
A NOÉTICA* DO VÍDEO ETNOGRÁFICO

Claudia Fonseca**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil

Resumo: *Norteadas pela linha analítica que liga o estilo de comunicação (escrita, oral, imagética) ao teor da mensagem, tecemos reflexões sobre a tradução para o texto visual dos resultados de uma pesquisa antropológica. Partindo sempre de nossa experiência pessoal com o vídeo Ciranda, Cirandinha: Histórias de Circulação de Crianças em Grupos Populares, passamos em revista diversos debates: o filme-documentário versus o filme-espetáculo; o herói solitário versus trabalho em equipe; anonimato e ética; a devolução da pesquisa para os pesquisados; o estilo (polifônico) da narração; e os usos particulares do vídeo na sala de aula.*

Palavras-chave: *cinema documentário, pesquisa antropológica, texto audiovisual, vídeo.*

Abstract: *Inspired by the line of investigation that links style (written, oral, or imagetic) and content in the process of communication, we hazard reflections about the translation of anthropological research results to the audio-visual text. On the basis of our personal experience in making an ethnographic video, we run through various debates; documentary films versus “spectacular” films, the solitary hero versus teamwork; ethics and anonymity; the devolution of research results to the objects of research; the polyphonic style of narration; and the various uses of video in the classroom.*

Keywords: *anthropological research, audio-visual text, documentary films, video.*

* Tirada da obra de Walter Ong, esta palavra é usada aqui para situar nosso trabalho dentro de uma certa linha de investigação em que procura-se entender como a forma de transmissão de conhecimentos (recitação, livro, filme, vídeo) influi na mensagem sendo veiculada.

** Com a colaboração de Andrea Cardarelo, Nuno Godolphim e Rogério Rosa. Meus colaboradores trabalharam comigo na fabricação de um vídeo etnográfico, *Ciranda, Cirandinha*. Conforme a proposta original de trabalho, feita por Nuno, não houve especialização de tarefas: os membros da equipe participaram indiscriminadamente em todas as etapas da produção: filmagem, roteirização, decupagem, montagem, entrevista, etc.

Como “antropóloga ortodoxa”, foi sumamente difícil me desgarrar do texto escrito. Vídeos etnográficos me pareciam divertidos, algo útil para “criar clima” nas aulas de graduação. Contudo, sendo de uma geração pré-vídeo, nunca tinha sentido a necessidade de me meter nessas “novas tecnologias”. Assim, quando surgiu a idéia de fazer um vídeo à base das minhas conclusões de pesquisa, topei, assim que teria topado uma mão de cartas – como se fosse um passatempo, divertido e relaxante. Jamais imaginei que essa pequena aventura – viagem para um novo continente – fosse exigir-me tanto trabalho, nem que pudesse me abrir tanto os horizontes.

Não era questão de fazer pesquisa com vídeo (este procedimento em que a câmera acompanha o pesquisador desde suas primeiras idas ao campo).¹ A pesquisa já fora feita, a tese escrita. A proposta era de traduzir os resultados de meu trabalho para vídeo. Sei, agora, depois de ter lido algo das primeiras experiências em antropologia visual, que filme se presta classicamente a certos assuntos de pesquisa – técnicas de trabalho, de artesanato, linguagem gestual, dança, ritos religiosos, etc. São temas onde o discurso verbal tem relativamente pouca importância, onde a vantagem da “linguagem visual” da câmera vem a calhar. São cenas de atividades bem delimitadas – no tempo e no espaço (veja, por exemplo, France 1982).² O meu tema não se encaixava nessas categorias.

Minha pesquisa versa sobre a circulação de crianças – uma noção ligada à dinâmica familiar em grupos populares urbanos segundo a qual, como um dos processos rotineiros de socialização, as crianças transitam entre as casas de diversas “mães”: madrinha, vó, vizinha e genitora. Calcada na análise de sociedades complexas que admite a possibilidade de lógicas múltiplas, é uma noção construída para ir de encontro aos estereótipos habituais que vêm, entre “pobres”, nada além de patologia e desorganização.

A questão era como mostrar essa circulação de crianças de forma que pudesse, ao mesmo tempo, cativar uma platéia – composta principalmente de colegas antropólogos – e convencê-los que nossas hipóteses eram plausíveis, que essa prática, além de ser extremamente comum, fazia parte de um sistema de valores particular aos grupos populares.

¹ Ver C. Peixoto (Monte-Mór; Parente, 1994).

² Penso, por exemplo, nas técnicas e tecnologias de uma seqüência de trabalho (como na seqüência *Weeding the garden/A father washes his children/A man and his wife weave a hammock*, por Timothy Asch) ou nas etapas de uma cerimônia de incorporação (como no filme por Rouch, *Les Maîtres-Fous*).

O filme-documentário *versus* o filme-espetáculo

Sabemos, dos historiadores do filme etnográfico, que existem, desde o início do século, duas grandes correntes: a) os exploradores que usavam a câmera para captar dados, para documentar a realidade e colecionar registros; e b) os cineastas que usavam o exótico como pano de fundo para tecer uma história.³ Clarice Peixoto resume essa dialética:

O filme etnográfico hesita ainda entre um certo empirismo – expresso nos primeiros filmes de Margaret Mead e Gregory Bateson, que filmaram e fotografaram a sociedade balinesa um pouco ao acaso, registrando em milhares de rolos, várias manifestações sociais sem a definição precisa de um plano de pesquisa visual, pois eles acreditavam que a simples justaposição desses registros daria conta da sociedade balinesa – e o gênero filme-espetáculo, de Robert Flaherty ou de Jean Rouch, em que o ponto de vista do observador constrói o objeto observado dentro de uma estética particular de narração, através da reconstituição das situações sociais. (Monte-Mór; Parente, 1994, p. 11-12).

Em princípio, eu teria mais simpatias pela vertente narrativa. Depois de tudo, não foi Geertz que comparou a etnografia a um romance de Flaubert? Na literatura, como na análise antropológica, estamos no reino da ficção – coisas *man-made* (fabricadas pelo homem).⁴ Nesse sentido, a grande obra de Flaherty que, no início da década de 20, escreveu um roteiro e reconstruiu uma série de encenações sobre a vida do seu ator principal, o esquimó Nanook, não pode ser excluída do *opus* antropológico, sob alegação que falta autenticidade. Antropólogos contemporâneos, mais envolvidos em comunicar a visão do nativo do que em colecionar dados ou fazer registros museológicos, descubram na abordagem de Flaherty e seus herdeiros – J. Rouch, D. MacDougall – inspiração para ter a coragem de assumir encenações, para melhor traduzir a alteridade de outros modos de vida para a linguagem do leitor/espectador.

Catando inspiração nessa corrente, queria desprender-me dos vícios do texto escrito. Nos meus artigos, costumo integrar citações e informações de

³ Marc-Henri Piault, durante o curso intensivo que proferiu na II Jornada de Antropologia da UFRGS, resumiu estas duas tendências como: “a realidade da poética e a poética da realidade”.

⁴ Ver Geertz (1973, p. 15).

um grande número de informantes. Não incluo todos, é claro. Seleciono os atos e palavras mais ilustrativos, mas, em geral, acabo produzindo um texto onde a individualidade das personagens se dilui na multiplicação de depoimentos, e onde a história “anedotal” é freqüentemente sacrificada em nome da mensagem analítica. As críticas pós-modernas à antropologia “analógica” (por exemplo, Tedlock, 1985) já tinham-me empurrado na direção de outro estilo etnográfico, em que os informantes não perdem sua individualidade; o desafio do vídeo parecia a oportunidade perfeita para dar um salto definitivo nessa direção.

Para comunicar as sutilezas de outro sistema familiar – valores, emoções – parecia-me evidente que seria melhor colocar em cena uma só rede familiar. Assim, poderia aprofundar o desenvolvimento das personagens – intercalar episódios do cotidiano com depoimentos de um mesmo grupo de pessoas – sem cansar o espectador com um bombardeamento de novos, sempre novos, informantes. Tinha material perfeito para essa técnica, famílias “exemplares” nas quais a metade das crianças foram criadas por madrasta, vó, ou madrinha e, apesar disso, tanto a força simbólica quanto a funcionalidade dos laços consanguíneos se mantêm. Certamente, concentrar o vídeo em *uma* só rede de parentes teria permitido a montagem de uma história em que as sutilezas do mundo simbólico – conflitos e ambivalências –, assim como a banalidade da prática de circulação teriam sido bem-comunicadas. Entretanto, apesar dessas “inclinações espetaculares”, acabamos fazendo um vídeo de estilo documentário menos narrativo.

O tema exigia determinadas técnicas de convencimento. No fundo, estava propondo uma visão do “pobre” que ia de encontro ao senso comum. Minha tese era que a circulação de crianças é uma prática conhecida e aceita como “normal” por *uma vasta proporção dos grupos populares*. A experiência de campo apontara para um caso de circulação em cada duas casas que visitava!

Se tivesse colocado em cena apenas uma família, o espectador ainda podia virar as costas à amplitude do fenômeno. Podia sair com a impressão de que existem *algumas* famílias em que a prática se apresenta com regularidade, mas essas não deixam de ser “marginais”. O vídeo mostraria figuras que fugiam da regra do senso comum – mães que “deram” seus filhos, filhos que tinham circulado – e que, pela sistematicidade de suas práticas, desmentiam as hipóteses sobre sua “desorganização” familiar; pela coerência de seu discurso, semeavam dúvidas sobre seu caráter patológico. Mas ainda correria o risco das pessoas, em cena, serem vistas como idiossincráticas. Podia tentar contornar este perigo com um comentário em *voice off*, mas será que esse áudio,

friamente relatando que existem muitas famílias que seguem o mesmo padrão, seria convincente? Será que o texto imagético não se impõe ao sonoro?

Para desenvolver minha tese, que a prática de circulação de crianças faz historicamente parte de uma subcultura das classes trabalhadoras, não achei outra saída senão justapor na tela uma certa quantia de casos – na esperança de demonstrar, pela repetição, algo da extensão dessa prática familiar. Ironicamente, apesar de simpatizar com o filme-espetáculo de Flaherty, senti-me incumbida a recorrer à corrente oposta – à aparência de uma coleta objetiva de uma boa quantia de “dados”, como a melhor forma para chacoalhar os estereótipos do senso comum e convencer a platéia da minha tese.

O herói solitário *versus* trabalho em equipe: a autoria fragmentada

Tenho a impressão de não ser a única antropóloga a feticizar a escrita. Desde Malinowski, as anotações de campo correm paralelas ao diário íntimo. Nesse exercício cotidiano da escrita, os dados todos passam pelo filtro da percepção sensorial do pesquisador que, literalmente, incorpora as observações etnográficas antes de devolvê-las no papel. O registro da realidade depende por inteiro da mente sintetizadora do pesquisador; é a sua consciência que transforma os fatos em “dados”.⁵ Mas é justamente esta enorme responsabilidade, a ânsia de lembrar de tudo, de tornar conscientes os detalhes mais insignificantes, que obriga o pesquisador a expandir sua consciência e modificar sua percepção. A máquina para captar e processar dados sendo sua própria mente, o pesquisador, ao criar documentos de pesquisa, cria a si mesmo.

O trabalho visual assemelha-se, em muitos aspectos, a esse mesmo processo de tradução da realidade, de reconstrução de si. Seria ingênuo no extremo ignorar a ruptura que existe entre a realidade e sua representação imagética. As filmagens envolvem uma eleição de objeto, escolha de tomada e enquadramento que desmentem qualquer idéia sobre o aspecto meramente mecânico desse registro. E, na etapa posterior de montagem, como na confecção do texto escrito, não há como negar que o trabalho analítico, a qualidade

⁵ John Comaroff e Jean Comaroff (1992, p. 8, tradução minha), citando Lévi-Strauss, dão voz à mesma perspectiva: “[...] o termo ‘observação participante’ [...] implica a inseparabilidade do conhecimento do conhecedor. Em antropologia, o observador é, obviamente, seu próprio instrumento de observação.”

dos dados, dependem, acima de tudo, da arte do criador. No entanto, entre o artigo (ou livro) e o filme (ou vídeo) há diferenças fundamentais.

A etnografia clássica, arraigada na escrita é um trabalho essencialmente “holístico”, centrado, nove vezes em dez, em uma só pessoa. Malinowski, recomendando que o antropólogo afaste-se de missionários, burocratas colonialistas e outros “brancos”, está pautando justamente esse evitamento de qualquer intermediação.⁶ No trabalho de campo, o registro de dados, a análise, a redação do texto, são etapas que se confundem na viagem xamanística do homem solitário, herói de uma aventura romântica.

No caso do visual, há, inevitavelmente, uma pletera de intermediários que colaboram, junto com o antropólogo, na construção do texto. Mesmo se o antropólogo resolve ser, ele mesmo, filmador, a câmera acaba agindo quase como co-equipe, captando dados aquém da intencionalidade do pesquisador. A qualidade da imagem nem sempre coincide com a percepção do *cameraman*. Há inúmeros fatores técnicos que intercedem, que pouco ou nada têm a ver com a perspicácia do pesquisador. A diversidade de recursos técnicos torna imprescindível o esforço coordenado de diferentes especialistas. Agora, a análise é fruto não mais de um diálogo, mas, sim, de uma obra coletiva onde a plurivocalidade inclui cada vez mais interlocutores do mesmo universo que o pesquisador.

Outra frustração que surge na fabricação de um vídeo: a decalagem entre o que o pesquisador observa e o que consta na fita. Nunca esquecerei a cena que presenciei no quintal de uma das casas onde filmávamos, quando duas mulheres se apresentaram uma à outra. Seguindo no rastro da pergunta habitual: “Quantos filhos tu tens?”, veio outra: “Estás criando todos?” O fato de que não foi necessário o pesquisador levantar o assunto – que a circulação de crianças é um tema que rola solto no cotidiano das pessoas – estava aí, claramente demonstrado. Mas cadê a câmera? Por minha sugestão, Nuno estava em outra peça, filmando as façanhas de um menino de quatro anos. Para o texto escrito, a cena entre as duas mulheres não era um problema. Estava tudo “gravado” na minha consciência, e estaria transformado, pouco tempo depois, para uma forma perdurável, nas anotações de campo. O “documento” estava

⁶ Graças ao trabalho de E. Samain (neste volume), é impossível ignorar a importância das fotografias no trabalho de Malinowski. Mas ainda é inegável que, no caso deste pesquisador, a foto tem um caráter acessório tanto no registro de dados quanto no texto escrito.

garantido. Mas, para o texto visual, o episódio era perdido (quem, aliás, não conhece a experiência desastrosa de passar horas gravando *aquela* cena, só para descobrir depois que a câmera estava defeituosa ou o microfone mudo). Assim, para trabalhar com vídeo, tive de aprender a lidar com minhas frustrações e trabalhar com um estoque de “dados” infinitamente mais restrito do que o armazenado na minha consciência.

Anonimato e ética

As exigências técnicas do vídeo acabam, portanto, ditando um processo analítico bem diferente do presente na operação escrita. Mas existem, na fabricação do texto audiovisual, ainda outras novidades que devem ser consideradas – dessa vez, de ordem ética.

O documento antropológico *usual* tem circulação extremamente restrita. Que sejam “índios”, artesãos ou funcionários públicos, a grande maioria das pessoas (entre as quais incluo nossos objetos de estudo) tem pouco interesse pelo texto escrito. Durante os primeiros anos de pesquisa, eu tentara devolver os resultados aos pesquisados, distribuindo para cima e para baixo *separatas* de meus artigos. A ansiedade que, no início, sentia enquanto esperava reações foi diminuindo com o tempo, pois ficou sumamente aparente que ninguém na vila ia ler esses artefatos do mundo acadêmico.

Deduzi disso que, no circuito fechado da nossa literatura escrita, não há grande perigo de comprometer o anonimato dos meus informantes. Sentindo-me relativamente livre para elaborar a descrição de lugares e pessoas, pude agora relatar anedotas que, fossem circular *oralmente* no bairro, seriam classificadas como “fococas”, facilmente associadas a determinados moradores do local.

O enorme poder comunicativo do vídeo, queira o antropólogo ou não, é o leque dos consumidores. Não somente os dados, traduzidos para uma linguagem visual, são capazes de circular, através da televisão, entre os vizinhos e conhecidos dos informantes, também os próprios entrevistados se mostram interessados em ver e possuir as fitas gravadas. Se, antes, o pesquisador tinha um *status* mal definido, provocando com sua presença uma mistura de perplexidade e indiferença, agora ele se encontra catapultado para o lugar prestigioso de quem possui (a tecnologia para captar) imagens cobiçadas. Se o entrevistado não tem um videocassete, se prontifica a pedi-lo emprestado para um vizinho melhor equipado. Como recusar esses pedidos para assistir a sessões de

home movies? E, os pedidos sendo acatados, como evitar que essa espécie de leitura em voz alta do diário de campo não afete, do início até o fim, o “registro de dados”?

Onde se posicionar entre o interesse científico, a licença poética e o respeito pela privacidade dos informantes? Certos pesquisadores pretendem que do fato das pessoas aceitarem ser filmadas, podemos inferir a permissão implícita para a divulgação pública de qualquer material. Minha impressão, pelo contrário, é de que, apesar de todas nossas longas explicações, as pessoas, em geral, não conseguem imaginar os usos potenciais da gravação. Apesar da presença da câmera, continuam a falar comigo no mesmo tom de sempre, um tom de confiança e intimidade, modificado apenas pela chegada de novos interlocutores na cena da filmagem.

Nossa equipe achou-se repetidamente diante do problema da autocensura. As pessoas entrevistadas se conheciam e, com frequência, faziam críticas umas às outras. Uma mãe de criação, por exemplo, diria que gozava de uma ótima relação com a mãe biológica de seu filho só para, momentos depois, numa mudança dramática de tom, cochichar histórias de brigas e chantagem. A mãe legítima se referiria à família adotiva de seu filho como “aquela juntada de macacos (negros)”, alegando que tinha que intervir frequentemente, para que seu filho não sofresse maus tratos. No texto escrito, são justamente esses momentos de conflito que permitem aprofundar a análise; no texto visual, por opção consciente da equipe, esse material foi sistematicamente censurado. Por conseguinte, as diferenças de opinião que acompanham necessariamente cada situação estrutural foram matizadas. Lembramos mais de uma vez da advertência dada por cineastas mais experientes sobre o perigo de fazer *nice films about nice people*.⁷ As ambivalências dos nossos entrevistados e as contradições inerentes em certas das suas relações sociais foram diluídas numa linguagem que projetava uma imagem que, ao nosso gosto, era demasiadamente coerente, harmônica.

⁷ Este risco (de apresentar retratos idealizados e sem relevo de diferentes povos) foi comentado por David MacDougall, Peter Loizos e Marc-Henri Piauult durante a II Mostra do Filme Etnográfico, no Rio de Janeiro, em setembro de 1994.

A obra coletiva: uma solução possível

Uma maneira interessante para enfrentar tanto as exigências técnicas quanto os dilemas éticos do vídeo etnográfico é fazer uma espécie de *cinéma partagé*. Nesse processo, assim batizado por Jean Rouch, os antropólogos fazem mais do que “devolver os resultados para a comunidade pesquisada”. Colaborando com cineastas e “nativos” em todas as etapas de filmagem e edição, eles envolvem os “objetos de pesquisa” no próprio processo de produção.⁸ As possibilidades desse processo são riquíssimas: o “totalitarismo” do pesquisador é rompido, a autoria da obra repartida. A incorporação de “nativos” na equipe subverte as barreiras ilusórias da dicotomia clássica: eu e o outro. Reconhecemos que existem vídeos brilhantes feitos com a participação dos grupos retratados e não há como negar que, em certas situações, esse tipo de vídeo pode ser uma potente arma política para avançar a causa dos grupos em questão. No entanto, tentar transpor, mecanicamente, essa abordagem para todas as situações de pesquisa seria ignorar a especificidade histórica de cada caso. Essas inovações não devem ser petrificadas na forma de receitas gerais sob pena de, como no caso da pesquisa participante da década de 70, comprometer a qualidade da análise antropológica e, com ela, a possibilidade de aprofundar nossa compreensão da vida social.⁹

As limitações da linguagem

Aos poucos, foi surgindo a hipótese de que as minhas inquietações diante da experiência do vídeo estavam ligadas, na sua maioria, a problemas nem técnicos nem éticos, mas, antes, a limitações inerentes à “linguagem” do vídeo etnográfico. Atender às exigências dessa linguagem resultou, repetidas vezes, na poda de minha “liberdade autoral”. Fui informada que o vídeo devia ser curto – preferivelmente não mais de 20 minutos; idealmente, nenhuma fala

⁸ Ver, por exemplo, o trabalho de vídeo nas aldeias da Associação Brasileira de Vídeo Popular ou do Australian Institute of Aboriginal Studies.

⁹ Segundo D. MacDougall (1994, p. 74), “[...] a co-autoria dos filmes sempre suscita muitas questões além das questões morais. [...] Pode ser que a obra amalgame pontos de vista do estrangeiro e do autóctone, criando um discurso que se situe num nível mais complexo: [...] Mas, em geral, o que resulta, é uma certa hesitação e confusão entre os pontos de vista”.

devia exceder 30 segundos. A sedução da platéia dependia em grande parte da escolha de personagens. Cada entrevista era como um *screen test*. Muitas vezes a decisão de incluir um ou outro indivíduo no roteiro não dependia tanto do conteúdo objetivo de seu caso quanto de seu charme pessoal.

Como mostrar as sutilezas do assunto, as hesitações e senãos das próprias pessoas diante dessas limitações? A mensagem, explicavam-me, tinha que ser clara, impactante. Se queria mostrar que crianças podiam crescer longe de sua família consanguínea sem provocar mágoas e culpas, e sem diminuir a identidade familiar, por que perder tempo com exceções? Por que incluir as lágrimas e raivas que apareciam, de forma intermitente, durante as entrevistas? Se queria mostrar a existência de uma noção particular de infância, segundo a qual uma mulher pode emprestar seu filho para outra sem grandes remorsos, por que mostrar as mães que choravam a “perda” de um filho? Já que eu queria colocar em evidência o princípio subjacente de reciprocidade (nas redes de ajuda mútua), por que mostrar as quebras dessa regra, as acusações mútuas, etc.?

Sabemos na tradição escrita que, muitas vezes, um texto convence justamente por ter passado em revista todos os contra-argumentos que pudessem contrariar a tese principal. Assim, não há motivo para excluir dados que parecem contraditórios. Muito pelo contrário. O “aprofundamento” da análise depende da desconstrução das contradições aparentes. O desafio é de conduzir o leitor a mudar sua perspectiva, de forma que o “incompreensível” se torne inteligível.

Não duvido que um gênio da linguagem cinematográfica, trabalhando em circunstâncias ideais, saberia transitar entre argumentos e contra-argumentos, criando, dentro dos 20 minutos, todos os efeitos desejados. Mas, com os recursos e tempo que nos eram disponíveis, a equipe de *Ciranda* sentiu-se obrigada, *time and time again*, a optar pela “clareza” e “simplicidade” em detrimento das sutilezas. Já que o nosso objetivo era combater os estereótipos usuais, quase sempre negativos, sobre famílias pobres, privilegiamos episódios “positivos” em que o lado dinâmico da lógica cultural era aparente. Em relação ao texto escrito, a versão final do vídeo parecia beirar uma visão ingênua, cor-de-rosa, matizando a complexidade das dinâmicas sociais em jogo.

Mudando de marcha

Até este momento, nosso artigo tem servido para enumerar as inconveniências do audiovisual na confecção do texto antropológico. Falamos com sauda-

des da operação escrita, deixando a impressão que o vídeo é, em comparação, fragmentário, limitado, incapaz de veicular análises sutis. O leitor, cansado dessas lamúrias, estaria no seu direito de esperar, a estas alturas, o esboço de algumas “soluções”. Assim, teríamos um fim feliz, no estilo “a luta foi árdua, mas, no final, aprendi como superar as dificuldades.” A moral desta história é, porém, outra.

O que descobri é que a força comunicativa do audiovisual é tamanha que as desvantagens desta tecnologia parecem insignificantes ao lado. Não superei as limitações do vídeo (ainda “falo” como estrangeira). A escrita continua parecendo-me o lugar de maiores possibilidades para sofisticar debates intelectuais. Mas o que adianta tanta sofisticação se restringe-se cada vez mais a platéia “capaz” de entendê-la? Com o filme ou vídeo etnográfico, apresenta-se a feliz oportunidade de ampliar o debate para além daquela meia dúzia de colegas especializados (nossos interlocutores usuais), comunicando o recado antropológico para estudantes, leigos e os próprios sujeitos pesquisados. Agora, lembrando que o processo comunicativo não é idêntico em todas as circunstâncias, cabe refletir sobre as particularidades das *diferentes* platéias.

A devolução da pesquisa para os pesquisados: quem é “gentil” – uma questão altamente política

É inerente ao *ethos* antropológico crer que nossas pesquisas vão, de uma maneira ou outra, beneficiar as pessoas com as quais trabalhamos. Queremos ver nosso trabalho fortalecendo identidades grupais, reforçando memórias coletivas ou, no mínimo, combatendo discriminação e preconceito. Nesse respeito, nossa produção escrita, que atinge principalmente planejadores e agentes sociais, tem um impacto (quando tem) indireto sobre os grupos pesquisados. O vídeo, por outro lado, oferece possibilidades para continuar, além da pesquisa de campo, o diálogo diretamente com nossos informantes.

Esse potencial foi claramente demonstrado um dia que mostramos *Ciranda, Cirandinha* para uma das personagens principais do vídeo: Inez, que enquanto criança tinha circulado entre mãe e madrinha. Reunimo-nos a meia quadra da vila, na casa de Vera, uma senhora que trabalhava como voluntária na creche local. Era um grupo pequeno que assistia ao vídeo, sete ou oito pessoas: além da dona da casa, havia três membros da equipe de vídeo, Inez, sua vizinha Salete, e duas filhas pré-adolescentes. As “nativas” fizeram co-

mentários ao longo do vídeo, mas havia entre elas opiniões diversas. Enquanto Inez e Salete, moradoras da vila, deleitavam-se em identificar parentes e conhecidos entre as imagens na tela, Vera, desde a primeira cena em que apareceu uma mãe “emprestando” seu filho para outra, não parou de balançar a cabeça em sinal de desaprovação: “Parece que aquela mulher está falando de um cacho de bananas em vez de um filho!” Pouco tempo depois perguntou, com consternação, se este vídeo ia ser mostrado no exterior, acrescentando: “Que imagem eles vão ter do Brasil!”, e só admitiu ter gostado mesmo da parte em que Inez apareceu.

Depois do vídeo a conversa voltou-se para o nenê no colo da Inez. Inez trabalha na creche da vila há anos e esta menininha, bem, dá para adivinhar?

Chegou com dois meses e deu uma pena, cheia de feridas, as perninhas magras, deste tamanho. Aí, pedi para a mãe dela: “Me deixe levar para casa. Só este fim de semana – o tempo para sarar das feridas.” E foi ficando, foi ficando.

Em outras palavras, tínhamos lá, diante de nós, a continuação viva do vídeo. No decorrer da conversa, veio claramente à tona a discrepância entre as duas amigas e a dona de casa. Enquanto Salete e Inez lamentavam “o azar” da mãe do nenê, cuja pobreza era tamanha que era obrigada a espalhar seus filhos pelo mundo, Vera recriminava:

É uma sem-vergonha! Como que pode largar um filho desta maneira? Todo mundo doido por criança? Eu não agüentava! Saía para trabalhar – como eu fiz quando me separei. Fiquei trabalhando de faxineira para minha ex-empregada em troca de um prato de comida para meus filhos. E olhe para mim hoje. Não tenho esta casa? Todos os meus filhos na faculdade?

As duas amigas se revezavam para tentar fazer Vera entender as dificuldades da mãe do nenê: descreveram a casa precária “do tamanho do meu banheiro com lodo entrando debaixo da porta”, um marido bebedor, uma carteira de trabalho muito recente, e seis filhos. Quando Vera retrucou com a frase clássica: “Também, quem mandou ter tantos filhos?”, Inez deu de ombros e respondeu com tranquilidade: “Mas agora tem.”

A insistência paciente de Inez me intrigou. Já tinha presenciado cenas semelhantes em outras ocasiões, em que uma pessoa, tendo “subido na vida”, se esforçava para mostrar sua superioridade moral em relação aos vizinhos

mais pobres. Mas essa foi a primeira vez que vi o discurso moralizante perder para a “lógica nativa”. Perguntei-me se, aí, o vídeo não tinha exercido alguma influência. Foi provavelmente a primeira vez que essas pessoas viam “glorificado” na tela seu próprio universo moral. Aquele dia, vim embora com a impressão de que, apesar de ser um vídeo “simpático” (isto é, sem denúncias aparentes), ele podia contribuir para subverter hierarquias usuais de *status*. A definição de quem é “simpático” é, depois de tudo, uma escolha altamente política.

Polifonia: o estilo da narração

Uma coisa é mostrar um filme para os protagonistas que nele aparecem ou que, pelo menos, nele, reconhecem amigos e vizinhos de seu cotidiano; outra é visar a um público mais amplo. Deixando para trás a categoria de *home movies*, chegamos a uma platéia desconhecida, abstrata, cuja construção exige outro tipo de reflexão.

Da mesma forma que não era meu objetivo criar alianças com a pequena burguesia local, tampouco queria deixar qualquer margem para o espectador se apoiar no prestígio da legitimidade científica (do “filme etnográfico”) para nutrir o sentimento de superioridade moral em relação aos sujeitos do vídeo. Para evitar isso, foi necessário refletir sobre certas desigualdades inerentes ao estilo do texto.

A diferença de *status* entre pesquisador e pesquisado é um dilema que assola a antropologia desde suas origens (Caldeira, 1989). A situação colonial fornecia um contexto para as formas mais gritantes dessa desigualdade, mas, como Bourdieu (1980) tem observado, toda operação etnológica implica a desigualdade de *um* (autor) falando sobre muitos. Tedlock (1985) faz eco a esta preocupação nas suas críticas à antropologia “analógica” – o estilo clássico que tende a massificar os nativos, ocultando suas vozes atrás da narração homogeneizante do pesquisador.

Durante a confecção do texto visual, essas considerações se manifestaram na forma de perguntas concretas: como construir um argumento a partir de depoimentos? Como costurar os fragmentos em um todo coerente? A resposta parecia evidente: por uma narração em *voice off*. Por uma operação semelhante à da escrita, poderíamos então fornecer informações sociológicas e históricas sobre o contexto e ir além da perspectiva do nativo. Dirigindo,

desse modo, o olhar do espectador, não deixaríamos dúvidas sobre a análise adequada dos dados.

Tal solução, entretanto, incomodava-me. Imaginava meus “informantes” olhando a fita final, vendo suas palavras e opiniões esfaceladas por explicações “científicas”, suas vidas dissecadas e distribuídas em categorias eruditas. Soava muito à ciência positivista que todos nós aprendemos a criticar: o pesquisador, em blusa branca, estudando o comportamento social como se fosse um fenômeno natural. O uso do *voice off*, encarnação da legitimidade científica, viria a confirmar o senso comum: os pobres são inarticulados. Cabe à autoridade externa fazer sentido daquela bagunça.

Por causa dessas preocupações, resolvemos dispensar o *voice off*. Em *Ciranda, Cirandinha* não há outra narração senão o depoimento dos entrevistados. O fio da meada deve ser dado por eles, nas suas palavras. Tornam-se dessa forma os narradores de sua própria história. O estilo polifônico não resolve inteiramente o problema de desigualdade entre quem “filma” e quem é “filmado”. A autoria permanece nas nossas mãos. Nós que outorgamos um espaço bem determinado a cada personagem. Em outras palavras, não temos ilusões que o nosso seja um texto de confecção “democrática”. Aqui, a polifonia representa, antes, um instrumento para convencer nossa platéia a aceitar esses outros como interlocutores válidos.¹⁰ A justaposição de depoimentos, às vezes contraditórios, e a ausência de qualquer comentário nosso são táticas que obrigam o espectador a escutar bem as diferentes personagens, a procurar a lógica articulada nas suas falas. O esquema que emerge desse quadro não está sempre muito claro. No entanto, esse fato, antes de ser um problema, pode ser visto como uma demonstração por excelência da natureza aberta e dinâmica do “sistema” cultural. A colagem audiovisual, composta de rasgos da realidade social, não dirige o espectador para conclusões tão nítidas quanto às do texto escrito. Mas será, por isso, menos provocadora?

¹⁰ Bakhtin, usando a obra de Dostoievsky como exemplo por excelência do romance polifônico, sugere que, nas mãos de um artista hábil, a realidade se revela como a intersecção de muitas vozes. Apesar de ter um centro de percepção (o autor), os não-centros (personagens) assumem uma certa autonomia, e parecem até escapar do controle de “seu criador”. A construção de uma história convincente implicaria a percepção adequada do “outro” enquanto voz viva (ver Bakhtin, 1992; Holquist, 1990).

The medium is the message: o vídeo na sala de aula

Existe um rico debate sobre a relação entre o estilo de comunicação e as formas de conhecimento. Walter Ong recapitula aspectos básicos desta discussão quando descreve o *Great Divide* que resultou do surgimento da escrita:

A oralidade primária, a oralidade de uma cultura que nunca conheceu a escrita, é de certa forma ostensivamente integrativa. A psique dessa cultura [...] conhece por via de uma sorte de empatia, identificação do conhecedor e do conhecido, em que o objeto de conhecimento e o ser total do conhecedor coincidem numa espécie de fusão. (Ong, 1977, p. 18).

[...] Platão queria apaixonadamente conduzir esta cultura para uma nova fase caracterizada pela separação radical do conhecedor e do conhecido, (isto é) a fase analítica. Queria clivagem, e clivagem era o que a escrita e, mais tarde, de forma mais eficaz, a tipografia podia fornecer. A escrita e a tipografia¹¹ criam uma distância entre o enunciante do discurso e o ouvinte, entre ambos e a palavra que, escrita ou imprimida, passa a aparecer enquanto objeto ou coisa. (Ong, 1977, p. 282).

Com a literatura oral de outrora, não havia diferença entre o texto e a interpretação. Não existia outro registro senão o bardo e, para quem escutava, tudo que saía da boca dele era, por definição, “verdade”. Com a escrita, cresce o distanciamento entre o produtor e consumidor do texto. Muitas vezes, o leitor não sabe para quem está escrevendo¹² e o leitor, por seu lado, lida cada vez mais com textos “sem rosto” – cujos autores moram longe ou então já morreram. Esse fato junto com a natureza sígnica e serial do alfabeto criam, segundo certos autores (Almeida, 1994; Havelock, 1991; Ong, 1977), circunstâncias propícias para o pensamento abstrato. A coisificação do texto cria a possibilidade de distinguir interpretação (posterior) do texto (original). Com essa conversão do som das palavras – vivo, evanescente – para o espaço quase permanente do visual, surgem novas formas de narração: tramas mais complicadas, ironias multifacetadas, com ambigüidades não-resolvidas e que deixam dúvidas

¹¹ Pesquisadores como D. Olson (1991, p. 151) fazem uma distinção entre a escrita e a palavra impressa: “A escrita criou um texto fixo, original, objetivo; a imprensa colocou este texto na mão de milhões de pessoas.”

¹² Ver *The Writer's Audience is Always a Fiction* (Ong, 1977).

sobre o ponto de vista do narrador. Junto com esse movimento intelectual, surgem noções sobre o sujeito de conhecimento:

Interpretações foram vistas, cada vez mais, como subjetivas, isto é, fabricadas pelo leitor dos textos ou o observador da natureza. Foi esta nova subjetividade [...] que forneceu as bases para o dualismo cartesiano mente/corpo... [a tese que] liga o surgimento de noções de consciência privada e reflexão com o desenvolvimento, dos séculos X a XIII, da leitura silenciosa vem, nesse sentido, a calhar. (Olson, 1991, p. 156).

Segundo esse argumento, não somente toda a ciência contemporânea, mas até o “eu moderno” são impreterivelmente associados à transmissão escrita de conhecimentos.

Com este resumo de uma discussão complexa e controvertida,¹³ meu objetivo não é demonstrar hipóteses que, calcadas em dicotomias duvidosas, pecam por grossa simplificação; viso, antes, evocar uma certa problemática que pondera a relação entre linguagem e pensamento. Existem longos debates sobre a noética da oralidade, a noética da escrita – sobre os efeitos e limitações destas determinadas formas de comunicação. Semelhante problematização do texto visual – filme ou vídeo – tem sido, classicamente, bem mais rara.

Na antropologia brasileira, o questionamento sobre formas de comunicação se aprofundou justamente entre pesquisadores que lidam com o visual.¹⁴ Dominique Gallois, comentando a introdução do vídeo entre povos indígenas, chama atenção para as semelhanças entre essa nova tecnologia e a tradição oral:

O vídeo potencializa a transmissão participante, própria às sociedades de tradição oral. [...] Nas sociedades sem escrita, os meios de comunicação não-verbais – são determinantes pela sua capacidade evocativa. Nestas formas de transmissão, a recorrência a imagens culturalmente legíveis é suficiente para que todos, na assistência, possam compartilhar do argumento e posteriormente completá-lo.

¹³ Enquanto diversos colaboradores em Kintgen, Kroll e Rose (1988) levantam dados históricos para refutar ou pelo menos sutilizar o modelo do *Great Divide*, Leacock (1971) e seus colaboradores apontam para os perigos éticos e políticos de raciocínios semelhantes. Refutando hierarquias que classificam as linguagens em “mais abstratas” e “menos abstratas”, a maioria destes críticos concordariam, provavelmente, com Benjamin Whorf (apud Leacock, 1971, p. 31), que concebe as diferenças de uma língua para outra em termos não de grau, mas sim de variação qualitativa e tipos de abstração.

¹⁴ Além de M. Corrêa (1993), ver os demais artigos deste volume.

Uma narrativa, um ritual, etc., não precisam ser descritos exaustivamente, pois é na forma participativa de sua retransmissão que tomam sentido. (Gallois; Carelli, [s.d.], p. 3).

Certamente – quer seja nas aldeias indígenas ou nos morros urbanos – a natureza “participativa” do vídeo, visto pelos sujeitos filmados, contém elementos da “noética” oral. Quando visto pelos sujeitos filmados, o vídeo atua como “álbum de família”. Espelhando o mundo imediato ao seu redor, suscita comentários da platéia que desta forma completa e, possivelmente, transforma a mensagem na tela. Há, entretanto, diferenças entre o texto-vídeo e uma *performance* oral – diferenças que se tornam mais evidentes à medida que nos afastamos do campo e entramos na sala de aula.

Visto na televisão uma só vez e por uma platéia “neutra”, o vídeo é sujeito a ser engolido sem modificações como mais um produto dentro do “grande supermercado de consumo cultural” (Banks, 1992), o vídeo na sala de aula, pelo contrário, tem em potencial muitas das qualidades que tem um livro. É um objeto que pode ser possuído, guardado, revisto e interpretado conforme o interesse da assistência. O espectador não somente pode ver o vídeo diversas vezes, mas pode perambular entre as diferentes cenas, de trás para frente, de frente para trás, conforme seu desejo.¹⁵ O vídeo na sala de aula deve ser visto como um de um vasto número de textos interconectados. O que falou Miriam M. Leite (1993) sobre a fotografia nas ciências sociais se mantém para o vídeo: para adquirir seu pleno valor científico, deve ser acompanhado de textos escritos. Contrariamente ao programa que passa na televisão, o filme que passa na sala de aula não precisa ser autônomo; faz parte de um aparelho intertextual que o situa claramente dentro de um *corpus* de literatura. Torna-se assim possível não somente contextualizar o conteúdo da fita, mas o filme – com sua história e metodologia – torna-se ele mesmo um assunto de análise.

A eficácia da simbiose audiovisual/escrita dentro da antropologia foi me revelada só depois de ter produzido um vídeo sobre meu tema de pesquisa. Observei que, quando o vídeo é mostrado sem introdução, ele inspira vago interesse, mas não provoca grande discussão. Por outro lado, usado como complemento a palestras ou à leitura sobre o mesmo tema, o vídeo suscita reações

¹⁵ Autores como Sanders, pleiteando as vantagens da escrita, alegam que “[...] somente um *leitor* conhece o luxo de parar e saborear uma frase antes de continuar no texto” (Sanders, 1991, p. 115, grifo do autor). O vídeo exige que esta opinião seja revista.

animadas. Apesar de ter escrito e falado durante mais de dez anos sobre a circulação de crianças, foi só depois do lançamento de vídeo que comecei a ter um *feed-back* mais importante. Pessoas que conheciam bem minha produção intelectual ainda receberam o recado do vídeo com surpresa: “Mas aquelas pessoas realmente não são patológicas!” O vídeo teve um poder de convencimento, algo foi transmitido, que nem o artigo escrito, nem as palestras foram capazes de comunicar.

O antropólogo, na hora de produzir um filme etnográfico, tem que lidar, portanto, com diversos problemas. Um diz respeito à heterogeneidade da plateia composta de “nativos”, espectadores leigos, e cientistas sociais, três contextos, cada um associado a um modo de interação diferente. Outro diz respeito ao perigo inerente em qualquer processo bilíngüe: a mistura de regras, a troca de sintaxe, os *faux amis*. Poderíamos dizer que o visual deixa o pesquisador com um pé na tradição oral, um pé na escrita. Como os filósofos pré-socráticos (Heráclito e companhia), que escreviam seu novo pensamento analítico nos antigos estilos orais (verso, aforismos), o produtor do filme etnográfico acha-se incumbido a expressar sua mensagem (antropológica), cunhada para um modo de comunicação (a escrita), em outro modo, o audiovisual.¹⁶ Minha frustração com a “falta de sutileza” no argumento de *Ciranda, Cirandinha* pode ser analisada como o sentimento de uma pesquisadora, formada na tradição letrada, que se mete neste *medium* fortemente marcado pela oralidade. Não quero dizer, com isso, que o audiovisual seja mais limitado, mas, sim, que tenderá a *parecer* limitado para nós que crescemos “falando outra linguagem”.

Dentro desta linha de investigação, podemos casar antropologia e cinema, sim, mas não sem estudar bem os termos do contrato matrimonial. Quem sabe, vai ser um casamento por grupos (que insere os dois dentro do campo de multimeios)¹⁷ em vez de monogâmico? Em todo caso, para concluir essa via-

¹⁶ Este dilema surge tanto na recepção quanto na produção. – só que, essa vez, o “velho” é a escrita, e o “novo” é o visual. Cobramos de nossos alunos que sejam *leitores* e não meros espectadores do filme etnográfico – uma atitude que destoa de seus vinte, às vezes trinta, anos de experiência com filmes et vídeos.

¹⁷ E. Havelock (1991, p. 18) evoca a complexidade deste campo multimidiático: “De Homer da antiguidade até o Novo Testamento, a retórica, e o desconstrucionismo modernista; dos tambores africanos aos iletrados da Rússia; da tipografia de Gutenberg à do roller press, e finalmente, o rádio e televisão do presente – existem contatos entre todas estas variedades do conhecimento humano que surgem dentro do contexto da equação oral-escrita. Não devemos esquecer, entretanto, quão diversas, pluralísticas e distintas são estas várias avenidas de exploração, e que cada uma tem seu objetivo específico.”

gem escrita sobre a comunicação audiovisual de idéias antropológicas, devo reiterar que, apesar de ser uma “antropóloga ortodoxa”, fui convencida de que o filme etnográfico é bem mais do que um passatempo divertido, algo para criar clima. É um elemento indispensável tanto para a irrigação intelectual de nossa disciplina quanto para sua inserção no mundo. Reconhecendo sua presença entre nós como um *fait accompli*, devemos superar nossas resistências à linguagem do visual para enfrentar, conscientemente, esse desafio.

Referências

- ALMEIDA, José. *Som e imagem*. São Paulo: Cortez, 1994.
- BAKHTIN, M. M. *Speech genres and other late essays*. Organizado por Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1992.
- BANKS, Marcus. Les tics et l'éthique du film ethnographique. *CinémAction: demain le cinéma ethnographique?*, Paris, n. 4, p. 73-77, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *Sens pratique*. Paris: Minuit, 1980.
- CALDEIRA, Tereza. Antropologia e poder: uma resenha de etnografias americanas recentes. *Bib*, 27, p. 3-50, 1989.
- CARPENTER, Edmund. The eskimo artist. In: OTTEN, Charlottee M. *Anthropology and Art: readings in cross-cultural aesthetics*. Austin: Univ. of Texas, 1971.
- COMAROFF, John; COMAROFF, Jean. *Ethnography and the historical imagination*. Oxford: Westview Press, 1992.
- CORRÊA, Mariza. O ruído das saias de Elvira. In: REUNIÃO DA ABA-SUL, 3., Florianópolis, nov. 1993.
- FRANCE, Claudine de. *Cinémas et anthropologie: travaux et documents*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1982.
- GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. *Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo*. [s.d.].

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.

HAVELOCK, Eric. The oral-literacy equation: a formula for the modern mind. In: OLSON, D. R.; TORRANCE, N. (Org.). *Literacy and orality*. New York: Cambridge University Press, 1991.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: Routledge, 1990.

KINTGEN, Eugene R.; KROLL, Barry M.; ROSE, Mike (Org.). *Perspectives on literacy*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988.

LEACOCK, Eleanor. *The culture of poverty: a critique*. New York: Simon and Schuster, 1971.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.

MACDOUGALL, David. Mas, afinal, existe realmente uma antropologia visual? In: MOSTRA INTERNACIONAL DO FILME ETNOGRÁFICO, 2., 1994, Rio de Janeiro. *Catálogo...* Rio de Janeiro: Interior Produções: Banco do Brasil, 1994.

MONTE-MÓR, Patrícia; PARENTE, José Inácio (Org.). *Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*. Rio de Janeiro: Interior Produções, 1994.

OLSON, David R. Literacy and objectivity: the rise of modern science. In: OLSON, D. R.; TORRANCE, N. (Org.). *Literacy and orality*. New York: Cambridge University Press, 1991.

ONG, Walter J. *Interfaces of the word: studies in the evolution of consciousness and culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

SANDERS, Barry. Lie it as it plays: Chaucer becomes an author. In: OLSON, D. R.; TORRANCE, N. (Org.). *Literacy and orality*. New York: Cambridge University Press, 1991.

TEDLOCK, Dennis. A tradução analógica e o surgimento da antropologia dialógica. *Anuário Antropológico*, 85, p. 183-202, 1985.