da propriedade (baseada no sítio, no trabalho familiar e na desobrigação da venda da força de trabalho) muitos deles iniciam uma luta pela permanência na terra em novos moldes, sem o cambão, e buscando estar de acordo com a “lei da nação”.

Palmeira (1985:49-50) afirma que “a mobilização política do campesinato, num certo sentido, cria o campesinato. Ao tirá-los do isolamento político, tira-os do anonimato político”. Isto porque um dos pressupostos da eficácia política é a existência de uma identidade política. Não é por acaso que o vocabulário político “emprestou” ao campesinato um termo novo — camponês — para formular uma identidade nova. Enfeixando termos de circulação restrita (matuto, caboclo, lavrador etc...) no momento de sua entrada no cenário político em algumas áreas, o termo camponês foi reapropriado para designar especificamente os trabalhadores rurais engajados na luta política (Cf. Sigaud, 1976 e Palmeira, 1985).

Neste sentido, não havia um camponês prévio e pronto na Paraíba antes daquela época. Foram as lutas sociais, com o vocabulário e os mediadores que através elas se deram a conhecer, que “inventaram” este camponês. A rigor, Coutinho ao “pagar seu tributo” a esta época, tornou -se ele também personagem de um certo acontecer social. Enquanto “mediador externo” foi

também construtor do “campesinato”. Visitando a área em uma caravana da UNE buscava formas de fazer mediações entre aquele segmento de trabalhadores que construía sua identidade política e outros segmentos da sociedade. Era este o objetivo do filme.

Entretanto, até porque estas experiências em direção ao reconhecimento político dos *camponeses* foram abruptamente interrompidas pelo golpe militar, o “lugar” de João Pedro não estava totalmente “dado” até a estréia do *Cabra*. João Pedro não deixou nada escrito e de sua imagem física apenas duas fotos ficaram. Uma, em que ele aparece com a família, esta — segundo sua esposa — intencionalmente feita pouco antes de sua morte quando, já bastante ameaçado, disse que aquela foto seria uma lembrança para sua mulher e seus filhos. Esta não aparece no filme, foi encontrada depois do filme ter sido feito. Na outra — bastante presente no filme — ele aparece já morto, feita pela polícia no próprio local da emboscada.

De fato, para a construção do *personagem João Pedro* entre os *camponeses*, que se *construíram como atores sociais*, o filme de Coutinho teve papel ativo. O filme nacionalizou a figura de João Pedro Teixeira. Foi principalmente através dele que o personagem extrapolou fronteiras regionais, se transformou em uma referência obrigatória na narrativa acerca de uma série de eventos sociais que convenciamos chamar de “processo de organização política dos trabalhadores rurais”. Talvez se possa dizer que sem o filme não haveria hoje nenhuma figura emblemática, da época, conhecida nacionalmente.

"Para pensar estas questões é importante retomar o livro de Norbert Elias (1994) sobre Mozart, onde o autor do Processo Civilizador analisa a "generalidade" do compositor, articulando indivíduo e sociedade como "aspectos diferentes, embora inseparáveis, dos mesmos seres humanos" elementos indissociáveis de uma mesma realidade que se quer conhecer para "rendre plus compréhensible sa situation humaine".

Enfim, não há por que negar que a obra ajuda a forjar uma versão da história. Pollak (1989:14) lembra que o filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para rearranjos sucessivos da memória coletiva. A memória social é sempre seletiva e, através do *Cabra*, certamente se afirmou e tomando visíveis — e visuais — um número delimitado de eventos-chave e de imagens que no acontecer social não estavam tão necessária e inexoravelmente encadeados. Como sabemos, as narrativas sempre buscam dar lógica a posteriori a um conjunto de eventos que em seu acontecer social não contém essa lógica em si, pois em cada momento deste acontecer está em jogo uma disputa de um conjunto de forças cujo resultado não está dado a priori (Thompson, 1987). Certamente na memória coletiva se silenciaram outras vozes e virtualidades daquele momento.

Mas, além do filme de Eduardo Coutinho, são diversos tipos de depoimentos sobre ele (de sua esposa, de seus companheiros, de políticos da época etc...) assim como há poemas escritos por ocasião de sua morte e um romance que se ocupa de sua vida. Todos — cada qual a seu estilo — constroem narrativas sobre este personagem que, a partir de sua morte precoce e trágica, foi visto como um herói e/ou mártir. Assim, a vida de João Pedro Teixeira tem sido sempre lida “pelos resultados” (o sacrifício da morte); para contá-la conta-se com outras vidas e personagens-chave. Sendo assim, quando Eduardo Coutinho volta para a região para acabar o filme, apesar do silêncio imposto pelo medo, não há um esquecimento e vazio de lembranças entre aqueles que ele vai reencontrando. O cineasta/personagem traz as suas lembranças, mas elas

tiveram de disputar e negociar com outras lembranças inscritas na memória social. E é neste embate que reside a qualidade maior do filme.

A meu ver, mesmo sem pretender explicações e nexos sociológicos, o filme faz uma opção por “complexificar a realidade”, e assim contribuiu para *humanizar* ⁴ o personagem, evitando dois vereditos simplificadoros: pensá-lo como “herói por acaso” ou então como “ser excepcional” (Pollak, 1990).

Um filme sobre João Pedro ou sobre Elizabeth?

Por uma série de motivos, em todas as narrativas que se propõem recuperar a história de João Pedro, fala-se em Elizabeth. Há um poema intitulado “POEMA PARA PEDRO TEIXEIRA ASSASSINADO”, de Affonso Romano de Santana, escrito pouco depois da morte de João Pedro (publicado no Vol. II da Coleção Violão de Rua, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962). Para ilustrar o lugar que estava reservado para Elizabeth nesta história:

(...)Uma viúva e seus filhos
se espreitam de madrugada
que amanhece em sangue e brasa
Vai a noite
Alta é

Uma viúva em seu leito
Arde desejos de sangue.
Mulher, por que morreu teu marido
com o corpo ferido?
Moço, morreu ferido pelo inimigo
porque sabia seu caminho.



Mulher por que feriram teu filho
na estrada de teu marido?
Moço, feriram o menino porque seguia
o caminho que vamos todos seguindo.

Desce o dia
longo é.
Uma viúva
Ouvindo a voz do marido
“Vai mulher que a luta é”
desperta seus companheiros
e sai com a alba pelos campos (...)

Quando conheceu Elizabeth, João Pedro trabalhava em uma pedreira, “em terras dos Ribeiro Coutinho” próximo do município de Sapé, sede da Usina Santa Helena, também pertencente ao Grupo Ribeiro Coutinho, que se destacava na região como o segundo produtor de açúcar do estado. Conheceram-se, porque Elizabeth, filha de um pequeno proprietário da região, ajudava na pequena mercearia de família freqüentada por trabalhadores das proximidades.

O pai de Elizabeth foi contra o namoro, não queria o casamento. Em vários textos sublinham-se as marcas sociais que transformam a questão doméstica em questão política: o pai não queria porque João Pedro era pobre, preto, ignorante. Frente a esta oposição João Pedro “roubou Elizabeth”, em 1942. Ou seja, optaram por um expediente usual na região. O casamento por fuga é uma solução quando o casal tem pressa de se casar e não tem recursos monetários para as despesas cerimoniais, as quais se tornam dispensáveis frente ao “fato consumado”. E é também uma solução frente a oposição familiar, pois após a fuga é melhor aceitar o casamento do que ter a filha “desonrada”.

O casamento com Elizabeth torna-se também um ponto importante para a biografia de João Pedro. É aquela “jovem bonita, branca, filha de pequeno proprietário” logo após o casamento ensina as primeiras letras para o marido desejoso de ler a Bíblia (ele havia se convertido para a igreja evangélica). Depois disto Elizabeth e João Pedro, juntamente com seus filhos, passaram nove anos em Recife. Lá nasceram Abraão, Isaac, Marta, Paulo e Nevinha. João Pedro, trabalhando numa pedreira, todos os domingos freqüentava a Escola Dominical.

Depois, como relata Elizabeth, ele se afastou um pouco da igreja Batista que então frequentava e participou da organização de um sindicato que reunia sua categoria. Tendo participado do movimento sindical urbano em Recife e ali, segundo algumas pesquisas, conhecido pessoas ligadas ao Partido Comunista, João Pedro também acompanhou o movimento das Ligas Camponesas em Pernambuco. As atividades políticas fizeram com que João tivesse dificuldades de encontrar trabalho, mesmo sendo especializado. Com muitas dificuldades de sobrevivência em Recife, receberam a visita de um irmão de Elizabeth e resolveram, em 1954, aceitar a oferta do sogro para morar e cultivar um lote de terra que este havia recentemente adquirido.

Já de volta a Sapé, fundada a Liga, Elizabeth também se torna imprescindível nas reuniões de camponeses analfabetos, quando lê para eles notícias nos jornais e nos folhetos impressos pelas Ligas Camponesas.

Mas há ainda um outro motivo que faz com que o casamento de João Pedro se

transforme em evento-chave desta narrativa. No sentido de explicitar conteúdos registrados no imaginário social, vale a pena transcrever aqui trechos do romance de José Louzeiro intitulado *Devotos do ódio. Uma profecia camponesa*, em que o autor, especialista em um tipo de narrativa que ele mesmo define como “romance-reportagem”, mesclando realidade e ficção, relata uma conversa do imaginado andarilho chamado Asbal com João Pedro, anos depois de sua morte, à beira de sua sepultura:

“(...) O quê, Elizabeth deve te esquecer? Que é isto homem de Deus! Tua mulher é sofrimento e coragem. Muitos anos desterrada e não quebrou caminho. Penando por aí enfrentou a gestação do futuro. Sangrou de esperar. O pai dela? Coitado! Não se modificou. É prova viva de insensatez. Estandarte de angústias e mágoas. Te odiou por seres negro; te odiou por amares Elizabeth. Tu, o tirador de pedra da pedreira. Operário das mãos calejadas. Elizabeth, a jovem bonita branca, filha de pequeno proprietário que almejava crescer. E cresceu, por fora. Por dentro, apodrecia de ódio. Ele te detestou Pedro; tramou tua morte (...)”

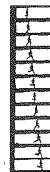
Pois bem, o sogro⁵ se transformou em um opositor político, e foi acusado de participar do conluio que planejou o assassinato de seu genro, orquestrado pelos usineiros e senhores de engenho conhecidos como “grupo da Várzea”. Conta Elizabeth, em entrevista: *“Papai não gostando da luta de João Pedro... Sempre ao contrário, ele procurou tirar João Pedro de lá. Disse que João Pedro podia procurar outra terra e morar, abandonar o sítio dele. Dizia: ele como líder camponês, com essa religião camponesa, eu não vou querer você aqui”. Respondia: ‘não*

tenho para onde ir, tenho muitos filhos...’ Quando papai viu mesmo que ele não saía da propriedade, papai, então, vendeu o sítio”. João Pedro não saiu da terra, procurou “seus direitos” para evitar o despejo, foi assassinado. Elizabeth foi depor na Comissão Parlamentar de Inquérito e contou muitas vezes tudo que ocorreu naquele dia 2 de abril de 1962, quando na estrada Sapé — Café do Vento três homens, armados de fuzil, montaram uma tocaia e esperaram a passagem do líder camponês, assassinando-o com cinco tiros.”

Menezes (1995:119) diz que Coutinho “desqualifica” o pai de Elizabeth quando — enquanto narrador — apresenta as imagens filmadas com o sogro em 1981, dizendo:

“Ele relutou muito a aparecer, mas logo se arrependeu e escapou para dentro de casa.” Menezes, crítico, observa: *“Escapou, belo termo. Mas a pergunta que nos resta é de quem, ou do que ele teria escapado.”* Uma resposta possível: o pai de Elizabeth naquele momento não buscava só escapar do cineasta, mas das lembranças e do julgamento social que o decreta culpado na saga de João Pedro. Tensão inevitável. Constrangimento registrado em imagem. Aliás, como já fora previsto por Nevinha, uma das filhas de João Pedro entrevistadas que aparece no filme “preparando” o cineasta para o encontro com o avô. Nevinha naquele momento partilha fantasmas que rondam a memória coletiva: conta que o pai de Elizabeth vivia cismado com “estranhos” que se aproximavam porque *“o pessoal de fora mesmo foi que foram lá dizer: pode ser Elizabeth que quer lhe matar, não sabe? Muita gente foi. Aí ele botou na*

⁵É interessante notar que para dar coerência à narrativa que apresenta o sogro como racista, aliado dos grandes e traidor dos pequenos, ao falar do casamento não se pode levar em conta todas as reaproximações familiares havidas posteriormente entre genro e sogro. Uma delas, aliás, particularmente importante porque leva João Pedro e a família a morar em terra cedida pelo pai de Elizabeth, sem o que João Pedro não teria se feito camponês.



cabeça, né, já velho, ficou pensando que era ela (...)”.

Mas, além disto tudo, Elizabeth, mulher e viúva, tornou-se ela mesma líder. No filme ela conta que, quando foi depor na Comissão Parlamentar de Inquérito, “*em Brasília os deputados, junto com o presidente, achavam que eu devia substituir o lugar de João Pedro, principalmente para a manutenção de meus filhos e para que a liga engrandecesse com minha presença, né, eu era a viúva do líder. E eu aí continuei...*” Elizabeth também viajou por outros estados e foi a Cuba visitar Isaac, o filho, que ganhou uma bolsa de estudos do governo cubano para estudar medicina, candidatou-se à deputada estadual, foi presa.

Conhecendo a história de Elizabeth, seu aprendizado e circulação pelo espaço público, me parece pouco provável que o cineasta pudesse “*falar por ela*”, “*colocar a fala na boca*” deste personagem. Ou seja, a experiência política anterior de Elizabeth parece questionar a suspeita de que Coutinho — sob o registro da câmera — poderia impor-lhe questões ou respostas. Aliás, lendo o depoimento que Elizabeth fez na Comissão Parlamentar de Inquérito e observando a semelhança com o que ela diz no filme, 17 anos depois, dá para compreender quando ela mesma desqualifica seu depoimento do dia anterior dizendo que “*deveria ter falado tudo na ordem, tudo direitinho*”. Passada a emoção do primeiro momento, ela se reinvestiu de seu papel social de guardiã da memória social e retomou a mesma estrutura da história que havia construído para, como ela mesmo diz no filme, “*na minha luta protestar contra o*

assassinato de João Pedro, não só de João Pedro como de todos os companheiros que tombaram”.

De fato, no filme, a partir do reencontro, as memórias pessoais de Coutinho e de Elizabeth negociam abertamente, no presente e “ao vivo”. Afinal, eles já se conhecem bastante. Com ele, ela aceitou ir à Galiléia filmar o *Cabra*, onde estava exatamente no dia do golpe militar de 1º de abril de 1964. Nesta passagem importante de sua vida o filme e o seu diretor já se tornam referência obrigatória. Mas, isto ainda não é tudo. Depois de 17 anos na clandestinidade, com o nome de Marta Maria da Costa, é de novo “o filme” o detonador de seu reencontro com o passado e com o presente de seus filhos, com a sociedade, com a política. O que certamente passa a influenciar na história. Novos pontos ou novas ênfases que vão sendo incorporados após as filmagens de S. Rafael, no Rio Grande do Norte. Depois do sepultamento de Marta Maria da Costa, até hoje Elizabeth Teixeira faz João Pedro viver cada vez que conta e reconta sua história incorporando outros elementos do presente⁶. Em resumo — e não poderia ser diferente — João Pedro, Elizabeth e Coutinho são os personagens principais no *Cabra*.

Um filme sobre João Pedro ou sobre os camponeses?

Menezes (1995:116) adverte que “*devemos nos lembrar que, só no ano de 1992, morreram mais de 200 líderes sindicais no Brasil em condições semelhantes às de João Pedro*”. De fato. Mas vale a pena indagar qual seria a singularidade desta história fren-

⁶ Ver recente entrevista de Elizabeth Teixeira publicada na revista *Teoria e Debate*, número 30, janeiro de 1996. No ano passado fiz uma nova entrevista com Elizabeth, na qual ela relatou episódios da infância e da parentela de João Pedro que nunca havia contado. É como se nunca secasse a fonte que permite constante seleção e enquadramento de memória, nos termos de Pollak

te a tantos outros conflitos existentes pelo Brasil afora.

Uma justificativa poderia ser encontrada na importância que a Liga de Sapé teve no Nordeste. De fato, em 1956 registra-se a primeira tentativa de fundá-la no “terreiro da casa” do agricultor João Pedro Teixeira. Esta tentativa não teve sucesso mas, posteriormente refundada, a Liga de Sapé congregou, sendo considerada naquela época “a maior do Brasil”. No entanto, sabemos, o reconhecimento nacional e internacional da Liga de Sapé não se deu em função de seu tamanho. Esteve, antes, associado à tragédia que a notabilizou: o assassinato de seu líder em 2 de abril de 1962. Desta vez, não foi possível enquadrar o assassinato de um trabalhador em conflito com o proprietário como um “caso de polícia”. Sua morte, com as marcas da conjuntura, tomou-se um “caso de política”. Indignou e mobilizou pessoas e poderes.

Na ocasião assim se expressou publicamente um político paraibano: *“É inútil matar camponeses. Eles sempre viverão. Antes de morrer João Pedro era apenas a silhueta de um homem no asfalto mas agora, paraibanos, João Pedro virou Zumbi. João Pedro virou assombração. É uma sombra que se alonga pelos canaviais e bate forte nas portas das casas — grandes e nos engenbos, que povoa a reunião dos poderosos, que grita na voz do vento dentro da noite, e pede justiça e clama vingança, que passeia pelas estradas de Sapé. (Raimundo Asfora).*

É justamente o reconhecimento do assassinato em termos políticos que faz João Pedro passar de “silhueta de homem no asfalto para Zumbi, como alusão ao

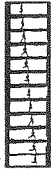
heroísmo, o misterioso poder de ir e vir daquele líder dos quilombos. Mais do que um predeterminado “sujeito histórico, corporificado em uma vida individual”, João Pedro em vida encarnou o “camponês” naquele momento criado pelo chamado “movimento camponês”, e sua morte consolidou esta “invenção”, dando-lhe sobrevida através da memória social.

Teodor Shanin (1980:71), discutindo o conceito de campesinato, afirmou: “a luta de classes não é apenas uma contradição objetiva de interesses, mas é também, em outro nível, uma confrontação real de organizações específicas, palavras de ordem, homens.” Nesta perspectiva, homens ou mulheres, indivíduos ou pessoas, suporte de culturas e donos de personalidades — para além das injunções políticas e das determinações econômicas — também contam para determinar os rumos da história. Assim, com a singularidade de sua história pessoal João Pedro fez-se personagem no processo de organizações dos trabalhadores do campo no Brasil.⁷ Mas, esta resposta leva a outra pergunta: para além do trágico desfecho, o que haveria de semelhante e/ou singular na trajetória de João Pedro em relação aos seus companheiros que o reconhecem como líder? Destacarei aqui dois aspectos: o fato dele ter saído do local e o fato dele ter se convertido à religião evangélica.

Andar e perder o medo

O filme de 1964 deveria começar com a família Teixeira voltando para o campo, para Sapé, depois de ter vivido na cidade de Recife. Este detalhe revela algo peculiar sobre a trajetória de João Pedro.

⁷Pierre Bourdieu (1986) se propõe a “construir a noção de trajetória como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) em um espaço — ele mesmo em devenir e submetido a transformações”. A singularidade da trajetória de João Pedro, neste sentido, poderia ser mais bem compreendida se pudéssemos compará-las com outras de outros líderes e líderes das Ligas Camponesas.



Quando João Pedro, com a família, voltou para Sapé foi trabalhar “de ganho” na mesma pedreira em que já havia trabalhado anteriormente. Porém, cuidava também do roçado em terras do sogro. Elizabeth conta que seu pai foi visitá-los. Falou com João Pedro, levou seus próprios trabalhadores para ajudar a filha e o genro. Mas o desentendimento não tardou, conta Elizabeth, pois João Pedro foi ficando conhecido por questionar as condições de vida e trabalho na região, inclusive junto aos empregados do sogro.

Como já se afirmou, com outros trabalhadores, fez então sua primeira tentativa de fundar uma Associação de Trabalhadores em Sapé. Porém, ao que se sabe, a pressão dos grandes proprietários, através da disseminação do medo, afastou os trabalhadores da Associação. Pressionado e sem trabalho (“não queriam mais ele na pedreira”, diz Elizabeth). João Pedro viajou para o Rio de Janeiro, onde passou oito meses trabalhando em uma pedreira em Jacarepaguá. De volta ao sítio e à Paraíba, João Pedro encontra, com outros companheiros, outras condições para organizar a Liga.⁸

Mas ele não era um pequeno proprietário, um foreiro ou um trabalhador do eito da cana. Sua liderança se torna regional e sobre ele recaem os olhares de liderados e opositores, pois ele já “tinha andado” e vivido situações que lhe permitiam relativizar o medo. A liderança de João Pedro, desta forma, esteve menos respaldada na semelhança que ele teria naquele momento com seus liderados do que nas diferenças entre ele e seus liderados em termos dos deslocamentos geográficos e de espaços sociais presentes em sua própria trajetória.

De certa forma, após a nova experiência de organização os associados das Ligas também se sentem “andando”, como afirmou em entrevista recente Severino, na época morador de engenho:

“Depois das Ligas eu comecei a andar. Eles falavam lá (nas reuniões das Ligas): olha, ninguém tenha medo do latifúndio. Então eu dizia cá: muito bem coronel, a gente não tem medo de ninguém, só dos castigos de Deus. O que vier a gente arrebenta”.

Recorrer à Justiça, tornava-se momento-chave do vir-a-ser camponês. Associando-se às Ligas passavam a ter “carteirinha de camponês”. E para ser camponês era preciso, sobretudo, dissipar o medo, enfrentar os conflitos, transpor o espaço do poder privado do latifúndio e ocupar espaços públicos: o fórum, a pista (rodovias), a praça, as ruas da capital. Na busca de outra “lei”, a “lei da nação”, construiu-se uma nova identidade social, a de camponeses em oposição ao latifúndio.

João Pedro — operário da pedreira — encarnou o camponês e trazia consigo a alternativa à “lei do patrão”. Investido da legitimidade de sua representação João Pedro entrava nas propriedades para apoiar associados. Em notícia publicada no *Diário da Borborema* de 14 de janeiro de 1961, sob o título *Grupo de camponeses armados invadiu a fazenda Marauá*, o repórter Antonio Barroso Pontes noticia a presença de 200 camponeses, acompanhados por João Pedro Teixeira (e Pedro Inácio de Araújo, o nego Fuba, outro personagem que mereceria melhor exame) para prestar solidariedade ao morador Manoel de Deus ameaçado de despejo. O jornal dizia que o morador

⁸Os companheiros mais lembrados são: Pedro Fazendeiro, foreiro, Alfredo Nascimento também foreiro em um sítio dos Ribeiro Coutinho, João Alfredo, sapateiro na cidade, ao que tudo indica ligado ao Partido Comunista. A Liga de Sapé foi fundada, em meados de 1958, no Grupo Escolar da cidade, com a presença de autoridades municipais (chefe de polícia, médico, padre, juiz) e de políticos ligados ao Partido Social Democrático (PSD); fundase a Associação de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas de Sapé.

/foreiro “exigia vultosa indenização” e referiu-se aos camponeses como “*cangaceiros bossa nova*”, informando acerca das providências tomadas para “serenar os ânimos” e superar o “clima de terror, insegurança e vandalismo”.

Justamente “por ter andado” e perdido o medo João Pedro se diferenciava dos associados. Era ser portador de um “saber” externamente adquirido. É interessante notar que enquanto nas biografias — ao falar da oposição da família de Elizabeth ao casamento — se ressalta a imagem de João Pedro como *negro, pobre e analfabeto*, enquanto liderança e para seus liderados ele se torna mensageiro de um poder externo, um *doutor*. É assim que Severino, morador de condição (entrevistado por Vanilda Piva), relata a chegada de João Pedro Teixeira, no plantio em que tinha sido chamado para intermediar um conflito onde estava em discussão o preço da diária:

“Que quando demos fé chegou João Pedro. João Pedro chegou. Quando ele saltou do caminhão, tá pensando que ele foi abraçar o proprietário? Foi nada, ele foi pra onde estavam os camponeses. Tava tudo feito roda esperando ele (...) Ele veio rindo. Quando ele saltou do caminhão, o homem não pôde abraçar tudo e se punha a rodar no meio do povo, de braço aberto. Meu filho, como vai tudinho, que é que tá acontecendo? Disse: não tá acontecendo nada, Dr. João’. Aí ele veio, acomodou-se, ajeitou e disse: não vai me mostrar o livro de pagamento? (...)”

João Pedro era naquela situação, para Severino, o Dr. João, veio para o lado deles, mas era diferente deles. Segundo guarda a

memória de Severino, ele “se acomodava, se ajeitava” para depois “de rodar no meio do povo de braço aberto”, calmamente, “pedir o livro de pagamento”, como se fosse um fiscal trazendo outra lógica, externa à dominação tradicional. Em seu estilo de liderança o “Dr. João/o camponês” — ao mesmo tempo — marcava todo tempo proximidade e distância de seus representados. Por outro lado, já como camponês ele alimentava externamente aquela identidade de vigência local. João Pedro participou de um Congresso Nacional de trabalhadores da Agricultura (ULTAB), em 1959, em São Paulo e do Congresso Camponês de Belo Horizonte em 1961.

Estes aspectos mostram uma diferenciação interna ao grupo a partir da experiência de organização vivida por parte deles. Assim, o filme que parte da história de João Pedro reconstitui — sem com isto homogeneizar — a experiência de todo um grupo social que o reconheceu e legitimou como líder.⁹

Crente e/ou comunista?

Tudo leva a crer que em Recife João Pedro se “educou”, se socializou para a política através de contatos com Partido Comunista. Não há muitas informações sobre isto. Mas é interessante notar que havia um outro tipo de “capital” que era por ele acionado para se contrapor à grave acusação, da época e entre camponeses, de que ele seria comunista. A imagem de João Pedro Teixeira esteve associada a de um “crente”. Conta, em entrevista, Elizabeth Teixeira, sua esposa:

“Não (na pedreira), ele ainda não tinha nenhuma atividade política. O que ele gostava era de conversar sempre com os crentes,

⁹ Os líderes são aqueles indivíduos que - por certas injunções em suas trajetórias pessoais - se encontram socialmente “predispostos a sentir e expressar com uma força e coerência particular certas disposições éticas e políticas já presentes, em estado implícito, em todos os membros da classe ou do grupo de seus destinatários” (Bourdieu, 1974:74).



trabalhando com os crentes na pedreira. Eles entravam muito em contato com ele. Eles deram uma Bíblia para ele e ele gostava muito. Nesta época ele não lia, mas ele participava dos cultos dos crentes. Depois de nós casados, pediu pra mim ensinar a ele a ler. Ele muito inteligente, eu comprando uma cartilha, um caderno e um lápis... rápido ele conheceu todas as letras, aprendeu a ler e pouco mais ele lia na Bíblia todas as palavras. Eu não entendo por que ele era tão dedicado aos crentes. Afastou-se da Igreja Católica, que toda a família dele era católica. Então, ele convivendo com os crentes parece que ele chegou aos crentes, aquele amor. Entendeu que a lei do crente era melhor que a católica (...) em Recife trabalhando na pedreira (...) aos domingos ia à Escola dominical e à noite ia à Igreja. Com a continuação ele foi se separando um pouco da Igreja e entendendo de política, ligando-se a um grupo político ele fundou lá, junto com amigos, o Sindicato dos Pedreiros, da classe dos trabalhadores da pedreira. As primeiras reuniões foram na nossa casa."

Embora, como afirma Elizabeth, ao iniciar a atividade política João Pedro tenha se separado "um pouco da Igreja", e até possa ter se aproximado do Partido Comunista em Recife, aos olhos dos associados da Liga, João Pedro era um crente. E a conversão não foi para ele apenas um incentivo à alfabetização, foi também ocasião de acesso a uma fonte de saber socialmente valorizada: a Bíblia.

Já afastado da Igreja, do conhecimento da Bíblia, João Pedro se valeu em diferentes circunstâncias tanto no interior do movimento que liderou, quanto nos embates externos. No filme Elizabeth conta que

quando João Pedro foi preso e levado a Recife, ao ser indagado sobre sua vinculação ao Partido Comunista, afirmou que era "um crente" e, nesta ocasião, respondeu a várias perguntas dos policiais e autoridades, citando trechos inteiros para comprovar seu conhecimento da Bíblia.

Mas, Elizabeth não entende muito por que João Pedro se aproximou dos crentes. A família dele era toda católica. O catolicismo era sua religião "natural". Já tive oportunidade de sugerir que, em determinadas situações, a conversão religiosa ao protestantismo, no Brasil, pode significar uma primeira ruptura no âmbito da interiorização da dominação (Cf. Novaes, 1985).

Tornar-se crente, naquele contexto, implicava romper com a tradição católica, contrapor-se às referências socioculturais do próprio grupo e enfrentar-se com os mecanismos acionados pelos padres para combatê-los. Por todos estes motivos, poucos se convertiam. Nesta minoria, na ocasião, destacaram-se não apenas João Pedro Teixeira mas, também, outras lideranças camponesas, para as quais a conversão religiosa favoreceu o encontro com as Ligas, e o reconhecimento de sua liderança.

O que pode revelar esta recorrência na biografia de vários líderes das Ligas? Em que a conversão pode acentuar a predisposição de João Pedro para sentir e expressar com uma força e uma coerência particular certas disposições éticas e políticas já presentes, em estado implícito, entre aqueles trabalhadores que, vivenciando conflitos sociais, se aproximam das Ligas? Conta Julião, em entrevista publicada em 1974 no jornal *Pasquim*:

“Os camponeses passaram a ter grande respeito pelos pastores protestantes, tanto assim que muitos destes pastores são mártires das Ligas (...) A vantagem é que não bebiam. Me preocupava muito o problema da bebida porque a aguardente era um grande aliado do latifúndio. O camponês tinha sede e logo de manhã o capataz lhe dava uma bicada. O sujeito de barriga vazia tomava aquela bicada para esquentar pro trabalho, para ter mais atividade. Isso desmoralizava, muitos que se viciavam, caíam bêbados, e o pouco dinheiro que ganhavam para poder comer farinha ou carne destinavam à bebida (...) Os crentes não bebiam, não fumavam e só tinham uma família, então os camponeses se interessavam em que os protestantes, fossem presidentes e secretários das Ligas porque tinham orgulho de saber que seu presidente não se embriagava, embora eles tivessem várias famílias e se embriagassem. Tinham orgulho de saber que seu presidente era um homem sério. Muitos protestantes foram verdadeiros condutores de Ligas Camponesas” (pág. 16).

Embora os agricultores católicos pudessem criticar os “crentes” porque romperam com a “religião da família”, demonstravam uma certa admiração pelo estilo de vida adotado pelos convertidos. O modelo de comportamento atualizado pelos crentes não era estranho ao grupo, apenas radicalizava disposições éticas e morais preexistentes. Neste modelo está a antítese da “desmoralização” imposta principalmente pela bebida, que provoca dramas familiares, e também, por extensão, a estigmatização dos trabalhadores.

Naquele momento em que se evidenciavam outras rupturas no tecido social, tor-

nou-se viável a reapropriação política daquele modelo ético. Ou seja, para fazer face ao latifúndio e recobrar a dignidade perdida, acionou-se o próprio código moral imposto pela ideologia dominante: estar junto de “gente decente”, sóbria e temente a Deus. Porém, o reconhecimento das lideranças crentes pelos associados das Ligas não só não resultou, via de regra, em conversão religiosa dos liderados como, por outro lado, a diversidade religiosa não se tornou um elemento desagregador da identidade camponesa construída naquele contexto. Conviviam crentes e católicos.

Vários líderes das Ligas eram católicos, assim como Elizabeth Teixeira, que reafirmou sua condição de católica frente a Comissão Parlamentar de Inquérito (que — como já se afirmou — se instalou depois da morte de João Pedro para “estudar as causas e implicações do fenômeno socio-econômico que deu origem ao aparecimento das Ligas na Paraíba”). Em outro trabalho (Novaes, 1987), também analisei o jornal do movimento intitulado LIGA no qual, na seção ALMANAQUE do CAMPONÊS, além da “medicina na roça” havia a coluna “santo do dia e Festas Religiosas móveis”.

Na construção do personagem João Pedro, ser crente rompia com elementos devocionais da tradição que se faziam presentes no “Almanaque do Camponês”, mas maximizava a afirmação — através da legitimação bíblica — de valores e possibilidades de reinterpretação presentes nesta mesma tradição. Podemos dizer que, naquela situação de desnaturalização da dominação tradicional, a atividade política minimizava as diferenças de filiação religiosa e os levava a explorar os pontos co-



muns da mesma matriz cristã que estava subjacente às duas alternativas presentes.

Enfim, João Pedro é de perto e de longe, semelhante e diferente, de dentro e de fora, crente/família católica; comunista/crente; do campo e da cidade; que é um deles, pois abraça os camponeses/mas é “doutor” quando pode perguntar pelo livro de pagamento. Misturam-se nele posições, tempos, espaços. Nos termos da época, um “Cangaço bossa nova”.

A questão da religião também está presente no filme com as suas virtualidades. No mesmo filme em que Elizabeth conta que João Pedro foi evangélico e que foi testado, demonstrando seu conhecimento da Bíblia quando foi preso, se registram outros efeitos da conversão religiosa. João Mariano — o único que não tinha participado diretamente das lutas de Galiléia — que fez o filme vivendo João Pedro, já era crente na época, mas hoje, dirigente da Igreja Batista, diz que gostou de ver o filme de 64 para “desfrutar o nosso trabalho”, mas diz que sua Igreja não o quer “dentro deste movimento, que isto é movimento revolucionário”. Já Zé Daniel, um dos líderes de Galiléia, agora com 67 anos, conta: “Fui crente depois da Revolução. Não foi primeiro de abril. Dia vinte e cinco de abril do mesmo ano eu me entreguei a Jesus até hoje”. Converteu-se à Assembléia de Deus e, com esta fé, se identifica com a vívida condição camponesa, com o filme e com as lembranças do passado.

Atentando para aspectos como estes, tenho utilizado o filme em um “campo de pesquisa”, ou melhor como material didático, adequado para pensar a questão da

produção e reprodução de liderança e para pensar diferentes repercussões da conversão religiosa em relação à experiência de participação política.

*Para além do mito do
“olho neutro”:
constrangimentos,
memórias negociadas
e emoção*

De volta à Galiléia, Coutinho e sua nova equipe improvisaram a projeção do material filmado em 1962 e 1964 para a comunidade do Engenho de Galiléia. Os atores do filme foram convidados para a projeção e a reunião desta noite foi filmada. Nestas cenas as falas são curtas, os convidados parecem mais interessados em se identificar na tela, identificar os outros, comparar como eram no passado. Muitos não se viam há muito tempo, registrou-se a alegria do reencontro. No dia seguinte Coutinho procura-os para conversar. Ali recuperam-se as lembranças de outros líderes e “galileus” que ainda estavam vivos. João Mariano, João Virgíneo, José Daniel, João José, Braz Francisco, Bia, Rosário, Cícero recordam a experiência passada comum, com a qual cada um seguiu pela vida fazendo seus caminhos.

O camponês João Virgíneo fez um vigoroso relato sobre a tortura e sofrimento durante os seis anos que passou na prisão. Ele morreu antes do *Cabra* ter sido terminado, mas ali ficou seu único depoimento histórico. José Daniel, o crente acima citado, foi filmado relembando os dias que se seguiram ao golpe. Lembra que ficou com outros camponeses e gente da equipe cinematográfica — inclusive

com Coutinho — escondido na mata. Depois se entregou ao Exército, foi quando lhe exigiram “entregar as armas” das Ligas, levou-os até o lugar onde estavam a máquina de filmar, latas de filme, refletores, megafone e o tripé. No dia seguinte um jornal de Pernambuco publicou uma foto do “achado” como ilustração de uma matéria em que se dizia que um “*farto material*” caracterizava “o *dispositivo de subversão ali montado pelos esquerdistas internacionais*”. A matéria “informava” que na última semana ali teria sido exibido um filme chamado “*Marcados Para Morrer. A película ensinava como os camponeses deveriam agir de sangue-frio, sem remorso ou sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação, “os reacionários” presos em Campanha ou levados à Galiléia, no interior do Estado*”. Ou seja, também na outra versão dos acontecimentos o *Cabra* entrou para a história.

João José, filho de José Daniel, tinha 20 anos na época, lembra das perguntas que lhe fizeram sobre os “estranhos” (seriam cubanos?) que estavam por ali filmando. João José soube que alguns foram presos logo após o golpe de 1964. E naquele momento de transformar silêncio em lembranças partilhadas mostra o que guardou cuidadosamente durante anos: dois livros pertencentes a membros da equipe cinematográfica. Esperava um dia ter notícias “do pessoal do filme”.

Enfim, afora a reticência do pai de Elizabeth e um certo constrangimento com o crente João Mariano (em quem a presença de Coutinho parece ter despertado o

medo de novo envolvimento) durante as filmagens dos anos 80, no que diz respeito a Elizabeth e aos demais *camponeses* há — em graus diferentes — cumplicidade e negociação de lembranças. Resta ainda pensar como pensar o que se passa nos contatos com os filhos.

Durante todo filme, aparece uma foto de Elizabeth, tirada logo após a morte de João Pedro, com todos os seus filhos. Cada vez que Coutinho dá notícias ou encontra um deles localiza-o também com um close na foto. As primeiras notícias São de Paulo, que logo depois da morte de João Pedro sofreu atentado à bala, salvou-se e nos anos 80 vivia em Recife. Meses depois Marluce, uma das filhas, se suicidou tomando arsênico “por sentimento pela morte do pai”. Em 64, Carlos fugiu com a mãe (segundo relato, seu pai não teria querido ficar com ele pois se parecia com o pai, João Pedro), Isaac estava em Cuba, e os oito outros filhos de Elizabeth foram recolhidos e divididos entre os avós e tios maternos. Coutinho chegou à Elizabeth através de seu filho Abraão, que trabalhava como jornalista em Patos, cidade do sertão paraibano. Ele sabia onde estava a mãe, pois o irmão Carlos já o havia procurado, mas ainda não tinha ido à S. Rafael no Rio Grande do Norte encontrá-la.

Uma situação de tensão se explicita com Abraão, que — segundo conta o narrador — fez muitas exigências para levar a equipe até sua mãe. A imagem de Abraão denota uma expressão de quem tem dúvidas sobre o risco que esta visita pode acarretar para si e para sua família. Previne-se: agradece a “abertura política” do presidente



Figueiredo e pede à mãe que faça o mesmo. Diz que todos os regimes são opressores, como se enviasse uma crítica a Cuba. Mas, depois, expressa um espécie de revolta contra gente de fora que teria abandonado sua família no sofrimento (*“todas as facções políticas esqueceram Elizabeth Teixeira, simplesmente porque não tinha poder”*), em outro momento insinua que é hora de cobrar por isto. Coutinho tem dificuldade de lidar com a veemência do filho mais velho, fala e repete que registrará tudo que a família desejar. Mas sabe que esta presença afetará a retomada de seu contacto pessoal com Elizabeth.

Não sei quanto mais há de material filmado e quanto este momento foi editado, mas — a meu ver — ele é um dos mais fortes momentos do filme. Misturam-se ali sentimentos múltiplos: entre eles a alegria atordoada de “Marta Maria da Costa” voltando a ser Elizabeth,¹⁰ a mágoa de Abraão, a perplexidade de Coutinho. Todos tinham um pouco de razão. Em cena não há heróis ou bandidos, dominadores e dominados. Há interesses e sentimentos diferentes explicitados, à flor da pele.

Em seguida projeta-se, para a mãe e os dois filhos, as imagens de 62 e 64. O narrador não informa: *Abraão assistiu sem interferir*. Depois, também através da narração, ficamos sabendo que a partir do dia seguinte Abraão deixou de interferir no clima da entrevista. Coutinho expressa o alívio proporcionado pela ausência de Abraão e pela possibilidade que isto representou para ele se aproximar de Elizabeth.

Quanto aos outros filhos, Isaac, entrevistado em Cuba, a pedido de Coutinho, é

o único que fala a linguagem dos camponeses dos anos 60, com um pouco de sotaque espanhol, sabe quem foi seu pai e por quê morreu. Já nos encontros de Coutinho com os outros filhos, há menos tensão explicitada em linguagem política e mais questões psicológicas e subjetivas à mostra. Ao entrar em contacto com os filhos do herói, Coutinho entra em contato com trajetórias, dificuldades e ocupações típicas das classes populares nordestinas. E, sendo assim, quem assiste pode — por exemplo — achar João Pedro Filho, que ficou com o avô “traidor”, o mais bem-situado na vida. Nevinha mora perto dos avós e expressa perplexidade porque foi “dada” para o avô criar. Paulo mora em Recife. Os outros migraram para o Rio de Janeiro: Marta e Marinês moram em Caxias. José Eudes em um depósito de uma firma de engenharia perto da avenida Brasil no Rio de Janeiro.

Em alguns momentos pode incomodar uma certa sensibilidade de classe média certa “invasão de privacidade” que significa filmar, expor, a emoção de filhos vendo depois de 18 anos fotos e ouvindo no gravador a voz da mãe. Mas, não há como deixar de notar nos semblantes dos filhos a alegria frente à chegada das pessoas que com seus artefatos auditivos e visuais trazem consigo a possibilidade de recompor laços familiares. Nestes momentos do filme importa menos o que se diz para preencher silêncios ou do que exatamente cada um se lembra ou é levado a lembrar. O improvisado da fala é secundário, as imagens falam bem mais.

Aliás algo bem parecido se dá com Elizabeth durante a visita de Coutinho à

¹⁰ A única pessoa para quem, em São Rafael, Elizabeth revelou sua identidade era o Sr. Francisco Xavier, presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais do município, onde de início ela lavou roupas para sobreviver e depois dava aulas de alfabetização.

São Rafael. Logo no primeiro dia ela atende o filho Abraão e agradece ao presidente Figueredo pela abertura. Depois, mesmo na ausência do filho — quando está se despedindo de Coutinho —, ela ainda agradece outra vez: (...) *Mas hoje nós agradecemos muito ao nosso presidente ter concedido essa honra de hoje nós já estarmos conversando e palestrando* (...). Estes agradecimentos podem ser interpretados como pura precaução (como já sugeri acima), estratégia de um tipo particular de “exilado político” para voltar à sociedade. Mas, também podem ter sido expressão de um sentimento de gratidão verdadeira, afinal havia um presidente que naquele momento orquestrava a anistia. Mas, estes sentimentos não são necessariamente unívocos e a ambigüidade logo se manifesta. Na mesma cena, Elizabeth acompanhando os visitantes até o carro continua a falar, fala e vai se entusiasmando até que dispara: *“A luta não pára. A necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um milímetro”* (...) continua na mesma linha e conclui: *“é preciso mudar o regime, é preciso que o povo lute, que enquanto tiver este regimezinho, essa democraciazinha aí... democracia sem liberdade, democracia com salário de miséria, de fome, democracia com filho de operário e de camponês sem direito de estudar* (...). O discurso é vigoroso, mas não é ele que domina a cena. O que

domina a cena é a expressão facial de Elizabeth, são seus gestos. Os braços de Elizabeth se movem exatamente da mesma maneira registrada em imagens em 1964 (também incorporadas no decorrer do *Cabra*), em uma cena em que ela fala um comício, sua última aparição pública por ocasião da fundação de um sindicato de trabalhadores rurais na Paraíba.

Pollak também chama a atenção para a importância dos filmes para a reconstrução histórica, porque eles se dirigem não apenas às capacidades cognitivas, mas captam emoções. Por um lado, o *Cabra marcado para morrer* capta emoções de todos os seus personagens (inclusive algumas do personagem/diretor/narrador). Mas, também, por outro lado, há mais de dez anos desperta emoções em quem o vê. Não se trata de uma mesma e uniforme emoção, que se repete no tempo ou nos diferentes espaços em que o filme é projetado. Certamente a emoção varia para pessoas que tenham experiências sociais diferentes. Varia em intensidade a partir das associações que a detonam e até de sensibilidades pessoais de quem assiste. Estes dois lados tornam o filme um clássico. É um filme que resiste, ultrapassa conjunturas, justamente torna humanos e vulneráveis não só o herói que “deixou rastros de destruição”, mas também seus companheiros e descendentes, quem o fez e quem o assiste.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, P. “L’illusion biographique”. Actes de la Recherche em Sciences Sociales, 62-63, 1986.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*, Ed Perspectiva, 1974.

ELIAS, Norbert. *Mozart, a sociologia de um gênio*, Zahar, 1994

MARTINS, José de Souza *Os camponeses e a política no Brasil*, Vozes, 1981.



- MEDEIROS, L.S. "*História dos movimentos sociais no campo*". FASE/Vozes. 1988.
- MENEZES, P.R.A. "A questão do herói-sujeito em *Cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho". *Tempo Social, Rev. Sociol. USP,S.P.*,6 (1-2):107-126,1994.
- MONTE-MÓR, P. *Descrivendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. cadernos de Antropologia e Imagem*. UERJ, 1995.
- NOVAES, R. *Os escolhidos de deus: pentecostais, trabalhadores e cidadania*, ISER/Marco Zero, 1985.
- NOVAES, R.R. *De corpo e alma. Catolicismo, classes sociais e conflitos no campo*". Tese de Doutorado, USP, 1987.
- . *Continuidades e Descontinuidades no Campo. In: Sindicalismo nos anos 80*. Armando Boito Jr. Organizador. Editora Paz e Terra, 1991
- PALMEIRA, M. *A diversidade da luta no campo: luta camponesa ou diferenciação do campesinato*. In: Paiva, V. (org.) *Igreja e Questão Agrária*, Loyola, 1985.
- PIAULT, M. *Antropologia e a sua 'passagem' à imagem*. In *Cadernos de Antropologia e Imagem, Número 1*, UERJ, 1995
- POLLAK, M. *Mémoria, esquecimento e silêncio*. In: *Estudos Históricos* 3, 1989, pag. 3-15. *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*. Editions Métailié, 1990.
- THOMPSON, E.P. *The making of the English working class*. Harmonds Worth, 1968
- SHANIN, T. "A definição de camponês: conceituações e desconceituações. O velho e o novo de uma discussão marxista". In: *Estudos CEBRAP*, 29, pag.43-79.
- SIGAUD, L. "Campeinato e política: a questão da inclusão", PIPSA, 1987.

Abstract

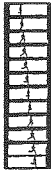
The paper analyses the film *Cabra marcado para morrer* (1983), directed by Eduardo Coutinho and compares the action of a movie-maker with the anthropological making, since both deal with the disputers, the negotiatins and the selectivity of the collective memory. It concludes that the film can be seen as a classical in its category, specially since it contextualizes images and persons, and does not eliminate the ambiguities and constraint caused by questions and answers.





Trajectoria





As raízes do realismo no documentário*

Fernando Birri



Fernando Birri, fundador da Escola de Filmes Documentários de Santa Fé, Argentina, no Primeiro Festival do Novo Cinema Latino-Americano, em Havana, 1979. Foto de Julianne Burton¹.

Dos fantoches e da poesia

No começo, eu era um manipulador de fantoches. Desde criança, sempre tive teatro de fantoches. No começo dos anos quarenta, quando comecei meus estudos na universidade, o que antes estivera limitado à minha casa e vizinhança tornou-se uma atividade muito mais pública. Imitando um pouco o La Barraca, o grupo de teatro ambulante fundado por Federico Garcia Lorca na Espanha, antes da Guerra Civil, alguns de nós levávamos o teatro de fantoches em excursões — para escolas, orfanatos, hospícios, cadeias — pela cidade de Santa Fé e província de El Litoral.

Mais tarde, troquei os fantoches por atores de carne e osso, dirigindo o primeiro grupo de teatro universitário da Universidad Nacional del Litoral. Meu objetivo como diretor permaneceu o mesmo: alcançar a maior plateia possível no setor popular. Esta preocupação explica, em parte, por que eu acabaria me voltando para a direção de filmes.

Minhas raízes criativas mais profundas, entretanto, estão na poesia. Comecei a escrever poemas quando criança, e continuo a fazê-lo; é a base de todo o meu trabalho. Como manipulador de fantoches, diretor de teatro, e de cinema — o que tem guiado

* Este artigo foi publicado originalmente no livro *Cinema and Social Change in Latin America: conversations with filmmakers, organizado por Julianne Burton, sob o título "The Roots of Documentary Realism"*, University of Texas Press, 1986.

¹ Julianne Burton entrevistou Fernando Birri no Primeiro Festival Internacional de Cinema Latino-Americano, em dezembro de 1979. No Segundo Festival, complementou essa entrevista, que foi publicada in Fernando Birri e la escuela documental de Santa Fé, de Lino Micciché sob o título "Fernando Birri: Pioniere e Pellegrino", 17ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, Itália, 1981.

meus passos é nada mais do que a busca e a expressão de uma poética.

Sou de uma geração que nasceu praticamente junto com o cinema. Desde a infância, vou ao cinema quase que diariamente. Lembro-me de ver *The Jazz Singer*, com Al Jolson, sentado no colo de meu pai. Quando, no auge de meu sucesso como diretor teatral, optei pela carreira de realizador de filmes, foi porque compreendi que nem a poesia nem o teatro podiam me oferecer acesso a platéias maiores do que as que eu já estava atingindo.

As raízes da consciência política

Logicamente, este anseio por atingir a maior platéia possível, que caracteriza todo o meu trabalho, tem muito a ver com minha própria história e consciência de classe. Minhas raízes populares ainda estão frescas. Sou um argentino típico porque pertenço à segunda geração de uma família de imigrantes. As dificuldades e alguns *carabinieri* invasores fizeram meu avô anarquista, um fazendeiro e moleiro do norte da Itália, emigrar para a Argentina, por volta de 1880. Muitos anos depois, circunstâncias análogas iriam me forçar a fazer a mesma viagem, mas no sentido inverso.

Já na Argentina, meus avós passaram do proletariado rural para o urbano. Meu pai "subiu na vida" mais um degrau, obtendo o grau de doutor em ciências sociais e políticas na Universidad Nacional del Litoral. Apesar de sua ascensão social, todavia, ele nunca abandonou as convicções políticas herdadas de seu pai.

Aos onze anos li *Art and Society*, de Georgi Plekhanov, na biblioteca de meu pai. Desde uma idade relativamente precoce, sempre fui consciente da classe social à qual pertencia e ao me dar conta disso, também me conscientizei de minha própria determinação em concentrar todas as minhas energias na rejeição do sistema de valores de minha classe, a pequena burguesia em ascensão.

Teria sido mais gratificante identificar-me com os camponeses ou as classes trabalhadoras, mas seria também uma falsificação e um grave erro ideológico, que me levaria a procurar meu reflexo em um espelho que continha outra imagem. Foi só através do processo de reconhecimento de minhas próprias raízes burguesas que pude reunir todas as minhas armas intelectuais para minar os valores burgueses da minha personalidade, e transformando-os nos valores das classes populares.

Mas este não é um processo puramente intelectual, existindo um componente emocional também. Intuitivamente, sempre estive do lado dos mais fracos, prejudicados e aviltados, os infelizes da terra. Assim que repudiei meus privilégios burgueses e assumi as responsabilidades de um intelectual que pertence a uma classe revolucionária, tornei-me um dos prejudicados e aviltados. De forma que minha situação de classe foi uma escolha consciente.

Aprender a fazer filmes

Juntamente com o México e o Brasil, a Argentina tem sido tradicionalmente um dos grandes centros cinematográficos da América Latina. No início dos anos cinquenta,



quando decidi tornar-me diretor de cinema, o regime do general Juan Perón havia enfraquecido e degradado a indústria cinematográfica nacional. Apesar disto, decidi deixar minha cidade, Santa Fé, e viajar para Buenos Aires a fim de aprender a fazer filmes.

Comecei procurando trabalho como assistente de produção, mas logo baixei minhas expectativas até que, finalmente, ofereci-me aos Estúdios Sono Film da Argentina como zelador. De nada adiantou. Parecia que todos os empregos na indústria cinematográfica eram controlados por um tipo de máfia. Para gente como eu, todas as portas estavam fechadas.

Decidi que aprenderia cinema onde quer que fosse ensinado e descobri as duas principais escolas de cinema européias — a IDHEC em Paris, e o Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma.

Como a maioria dos fãs de cinema daquele período, eu estava muito informado (e principalmente “deformado”) sobre os filmes de Hollywood. Vira poucos filmes europeus — franceses, suecos e alemães — na sociedade de cinema que havíamos fundado em Santa Fé. Mas na época em que estava decidindo sobre uma carreira, o neo-realismo italiano do pós-guerra estava tomando conta das salas de cinema do mundo todo. *O ladrão de bicicletas*, *Roma cidade aberta* e *La terra trema* apareceram no final dos anos quarenta. Para mim, a grande revelação do movimento neo-realista era que, contrariamente aos preceitos e exemplos de Hollywood, era possível fazer filmes do mesmo nível artístico de uma peça, um romance ou poema.

Matriculei-me no Centro Sperimentale porque isso me permitia estar no centro daquele importante movimento cinematográfico, e me fornecia também treinamento prático e teórico. Enquanto estudava, fiz vários documentários, trabalhei como assistente de Zavattini e De Sica em *Il tetto*, e atuei no primeiro filme de Francesco Maselli. Tentava estudar o processo de realização de um filme de todos os ângulos, para dominá-lo como uma totalidade.

A volta à Argentina

Em 1955, Perón foi derrubado, substituído pela famosa “Revolução Libertadora”, que encontraria seu líder mais efetivo no general Pedro Aramburu. Em 1956, decidi retornar à Argentina para seguir minha vida e trabalhar em meu próprio chão. A idéia de ter de partir novamente era então impensável.

Os cartunistas sempre retrataram a Argentina como um anão com a cabeça de um gigante: a cabeça superdimensionada é a capital, Buenos Aires, e o corpo pequeno simboliza o resto do país. A produção cinematográfica esteve sempre localizada na cabeça gigante. Ficou claro para mim, desde o início, que teria problemas em realizar o que achava necessário à criação de um novo cinema argentino.

Desisti de Buenos Aires e retornei para Santa Fé, preparado para começar do zero, e iniciar um tipo de filme que não tivesse nada a ver com o contexto mercantil e industrial da capital. O que queria era descobrir o rosto de uma Argentina invisível — não porque fosse impossível ser vista, mas porque ninguém *queria* ver.

Em Santa Fé, retornei mais uma vez à Universidad Nacional del Litoral, onde estudara direito, já que, na Argentina, como em muitos outros países latino-americanos, a universidade é um tipo de “zona livre” que oferece abrigo para uma série de atividades não “convencionais”. O Instituto de Sociologia pediu-me que organizasse um seminário de quatro dias sobre realização de filmes. O entusiasmo de uma dúzia de jovens que o assistiram assegurou que este evento era apenas um começo.

Fotodocumentários

Após situar brevemente o problema em termos teóricos, confrontei imediatamente meus alunos com uma tarefa prática: fazer fotodocumentários. A idéia era simplesmente sair com uma máquina fotográfica e um gravador em busca do ambiente próprio de cada um — conversar e fotografar pessoas, lugares, animais, plantas, mas principalmente *problemas* da sua área. Cento e vinte ansiosos fotógrafos espalharam-se pela cidade e seus arredores em busca de tópicos em potencial para um futuro cinema nacional.

A experiência produziu uma safra rica em temas, todos permeados por uma consciência e preocupação social. *Tire dié*, sobre as crianças que esmolavam ao longo da ferrovia, forneceria a base para a primeira pesquisa social na América Latina que realizou um filme. Entre outros havia *El conventillo*, sobre habitações superpovoadas; *Nuncia*, sobre um vendedor de rua; *Mercado de abasto* [*Mercado público*]; *Un boliche* [*Uma taverna*]; e *A la cola* [*Façam fila*], sobre as conseqüências da falta de instalações sanitárias modernas.

Como conseqüência deste seminário, o Instituto de Sociologia decidiu criar um Instituto Cinematográfico, que acabaria se tornando independente: La Escuela Documental de Santa Fé.

Teoria e prática

Meu trabalho sempre foi marcado pela recusa em separar a teoria da prática. Cada filme que fiz — de *Tire dié*, no qual tive 80 assistentes, passando por *Los inundados*, quase 120, até meu filme mais recente, *Org*, no qual tive apenas um — foi um filme/escola. Não acredito em educação “formal”; acredito no aprendizado fazendo-se. Teoria e prática devem andar lado a lado. Eu diria — sem preconceito e hesitação — que a prática tem de ser a mola mestra, com a teoria servindo de guia e intérprete. Esta foi a base sobre a qual a primeira escola de cinema documentário da América Latina foi fundada.

Retornei da Europa com a idéia de fundar uma escola de cinema nos moldes do Centro Sperimentale, no qual diretores, atores, operadores, cenógrafos, técnicos de som, e assim por diante, recebessem treinamento — em suma, uma escola que produzisse realizadores de filme de *ficção*. De volta a Santa Fé, ao ver as condições reais da cidade e do país, me dei conta que seria prematuro criar uma escola a partir deste modelo. Era preciso uma escola que combinasse os ensinamentos básicos do cinema com os de sociologia, história, geografia e política. O objetivo era reconstruir a identidade nacional, perdida ou alienada por um sistema de hegemonia econômica e política, assim como cultural, estabelecido pelas classes dominantes em parceria, pri-



meiro com os colonizadores espanhóis, depois com os investidores ingleses, e mais recentemente com os agentes dos Estados Unidos.

Esta necessidade de buscar uma identidade nacional foi o que me incitou a discutir a questão em termos estritamente *documentários*. Acredito que o primeiro passo a ser dado por uma indústria cinematográfica nacional deva ser documentar a realidade nacional. Assim, a Escuela Documental concentrou-se em desenvolver os três tipos principais de especialistas necessários ao documentário: diretores, operadores e produtores. A organização da escola cresceu dia a dia, guiada pela nossa própria autocrítica.

Tire dié: gênese da primeira pesquisa social filmada

Uma exibição dos fotodocumentários originais percorreu não só as regiões de Santa Fé e Buenos Aires, mas outras partes do país e mesmo do Uruguai (Montevidéu), através de um convite dos organizadores do festival de cinema de Sodre.² Nosso primeiro projeto de filme foi um desdobramento daquela experiência inicial com os fotodocumentários. Entre eles, escolhemos o que parecia ter o máximo de rigor e o maior impacto, e que oferecia a oportunidade mais completa de denunciar um conjunto deplorável de condições sociais.

Após dois anos de trabalho e incontáveis obstáculos, *Tire dié* foi transformada de fotodocumentário em filme. Tínhamos muito poucos recursos. Filmávamos com duas câmeras emprestadas e filmes doados ou

arrancados à faculdade. Nosso gravador não se encaixava exatamente nos padrões profissionais. Lembro-me de como íamos toda a tarde para as terras inundadas onde o filme foi feito, carregando nossas modestas câmeras e a bateria gigante do gravador guardada em caixa de metal. O peso daquelas baterias nos afundava na lama até os joelhos.

As oitenta pessoas que participaram da filmagem estavam divididas em grupos, cada um trabalhando com um indivíduo específico daquela favela em que as crianças arriscavam diariamente a vida, correndo ao longo da ferrovia, pedindo moedas aos passageiros dos trens que passavam. Com exceção da fotografia, que foi feita por apenas duas pessoas, todas as tarefas eram virtualmente intercambiáveis. As decisões eram tomadas coletivamente; *Tire dié* foi o resultado de discussões contínuas. Durante aquele período de dois anos, fomos quase todas as tardes aos alagados do rio para filmar. Íamos para observar, compreender e trocar idéias com as pessoas que moravam ali, mas acabamos compartilhando suas vidas. O filme tornou-se menos importante que os relacionamentos interpessoais que se criaram entre nós.

A primeira exibição de *Tire dié* no salão da Universidad Nacional del Litoral ficou marcada nos anais da história da universidade argentina. O auditório estava lotado de pessoas dos mais diferentes extratos sociais — desde os professores universitários aos meninos de rua que apareciam no filme, todos vestidos com suas camisas mais limpas, mas descalços como sempre, já que não possuíam sapatos. Tivemos de projetar o filme três vezes. À uma hora da manhã, e ainda estava sendo visto.

² Patrocinado pela Sociedade de Transmisiones Rádio-Eléctricas do Uruguai (Sodre), do início dos anos 1950 até o final dos anos 1960 (com um hiato entre 1962 e 1965), este festival do curtametragem deu impulso e visibilidade ao movimento incipiente de documentários politicamente comprometidos, particularmente no Cone Sul.

A primeira versão tinha cerca de uma hora de duração. Nós o mostramos a todos os que foram filmados, levando-o para as favelas de Santa Fé e discutindo-o com as pessoas. Os alunos de cinema fizeram centenas de questionários perguntando sobre que partes eram mais positivas, quais as negativas e por quê. Todos os dados foram compilados antes da versão definitiva, de trinta e três minutos.

Por causa da qualidade ruim de nosso gravador, o som original ficou virtualmente ininteligível. Como era um filme de pesquisa, era essencial que a platéia pudesse entender o que os entrevistadores diziam. Assim, quando fizemos a montagem final, tivemos de fazer alguma coisa com o som também. Colocamos um som adicional, no qual dois importantes atores argentinos repetiam as informações-chave, servindo de intermediários entre os indivíduos do filme e a platéia.

Inspirado por minhas antigas experiências com o teatro de fantoches ambulante, continuamos a exibir *Tire dié* e os filmes subseqüentes com um “cinema móvel” primitivo, que consistia em um caminhão com um projetor. Anos depois, quando fiz minha primeira viagem para Cuba, a primeira coisa que pedi para ver foi uma unidade de cinema móvel. Fui levado ao Zapata Swamp para assistir a projeção de um filme de Charles Chaplin. Foi muito emocionante e gratificante ver que o que tínhamos tentado com meios tão modestos estava sendo implementado com todos os recursos que podia oferecer um Estado socialista novo.

Depois de *Tire dié*, fizemos vários outros documentários, entre eles *La inundación*

de Santa Fé, El palanquero, El puente de papel e Los 40 cuartos. O fotodocumentário e as entrevistas continuaram a servir como um primeiro passo para o documentário filmado.

O fim de um experimento

Outros filmes tiveram abordagens diferentes. *La pampa gringa* [1962], um filme histórico, que tinha como objetivo celebrar o papel dos imigrantes europeus na abertura dos pampas argentinos; ele foi construído a partir de velhas fotografias de família. A palavra *gringo* neste contexto refere-se aos europeus de várias nacionalidades, mas, principalmente, aos italianos. O filme reconstrói a história da cidade Esperanza — um nome significativo — uma colônia fundada próxima a Santa Fé em meados do século XIX. *La primera fundación de Buenos Aires* [1959] foi outro filme composto, baseado não em fotografias mas nos desenhos de um humorista popular, Oski.

A distribuição comercial de curtas documentários era no mínimo problemática. A nova legislação cinematográfica elaborada após o afastamento de Perón decretava que todos os longa-metragens em lançamento comercial deveriam ser acompanhados de um curta mas, na verdade, a lei era raramente cumprida. Para superar este problema, adotei uma solução, que seria mais tarde usada em vários países da América Latina: juntei vários curtas tematicamente relacionados e os distribuí como longa-metragens. *Cbe, Buenos Aires* [1961] combinava dois curtas documentários meus com dois de outros diretores; todos os quatro tinham a capital do país como tema.



Estes documentários compilados eram suficientemente “inocentes”, mas o trabalho da Escuela Documental sobre temas contemporâneos estava começando a provocar o descontentamento oficial e, por fim, a censura. Do ponto de vista oficial, a prova definitiva da natureza subversiva da escola foi o filme *Os quarenta quartos* [1962], nossa segunda pesquisa filmada, sobre as condições de uma casa de cômodos superpovoada chamada *El Conventillo*. Após sua exibição na Mostra Anual do Filme Curta, organizada pela Secretaria Nacional de Cultura, o filme foi confiscado e banido. A pressão da opinião pública não foi capaz de obter sua liberação nem uma explicação para a censura.

Este e outros problemas sérios foram decisivos: eu não continuaria muito tempo como diretor dessa escola, que estava sendo rotulada como “centro de atividades subversivas”. Sejamos francos: na verdade, ela *era*. Que tipo de subversão? Subversão artística porque questionávamos *tudo*; política e profissional, porque estávamos treinando pessoas diferentes daquelas que controlavam o resto da indústria cinematográfica argentina. Nossos assuntos, objetivos e metodologia — tudo era diferente.

Meu último ato como diretor da Escuela Documental foi montar uma história documental de nossa experiência de 1956 a 1963. Para quem viveu aqueles anos tumultuados, seriamente engajado na luta política, teria sido muito fácil e humano subjetivar e, mesmo, distorcer o relato de outro. Para evitar este perigo, me limitei a compilar o material mais relevante produzido naquele período de sete anos e publicá-lo sob a forma de livro.³ Tive o cuidado de docu-

mentar todos os filmes que fizemos e todas as pessoas que trabalharam neles. Muitos daqueles cujos nomes aparecem — Gerardo Vallejo, Diego Bonacina, Jorge Goldenberg, Manuel Horacio Giménez, por exemplo — disseminaram suas habilidades cinematográficas nos quatro cantos da América Latina. Outros, como Raymundo Gleyzer e Jorge Cedrón, não aparecem porque durante minha gestão seus vínculos com a escola eram mais indiretos.

Os caminhos do exílio

Com a queda do governo Frondizi e a instalação do regime militar, percebi que teria de partir. Mas não fui sozinho. Fomos cinco a partir como “grupo de batedores”, com a idéia de investigar o que estava acontecendo em outros lugares da América Latina e, por fim, criar possibilidades alternativas para os que haviam ficado. No final de 1963, cruzamos a fronteira norte na semiclandestinidade. Partir de Buenos Aires significava deixar nossos filmes para trás.

Pareciam dias e noites sem fim, viajamos em um pequeno trem infernal atravessando o estado do Rio Grande do Sul até chegar finalmente a São Paulo, onde tínhamos vários contatos, entre eles dois ex-alunos — Vlado Herzog e Maurice Capovilla.⁴ Eles nos apresentaram a outros, dentre eles o futuro diretor Sérgio Muniz e futuro produtor Thomaz Farkas, o historiador e crítico Paulo Emílio Salles Gomes, e Rudá de Andrade, diretor da cinemateca do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Andrade organizou uma retrospectiva de nosso trabalho no museu, o que levou a outros convites para palestras e projeções

³ Fernando Birri, La Escuela Documental de Santa Fe (Santa Fé, Argentina: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, 1964).

⁴ Vladimir Herzog, diretor de cinema e prominecente jornalista de televisão em São Paulo, foi preso em 1975 e morreu na prisão pouco tempo depois. Sua morte provocou uma onda de protesto maciça no país. Maurice Capovilla continua a trabalhar com cinema e televisão no Brasil.

⁵ Esta expressão é puramente metafórica, já que Goulart foi derubado e fugiu para a segurança de sua fazenda no Uruguai, em vez de enfrentar os militares.

e, por fim, a um projeto para uma série de documentários. Começamos com quatro curtas. Em vez de planejá-los do modo convencional, produzindo um depois do outro, decidimos realizar todos simultaneamente. Isto não teria sido possível sem o generoso apoio financeiro de Thomaz Farkas e as insuperáveis habilidades como produtor de um dos principais alunos da Escuela Dominical, Edgardo Pallero, que havia deixado a Argentina comigo. Os quatro documentários — *Viramundo*, de Gerardo Sarno, *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares, *Nossa escola de samba*, de Manuel Horacio Giménez e *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla — são agora marcos da história cinematográfica brasileira, os primeiros exemplos de uma série de documentários sem paralelo sobre a cultura brasileira, produzida por Thomaz Farkas durante vários anos.

Nossa experiência com o grupo de São Paulo levou a contatos com diretores do Rio de Janeiro, e depois a meu projeto de um longa-metragem baseado em um livro sobre cultura popular brasileira, *João Boa Morte*, de Ferreira Gullar.

A situação política do Brasil nesta época [começo de 1964] era muito complicada. João Goulart, um progressista, era presidente. Muitos setores da população estavam mobilizados, entre eles os camponeses. Lembro-me de estar numa praça pública com alguns colegas diretores, enquanto caminhões carregados de camponeses com suas foices chegavam para ouvir Goulart decretar a primeira reforma agrária brasileira.

Logo depois, como na Argentina de Frondizi, os generais decidiram rolar a ca-

beça de Goulart⁵. Com o golpe militar de 31 de março de 1964, fiquei pela segunda vez impossibilitado de prosseguir a realização do gênero de filmes com o qual estava comprometido; meus planos foram interrompidos abruptamente. Enquanto militante que havia empenhado a vida toda para evitar a separação entre história pessoal e história pública, paguei o alto preço de subordinar meu trabalho e minhas oportunidades como diretor às circunstâncias históricas.

Embora a situação brasileira ainda promettesse algumas possibilidades para meus amigos e colaboradores, ficou claro para mim que o tipo de longa-metragem que gostaria de realizar se tornara impossível. Concordamos que eu precisava me separar de nosso pequeno grupo e partir, a fim de ver quais as alternativas disponíveis em outros países da América Latina.

Viajei para o México, onde falei com Emilio García Riera, um importante historiador e crítico de cinema, e com Gabriel García Márquez, que era na época um roteirista frustrado no México. Apesar das tentativas esporádicas de se criar um “novo cinema mexicano”, a situação lá era desanimadora.

Em meados de 1964, cheguei a Cuba, onde fui recebido com muito carinho e solidariedade mas lá, também, a situação era difícil. Os diretores cubanos enfrentavam problemas graves, incluindo uma severa escassez de equipamentos e moeda estrangeira. Após algumas experiências desastrosas de coprodução com outros países, perceberam que a prioridade máxima seria consolidar a organização interna do Instituto de Cinema Cubano. Não era o momento para propor outro tipo de colaboração.



Foi só depois desta longa peregrinação em busca de oportunidades cinematográficas na América Latina, tendo revirado tudo, que decidi voltar à Itália. Não foi uma decisão acalentada nem voluntária, mas fruto do desespero. Retornava para o lugar em que fora treinado e praticado direção, na crença de que ele poderia me oferecer oportunidades de realizar um trabalho que não poderia empreender na América Latina, especialmente nesse momento.

Nós, diretores militantes, somos dependentes da “permissividade”, mesmo que limitada, dos governos democráticos burgueses. Quando a noite negra do fascismo constringe o espaço para manobra oferecido por regimes mais “liberais”, que têm um compromisso, ao menos, de manter as aparências, nos confrontamos todos com o mesmo leque de opções: tentar fazer nosso trabalho no próprio país, apesar da enorme repressão; manter-se “à sombra” e esperar que a situação melhore; emigrar para outro país da América Latina; ou abandonar o continente. Qualquer uma destas opções é válida, dependendo das circunstâncias particulares de cada um, e elas devem ser levadas em conta ao se julgar o trabalho de qualquer diretor.

*De nacionalista
a cósmico, de realista
a delirante, de popular
a lúmpen*

Minha experiência como diretor de cinema começa com um manifesto intitulado “Por um cinema nacionalista, realista e popular” e culmina com outro manifesto, intitulado “Por um cinema cósmico, delirante e lúmpen”. O alcance da traje-

tória é mais uma consequência da expansão do que da negação.

Este último manifesto, um poema publicado juntamente com a projeção, no festival de cinema de Veneza, do meu último filme, *Org*, é uma prova de que sou mais do que nunca um “elemento estrangeiro” no país em que vivo há mais de quinze anos. Coerente com uma das atitudes que têm marcado toda a minha vida e trabalho, meus anos na Itália se caracterizam pela decisão consciente de *não* me tornar parte da vida italiana. Mesmo que isto seja doloroso, não consigo disfarçar minha própria condição; não tenho como deixar de ser um latino-americano desenraizado, tentando construir uma vida no exterior. Participo, naturalmente, da vida ao meu redor — vou às passeatas, participo de debates — mas sempre com a consciência de que sou um ser “marginal” no contexto italiano, e que essa “marginalização” é uma escolha consciente.

O filme que recém-terminei, *Org*, é também um filme “marginal”. Vagarosamente, como um caracol que vai deixando atrás de si uma trilha prateada, montei o filme como venho levando minha vida diária, até os dois se tornarem indistinguíveis para mim. O filme é um poema, uma fantasia, um teste de Rorschach para o espectador, mais visceral do que racional, dirigido mais ao subconsciente do que ao consciente.

Embora seja um produto de minhas experiências cinematográficas na América Latina, não creio que *Org* pertença ao que chamo de meu “ciclo latino-americano”; mas, se pressionado, posso admitir que, de uma certa forma, o filme participa e até antecipa as dificuldades e contradições que inúmer-

ros diretores latino-americanos foram compelidos a enfrentar, face aos acontecimentos históricos que têm infernizado a vida política da América Latina, desde o golpe boliviano de 1971 e a queda do governo de Unidade Popular do Chile em 1973.

Avaliação de - uma experiência

Ocasionalmente, fico sabendo de outros diretores que, anos mais tarde e em países relativamente distantes, têm desenvolvido uma abordagem similar à que desenvolvemos na Escuela Documental de Santa Fé. Um exemplo relativamente recente seria o trabalho dos documentaristas colombianos Marta Rodriguez e Jorge Silva. Se nossas experiências têm um paralelo, os vínculos não são necessariamente diretos. Acredito que, por um lado, a necessidade de confrontar a realidade nacional e, por outro, a escassez de recursos endêmica à realização de filmes politicamente comprometidos na América Latina significam que experiências basicamente não relacionadas podem convergir na necessidade. Nossos esforços em Santa Fé surgiram a partir de uma necessidade real e vital. Foi uma experiência piloto que depois criou asas em todo o continente, não por conta do impulso criativo de um único indivíduo, mas pelas necessi-

dades e imperativos de uma realidade social, política e histórica que estava destinada a encontrar muitos porta-vozes.

Existem basicamente dois tipos de diretores: um que inventa uma realidade imaginária; e outro que confronta a realidade existente e tenta compreendê-la, analisá-la, criticá-la, julgá-la e, finalmente, traduzi-la em cinema. Neste último caso, a validade duradoura do trabalho só pode ser corroborada no espaço e no tempo, quer dizer, pela história e geografia. O movimento do Novo Cinema Latino-Americano, à medida que se desenvolveu e se espalhou pelos quatro cantos da América Latina nos últimos vinte anos, tem justificado de alguma forma aqueles que decidiram, há tantos anos, buscar nossa própria realidade nacional e tentar comunicá-la. Não para inventá-la, mas *re-inventá-la*: visando interpretá-la e transformá-la.

Este Primeiro Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano, aqui em Havana, tem nos dado a oportunidade de pesquisar e avaliar o trabalho da década passada. Estamos agora à altura de ver os contornos do que está à nossa frente. Acredito que este é o momento certo para a renovação, porque a única revolução verdadeira é a revolução permanente.

Abstract

Fernando Birri, who in the mid-1950s founded the first film school for socially committed filmmaking in Latin America, called for a new kind of cinema in the documentary mode - "realist, national, and popular". Julianne Burton interviewed Fernando Birri at the First International Festival of the New Latin American Cinema, held in Havana in December 1979. The interview was revised and expanded at the Second Havana Festival, held the following year.



*Resenhas de
Filmes e
Vídeos*

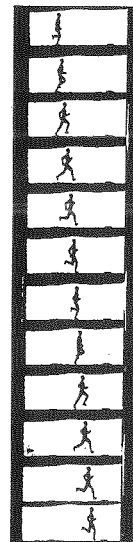


Ciranda, Cirandinha

Direção: Cláudia Fonseca, Nuno Godolphin, Andrea Cardarelli e Rogério Rosa

1994, VHS, 25 min, cor

Produção: Laboratório de Antropologia Visual UFRGS
Brasil



O filme de Cláudia Fonseca et alii é um feliz encontro entre pesquisa e narrativa cinematográfica. A utilização de resultados de pesquisa realizada por Cláudia permitiu o desvendamento de uma cultura familiar entre as classes populares que funda o sistema de circulação de crianças. Desta forma, é possível entender, para além de julgamentos morais e/ou de determinismos socioeconômicos, os motivos da doação de crianças, assim como a existência de famílias preferenciais para entrarem neste circuito. As mulheres costumam “dar” seus filhos para outras mulheres criarem, quando estão sós, sem marido e precisam trabalhar, ou, quando ao se casarem, os filhos anteriores a esta união não são queridos pelo novo marido. Ainda que sejam casais que recebam crianças, o sistema de circulação é gerido por mulheres que preferem “doar” suas crianças para parentes em primeiro lugar, ainda que vizinhos sejam também aceitos como parceiros neste sistema de trocas.

O filme

O filme nos introduz em um bairro popular através da imagem de uma mulher lavando roupa no seu quintal que termina às margens de um rio, oferecendo ao espectador a imagem de uma parte da vida das classes populares. Continuando, a câmera entra nos quintais e cozinhas, saindo

em seguida para áreas públicas — atalhos, ruas — mostrando o movimento, o cotidiano do bairro e das mulheres, revelando uma lógica social específica de distribuição espacial, imperceptível a um observador “desavisado”, com um olhar marcado por uma lógica erudita. Para este, o “burburinho”, a imagem em movimento de mulheres e crianças nesses espaços, fariam parte de um mosaico “ilógico” e desordenado.

Um conjunto de imagens mostra crianças correndo, indo e vindo, brincando de roda, circulando no espaço do brincar, antecipando uma outra forma circular, a circulação de crianças, trazida à cena através do depoimento de Jurema.

Jurema, sentada numa cadeira em seu quintal, com dois filhos entre 2 e 4 anos, fala de Fabrício — 8 anos — “dado” para João e Marli há seis anos. Fabrício assiste a parte do depoimento, sempre se movimentando e rindo. João e Marli eram vizinhos de Jurema, que diz ter arrumado um outro marido, e esse casal ficou com Fabrício. O casal diz ter cuidado de Fabrício, que vivia pelas ruas da vizinhança, e ele “foi ficando, ficando até hoje, faz 6 anos”. Se Jurema faz questão de dizer que não “deu” seu filho, o mesmo não aparece nos outros depoimentos, cuja circulação de crianças vai se dar

dentro do circuito familiar. As pessoas falam de criar — e dar para criar — crianças com uma naturalidade estranha a outras classes sociais, tratando-se de um aspecto da vida que envolve relações de solidariedade e ajuda mútua. O tema da doação de crianças nunca é abordado e vivido como algo dramático e excepcional.

O filme mostra como as pessoas se ajudam através deste sistema de circulação de crianças, como num livro; o depoimento de Jurema é separado do depoimento da bisavó de Leandro através de um título de livro: “Os Caminhos da Ajuda Mútua”. Leandro, 9 anos, foi dado pela mãe para sua avó, bisavó de Leandro. Na cozinha, com Leandro no colo, a mãe de criação de Leandro (sua bisavó) diz: “A mãe não podia trabalhar. É neto, agora é meu filho.” Tomando chimarrão, sem dentes, sorri olhando para o filho que lhe foi dado, tendo ao fundo o burburinho do movimento da cozinha. A bisavó diz que está ajudando a neta.

Assim como a bisavó de Leandro, Dica, avó de Batata (9 anos), cria o neto. O menino chegou ferido e foi cuidado pela avó que lhe disse para ficar. A avó cria galinhas, faz picolé e vende bebidas. A cada entrevista o filme focaliza as pessoas em suas atividades, registrando não só o cotidiano doméstico mas também a forma de sua sobrevivência, via atividades informais. Receber um neto, uma criança, pode ser uma ajuda: assim, Batata ajuda a avó, fazendo compras e retribuindo desta forma o acolhimento que lhe foi dado. O sistema de circulação está tão presente na vida das classes populares que as próprias crianças, podem dar início, através de sua própria iniciativa, a um processo de doação.

Geovana, 8 anos, filha de Toninha, é criada por Salete, sua tia-avó. Salete já cuidou dos outros filhos de Toninha, mas esta entregou os outros filhos para o pai. Geovana está querendo

ficar com a filha mais velha de Salete. Salete justifica: “Ela é meu sangue, ajudei a Toninha a criar os filhos dela e ainda estou ajudando, estou criando a filha dela. Toninha é minha sobrinha, Geovana está com a minha filha mais velha.”

Mas não são somente crianças que aparecem no filme como participando do sistema de circulação de crianças, adultos que já passaram pelo sistema também são entrevistados, ressaltando a tradição desta prática, assim como para a crença na consangüinidade, que se expressa na afirmação: o “sangue puxa”. Indivíduos que foram criados por outras pessoas costumam, quando adultos, aproximar-se de suas mães. No livro de Cláudia Fonseca sobre Adoção (1995) pode-se ver vários casos em que adultos se aproximaram de suas mães, ao mesmo tempo que as mães de criação reconhecem sempre tal possibilidade, que é aceita através da justificativa da consangüinidade. Veja-se o caso de Inês, 28 anos, criada por sua madrinha Joninha, sua mãe de criação. Como nos outros casos, a mãe não conseguia ficar com todos os filhos. No filme, Inês aparece ao lado de sua mãe “verdadeira”.

Claudinei, 9 anos, mãe de criação, Vacine, vizinha da mãe de Claudiane. A mãe de Claudiane, que deu a filha quando tinha seis meses, diz: “Ela chama (a mãe de criação) de mãe até hoje. É, minha filha, ela me chama de tia. Mesmo se eu ganhasse na loto não ia pagar essa indenização de mais de seis anos.” A menina, conhecedora de sua condição de filha de criação, expressa a forma pela qual o sistema de circulação de crianças é vivido pelo grupo: “Eu tenho três mães, mãe de leite, a de criação e a mãe que me ganhou.”

Assim como Claudiane, Geovana se refere a mais de uma mãe: “Tenho quatro mães, tenho a senhora (a tia Salete), tenho a Dina (a

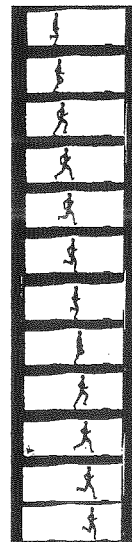
filha de Salete), que é minha mãe também, tenho a minha mãe verdadeira e tenho a minha mãe do céu.”

O fato de existir o reconhecimento da existência da “mãe verdadeira”, da “mãe que me ganhou”, tranqüiliza as mulheres que doam seus filhos. Na realidade, trata-se de um empréstimo no qual a criança serve para estreitar laços familiares e de ajuda mútua, como também para substituir um filho morto ou que se torna adulto, cumprindo uma função afetiva. Empréstimo cujo retorno se dá no tempo: quando adultos, geralmente os filhos aproximam-se mais de suas mães. Essa aproximação pode se dar também quando filhos que desapareceram, que fugiram de casa ainda crianças, voltam quando adultos, sendo aceitos e despertando sentimentos fortes explicados pelos parentes pelo fato de terem o mesmo sangue. Estes exemplos nos revelam a força da crença na consangüinidade no sistema de circulação de crianças simbolizados na expressão “O sangue puxa”.

Além dos diversos casos de circulação de crianças que aparecem no filme, o rosto ri-sosinho das crianças e dos adultos que as receberam em criação sugere como as crianças são valorizadas e queridas dentro do grupo. O depoimento das mães e as expressões que fazem quando falam dizem muito de uma certa tranqüilidade em relação a seus filhos, que estão tendo uma vida que elas não poderiam lhes dar.

Toda a organização do vídeo se dá através dos subtítulos, “Os Caminhos da Ajuda Mútua”, “A Dádiva” e “O Sangue Puxa”, pontuando os temas presentes nas entrevistas, estabelecendo um ritmo na narração, e permitindo uma relação equilibrada entre a imagem e o texto falado. Trata-se de um filme realizado por antropólogos e baseado em uma pesquisa antropológica, e é dentro desse contexto que considero o filme “Ciranda, Cirandinha” uma excelente experiência de filme etnográfico.

Maria Rosilene Alvim





Em busca do pequeno paraíso

Direção: Clarice Ehlers Peixoto

1993, Hi 8, 20 min., cor.

Produção: Mission du Patrimoine Ethnographique de France
França

Em busca do pequeno paraíso é um belo vídeo. Pode ser visto como um ensaio sobre velhice e solidão, que acompanha com sensibilidade as estratégias de idosos de camadas médias moradores em Paris e no Rio de Janeiro, para vencer o isolamento da idade, da inatividade decorrente da aposentadoria, do individualismo presente em grandes cidades e, em muitos casos, da viuvez.

Mas, *Em busca do pequeno paraíso* é parte de tese de doutorado em Antropologia Social e Visual da realizadora¹ e é particularmente nesta qualidade de instrumento e produto de uma pesquisa que nos revela seu maior interesse, explorando de forma intensa as possibilidades abertas pelo registro de imagens visuais em termos de coleta de dados, sua articulação e análise.

Seus personagens centrais são Odette e Andréa. Duas senhoras, respectivamente francesa e espanhola, amigas e freqüentadoras assíduas da praça de Batignolles, ao norte de Paris, no XVII *arrondissement*. A câmera registra seu cotidiano traduzido em imagens dos jardins da praça, do café e da feira e em narrativas a respeito dessas tardes e de seus parceiros: ido-

sos com quem conversam, os pássaros que alimentam com migalhas de pão e as crianças com quem se entretêm como as “vovós da praça”.

Essa primeira parte do vídeo segue, portanto, o olhar de Odette e Andréa. É a partir desse olhar que Batignolles nos aparece. Com a praça surgem também aqueles que nossas personagens consideram seus principais atores: o “vovozinho”, a “vovó de chapéu”, Dorienne e Emma, as meninas preferidas, entre outros.

Aqui se conjugam tradições presentes na antropologia e no cinema. Por um lado, esse formato valoriza no trabalho de campo o modo pelo qual o território da praça e as relações sociais que nele se desenvolvem são percebidas por Odette e Andréa. Por outro, pressupõe que toda a imagem é sempre produto de um olhar, em que tanto “ângulo, distância e perspectiva de observação” quanto o encadeamento de imagens produzido pela montagem sugerem sentidos que norteiam a apreensão daquilo que é visto.²

Do ponto de vista antropológico, seguir o olhar de suas informantes permite à Clarice Peixoto desvendar e nos revelar alguns dos

¹ Clarice E. Peixoto, *A la rencontre du petit paradis: le rôle des espaces publics dans la sociabilité des retraités à Paris et à Rio de Janeiro, tese de doutorado, Paris, EHESS, 1993, mimeo.*

² Cf. Ismael Xavier: *“Cinema, revelação e engano”, Aduato Novaes (org.) O olhar, 4ª reimpr., SP, Companhia das Letras, 1995, pp 367-383.*

elementos centrais no desenvolvimento da sociabilidade dos idosos parisienses. Seus parceiros são aqueles com quem compartilham faixa etária e local de freqüentação, onde realizam as mesmas atividades: dar uma volta na praça, sentar para conversar, brincar com as crianças, alimentar os pardais etc. Atividades que propiciam os primeiros contatos que podem levar (ou não) ao entabulamento de relações, mas sobretudo permitem a identificação de outros idosos como seus pares.

Dessa forma, no olhar e na narrativa de Odette e Andréa, a praça de Batignolles emerge como território privilegiado de desenvolvimento da sociabilidade, que as relações de parentesco e de vizinhança não são mais capazes de prover como antes.³ Lá vêm as crianças crescerem e os idosos circularem; conhecem seus hábitos e horários. É também o seu desaparecimento desse espaço que lhes anuncia sua morte, doença ou mudança, pois mesmo quando estabelecem relações de convívio e amizade, estas dificilmente ultrapassam os limites da praça.

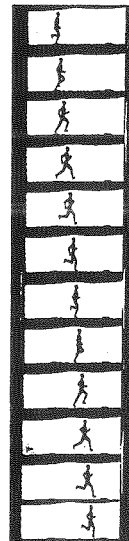
A segunda parte do vídeo foi construída a partir da exibição do copião para Odette e Andréa e da filmagem de suas reações ao se verem confrontadas com suas imagens e com as imagens de outros grupos de idosos, cariocas, também pesquisados na tese. Clarice Peixoto segue o procedimento inaugurado por Robert Flaherty e desenvolvido por Jean Rouch de utilizar o próprio material filmado como instrumento de pesquisa;⁴ sua apresentação aos informantes suscitando novos fatos e narrativas.⁵

Aqui se entremeiam várias imagens; a percepção de si e a representação do outro encon-

trando-se fortemente entrelaçadas. De um lado, como um espelho, o filme devolve a Odette e Andréa uma imagem envelhecida, que claramente não corresponde àquela que nossas personagens retêm de si, levando-as a recusarem ou pelo menos enfatizarem o desconforto com a imagem fílmica: "É verdade que sou tão velha assim?" ou "E eu? Pareço uma velhota!". De outro, a observação das imagens de dois grupos de idosos cariocas (um se reunindo em Copacabana, na rede de vôlei da tia Leah para a prática do esporte, e outro, na praça Antero de Quental, no Leblon, em bailes públicos) lhes permite, ao menos momentaneamente, considerarem que velhos são os outros.

Em tia Leah vêm, sobretudo, sinais de deterioração do corpo — a gordura excessiva e as queimaduras do sol — parecendo não valorizar a vitalidade pouco comum em uma mulher de aproximadamente 70 anos de idade. Da mesma maneira, ao comentar os bailes freqüentados pelos idosos, em que além do amor à dança circulam expectativas de jogos amorosos e novas uniões, Odette repudia esse tipo de atividade por ser característico de velhos e, a seu juízo, desprovido de sentido.

Confrontadas com as imagens dos idosos cariocas, nossas personagens vêm-se levadas a comparar motivações e alternativas diversas em termos do estabelecimento de laços sociais na velhice. Na exibição do copião, desfilam ante os olhos de Odette e Andréa não só imagens mas também outras experiências de velhice, outros modos de ser idoso na sociedade contemporânea.



³ Odette, por exemplo, observa que em Paris as pessoas não conhecem mais seus vizinhos, as relações no quartier limitando-se aos cumprimentos formais de praxe. No âmbito da família, as pessoas estariam cada vez mais egoístas, vivendo para sua *petite famille* (cônjuge e filhos); pai e mãe não contariam mais.

⁴ Cf. Peter Loizos, "A inovação no filme etnográfico (1955-1985)", *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº 1, RJ, UERJ, 1995, pp. 55-64.

⁵ Para discussão de como a observação conjunta das imagens contribuiu para o desenvolvimento da pesquisa e para a edição final do vídeo, ver Clarice Peixoto "Em busca do pequeno paraíso: envelhecimento e sociabilidade", *Comunicações do PPGAS, Museu Nacional, UFRJ*, nº 6, junho de 1995, pp. 165-166.



Franz Boas: the Shackles of Tradition

Direção : André Singer
1985, VHS. 58 min., cor
Produção: BBC de Londres
Inglaterra

Este é um dos filmes da série "Strangers Abroad", produzida pela BBC de Londres sobre figuras de destaque no panteão da antropologia. Entre outros filmes dedicados a seus pares como Malinowski e Margaret Mead, *Franz Boas* — (1858-1942), de origem alemã e naturalizado americano, considerado "o pai da antropologia americana" — é o tema deste documentário, cujo título sugestivo é extraído de uma colocação sua.

O filme cruza dados pessoais com o projeto antropológico de Boas e tudo aquilo que o levou às descobertas sobre a *idéia de cultura* — onde se reconhece a sua maior contribuição no campo da antropologia (Stocking, 1968). Cruza também os detalhes da sua personalidade com as referências a seu sentimento em relação ao *trabalho de campo*, a que ele se rendia apaixonado e respeitoso, e que julgava indispensável para a realização de qualquer estudo — em que se reconhece igualmente outra de suas grandes contribuições.

Esse é um ponto que merece o destaque dado no filme, na medida em que as técnicas de pesquisa de campo desenvolvidas por Boas estavam relacionadas a preocupações para ele essenciais: preocupações com a história, com a individualidade dos fenôme-

nos e com que a teoria fosse baseada em dados empíricos objetivos. Para ele, o trabalho de campo era parte integrante e necessária da antropologia. O seu respeito pelos fatos e a diversificação de técnicas de campo que adotou — como coleta sistemática de textos, biografias, costumes, crenças, levantamento de técnicas e esquematização de línguas — eram também uma "resposta" à superficialidade dos dados que apoiavam a proposta evolucionista veementemente combatida por ele.

No filme, a voz que fala por Boas em inglês com sotaque alemão recita trechos de cartas e de diários de campo: "...The Eskimo are sitting around me, their mouths filled with raw seal liver (the spot of blood on the back of the paper shows you how I joined in)..."; "I live now as an Eskimo... I am now a true Eskimo." Dois marcos na trajetória de Boas, que foram suas pesquisas junto aos esquimós nas Ilhas de Baffin e junto às tribos da costa noroeste do Canadá, são tomados como referenciais no filme, enquanto os lugares onde se realizaram as pesquisas servem como cenários. Cenas do passado, remetendo à época das pesquisas, apoiadas por comentários do próprio Boas e registros fotográficos e filmicos também dessa época, são intercaladas com cenas do presente, mostrando os mesmos lugares e apoiadas pela fala do

narrador, entrevistas e depoimentos de descendentes daqueles grupos originalmente pesquisados e de colegas e discípulos de Boas (entre os quais Lévi-Strauss, que no seu depoimento se refere a ele como “um dos gigantes da antropologia”).

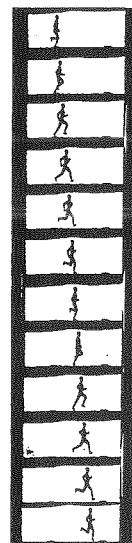
Entre as cenas do passado, destacam-se aquelas mostradas pelas imagens feitas por Curtis, pioneiro realizador de filmes etnográficos, como é o caso dos registros sobre os Kwakiutl e seus rituais. O espectador é tocado por essas imagens filmicas e fotográficas em preto-e-branco, que aparecem como que orquestradas pela memória de Boas, e despertado pelo contraponto das imagens em cor que o colocam diante das cenas da vida atual de uma comunidade esquimó e de uma aldeia kwakiutl abandonada, que aparecem referidas pela fala e a visão de seus próprios membros hoje.

O cenário impressionante dos registros da época das pesquisas é também base para a exposição de um outro ponto importante das idéias desenvolvidas por Boas, que, tendo sido um geógrafo por formação original, passa a questionar o meio ambiente como determinante do comportamento humano, ao mesmo tempo que é “convertido” à antropologia na virada do século. Dentro de sua perspectiva de contestar o método evolucionista, ele chegou, ao longo de sua trajetória, a uma noção de *culturas*, no plural, tentando, em vez de verificar o que é comum a todo o pensamento humano, ver as diferenças — cada grupo, cada povo, cada cultura, vistos como um todo integrado de elementos. O documentário ilustra como, articulada a essa visão das culturas, Boas desenvolveu a idéia de um *determinismo cultural*, ao lado de um *antideterminismo geográfico e racial*, recusando-se a atribuir as diferenças de realizações de cada povo exclusivamente à influência do meio físico,

e igualmente negando a correlação entre diferenças culturais e composições raciais dos povos. Considerava o ambiente físico como apenas limitador, e refutava os argumentos racistas, atribuindo as aparentes diferenças mentais às diferentes tradições culturais.

O filme mostra a atuação de Franz Boas nos principais aspectos de sua carreira e de seu trabalho extremamente vigoroso. Como grande pesquisador de campo. Como professor que formou e influenciou um sem-número de discípulos que vieram a desenvolver carreiras igualmente brilhantes e frutíferas, compondo a nata da antropologia americana original. Como administrador prático, organizando expedições, publicações periódicas e museus; como curador que foi durante dez anos do Museu Americano de História Natural, cujo sistema de exposição revolucionou, ao classificar objetos pelo seu uso e significado em referência aos respectivos contextos. Como um estudioso preocupado com o desaparecimento das culturas indígenas, que levantou enorme quantidade de dados com descrições bastante rigorosas, às quais recorrem hoje os próprios descendentes daqueles grupos, na tentativa de resgatar ou reforçar sua identidade.

Além desses marcos de sua carreira, também o pensamento de Boas é traduzido ao longo do filme em termos dos pontos principais de sua contribuição à teoria antropológica. Nesse sentido, o trinômio dos temas *raça, língua e cultura*, que serve de título a um de seus trabalhos (“Race, language and culture”, publicado em 1911), está igualmente presente na demonstração da maneira como Boas os considerou: apontando para a impossibilidade de se correlacionar esses três fatores, isto é, de que a presença de um determinado tipo físico (ou de ambiente físico) possa condicionar um determinado tipo de língua e cultura e vice-versa. Do mesmo



modo, podem ser percebidos os elementos do conceito de cultura que, conforme nos lembra Stocking, já estavam presentes no trabalho de Boas: historicidade, pluralidade, determinismo comportamental, integração, relativismo; bem como os aspectos de mudança em relação à idéia de cultura: rejeição de modelos simplistas de determinismo biológico e racial, rejeição de padrões etnocêntricos de avaliação cultural, nova apreciação do papel dos processos sociais inconscientes na determinação do comportamento humano (cf. Stocking, 1968: 231-232).

Mas o que dá a tônica da apresentação da imagem e da trajetória de Boas neste documentário é a sua *visão relativizadora*, ao lado da denúncia do etnocentrismo. Eis o que diz no filme a voz de sotaque alemão que fala por ele:

"The value of anthropology is its power to impress us with the relative value of all forms of culture, for we are only too liable to consider our civilization the ultimate goal of human evolution thus depriving ourselves from the benefits to be gained from the teaching of others."

E a pergunta que diz sempre ter-se colocado: "How can we recognize the shackles that tradition has laid upon us?", porque, conclui ele, "when we recognize them we are also able to break them — *The shackles of tradition*" — aquelas a que se refere o título do filme — os "*grilhões da tradição*" que devem ser quebrados são os que impedem reconhecer as outras culturas e aprender com elas.

Esta é uma entre as muitas falas de Boas que acompanham as imagens, revelando a visão relativizadora associada à idéia de cultura, aspecto básico da sua obra e que é correspondentemente colocado como eixo de estruturação do filme. Arrematando o relato mencionado acima sobre os esquimós com quem comia fígado de foca cru, ele diz ainda:

"As a thinking person for me the most important result of this trip lies in the strengthening of my point of view that the idea of a "Cultured" individual is merely relative and that a person's worth should be judged by his *herzenbildung* ("educação do coração"). This quality is present or absent among the Eskimo, just as among us..."

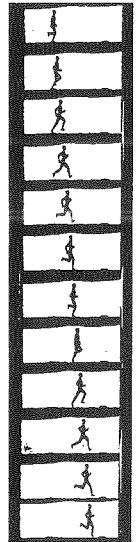
Rosane Manbães Prado

Grass

Direção: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack

1925, 70 min, P&B

Produção: Merian C. Cooper, Ernest. B. Schoedsack e Marguerite Harrison, USA.



Grass comparece nos livros de referência sobre cinema como a documentação da migração que os Bakhtiari, uma das mais numerosas tribos seminômades da antiga Pérsia, realizavam na primavera em busca de pastagens para o seu rebanho. Na verdade, as imagens que registram este movimento coletivo, denominado transumância, serviram a diferentes versões. A primeira delas, apresentada como *traveloguem*,¹ obteve tamanha repercussão que motivou a Paramount a lançar no circuito comercial uma reedição abundantemente subtitulada e romantizada. Embora algumas instituições conservem apenas a parte referente à migração Bakhtiari, muitos, como nós, conhecem o filme pela da versão lançada em vídeo em 1991 pela Milestone, de Nova York, acompanhada de uma trilha sonora de músicas iranianas.

Aparentemente, *Grass* pretendia ser o primeiro filme de viagem realizado por Merian Cooper, filho de uma família conservadora da Flórida, que desde criança sonhava com a exploração de terras exóticas. Convidado a integrar o cruzeiro de volta ao mundo liderado pelo Capitão Edward Salisbury, Cooper sugeriu o nome de Ernest Schoedsack, cameraman da companhia Keystone e da Cruz Vermelha, que conheceu na Polônia, durante a Primeira Grande Guerra. O primeiro trabalho da dupla Cooper

Schoedsack, filmado na Etiópia, não chegou a ser concluído. Os negativos foram consumidos por um incêndio que destruiu o barco da Salisbury.

Ironicamente, o fogo também havia destruído a primeira experiência cinematográfica de Robert Flaherty, adiando alguns anos a realização de *Nanook of the North*. O destino trágico dos trabalhos inaugurais não é o único ponto de contato entre Flaherty e Cooper-Schoedsack. Ambos foram ao encontro de povos que lutavam pela sobrevivência em condições hostis e lançaram sobre eles um olhar nostálgico. *Nanook of the North*, exibido em 1922, tornara-se uma referência obrigatória para cineastas, críticos e apreciadores de filmes de viagem. Ao invés de realizar mais uma ilustração visual do roteiro de uma expedição, centrado na figura do explorador, Flaherty inovara ao sintetizar sua longa convivência com os esquimós Inuit em alguns episódios significativos da vida de uma família.

Ao filmarem *Grass*, dois anos depois, Cooper e Schoedsack tentaram adotar a linha narrativa dramatizante responsável pelo sucesso de Flaherty. Mas, ao contrário de um personagem como Nanook, que humanizava a narrativa visual de Flaherty com grande naturalidade, os personagens individuais delineados em *Grass*

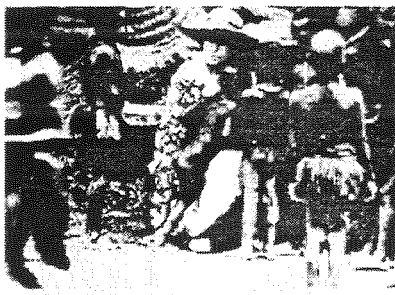
¹ Filme sobre viagem de exploração a terras distantes. Substituiu os diapositivos projetados por lanterna mágica. No início do século, na Europa e nos EUA, chegou a se formar um expressivo circuito de conferências sobre viagens acompanhadas de projeções. Entre os franceses o gênero passou a ser chamado documentaire.

são pouco convincentes. Marguerite Harrison, companheira de viagem de Cooper e Schoedsack, conduz a narrativa da primeira parte do filme, partindo de Ancara e atravessando mais de dois mil quilômetros de desertos e montanhas até atingir o sudoeste da Pérsia. Ao chegar ao acampamento dos Bakhtiari, Harrison sai de cena, sendo substituída por Haidar Khan, chefe hereditário da tribo, e seu filho Lufta, de nove anos. Mas, a heroificação do chefe e a romantização da relação pai-filho soam artificiais diante do impressionante movimento coletivo que se segue à decisão de partir em busca de pastagens frescas. O recolhimento das tendas e a formação das gigantescas colunas de 50 mil pessoas e meio milhão de animais desencadeiam as seqüências mais significativas do filme, como espetáculo visual e registro do nomadismo. A migração se desenrola por mais de 200 quilômetros, enfrentando obstáculos geográficos aparentemente intransponíveis, como o caudaloso rio Karun e os mais de 3.500 metros de altitude da montanha Zardeh Kuh, coberta de gelo e neve.

Infelizmente, a importância de *Grass* fica atenuada pela profusão de letreiros, que não chegam a fornecer informações sobre a cultura dos Bakhtiari e perdem-se em reiterações ou gracejos onomatopaicos. O objetivo da Paramount parece ter sido o de usar torrentes de palavras

para dramatizar ainda mais a narrativa e ampliar desmedidamente a dimensão épica do filme — na primeira parte, criando suspense para a descoberta do “*Povo Esquecido*” e, na segunda, preparando-nos para a chegada apoteótica à “*terra prometida (...) de Leite e Mel*”. A migração é transformada em odisséia e sequer ficamos sabendo que os Bahtiari se deslocam duas vezes por ano. Ao contrário, são enfatizados os aspectos extraordinários do percurso. Alguns autores afirmam que Cooper e Schoedsack sugeriram mudanças na rota da migração para filmar situações mais espetaculares. A tentativa de fazer do filme o registro de uma façanha pessoal dos exploradores se explicita no final, quando é exibido o fac-símile de um texto atestando que Cooper, Schoedsack e Harrison foram “*os primeiros estrangeiros a cruzar o passo da Zurdah Kur e os primeiros a terem feito a migração de 48 dias com as tribos*”. Mais do que isso, foram os únicos a filmar as intermináveis fileiras de homens e animais através das montanhas. Nos anos seguintes o Xá Riza Pahlavi desencadeou uma política de controle das tribos semi-independentes do Irã, induzindo-as a abandonar o nomadismo. Por distante que esteja de uma pesquisa etnográfica, *Grass* não deixa de ser uma referência inestimável sobre os hábitos migratórios que caracterizavam as comunidades de pastores da antiga Pérsia.

Silvio Da-Rim



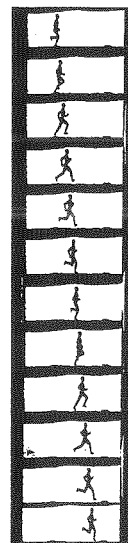
First days in the life of a New Guinea baby

Direção: Gregory Bateson, Margaret Mead

Narração: Margaret Mead

1951, VHS, 19 min, P&B

EUA



Em uma carta enviada a Franz Boas, datada de 29 de março de 1938, escrita quando passava pelo Estreito de Torres a bordo do *M.V. Maatsuycker*, após sua estada em Bali a caminho dos Iatmul, Margaret Mead conta a Boas ter seguido suas orientações, e estudado principalmente os *gestos* durante sua permanência em Bali.¹ Ela recorda ter sido esta sua orientação quando lhe contou seu destino e acrescenta que ela e Bateson (então seu marido) haviam centrado suas observações particularmente neles, tendo acumulado uma grande massa de material fotográfico e cinematográfico. Neste momento, Margaret Mead e Gregory Bateson tinham uma nova ferramenta para a pesquisa, equipamento fotográfico e cinematográfico para documentar e descrever suas observações. Ao final de sua estada haviam acumulado em torno de 25 mil fotografias, entre as quais selecionaram as que foram posteriormente utilizadas em seu livro *Balinese Character*, uma coleção de fotos tematicamente interrelacionadas.

Nesta mesma carta Mead demonstra não só que tinha consciência da importância desta nova técnica, como se encontrava extasiada frente a suas possibilidades. Seu horizonte de observação se enriquecera e ampliara de tal forma que, a fim de efetuar comparações, fazia-se necessário coletar material que fosse registrado com o

mesmo cuidado: "I can't compare 40 observations on a Manus baby, all merely recorded in words, with 400 observations on a Balinese baby, a good part of which are photographic and combined photographic and verbal records. The level are so very different. Where before I occasionally made a sample of behavior over time which would run to two typewritten pages for an hour, we now have records of 15 typewritten pages and 200 feet of Ciné and a couple of hundred Leica stills for the same period. The recording is so much finer that I feel as if I were working at different levels from any work I've done previously. And every time I tried to think comparatively about Balinese materials I was stuck". (p.213)

Dada a escassez de fundos e a energia necessária para resolver o impasse criado pela riqueza do material coletado, Mead encontra a solução na decisão de ir estudar os Iatmul, em que muito menos tempo seria necessário para coletar dados para comparação devido ao conhecimento e à experiência anterior de Bateson.

O filme *First days in the life of a New Guinea baby*, produzido em 1951, é um documentário que integra a série *Character formation in different cultures* e descreve os primeiros momentos na vida de um recém-nascido entre os

¹ Mead, Margaret. Letters from the field - 1925-1975. (Planned and Edited by Ruth N. Anshen, World Perspectives - Vol. LIII. New York, Harper & Row, Publishers, 1977.

Iatmul, tendo como fio condutor principalmente os *gestos*, considerados fundamentais para a formação de seu caráter. Presente nas imagens e no texto encontra-se a suposição de que tanto o tratamento recebido por uma criança logo após o nascimento, quanto durante seus anos formativos, tem uma grande influência na formação de seu caráter.

- Fica patente na seqüência que nos é mostrada, pós-parto, 20 minutos, 50 minutos, 1 dia e 5 dias, que o foco principal é a formação de uma personalidade forte e confiante, manifesta desde os primeiros movimentos aos quais o bebê é submetido e a partir dos quais reage:

“Vejam como ela segura o bebê afastado, tratando-o como um ser à parte. De maneira experiente ela passa o barro sobre o pequeno corpo.”

“Notem os punhos cerrados do bebê, que relaxam quando é alimentado. Vejam como são fortes e confiantes os movimentos de sucção.”

“As mãos do bebê estão relaxadas e abertas durante a alimentação.”

“Notem como a mãe trata o bebê, como uma pequena criatura à parte, coloca-o sobre os joelhos, trata-o com uma certa distância.”

Apesar das imagens e do texto terem sido produzidas, antes de mais nada, a partir da comparação com a recente observação realizada por Mead e Bateson em Bali, o que se presenciava, desde as primeiras cenas filmadas três a quatro minutos após o parto, é uma conversa, tanto com teorias psicológicas quanto com de-

terminados códigos da sociedade norte-americana. Tal como na grande maioria dos filmes etnográficos realizados nesta época, chama atenção a busca incessante de uma aproximação entre a imagem e a narrativa, através de uma linguagem propositalmente descritiva.

A sedução provocada pela riqueza das imagens e pela possibilidade de trabalhar etnograficamente em um outro nível, como nos diz a própria M. Mead, produz um “esquecimento” de um fato incontestável: a realidade textual de toda produção cinematográfica. Não se questiona aqui nem o fato de que a multiplicidade de códigos e o desdobramento que o olhar produz sobre o gesto (uma idéia na cabeça sempre precede uma câmara na mão) tragam em si a impossibilidade da realização de um *documentário* inocente em seus julgamentos e isento de assertivas direcionadoras. O que é inevitável questionar, quando assistimos a *First days in the life of a New Guinea baby*, é a relação fundamental entre a constatação de que uma imagem vale por mil palavras, e a frenética tentativa de conter estas mil palavras em uma univocidade e unidirecionalidade da palavra do autor-narrador.

Para além da intenção da imagem e da narrativa que as ilustra, a seqüência que nos é apresentada implica a tradução de experiências em formas textuais, que não institui, em hipótese alguma, um plano metalingüístico.

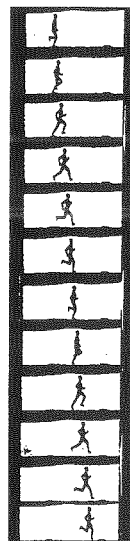
A linguagem, como ensinou R. Barthes em sua *Aula*, é fascista, ela nos obriga a dizer; fazendo isso, impõe uma identidade a toda e qualquer enunciação. Margaret Mead não pôde calar frente à riqueza das imagens que produziu.

Valter Sinder



O espírito da TV

Direção: Vincent Carelli
Consultoria e roteiro: Dominique Gallois
1990, S-VHS, 18 min., cor.
Produção: Centro de Trabalho Indigenista-CTI
Brasil



“As aldeias dos índios Waiãpi foram contatadas, em 1973, durante a construção da Rodovia Perimetral-Norte no estado do Amapá.”

Esta é a informação inicial que nós é dada no vídeo *O espírito da TV* de Vincent Carelli.

No momento seguinte, somos tomados pela força da imagem, em *close*, de um jovem guerreiro Waiãpi que atravessa o rio em uma canoa em companhia de outros índios. Somos, então, levados à margem do rio, onde, rapidamente, a canoa é descarregada e, em seguida, nos vemos diante do que até há alguns anos seria impossível imaginar. Toda a aldeia Waiãpi reunida para se ver na TV. Sonho? Ficção? Talvez tenham sido essas as primeiras dúvidas daqueles que não acreditavam no Projeto Vídeo nas Aldeias, criado em 1987. Pioneiro no Brasil, realizou uma série de documentários em vídeo com a participação ativa dos índios, cujas imagens foram apresentadas nas aldeias.

O Centro de Trabalho Indigenista-CTI, criado em 1979 por antropólogos e educadores com experiência de trabalho entre as sociedades indígenas, se viu diante da necessidade de coordenar esforços no sentido de dar suporte a essas sociedades para que os próprios índios pudessem defender suas terras, criar alternativas de auto-suficiência e consolidar suas organiza-

ções políticas. Ao assumir a realização do Projeto Vídeo nas Aldeias, inscreveu-se, portanto, na história da construção da Antropologia e Imagem no Brasil e, em especial, no tocante a documentação das sociedades indígenas, fazendo paralelo em importância histórica à documentação realizada pela Comissão Rondon (1890 a 1915).

Até então nenhum outro projeto de vulto e abrangência havia concentrado tantos esforços e monopolizado as atenções nesse campo do conhecimento. Novos tempos, novos rumos, novas concepções, a par dos avanços dos conceitos da antropologia e das tecnologias de registro audiovisual, o barateamento dos equipamentos de filmagens e a facilidade de manuseio foram também fatores decisivos para a colocação de uma câmera nas mãos dos agentes índios e não-índios. Isso significou uma revolução nas relações intertribais e nas relações dessas sociedades com as instituições. Uma avaliação sistematizada dessas conseqüências é um trabalho a ser ainda realizado.

Por tudo isso, *O espírito da TV*, finalizado em novembro de 1990, é um exemplo extremamente significativo do alcance do Projeto. Em sua trajetória, entre outros prêmios, alcançou o Sol de Ouro em 1992, primeiro lugar no 8º Rio-Cine Festival, no Rio de Janeiro.

O espírito da TV documenta as emoções e reflexões dos Waiãpi quando do encontro pela primeira vez com sua própria imagem e a imagem de outros índios através da televisão. Eles refletem sobre a luta pela terra, travada também por outros grupos, e sobre a sua concepção da criação do mundo — da existência dos brancos e dos outros índios. São diálogos, opiniões, visões diante do que é mostrado pela TV. Os Waiãpi são apresentados às imagens dos índios Gavião, Nambiquara, Krahó, Guarani e Kaiapó, produzidas também pelo Projeto Vídeo nas Aldeias. Além de imagens do Xingu, *do Globo Repórter* (TV Globo) sobre os índios Poturu e as da primeira viagem à Brasília de seu chefe para falar com as autoridades governamentais.

Todas elas causam forte impacto e reações imediatas nos telespectadores Waiãpi, levando-os a identificar-se com os outros índios no confronto com os representantes das agências governamentais, com os governos locais, com os garimpeiros, gateiros, caçadores e madeireiros.

“Todos os índios são nossos parentes... eles não vêm roubar nossa terra como o branco faz. ...É bom levar nossas imagens aos parentes... que os Kaiapó as vejam, os Guarani, os Aparai.. e os brancos também - Todos! É assim que eu conheci todos os Kaiapó. É bom conhecer os outros pela televisão”, afirma o chefe Waiãpi.

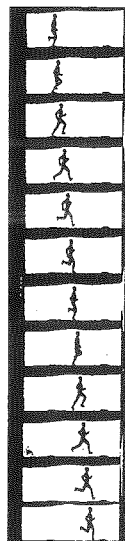
O espírito da TV, em seus 18 minutos, nos mostra ao som das flautas Waiãpi cenas do cotidiano da aldeia. As falas são traduzidas e legendadas em português (existe cópia legendada em francês e inglês). As tarefas masculinas e femininas, o preparo e a secagem do beiju, o processo de fermentação da bebida, a pesca e a tranquila curiosidade infantil diante da câmera em contraposição à belicosidade jocosa no discurso do jovem guerreiro para assustar os garimpeiros, tudo evidencia o modo de ser Waiãpi.

Vincent Carelli trabalha as imagens em planos amplos, abertos (re)descobrendo a aldeia, suas casas, seus espaços, os caminhos. Retorna à cena principal, à TV, como centro das atenções. As caras e bocas diante das novas imagens que se apresentam, os comentários, as opiniões. Novamente, a abertura para os planos da aldeia, o seu entorno, as mulheres, os jovens, as crianças. Fecha novamente o plano na TV, novas informações, comentários. Nesse contraste, nesse abre e fecha de planos se estabelece a aproximação com os Waiãpi.

Homem Waiãpi: “Na cidade, todos vão ver nossas imagens? Não sei como funciona a TV. Todos vão ver?”

Outro homem: “É bom que os brancos nos vejam, para nos conhecerem”

Sbeila Maria Guimarães de Sá



Cadernos de Antropologia e Imagem

Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro — UERJ.

Assinatura anual (duas edições)
Annual subscription (two issues)

Brasil (individual) R\$ 16,00 Other countries (individual) US\$ 25

Brasil (institucional) R\$ 25,00 Other countries (institutional) US\$ 40

Cadernos de Antropologia e Imagem
Núcleo de Antropologia e Imagem - Oficina de Ciências Sociais/UERJ
Rua São Francisco Xavier 524 Bloco A 9001 - 20550-013
Rio de Janeiro - RJ Tel: (21) 5877590

Nome/Name _____

Endereço/Address _____

Cep/Zip Code _____ Cidade/City _____
Estado/State _____ País/Country _____
Tel/Phone _____ Fax/Fax _____

Assinatura/Signature _____
Data/Date _____



Instruções aos colaboradores

A Revista aceita as seguintes contribuições:

1.1 Artigos inéditos (até 35 laudas de 30 linhas por 70 toques, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.2 Artigos não publicados em português, dentro da temática específica da revista, considerados pertinentes pela Comissão Editorial;

1.3 Ensaios bibliográficos (até 15 laudas de 30 linhas por 70 toques);

1.4 Resenhas de filmes e vídeos (até 3 laudas de 30 linhas por 70 toques);

2. A pertinência da publicação será avaliada pela Comissão Editorial (no que diz respeito à adequação e ao perfil editorial da Revista), e por parecerista *ad hoc* (no que diz respeito ao conteúdo e qualidade das contribuições). Serão aceitos originais em espanhol, francês ou inglês. A publicação destes trabalhos ficará submetida à possibilidade de tradução.

3. Deve ser enviada uma cópia do manuscrito (em espaço duplo) e o disquete com o texto digitado. Pede-se a utilização de processador de texto Windows, com disquete de 3,5 polegadas.

4. Os artigos devem estar acompanhados por resumo contendo entre 100 a 150 palavras, em português ou inglês. Os autores devem enviar também seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação, principais publicações), bem como endereço para correspondência (inclusive E-Mail). Estes dados devem aparecer ao final do trabalho.

5. As notas devem vir ao final do texto, seguidas da bibliografia conforme padrões vigentes.

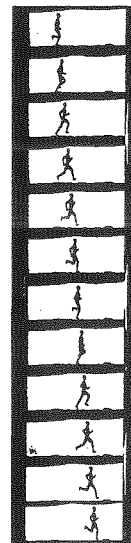
6. As imagens (fotos, gravuras desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências, escaneadas em disquete, com boa definição gráfica para a sua impressão, com as devidas autorizações para a reprodução da imagem na publicação (especialmente no caso da fotografia).

7. Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para:
Cadernos de Antropologia e Imagem. NAI.Oficina de Ciências Sociais.
IFCH. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. UERJ
Rua São Francisco Xavier 524 Bloco A 9001 - 20550-013
Rio de Janeiro - RJ - Tel: (021) 5877590

8. Para maiores informações consultar as editoras:
NAI/UERJ Tel./Fax: (021) 5877590
Ou via Fax e E-Mail:
Clarice Ehlers Peixoto (021) 2250224 ou E-Mail (ehlers@vmesa.uerj.br)
Patrícia Monte-Mór (021) 2394691 ou E-Mail (interior@ax.ibase.org.br)

Temas para os próximos números:

Cidade
Religião
Mídia





Produção Gráfica
NAPE / DEPEXT / SR-3

Coordenação de Produção
Lúcia Maia

Programação Visual
Carlota Rios

Diagramação
Heloisa Fortes

Revisão
Wendell Sussuarana Setúbal

Impressão
Gráfica UERJ

Apoio



1996

ISSN 0104-9658



Oficina
de Ensino
e Pesquisa
em Ciências
Sociais

