

Nos bastidores de um vídeo etnográfico*

Claudia Fonseca, Andrea Cardarelo,
Nuno Godolphim e Rogério Rosa

Resumo:

Neste artigo, tecemos reflexões sobre a tradução para o texto visual dos resultados de uma pesquisa antropológica. Partindo de nossa experiência com o vídeo, "Ciranda, Cirandinha - histórias de circulação de crianças em grupos populares", refletimos sobre as frustrações e desafios enfrentados por cientistas formados na tradição da escrita que dão seus primeiros passos titubeantes no mundo da antropologia visual. No processo, vêm à tona diversos problemas metodológicos sobre o registro e análise de dados, a interação entre pesquisador e pesquisado, a confecção e divulgação do texto.

* **In Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.** (Bela Feldman-Bianco e Miriam L. Moreira Leite, orgs.) Campinas (SP): Papius, 1998.

Nos bastidores de um vídeo etnográfico

Claudia Fonseca, Andrea Cardarello,
Nuno Godolphim e Rogério Rosa¹

Neste artigo, tecemos reflexões sobre a tradução para o texto visual dos resultados de uma pesquisa antropológica. Partindo de nossa experiência com o vídeo, "Ciranda, Cirandinha - histórias de circulação de crianças em grupos populares", refletimos sobre as frustrações e desafios enfrentados por cientistas formados na tradição da escrita que dão seus primeiros passos titubeantes no mundo da antropologia visual.

Ao iniciar o trabalho, a equipe pretendia fazer um "filme de exposição"². Não era questão de fazer pesquisa *com* vídeo (este procedimento em que a câmera acompanha o pesquisador desde suas primeiras idas ao campo³). A pesquisa já fora feita, a tese escrita. A proposta era de traduzir os resultados deste trabalho para vídeo. Contudo, a fabricação do vídeo acabou sendo uma aventura - viagem para um novo continente - que exigiu um processo de "exploração" do início até o fim.

A filmagem, depois de tudo, não deixa de ser uma experiência de campo. A equipe de produção elabora um roteiro, mas nossos "atores" são especiais - não decoram seus discursos, nem deixam mapear seus movimentos. A câmera suscita situações e reações que não podem ser previstas de antemão. Como no procedimento clássico de etnografia, o pesquisador se acha na obrigação de reavaliar suas hipóteses (e modificar o roteiro) com cada nova experiência. Além do mais, o vídeo traz o desafio da linguagem audiovisual, obrigando o antropólogo a considerar uma ampla gama de preocupações clássicas sob nova luz. Repensamos não somente os artifícios da construção do texto - a comunicação de idéias e a sedução da platéia - mas também aspectos metodológicos e éticos da relação pesquisador-pesquisado. As reflexões suscitadas ao longo da fabricação do vídeo nos levaram a perguntar se todo vídeo etnográfico não é, no fundo, exploratório.

Nos parágrafos a seguir, contamos os detalhes desta experiência que denominamos afetuosamente o "processo visual". Trata-se, de certa forma, de um "relato de viagem" pelos bastidores de um vídeo etnográfico. Passamos por experiências de ruptura (quando fomos sevrados do texto escrito), liminaridade (quando, desnortados, erramos pelos caminhos da linguagem imagética), e reintegração (afinal, o vídeo foi terminado e roçamos de leve os encantos de um novo mundo). No processo, saímos transformados.

¹ Os autores deste artigo trabalharam juntos na fabricação de um vídeo etnográfico, "Ciranda, Cirandinha". Conforme a proposta original de trabalho, não houve especialização de tarefas: os membros da equipe participaram indiscriminadamente em todas as etapas da produção: filmagem, roteirização, decupagem, montagem, entrevista, etc. Todos eram professores ou estudantes de antropologia, dois deles tendo também experiência na indústria audiovisual.

² France, Claudine de. 1982.

³ Veja C. Peixoto 1995.

No princípio, era o verbo

A pesquisa em questão versava 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, avós, vizinha e genitora. No decorrer de uma pesquisa com cerca de 120 famílias em dois bairros diferentes, Fonseca (1995) estabeleceu relatos sobre quase cem crianças que tinham "circulado"; não apareceu uma só criança legalmente adotada pela família com quem vivia. A conclusão de quase dez anos de pesquisa era que essa prática, além de ser extremamente comum, fazia parte de um sistema de valores particular aos grupos populares.

Fonseca, pesquisadora principal da equipe de vídeo, já tinha redigido diversos textos sobre esse tema⁴ quando o NAVISUAL (Núcleo de Antropologia Visual da PPGAS-UFRGS) lançou o desafio de fazer um vídeo. A questão era como mostrar esta circulação de crianças de forma que pudesse, ao mesmo tempo, cativar uma platéia - composta principalmente de colegas antropólogos- e convencê-la da especificidade desse universo simbólico.

Sabemos que o filme se presta classicamente a certos assuntos de pesquisa - técnicas de trabalho, artesanato, linguagem gestual, dança, ritos religiosos, etc... São cenas de atividades bem delimitadas no tempo e no espaço onde o discurso verbal tem relativamente pouca importância, e onde a vantagem da "linguagem visual" vem a calhar⁵. O nosso objeto não se encaixava nestas categorias. No fundo, lidávamos com um conceito bastante abstrato, desenvolvido a partir de observações em ambientes dispersos e falas pontuais. Por exemplo, Fonseca sabia que certa menina fora criada entre as casas de sua tia avó e sua genitora porque seguira a trajetória dessa família durante mais de cinco anos. Quando a pesquisadora viu a menina pela primeira vez, era um nené, recém-chegado na casa adotiva, sendo paparicado por sua mãe de criação e seus novos irmãos. Alguns anos mais tarde, acompanhava-a na suas saídas para "a casa de Vera", sua mãe biológica, onde ia brincar com seus "outros" irmãos. A pesquisa era calcada num trabalho etnográfico de campo - contatos repetidos durante longo período, participação de cenas cotidianas. Dando pouca ênfase a vida cerimonial, ritos encenados, ou discursos pronunciados única e exclusivamente à intenção do pesquisador, enfocava uma fatia de vida bem distante dos temas clássicos do filme etnográfico.

A escrita já dera prova de seu poder de **síntese**, resumindo em poucas palavras esses anos de observação. Como conseguir a mesma condensação de idéias na imagem? Já o custo da tecnologia, para quem inicialmente não tinha financiamento algum, tornava impraticável a filmagem de cenas "difusas" da vida cotidiana. Uma solução teria sido

⁴ Ver Fonseca, Claudia: *Caminhos da adoção*, São Paulo: Editora Cortez, 1995.

⁵ Vide, por exemplo, as técnicas e tecnologias de uma sequência de trabalho (como na sequência *Weeding the garden/A father washes his children/A man and his wife weave a hammock* por Timothy Asch) ou as etapas de uma cerimônia de incorporação (como no filme por Rouch, *Les Maîtres-Fous*).

fazer encenações - seguir uma criança na sua ida de uma mãe para outra, etc. Entretanto, as poucas vezes que tentamos "dirigir" tal ação, era com tão pouca convicção que a cena soava falsa. Além do mais, para a pesquisadora que estava acostumada a chegar sozinha e a passar praticamente *incognito* entre os "nativos", a filmagem chamava muita atenção. Bastava tirar a parafernália técnica do estojo para aparecerem hordas de crianças fazendo macaquices diante da câmera. Se tivéssemos sido fiel à tradição etnográfica, teríamos esquecido o tema original do vídeo para sair filmando essa interação dos sujeitos com a câmera. Teria dado outro resultado, não o que almejávamos.

Décadas de experiência na tradição escrita da antropologia tiveram seu peso. Acabamos sempre escolhendo uma saída dos dilemas através de **palavras**. Assim, se não íamos filmar os vaivens das crianças entre uma mãe e outra, queríamos pelo menos que os personagens descrevessem nas suas palavras essa experiência. Queríamos fechar o círculo - falar com mãe, mãe de criação, e filho para pegar versões diferentes da mesma história. Ironicamente, apesar dos recursos visuais, dependemos, mais do que durante a pesquisa clássica, de entrevistas dirigidas.

Surgiu a questão de **quais** das famílias entrevistar. Aprendemos que não era necessariamente a maior intimidade que produzia os melhores resultados. Pelo contrário, quando o entrevistado já tinha muita familiaridade com o entrevistador, tendia a dar um relato parcial, fragmentado, sem as explicações que seriam necessárias para um interlocutor de fora compreender sua história. Felizmente, não faltavam casos novos: com cada saída para o campo, descobrimos mais pessoas - vizinhos e parentes - a serem incluídas na nossa lista de filhos de criação. Mas também aproveitamos velhos contatos, explorando mecanismos para nos "distanciar da cena". Por exemplo, não tendo funcionado a filmagem de uma velha conhecida, partimos 500 metros acima do morro, para entrevistar sua mãe. Nos casos onde resolvemos ficar com a "informante" original, chamamos algum membro da equipe com quem não tinha contato anterior para conduzir a entrevista. Descobrimos, aos poucos, que os melhores resultados apareciam justamente nessa combinação - onde uma familiaridade de longa data foi mediada por algum mecanismo de distanciamento.

Contudo, é evidente que não conseguimos nos desgarrar da tradição acadêmica em que as análises são condensadas em palavras com noções precisas. Não somente, começamos o vídeo por um curto texto projetado na tela, mas cada bloco é anunciado por um título que descreve as noções antropológicas chaves: "Caminhos da ajuda mútua", "A dádiva: duas histórias de doação", "O sangue puxa", e "Somando mães". Da mesma forma, continuamos a pensar numa platéia restrita, composta principalmente de alunos de antropologia e colegas.

O herói solitário X trabalho em equipe: a autoria fragmentada

Inerente à antropologia moderna, há uma fetichização da palavra e por causa. Desde Malinowski, as anotações de campo correm paralelo ao diário íntimo (ver Clifford 1985). Neste 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"⁶. 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 própria 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 este 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 deste registro. E, na etapa posterior de montagem, como na confecção do texto escrito, não há como negar que o trabalho analítico, a qualidade 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, 9 vezes em 10, em uma só pessoa. Malinowski, recomendando que o antropólogo afaste-se de missionários, burocratas colonialistas e outros "brancos", está pautando justamente este evitamento de qualquer mediação⁷. No trabalho de campo, o registro de dados, a análise, a redação do texto - são etapas que confundem-se 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-equipier* - 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. (Quem, aliás, não conhece a experiência desastrosa de passar horas gravando *aquela* cena, só para descobrir logo depois que o microfone estava mudo.) A diversidade de recursos técnicos torna imprescindível o esforço coordenado de diferentes especialistas. Agora, a análise é fruto não mais de um diálogo interno, mas, sim, de uma obra coletiva onde a plurivocalidade inclui cada vez mais interlocutores, normalmente do mesmo universo que o pesquisador.

Outra frustração que surge na fabricação de um vídeo: a defasagem entre o que o pesquisador observa e o que consta na fita. Citemos um exemplo. Tínhamos ido para a vila entrevistar Dona Tereza. Já que ela não se encontrava, resolvemos passar o tempo esperando na casa de sua cunhada que morava logo na frente. Lá, observamos, por acaso, duas mulheres que se encontravam pela primeira vez. Seguindo no rastro das perguntas

⁶ J.e J.Comaroff, citando Lévy-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" (1992: 8) (Tradução do inglês por CF).

⁷ Graças ao trabalho de E. Samain (1995), é impossível ignorar a importância das fotografias no trabalho de Malinowski. Mas ainda é inegável que, neste, a foto tem um caráter acessório tanto no registro de dados quanto no texto escrito.

habituais: "Quantos filhos tens?", "Quanto anos eles têm?", etc., 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? 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 consciência do pesquisador, e estaria transformado, pouco tempo depois, para uma forma perdurável - nas anotações de campo. O "documento" estava garantido. Mas, para o texto visual, a cena era perdida.

Ninguém negaria a riqueza da imagem gravada que revela detalhes que escaparam ao olhar consciente do pesquisador. Nesse sentido, vai além da percepção individual do momento, permitindo REvisões que descortinam cada vez mais coisas. Esse potencial, de certa forma infundável, do material videofilmado concorre com as frustrações criadas por seus limites. Pois, contrariamente ao texto escrito, a câmera nunca chega a espelhar a perspectiva todo poderosa da consciência do pesquisador.

Anonimato e ética

No circuito fechado da nossa literatura *escrita*, não há grande perigo de comprometer o anonimato dos informantes. 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 por esses artefatos do mundo acadêmico. Dessa forma, o antropólogo, sentindo-se relativamente livre para elaborar a descrição de lugares e pessoas, escreve sobre anedotas que, se fossem circular *oralmente* no bairro, seriam classificadas como "fofocas", facilmente associadas a determinados moradores do local.

O enorme poder comunicativo do vídeo traz, portanto, um novo problema ao antropólogo pois, queira ou não, abre o leque para uma variedade de 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, já na "era da escrita", o pesquisador tinha um status mal-definido, sua presença provocando 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 a o interesse científico, a licença poética e o respeito pela privacidade dos informantes? Certos pesquisadores acreditam que, do fato das pessoas aceitarem ser filmadas, podemos inferir a permissão implícita para a divulgação pública de qualquer material. Nossa impressão, pelo contrário, é de que, apesar de nossas longas explicações, as pessoas, em geral, não conseguem imaginar os usos potenciais da gravação.

Na presença da câmera, não mudam de tom; falam com confiança e intimidade, muitas vezes cochichando para as pessoas na peça do lado não ouvirem.

Nossa equipe achou-se repetidamente diante do problema da auto-censura. As pessoas entrevistadas se conheciam e, com frequência, faziam críticas umas às outras. Uma mãe de criação, por exemplo, dizia 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 referia 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, este material foi sistematicamente censurado.

Uma maneira interessante para enfrentar tanto as exigências técnicas quanto os dilemas éticos do vídeo etnográfico é fazer uma espécie de *cinéma partagé*. Neste 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 produção⁸. As possibilidades deste 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.

Trata-se de uma solução inovadora bem adaptada às circunstâncias históricas que circundam o encontro de grupos indígenas com a sociedade dominante. Não há como negar que, em certas situações, este 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 social⁹.

Filmar uma aldeia indígena, uma favela operária, ou um clube de terceira idade implica em problemas deontológicos distintos. Em todo caso, o aspecto imagético realça problemas já inerentes na relação pesquisador/pesquisado, obrigando o pesquisador a refletir sobre as implicações éticas de seu recorte e sua metodologia.

Sobre a relação pesquisador/pesquisado

⁸ Ver, por exemplo, o trabalho de *Vídeo nas Aldeias*, da Associação Brasileira de Vídeo Popular (Gallois 1995) ou do *Australian Institute of Aboriginal Studies* (MacDougall 1994).

⁹ Segundo D. MacDougall: "...a co-autoria dos filmes sempre suscita muitas questões além das questões morais. (...) Pode ser que a obra amálgame 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" (1994: 74)

A diferença de *status* entre pesquisador e pesquisado é um dilema que assola a antropologia desde suas origens. Tomamos freqüentemente o exemplo do antropólogo na situação colonial para criticar esta desigualdade, como se o pior já houvesse passado. Contudo, nos últimos anos, antropólogos têm ressaltado formas bem mais sutis de desigualdade, embutidas no próprio estilo da ciência (ver Caldeira 1989, Fabian 1983). Como Bourdieu (1980) observou, **toda** operação etnológica implica na 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.

Certamente, na confecção de "Ciranda", não queríamos deixar qualquer margem para o espectador se apoiar no prestígio da legitimidade científica para nutrir o sentimento de superioridade em relação aos sujeitos do vídeo. A questão era : como desmistificar "a autoridade do autor"?

Uma possibilidade seria "destronar" os autores, colocando-os em evidência, filmados, lado ao lado com as pessoas de classes populares. Tivemos longos debates sobre o dilema: tornar a presença dos pesquisadores explícita ou não. Finalmente, fugindo de uma tendência contemporânea de mostrar imagens da equipe, optamos por manter o entrevistador fora do enquadramento. (Até a sugestão de mostrar todos os membros da equipe em ação durante os créditos ao final do vídeo foi vedada.)

Por um lado, colocar os pesquisadores em cena não resolveria em si grande coisa pois ainda estaríamos "ocultando" a presença da câmera¹⁰. Por outro lado, sendo nosso primeiro vídeo etnográfico, não tínhamos segurança para experimentar muitas inovações. Em certos casos, teria sido impossível filmar a interação entre sujeito e objeto de pesquisa: o local era tão pequeno que, pela falta de profundidade de campo, o entrevistador não cabia na cena; ou, simplesmente, o entrevistador estava só, segurando a câmera ao mesmo tempo que fazia perguntas. Ao todo, adotamos uma postura relativamente conservadora porque tínhamos medo que, introduzindo recursos mais ousados *sem a necessária sofisticação técnica*, fôssemos cair em chavões, "truques" fáceis. Cientes tanto dos exageros quanto das vantagens da etnografia pós-moderna, tivemos medo de "roubar a cena" dos nossos *stars*, de perder nosso objeto, de deslocar o foco da análise do outro para nós.

Estamos convencidos que não incorremos na falácia da "câmera ausente" - em que o cineasta tem a pretensão de reproduzir cenas "in natura", como se as pessoas estivessem alheias à filmagem. Desde a primeira cena, vemos uma mulher *interagindo* tanto com a pesquisadora que faz perguntas, quanto com a câmera para a qual ela mostra sua encabulação. Ao longo do vídeo, a presença da equipe de antropólogos/cineastas está constantemente evocada pelas respostas e olhares dos sujeitos sendo filmados. O que está visível aqui não é o pesquisador, mas sim a *relação* que existe entre ele e os sujeitos diante

¹⁰ Para salientar os diversos elementos da relação vídeofilmada, certos antropólogos/cineastas, optam por incluir, além de imagens do pesquisador, as da câmera e até dos "objetos" de pesquisa se observando na televisão. Ver, entre outros, *Irã : Terra Kaingang* de Rogério Rosa..

da câmera. Estes, pelas suas posturas e falas, denunciam o grau de intimidade etnográfica e os padrões de interação estabelecidos em épocas anteriores, em geral, antes da fabricação do vídeo. Também, não deveríamos subestimar a presença *sonora* dos pesquisadores. Ao escutar perguntas feitas por três vozes diferentes, a platéia tem acesso não a um narrador supra-contextual, mas, sim, a pesquisadores individuais com risadas, tom de voz (e sotaques) diferentes. A "presença ausente" dos pesquisadores devia provocar a platéia, servindo para suscitar reflexões também sobre a presença ausente da câmera e todo o processo da filmagem.

Enfim, descartando as imagens que incluem os pesquisadores na cena, decidimo ressaltar a natureza "dialógica" da pesquisa de outra forma: através da construção de uma narrativa polifônica.

Durante a confecção do texto visual, foi preciso achar uma solução para problemas concretos: como construir um argumento a partir de depoimentos? Como costurar os fragmentos em um todo coerente? A resposta parecia evidente: por uma narração em *voz off*. Por uma operação semelhante à da escrita, poderíamos então fornecer informações sociológicas e históricas sobre o contexto - ir além da perspectiva do nativo. Dirigindo, deste modo, o olhar do espectador, não deixaríamos dúvidas sobre a análise adequada dos dados.

Tal solução, entretanto, incomodava. Pois, à diferença do texto escrito, *sabíamos que o vídeo seria "lido" pelos próprios sujeitos de pesquisa*. Imaginávamos nossos "informantes" olhando a fita, vendo suas palavras e opiniões esfaceladas por explicações "científicas", suas vidas dissecadas e distribuídas em categorias eruditas. Soava muito a 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 *voz 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 destas preocupações, resolvemos dispensar o *voz 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 os narradores de sua própria história. Almejamos, desta forma, um texto "polifônico" (ver Holquist 1990, Bakhtin 1992), em que a realidade se revela como a interseção de muitas vozes.

O estilo polifônico não resolve o problema de desigualdade entre quem filma e quem é filmado. A narração é controlada também pela seleção e seqüência de imagens - e esta tarefa estava inteiramente conosco. (Distilamos trinta horas de gravação para produzir um vídeo de 25 minutos. Das 16 famílias entrevistadas, escolhemos apenas sete para aparecer na edição final.). A autoria do produto final permanece nas nossas mãos. Nós que outorgamos um espaço bem determinado a cada personagem. 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 estes "outros" enquanto interlocutores válidos.

A descoberta da imagem

Durante a fabricação do vídeo, à medida que enfrentamos frustrações e desafios, fomos despertando para as variadas possibilidades da linguagem imagética. No início, pensávamos em termos de uma tradução *mot-à-mot* da escrita para o visual. No vídeo, devíamos comunicar as mesmas idéias, seguir as mesmas regras de argumento que empregamos no texto escrito. Assim, investimos nossos esforços na procura de técnicas e recursos visuais que respondessem a problemas colocados, já de antemão, pelas regras do discurso acadêmico.

Por exemplo, tínhamos que contextualizar nosso universo - situando-o no tempo e no espaço. Tal preocupação apresentava certa dificuldade. Já que a imagem é, aparentemente, limitada ao "aqui e agora", exigiria algum tipo de narração verbal para lembrar à platéia o contexto maior. Mas, em pouco tempo, nos demos conta que a imagem *em si* proporciona uma contextualização do assunto. Roupas, cor de pele, sotaque regional e *hexis* corporal são todos indicadores de um status social e econômico que a imagem põe a nu. As tomadas nas casas revelam detalhes sobre as condições materiais e estilo de vida. No vídeo, *Ciranda*, ouvimos uma mãe justificar a mudança de seu filho para outra família, frisando que, na sua nova casa, "ele tem tudo; eu não tenho nem a metade". A câmera mostra então o que, na visão nativa, é "ter tudo": um menino gordinho sentado numa poltrona ao lado de um aparelho de som, ou escolhendo fitas de música para tocar no gravador. Logo depois, corta desta cena para a casa da mãe biológica, "maloca" de uma peça, onde um nené dorme no meio de um zumbido de moscas. O contraste visual dispensa comentários.

Para marcar distâncias no tempo e no espaço - outra dificuldade supostamente inerente à linguagem imagética - recorreremos à imagem dentro da imagem. Retratos familiares mostram nossas personagens com 10, 20, 30 anos a menos. De Natalício, homem feito, no seu uniforme azul de guarda noturno, cortamos para uma foto, velha e amarelada, dele sentado em cima de um fusca. Lembra uma época antes de ele casar, quando recém tinha voltado para casa depois de sete anos na rua. Outra foto - essa ainda na época do preto e branco - mostra uma menininha agarrada no seu cachorro. Pontua as lembranças de Inez enquanto ela descreve as idas e vindas de sua infância. Finalmente, nas mãos de Jurema, a foto emoldurada do aluno de primeira série, sentado sorridente na sua escrivaninha, ilustra um drama pessoal. Para ver seu filho "dando certo" na escola, essa mãe teve que abrir mão dele, deixando-o morar com outros que pudessem lhe proporcionar "uma chance na vida". Nesse caso, a foto ressalta a ausência.

Aos poucos, começamos a considerar o visual como mais do que um mero *substituto* da escrita - um dialeto diferente para dizer, no fundo, a mesmíssima coisa. Começamos a reconhecê-lo como idioma de riquezas próprias. Usando a linguagem visual não simplesmente para traduzir idéias oriundas da escrita mas também para repensar a realidade em estudo, o pesquisador é levado para caminhos inesperados de exploração - em particular, na dimensão estética da vida. Há tempo, os antropólogos lutam contra a tradição racionalista que depura a experiência humana de seu lado sentiente, corporal, emocional. Hoje, a maioria acredita que o lado estético dessa experiência - toda a questão de estilo - é

inseparável do "conteúdo" racional. Porém, sem a maestria dos romancistas, nosso instrumento usual de análise - a escrita acadêmica - parece agir como mola para trazer a ênfase sempre de volta a "valores" enquanto idéias desencarnadas.

A grande riqueza da imagem foi se revelando à medida que tornou-se evidente como os aspectos estilísticos do discurso - todos estes elementos que penamos para integrar nas descrições por escrito - estavam lá, retratados a vivas cores. Ao contar a história trágica de como deu seu terceiro nené para outra mulher criar, Liane não pára de rir - uma risada nem cínica, nem nervosa, mas, sim, tragicômica, reflexo de determinada visão do mundo. Ao *ver* as atitudes de Liane, o espectador é induzido, quase sem se dar conta, a refletir sobre a alteridade destes personagens, e sua maneira *outra* de ver o mundo. Vide também a naturalidade com a qual os irmãos de Inez, reunidos na casa da mãe para um churrasco dominical, respondem ao convite para tirar um retrato do grupo. A afeição aparente no abraço que une mãe, madrinha e filhos, apesar de anos de separação, diz tudo. Com a câmera na mão, o antropólogo tem ao seu alcance o poder descritivo de um Flaubert ou Maupassant. Na imagem, forma e conteúdo se fundem; o estilo se revela como parte inextricável do valor, obrigando a platéia a reconhecer a especificidade deste universo simbólico.

Afinal, o objetivo deste vídeo não era simplesmente agradar a platéia. (Neste caso, teria bastado enfileirar cenas de crianças fazendo macaquices e caretas sedutoras.) O objetivo era transmitir algo do tom particular deste mundo quanto à visão de família e criança. Selecionamos os personagens conforme seu "charme pessoal", é verdade. As técnicas com as quais uma mulher seduz a câmera incluem olhares, risadas e gestos. Mas este charme representa mais do que um simples *screen test*; representa o "suporte" através do qual o discurso torna-se inteligível¹¹, a dimensão estética fundamental para a compreensão do universo que queríamos retratar.

Uma etnografia às avessas

Surgia constantemente uma dúvida quanto à tensão entre a estética do vídeo e a natureza particular da mensagem antropológica. Em que medida padrões externos ao fazer etnográfico, como as regras do "bom documentário"(se é que existem) devem ser consideradas parâmetros para se realizar um trabalho de antropologia visual ? Será que os objetos da antropologia e os enfoques teórico-metodológicos possíveis não são preponderantes? Para responder a essas perguntas, não há melhor maneira do que testar a eficácia do texto, olhando para a reação da platéia.

Sem dúvida, o vídeo etnográfico, visto na televisão uma só vez e por uma platéia "neutra", é sujeito a ser engolido sem modificações como mais um produto do "grande supermercado de consumo cultural" (ver M.Banks, 1992). Devemos lembrar, no entanto,

¹¹ Apesar de centrar-se na escrita, as reflexões de Chartier podem ser pertinentes para o discurso oral: "(...)é fundamental lembrar que nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade; qualquer compreensão de um texto, não importa de que tipo, depende das formas com as quais ele chega até seu leitor". (1992: 220)

que existem outras platéias que devem ser ouvidas. Quando visto pelos próprios sujeitos filmados, por exemplo, o vídeo funciona como um tipo de "álbum de família". Espelhando o mundo imediato ao seu redor, suscita comentários que completam e, possivelmente, transformam a mensagem na tela. Pode provocar reações de hostilidade (Zonabend 1994) ou de entusiasmo (Gallois 1995), mas é raro que seja consumido passivamente. Nesse sentido, muito mais do que o texto escrito, estimula um "diálogo" entre pesquisador e pesquisado¹².

Na sala de aula, por sua vez, o vídeo possui, em potencial, muitas das qualidades de um livro. É um objeto a 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 desejo¹³. Contrariamente ao programa televisado, 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 tema da fita, mas o filme - com sua história e metodologia - torna-se ele mesmo um assunto de análise.

Contudo, é especialmente diante de uma platéia de colegas, antropólogos e profissionais - justamente onde o texto escrito **deveria** ter primazia, - que vimos a surpreendente eficácia da linguagem imagética. Apesar de termos escrito e falado durante mais de dez anos sobre a circulação de crianças, foi só depois do lançamento de vídeo que começamos a ter um *feed-back* mais importante. Pessoas que conheciam bem nossa produção intelectual ainda receberam o recado do vídeo com surpresa: "Mas aquelas mães (que dão seus filhos para outras criarem) realmente não são patológicas!. Tampouco os filhos parecem traumatizados pela experiência!" Finalmente a platéia parece entreter a possibilidade de que nossas hipóteses são mais do que o produto de uma imaginação fantasiosa. A riqueza de detalhes estilísticos, de efeitos estéticos - elementos que não foram planejados "racionalmente" no roteiro - não somente despertam interesse, mas conferem a ilusão de objetividade. Com essa prova irrefutável que "nós estivemos lá", nossa interpretação dos fatos adquire veracidade. E, assim, o vídeo passa a ter um poder de convencimento... algo é transmitido... que nem artigos escritos, nem palestras foram capazes de comunicar.

Certamente não fechamos esta discussão. Se fossemos começar de novo, podíamos explorar outros caminhos de expressão. De certa forma, durante todo este processo, estávamos explorando nossas próprias limitações em traduzir um fazer etnográfico nesta outra linguagem: um "texto" de/em imagens. Pode-se dizer que estávamos produzindo um "realismo etnográfico às avessas" onde, tanto quanto a realidade do "pesquisado", estava em evidência a realidade dos próprios pesquisadores: com poucos recursos, e se valendo mais da experiência etnográfica do que das potencialidades totais da linguagem de vídeo.

¹² Em Fonseca (1995), descreve-se em maior detalhe esse processo de "devolução da pesquisa" para os personagens de "Ciranda, Cirandinha".

¹³ Em "Noética do vídeo", Fonseca (1995) aprofunda a discussão sobre formas de conhecimento, (vide Havelock 1992, Ong 1977, Almeida 1992) situando o vídeo entre a tradição oral e a revolução da escrita.

O caráter "exploratório" do vídeo torna-se significativo justamente neste tipo de processo "dialógico" onde os pesquisadores tornam-se cada vez mais conscientes de sua *arte de fazer*.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Milton José de. 1994. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Editora Cortez (Questões da Nossa Época 32).
- Bakhtin, M.M. 1992. **Speech genres and other late essays**. (org. por Caryl Emerson e Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.
- Banks, Marcus. 1992. "Les tics et l'éthique du film ethnographique". **Demain le cinéma ethnographique? CinémaAction**, n.64: 73-77.
- Bourdieu, Pierre. 1980. **Sens pratique**. Paris: Editions de Minuit.
- Caldeira, Tereza. 1989. "Antropologia e poder: uma resenha de etnografias americanas recentes". **Bib** 27: 3- 50.
- Chartier, Roger. 1992. "Textos, impressão, leituras". In **A nova história cultural** (Lynn HUNT, org.). São Paulo: Martins Fontes.
- Clifford, James. 1985. "On ethnographic self-fashioning: Conrad and Malinowski". In **Reconstructing individualismo**. Stanford: Stanford Univ. Press.
- Comaroff, John e Jean Comaroff. 1992. **Ethnography and the historical imagination**. Boulder: Westview Press (Studies in the Ethnographic Imagination).
- Fabian, Johannes. 1983. **Time and the other: how anthropology makes its object**. New York: Columbia University Press.
- Feldman-Bianco, Bela. 1995. "Reconstruindo a saudade portuguesa em vídeo: histórias orais, artefatos visuais e tradução de códigos culturais na pesquisa etnográfica". **Horizontes Antropológicos**, n.2 (PPGA-Porto Alegre): 59-68.
- Fonseca, Claudia. 1995: "A noética do vídeo". **Horizontes Antropológicos**, 2:: 143-156.
- France, Claudine de. 1982. **Cinemas e anthropologie**. Travaux et documents - Maison des Sciences de l'Homme.
- Gallois, Dominique e Vincent Carelli. 1995. "Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo". **Horizontes Antropológicos**, n.2 (PPGA-Porto Alegre): 49-58.

- Havelock, Eric. 1991. "The oral-literacy equation: a formula for the modern mind. In **Literacy and orality**. (D. R. Olson e N. Torrance, orgs.). New York: Cambridge University Press.
- Holquist, Michael. 1990. **Dialogism: Bakhtin and his world**. London: Routledge.
- Leite, Miriam Moreira. 1993. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: EDUSP.
- MacDougall, David. 1994. "Mas, afinal, existe realmente uma antropologia visual?" In **Mostra Internacional do Filme Etnográfico** (Catálogo do evento). Rio de Janeiro. Interior Produções/ Banco do Brasil.
- Ong, Walter J. 1977. **Interfaces of the word: studies in the evolution of consciousness and culture**. Cornell Univ. Press.
- Peixoto, Clarice. 1995. "O jogo dos espelhos e das identidades : as observações comparada e compartilhada". In **Horizontes Antropológicos** 2: 69-84.
- Samain, Etienne. 1995. "Bronislaw Malinowski: a fotografia antropológica." **Horizontes Antropológicos**, n.2 (PPGA-Porto Alegre): 19-48.
- Sanders, Barry. 1991. "Lie it as it plays: Chaucer becomes an author". In **Literacy and orality**. (D. R. Olson e N. Torrance, orgs.). New York: Cambridge University Press.
- Tedlock, Dennis. 1985. "A tradução analógica e o surgimento do Antropologia dialógica". **Anuário antropológico** 85:183-202.
- Zonabend, Françoise. 1994. "De l'objet et de sa restitution en anthropologie". **Gradhiva** 16: 3-14.