

cadernos de campo

REVISTA DOS ALUNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL DA USP

Edição especial 15 anos [1991-2006]

14 / 15

ISSN 0104-5679

cadernos de campo	SÃO PAULO	v. 15	n. 14 / 15	p. 1-382	JAN.-DEZ./2006
----------------------	-----------	-------	------------	----------	----------------

O vídeo e o encontro etnográfico

ANA LÚCIA MARQUES CAMARGO FERRAZ, EDGAR TEODORO DA CUNHA, ROSE SATIKO HIKIJI

resumo Esse artigo propõe a construção de uma reflexão sobre as práticas de utilização do vídeo na pesquisa etnográfica. Os autores partem de contextos de pesquisa bastante diversos, envolvendo interlocutores como índios Bororo, trabalhadores em autogestão e jovens estudantes de música em um projeto social. O que os aproxima é uma coincidência metodológica: a proposta da apropriação do audiovisual pelos sujeitos pesquisados como meio de expressão e comunicação. No artigo, os autores buscam sistematizar algumas questões de método suscitadas nas “oficinas de vídeo”, marcadas pela abertura de diferentes possibilidades de interação com o grupo, de cognição e de comunicação. A produção audiovisual é analisada como agenciadora de performances, de reflexividade e de sensibilidades.

palavras-chave Antropologia Visual. Etnografia. Vídeo etnográfico. Oficinas de vídeo.

Esse artigo surge da necessidade de reflexão sobre nossas práticas na utilização do vídeo na pesquisa etnográfica. Pesquisamos em contextos bastante diversos. Nossos interlocutores são índios Bororo, trabalhadores em autogestão, jovens paulistas estudantes de música em um projeto social. No entanto, uma coincidência metodológica nos aproxima: levamos a campo o vídeo, e propusemos aos nossos interlocutores a apropriação do audiovisual como meio de expressão e comunicação. O que se dá quando o encontro etnográfico é construído em torno desta *provocação*? Neste artigo, pretendemos sistematizar algumas questões de método e reflexões que a experiência da introdução do audiovisual com os grupos pesquisados suscita. O que nos motivou foi a percepção de que o uso do vídeo

abre diferentes possibilidades de interação com o grupo, de cognição e de comunicação.¹

Exercícios de antropologia compartilhada

A nossa opção por compartilhar com os sujeitos pesquisados os meios para produção de imagens e sons implica desde o início uma concepção do fazer audiovisual como instrumento de comunicação, meio não apenas de observação do grupo pesquisado, mas de provocação e proposição.

Houve um momento na história do filme etnográfico em que se pensou a câmera como um instrumento de medição e registro do real. O tripé, o *zoom* – acreditava-se – eram instrumentos que permitiam a observação e o registro da situação pesquisada com a mínima interferência do observador. Não é muito diferente desta visão a que orienta o primeiro projeto em que um antropólogo oferece a câmera aos sujeitos pesquisados. Nos anos 1960, Sol Worth e John Adair propuseram a um grupo de índios Navajo que produzissem filmes a partir de equipamento e instruções “mínimas” oferecidas por um antropólogo e por um especialista em comunicação. O objetivo da dupla era investigar como um povo com uma cultura diferente

1. Esta coincidência metodológica reuniu os autores do artigo e ainda Maira Bühler em um grupo de estudos do Projeto Temático FAPESP “Alteridade, Expressões Culturais do Mundo Sensível e Construções da Realidade - Velhas Questões, Novas Inquietações” cuja proposta foi discutir a introdução do uso do vídeo em campo. Agradecemos a Maira pela participação no diálogo que pôde constituir esse artigo.

da sua se apropriaria do equipamento cinematográfico, expressando no filme a forma como eles viam sua própria cultura (Worth e Adair 1972:10). Os autores pensavam que, se o grupo realizasse o filme “do seu próprio modo”, eles o fariam de forma padronizada, e que alguns dos padrões particulares usados refletiriam sua cultura e seu estilo cognitivo singular. Apesar de conscientes dos códigos associados à linguagem cinematográfica, Worth e Adair acreditavam que o filme seria uma via de acesso ao modo de ver do grupo, principalmente se fosse oferecida a menor quantidade possível de informações sobre a linguagem cinematográfica. Os autores diziam que o ideal seria se pudessem deixar o equipamento e filmes embaixo de uma árvore e observar como o grupo lidaria com eles.

Não é esta a nossa perspectiva. Com relação à produção de imagens pelo antropólogo, entendemos que não é possível falar em um olhar neutro para a situação pesquisada, nem em um registro objetivo. Os filmes ou vídeos etnográficos, em sua maioria, são pensados como meios de interpretação da situação pesquisada ou mesmo de intervenção. Também a proposta de oferecer a câmera ao grupo é vista como meio de provocação.

Maresca (1996), ao tecer uma história do olhar fotográfico na antropologia, já notava esta potencialidade reflexiva da imagem em situações de encontro etnográfico e observava ainda que a possibilidade de compreensão cultural tem na imagem um meio privilegiado. Destacava que a imagem, assim como a escrita etnográfica, era fundamentalmente uma representação sobre o Outro. A antropologia visual englobaria no mesmo questionamento a cultura observada e a cultura observante, e o exame das imagens seria chamado a funcionar como análise do pesquisador. Essa análise em espelho de representações – que inclui própria a análise como representação – é uma entrada epistemológica que nos permite observar as condições de produção do conhecimento sobre o Outro,

considerando inclusive o lugar do antropólogo na sua relação com o grupo.

Uma referência para esta abordagem do audiovisual na pesquisa antropológica é o trabalho de Jean Rouch, o “antropólogo-cineasta” que provocou o cinema de meados do século XX com inovações éticas, estéticas e técnicas² e antecipou questões fundamentais ao desenvolvimento da antropologia que só seriam formuladas nos anos de 1980, no movimento teórico de crítica à etnografia clássica³. Em seu cinema, a câmera configura-se como uma potencial facilitadora da comunicação com o grupo pesquisado. O conhecimento obtido por meio da “câmera participante” não é – ou não deveria ser – um segredo roubado, mas um processo de troca. O filme não é tampouco pensado no registro documental – aquele que quer resgatar, salvar da extinção culturas em “processo de desaparecimento” – mas, é, para Jean Rouch, uma efetiva possibilidade de compartilhar com o grupo a produção de um conhecimento sobre si.

Desde a década de 1940 até sua morte em 2005, Rouch produziu dezenas de filmes com o intento de estabelecer um diálogo efetivo com as sociedades estudadas. Esse, o princípio da “antropologia compartilhada”, seria permitido, de forma ímpar, por meio do filme. O cineasta, pesquisador de grupos africanos que, em sua maioria, não liam, vê no filme a possibilidade de levar sua análise sobre o grupo de volta para o mesmo. O retorno inclui, geralmente, no trabalho de Rouch, a participação efetiva do grupo na (re-)elaboração do filme, seja como co-autor do roteiro, seja com

2. Renato Sztutman (2004) lembra que a *Nouvelle Vague* – de Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, entre outros – muito deve às inovações éticas e estéticas de Rouch, como a abolição do tripé e o registro simultâneo de imagem e som em situação, permitido pelo uso do gravador Nagra. Tais criações teriam possibilitado a emergência do cinema-direto, além da ampliação da noção de cinema-verdade.

3. Conforme Marcus e Fischer (1986), e Marcus e Clifford (1986).

observações que permitirão ao cineasta rever sua montagem⁴.

Em *Moi, un noir* (1958), por exemplo, Rouch utiliza-se do recurso de propor aos nativos que narrem as imagens já montadas por ele. Introduz a narrativa com sua voz *over* situando no tempo e no espaço a problemática do filme e diz: “Eu lhes passo a palavra”. Os comentários dos jovens africanos tecem novos sentidos no filme. Outro filme em que ele aprofunda essa concepção é *Jaguar* (1967). Nele, Rouch utiliza-se do mesmo expediente – toda a sonorização do filme é compartilhada com os homens filmados que contam suas histórias, dizem o que vêem nas imagens. Nessa antropologia compartilhada “a câmera poderia ser não um obstáculo à expressão dos homens que tinham algo a fazer ou a dizer, mas, ao contrário, um estimulante incomparável. O jogo começou” (Rouch 1960:27; trad. nossa).

No jogo proposto pelo autor, o filme é simultaneamente linguagem e meio de pesquisa, que estimula a produção de performances pelos sujeitos estudados. A proposição de Rouch de *partager*, compartilhar com o grupo a produção de representações a seu respeito, implica uma abordagem particular da relação sujeito/objeto na produção do saber. O recurso ao filme permite a re-criação da história do grupo.

Em *Pyramide humaine* (1959), o diretor usa as técnicas do sociodrama propondo aos jovens que filma a representação de papéis para tematizar a discriminação no encontro entre franceses e africanos. Em todos os seus filmes a câmera atua como catalisadora de situações, estímulo ao jogo de representação de si, em que se produzem identidades.

O recurso ao filme ultrapassa a finalidade do mero *feedback* ou da devolução dos produtos

4. Sobre Jean Rouch, ver Colleyn (1995), Sztutman (1997, 2004), Schuler & Sztutman (1997), Rouch (1995 [1974]), Grimshaw (2001) entre outros, e o vídeo *Jean Rouch, subvertendo fronteiras* (Cunha, Ferraz, Morgado e Sztutman 2000).

da pesquisa aos grupos estudados. É na interação entre o antropólogo e os sujeitos pesquisados que uma nova consciência vai se formando. Rouch marca seus filmes com as múltiplas vozes presentes em campo e na relação de troca que se dá na pesquisa etnográfica/cinematográfica, o produto do encontro é fruto da simbiose de ambas as perspectivas. Assim, o próprio processo de produção de conhecimento é compartilhado. No entanto, a produção compartilhada, nesses moldes, se distingue da mera negociação. O conhecimento produzido é fruto da abertura ao diálogo, da busca do confronto de diferentes lógicas culturais.

Da proposta às experiências

O termo “oficina de vídeo” pode atualmente ser associado a atividades de intervenção social, realizadas, por exemplo, por ONGs, de ação cultural e educação popular, com perspectivas de amplo espectro envolvendo educação e democratização do acesso ao audiovisual. Nos diversos contextos que pesquisamos, muitas vezes utilizamos essa terminologia para descrever a atividade que propúnhamos. Em comum com as “oficinas”, a nossa inserção em campo com o audiovisual caracteriza-se pela apresentação de informações sobre a manipulação de equipamentos e de elementos de linguagem cinematográfica. Nossos interlocutores, por sua vez, apropriam-se dos meios que apresentamos de formas diversas: discutindo o material audiovisual a que tem acesso, produzindo filmes e registros segundo seus interesses temáticos e de conhecimento e ainda como um meio expressivo de suas inquietações balizadas por experiências individuais e coletivas. O que nos diferencia dessas experiências é a possibilidade de tematizar, na pesquisa, esse processo de apropriação do audiovisual e ainda pensá-lo na perspectiva do encontro etnográfico, como um espaço de elaboração compartilhada de conhecimento.

Nesse caminho, experiências de uso do audiovisual associado ao trabalho de campo podem ter uma importância singular, possibilitando a criação de um espaço de diálogo. Na pesquisa de Edgar Teodoro da Cunha, as oficinas resultaram no estímulo às várias leituras sobre a experiência do contato vivenciada pelos Bororo⁵.

Ao longo da pesquisa, o vídeo se tornou um instrumento importante de exploração⁶, permitindo uma nova via de acesso às representações construídas *no* e *sobre* o contato. No entanto, devemos ter como ponto de partida que a inserção da câmera de vídeo, “máquina de *braido* [branco]”, não se realiza de forma neutra. Mais do que um aparato técnico, a câmera é resultado de um longo processo de desenvolvimento de uma linguagem que é construída. Para que um resultado audiovisual tenha sentido para além das fronteiras do grupo, torna-se necessário o aprendizado e domínio não só da forma de utilização do dispositivo técnico, mas também de sua lógica e linguagem específicas.

Dessa maneira, o desafio inicial da oficina de vídeo foi possibilitar aos dois jovens bororos um domínio do instrumento, pela compreensão de seu funcionamento e do seu manejo, mas também pelas formas possíveis de utili-

zação, entrando em momentos posteriores em questões de linguagem e narrativa.

Assim, a oficina abordou temas como foco, necessidade de estabilidade ou não da imagem, luz, enquadramento e as formas de controlar esses elementos com base nos recursos da câmera⁷. Nos exercícios práticos, os dois jovens bororos participantes da oficina, iniciaram a proposta de realizar uma descrição de ações por meio das imagens, partindo de temas por eles escolhidos, até chegarem à realização de entrevistas e depoimentos.

Depois das gravações, os jovens e o pesquisador assistiam a tudo na escola, onde foi montado o espaço de trabalho da oficina, com uma televisão e videocassete. Durante a apreciação, conversava-se sobre o resultado, sobre a forma de gravação, sobre os problemas e qualidades das imagens produzidas. Uma preocupação do pesquisador foi não impor, unilateralmente, uma forma fixa de realização do vídeo, mas discutir se determinados resultados eram desejáveis ou não de acordo com o interesse dos jovens.

Para Rose Satiko Hikiji, as oficinas constituíram-se como uma maneira privilegiada de inserção em um campo bastante fechado: a Febem. Com a parceria da antropóloga Paula Miraglia, as oficinas foram desenvolvidas entre junho e setembro de 1999⁸, uma vez por sema-

na, em sessões de duas horas, com cerca de oito internos, selecionados pela própria Febem. Não havia restrições quanto à idade ou escolaridade. Foram exibidos e discutidos vídeos com os grupos⁹, transmitidas técnicas básicas de manuseio de equipamento para captação de imagens e sons em VHS e Hi-8 e exercitadas algumas formas narrativas, como entrevistas e reportagens. Uma atividade semanal desenvolvida com os jovens internos por um período prolongado constituiu-se como uma forma ímpar de ganhar um lugar em seu cotidiano. A oficina revelou-se um importante instrumento mediador da relação das antropólogas com os internos. Nelas, evidenciava-se o universo de representações dos jovens, surgiam reflexões acerca do seu cotidiano, de sua realidade e do “mundão”¹⁰.

Outra oficina proposta por Rose Satiko se deu em 2004, quando, por um ano, desenvolveu com Alessandra Cristina Raimundo, importante interlocutora em sua pesquisa para o doutorado, um processo de discussão e realização de audiovisual que teve como mote a experiência da jovem com a música. A proposta rouchiana de produção compartilhada de conhecimento foi experimentada neste processo no qual a pesquisadora buscou produzir *com* Alessandra uma reflexão sobre a sensibilidade construída no fazer musical e, simultaneamente, observar como

o aprendizado audiovisual atuaria na comunicação de outra experiência sensível – a prática musical.

No caso da pesquisa entre grupos de trabalhadores¹¹, desenvolvida por Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz (2005), as oficinas tiveram variados formatos. Junto ao grupo que se constituiu como movimento social em Osasco, a oficina começou discutindo o tema da moradia, buscando levantar diferentes representações a esse respeito. Da realização de desenhos à criação de espaços para a fala pública, os membros do grupo eram chamados a exporem suas perspectivas em relação ao tema. A presença da câmera, que inicialmente era operada pela pesquisadora, foi se tornando familiar, e estimulava a produção de discursos e gestos. Aos poucos, alguns membros do grupo foram demonstrando maior interesse pela produção de olhares sobre o seu cotidiano. Depois de algumas conversas sobre a operação do equipamento e fotografia, eles passam a demandar a presença da câmera com o fim do registro de situações em que o grupo se relacionava com a alteridade – espaços aos quais a pesquisadora, por vezes, não tinha acesso. As imagens produzidas enfocam a sua relação com o Estado. A história do grupo - da ocupação da terra à construção de suas casas e à constituição de uma alternativa de trabalho - é toda marcada pela relação com a alteridade. Este dado foi revelado pelos olhares produzidos no material em vídeo gravado pelos trabalhadores. O trabalho fruto dessa pesquisa foi editado por Ana Lúcia

5. Os Bororo contam atualmente com uma população de aproximadamente 1.200 indivíduos e habitam áreas descontínuas entre os rios São Lourenço e das Mortes, no Mato Grosso. Algumas aldeias como Perigara ou Córrego Grande situam-se a menos de 100 quilômetros da capital do Estado, Cuiabá, outras estão situadas próximas a Barra do Garças, somando ao todo nove áreas, algumas homologadas e demarcadas, outras com problemas de invasão.
6. Foram realizados cinco períodos de pesquisa de campo, entre 2000 e 2005, junto aos Bororo da área indígena Tadarimana no Mato-Grosso. Nas duas primeiras jornadas desenvolveu os elementos necessários para a utilização do vídeo como instrumento de pesquisa e familiarizar-se com a realidade daquele grupo. Utilizou extensivamente o vídeo na gravação de processos e situações tanto na área indígena quanto fora dela, na cidade de Rondonópolis/MT, que fica a 40 km de Tadarimana, e em outra área bororo (Meruri) na região de Barra do Garças.

7. A câmera é pensada como um “objeto semiótico”, conforme definido por Arlindo Machado em *Máquina e imaginário* (1996), como um meio “comunicacional” que opera a partir de um conjunto de códigos como, por exemplo, o da perspectiva.
8. 1999 foi o ano de algumas das mais graves rebeliões da Febem. A partir de setembro, as rebeliões, que já vinham acontecendo desde o início do ano, passaram a ser freqüentes e mais violentas, o que implicou um “fechamento” da instituição. Conseqüentemente, a oficina foi interrompida. A experiência das oficinas na Febem foi tematizada em Hikiji & Miraglia 2003. Cabe notar que Paula Miraglia e Rose Satiko desenvolviam diferentes pesquisas na Febem: o mestrado de Paula (Miraglia 2001) tematizou o universo da internação; o doutorado de Rose (Hikiji 2006), a prática musical no contexto de privação de liberdade.

9. Exibimos, nas primeiras sessões, os seguintes vídeos: *As pedras no meio do caminho* (Bastos, Schuller & Wainer 1996), *Meninos eu vi?* (Salles [coord.] 1992) e *Funk Rio* (Goldemberg 1994). Os dois primeiros são filmes que abordam o universo dos meninos e meninas de rua, sendo que *As pedras no meio do caminho* é resultado de uma oficina realizada pelos autores com jovens que moravam na praça da Sé, em São Paulo. Já *Funk Rio* trata da sociabilidade entre jovens cariocas a partir da cultura do Funk.
10. Categoria nativa que designa um conjunto de expectativas relativas à desinternação, assim como o presente, que deixa de ser vivido fora dos muros da instituição. Paula Miraglia discute o conceito em sua dissertação de mestrado (Miraglia 2001).

11. Na pesquisa de doutorado, Ana Lúcia Ferraz acompanhou ao longo de vários anos quatro grupos: trabalhadores de uma indústria automobilística em São Bernardo do Campo, com os quais produziu um vídeo acompanhando os seus movimentos, de uma indústria plástica que tentava se organizar sob a forma cooperativa após o abandono da produção pelo patrão, uma cooperativa metalúrgica nascida de massa falida situada em Itaquera, zona leste de São Paulo, e um movimento por moradia em Osasco.

Ferraz e intitulado *Foi através da necessidade. História do movimento por moradia em Osasco* (Ferraz 2003, 23').

Em outras oficinas, realizadas em fábricas em processo de autogestão, a pesquisadora propôs sessões de audiência coletiva dos materiais produzidos a respeito do grupo – registros gravados pelos próprios trabalhadores, de eventos e acontecimentos, reportagens televisivas, entrevistas. Esses momentos eram tomados como o tempo de recriar um discurso sobre a trajetória do grupo, repensar o passado para reposicionar-se no presente, movimento importante num momento de reorganização das relações de trabalho em fábricas recuperadas pelos trabalhadores. Tais encontros acabavam se tornando momentos catárticos em que a força da memória permitia a afirmação de uma nova identidade para o grupo. Revendo seu passado e selecionando eventos dramáticos, os trabalhadores narravam, de uma nova perspectiva, a sua história coletiva. Isso construía uma nova unidade no grupo, capaz de superar antigas diferenças.

Etnografias do processo de produção de vídeo

As etnografias que nascem da narrativa das oficinas podem revelar o caminho da construção do conhecimento, ao apresentar o seu próprio processo de produção. Esse conhecimento é construído no encontro etnográfico. Os sujeitos estudados produzem novas percepções de si mesmos, elaboram sentidos para se referir às suas experiências e constroem reflexões durante a realização do vídeo. Mais que analisar o material resultante das oficinas, interessa-nos pensar na especificidade etnográfica desses processos.

Nos diversos contextos, uma percepção comum foi quanto ao poder que deriva da apropriação dos meios de comunicação audiovisual. Nas oficinas evidencia-se o valor simbólico que deriva da posse da câmera; tê-la em mãos resulta

numa inserção diferenciada do seu detentor dentro do grupo. Além disso, com o vídeo reforça-se a possibilidade de narrar a experiência, para o próprio grupo e para os seus *outros*. Em situações nas quais os sujeitos são marcados pela invisibilidade, a produção de imagens pode ter um valor estratégico para a emergência de um gradiente de novas vozes.

Na Febem, o objeto-câmera fascinava os alunos. Em uma das primeiras atividades propostas na oficina, a câmera era apresentada, com a identificação de seus componentes e de suas operações básicas. Ela, em seguida, era passada de mão em mão, até que todos a tivessem experimentado. Nas falas curiosas, evidenciava-se a atração causada pelo aparelho eletrônico, de alto valor monetário e também simbólico. “Conhecer uma dessas”, saber usá-la e, no limite, possuí-la era sinal de *status* e poder. Fazer a oficina era, nesse sentido, uma possibilidade nítida de diferenciação com relação ao grupo de internos.

No caso bororo, também há uma grande valorização da posse da câmera como um elemento de *status*. Os jovens bororo que utilizavam a câmera podiam potencializar seu desejo de maior influência política, algo que raramente é acessível a eles. Ser um “câmera” permitia a participação nas discussões políticas e reivindicatórias e viajar para registrar rituais e negociações. No entanto, essas possibilidades tinham suas limitações também. Esses jovens que tinham acesso a elementos do mundo dos “brancos” podiam atuar e exercer algum poder oriundo dessa situação dentro dos limites estritos que sua inserção social e cerimonial permitia. Dessa forma mantêm-se sua condição de jovem, que implica determinada inserção ritual e de conhecimento, e ainda sua condição de pertencente a determinado clã ou metade.

Enunciação

Os processos de apropriação do vídeo nas oficinas permitem reflexões sobre os lugares

de enunciação dos discursos e ainda sobre os modos de constituição de narrativas sobre as experiências dos sujeitos pesquisados.

Um dos primeiros exercícios propostos nas oficinas na Febem era o de auto-apresentação para a câmera. O material gravado era em seguida exibido para o grupo, quando era discutida desde a qualidade da captação, com a câmera operada pelos jovens, à postura e voz dos “apresentadores”. O uso do vídeo como meio de comunicação no contexto pesquisado tem como uma importante consequência o estímulo à *fala* dos jovens. O vídeo era rapidamente associado à possibilidade de narrar a experiência da internação. Falar para a câmera era substancialmente diferente de conversar com uma pesquisadora. O formato “depoimento” ou “entrevista” (no qual um dos jovens era o repórter, um, o entrevistado e o terceiro, o câmera) dava aos internos a possibilidade de domínio sobre o conteúdo da fala: eram eles e não as pesquisadoras quem escolhia o que falar.

O fato de estar à frente da câmera tem consequências subjetivas importantes, que são otimizadas, dada a situação da internação. A internação é caracterizada por um processo de esquecimento dos jovens reclusos. Neste cenário, estar à frente da câmera, falar para o vídeo é marcar uma presença, expor a sua condição, abandonar por momentos a invisibilidade que os caracteriza, deixar registrada sua existência, sua revolta.

Estar atrás da câmera era também um ato peculiar, dada a situação de internação. A manipulação da câmera era uma ação independente, pouco comum no ambiente institucional. A escolha do que filmar era livre, dentro dos limites impostos pelo espaço e duração das aulas. Esta liberdade tinha como resultado desde a escolha das “pautas” e dos entrevistados, até o uso não previsto e desafiador do equipamento, como a gravação em *zoom* de partes do corpo de uma funcionária. Por fim, o domínio da técnica básica de captação de imagens os fazia autores: com a

câmera, criavam narrativas que eram exibidas e comentadas com o grupo.

Na pesquisa de campo entre os trabalhadores em fábricas recuperadas, falar para a câmera trazia a possibilidade de emergência de discursos silenciados em outros espaços - como o da assembléia ou de reuniões formais dos conselhos das cooperativas. Os gêneros de discursos que cabem nesses espaços formais de tomada de decisão e exercício de poder apagam a existência das outras falas. Com as oficinas, surgiram diversas possibilidades de manifestação de vozes. Para além da fala do “representante”, cada indivíduo tem sua posição a manifestar. No convite à *performance* para a câmera, as mulheres, os jovens, os idosos, os que não dominavam o léxico dos espaços formais da fala, enunciaram suas posições.

Uma outra situação que evidencia a forma como a presença da câmera pode de alguma maneira agenciar o discurso, a fala dos sujeitos, é evidenciada na pesquisa de campo junto aos Bororo. Edson, um dos jovens bororo participantes da oficina, tinha como desafio em certa ocasião a realização de entrevistas, com a escolha de pessoas e de temas livres, e a realizou de forma bastante satisfatória. Ele gravou uma entrevista com José Carlos Ekureu, que vinha de outra aldeia e pretendia passar uma temporada no Tadarimana. José Carlos, um xamã de prestígio, já versado na interação com a câmera, fez um discurso nostálgico, típico de um homem mais velho para um jovem, de valorização de um passado que não permanecera¹². No entanto, pelas imagens percebemos ainda que seu depoimento não era endereçado apenas ao jovem que o filmava, mas sim ao mundo dos “brancos”. José Carlos vai fazendo seu discurso em bororo, traduzindo suas falas alternadamente para o português. Traduz não só palavras

12. “- Ih! Tinha muito tradicional, muito enfeite dos bororo, mas bororo está acabando! Então todas as coisas todas as leis estão apagando, estão consumindo. Tem algum que tem, pouco tem, muito não tem.”

e frases que fazem referência ao sistema de clãs bororo ou a objetos da cultura material, mas também preocupa-se em comentar situações que envolvem o mundo dos brancos¹³.

Uma especificidade da enunciação, no caso bororo, é a preocupação com questões de tradução para que se construam canais de comunicação que preservem um mínimo de inteligibilidade mútua. Na fala de José Carlos fica evidente uma busca pelo controle e domínio de códigos dos dois sistemas e a criação de equivalências de termos e de sentido.

Encenação

A presença da câmera nas oficinas funciona como catalisadora de situações em que os sujeitos estudados elaboram diferentes *performances*, dentre as quais a encenação – dramatização de situações vividas por meio da construção de personagens.

Em um dos exercícios realizados nas oficinas na Febem, os jovens encenavam uma reportagem, na qual um deles atuava como repórter, o outro, como câmera, e o terceiro como “interno”/entrevistado. O repórter assumia freqüentemente a linguagem dos telejornais mais sensacionalistas, como o Cidade Alerta, da Rede Record, apresentado por Datena¹⁴. Já o personagem “inter-

no” era construído a partir de características que compunham uma identidade grupal, mas não necessariamente de elementos de uma história de vida específica, o que implicaria o relato numa perspectiva individual.

Nessa construção de um interno genérico, não havia uma obrigação com a idéia de verdade. A noção de *encenação* é, portanto, essencial para descrever o processo criativo e o tipo de comunicação que se estabelecia por meio das imagens. Os personagens encenados condensavam uma série de características do que se imagina ser o interno da Febem. Ao invés de deixarem a câmera registrar suas próprias histórias pessoais, os jovens narravam histórias imaginadas, incorporavam personagens baseadas ora em um senso comum sobre quem é o interno da Febem, ora nas experiências concretas vividas no cotidiano da internação. As histórias dos “entrevistados” criados não diferiam completamente de suas próprias histórias, mas o distanciamento proporcionado pela encenação permitia um certo devaneio e a garantia de alguma privacidade. A encenação permitia aos jovens ocupar lugares diversos: ora eram vítimas de maus-tratos, ora criminosos experientes, ora jovens recuperados, prontos para o retorno ao convívio social. É interessante pensar este exercício de papéis como uma atividade reflexiva, na qual a própria condição de “interno” é o objeto da reflexão, ao ser exercitada em vidas diversas, criadas para o vídeo.

Nas experiências de movimentos de trabalhadores, como no caso da manifestação contra as 2.800 demissões na Ford de São Bernardo do Campo, em 1999, há também uma encenação para as câmeras, no intento de chamar a atenção da opinião pública. Durante esse acontecimento, as câmeras da imprensa, as do próprio movimento, além da da pesquisadora, focalizavam o cotidiano dessas manifestações, que duraram

mente passava a chamá-los de “marginais”, “bandidos” e até “animais” (cf. Hikiji & Miraglia 2003).

mais de seis meses. Vale notar que são mobilizados significados eloqüentes na compreensão do *ethos* do grupo, elementos que aparecem nesses eventos para marcar uma identidade coletiva. A presença da família, com mulheres e crianças na porta da fábrica, a encenação do compartilhar o pão, a presença da figura de Cristo, na realização de missas e atos ecumênicos, visavam sensibilizar a “sociedade” para a centralidade do trabalho e do emprego na identidade do trabalhador. Esses são ícones de um modo de ser que encena a si mesmo e à sua relação com o outro a partir de seus valores. O vídeo fruto dessa pesquisa *Feliz ano novo, véio!* (Ferraz 1999) foi exibido para o grupo, durante o decorrer das mobilizações, no espaço do Sindicato. Além disso, o vídeo foi reproduzido pelos próprios trabalhadores e circulou entre os resistentes às demissões, durante o tempo das mobilizações. Esse exercício da enunciação de sua posição para o vídeo permitiu que as diversas vozes dos trabalhadores representassem a si mesmas, superando eles sua condição de representados.

Rever esses percursos nos faz pensar na produção audiovisual como agenciadora de diferentes formas de reflexividade e de expressão crítica. Os sujeitos que lidam com a invisibilidade derivada do não reconhecimento de seus modos de expressão podem, ao se apropriar de estratégias de produção de imagem, projetar para um contexto mais amplo suas formas de ver, seus pontos de vista, suas demandas e críticas. As performances para a câmera são também exercícios de reflexão sobre as possibilidades de elaborar suas auto-imagens e identidades.

O sensível e o inteligível

No caminho que percorremos até aqui, uma questão comum que perpassa a nossa reflexão é a especificidade do audiovisual como potencial articulador das dimensões do sensível e do inteligível.

Em uma experiência de referência neste campo, Terence Turner (1993) discute a apropriação kaiapó do vídeo e observa como a própria estética do grupo revela-se na forma como este escolhe editar o material. As várias repetições de momentos do ritual, que um espectador de fora do grupo poderia considerar redundantes, eram vistas pelos Kaiapó como necessárias, devido à forma de apreciação de suas expressões rituais, que têm na repetição um elemento estético importante.

Steven Feld, etnomusicólogo que estudou os Kaluli, em Papua Nova Guiné, comenta, em *Sound and sentiment* (1990), a importância de ter realizado a fotografia de um Kaluli com vestimenta de pássaro durante um ritual. Enquanto as análises e interpretações envolvem “símbolos sobre símbolos, camadas de representação”, a fotografia seria “uma metáfora sobre uma metáfora”. Feld considera a fotografia, assim como outras formas expressivas, uma construção que corresponde a uma *presença afetiva* (“*affecting presence*”), uma forma que tem a capacidade de mobilizar afetos e sentidos, conhecimento corporal. A ênfase é na esfera da sensibilidade, e a produção de uma imagem ligada a um mito Kaluli foi uma forma de se envolver “no processo de descoberta de como a forma encarna sentimento”.

As experiências de compartilhar a produção audiovisual são marcadas pela pesquisa de meios de expressar sensibilidades e conhecimento. A hipótese que mobilizou a proposta de Rose Satiko de oferecer o vídeo a jovens participantes de projetos sociais de ensino artístico¹⁵ foi a de que o contato nestes projetos com atividades artísticas – como a prática musical – poderia sensibilizar e fornecer-lhes instrumentos para novas formas de olhar, estar e transformar o mundo. O audiovisual, neste sentido, poderia ser apropriado como meio de comunicação e

13. “Eu não sei como branco trata esse enfeite. Nós mesmos fala *kioguaru* (bracelete de penas). *Nabure*... penas de arara vermelha e amarela....E o *pariko* (diadema de penas)? (...). Cocar! Diz que *pariko* chama cocar... criação de *braidu!*”. Nessa frase, José Carlos refere-se ao termo “cocar” que sendo de origem tupi foi incorporado ao português para fazer referência a elementos de origem indígena genéricos. O termo bororo para diadema de penas é *pariko* e não cocar, e José Carlos expressa uma crítica ao modo como nossa sociedade costuma designar objetos do mundo bororo.

14. Cabe lembrar que esse programa deu uma cobertura peculiar às rebeliões que aconteceram nos anos de 1999 e 2000. Sempre que apresentava uma notícia sobre a Febem, o apresentador começa a narração chamando os internos de “esses meninos” e rapida-

15. Tanto na oficina na Febem quanto no processo de discussão audiovisual desenvolvido com Alessandra Cristina Raimundo, ex-aluna de violino do Projeto Guri, analisado por Rose Satiko.

reflexão sobre esta sensibilidade. No trabalho com Alessandra, que resulta em um vídeo dirigido pela jovem e outro pela pesquisadora¹⁶, imagens e sons são tomados como meios de apresentar aspectos do fazer musical nem sempre traduzíveis pela palavra: o fluxo do som, as pausas, a consonância e a dissonância, o movimento do corpo que executa um instrumento, a transformação dos sujeitos em um momento de *performance*. Filmes, lembra MacDougall (1998: 49), sugerem modos alternativos de expressar a experiência sensorial e social.

Edgar Teodoro da Cunha percebeu no vídeo uma forma expressiva que pode dialogar com a cosmologia do grupo que estuda. O processo de construção do vídeo evidenciou a necessidade de utilização de formas de linguagem que engajassem os possíveis espectadores do filme não apenas racionalmente, mas também propiciando uma experiência fílmica da situação cultural abordada. A aproximação de um ritual tão complexo como o funeral passava por uma compreensão sensível. O vídeo *Ritual da Vida*¹⁷ inicia com duas seqüências com imagens da beira de um rio, com a água transparente evidenciando o fundo lodoso da margem. Essa imagem era acompanhada de um som que não podemos identificar imediatamente, um som que causa estranheza a ouvidos não bororo. A passagem da água, para espectadores não bororo, pode remeter retrospectivamente a uma imagem de renovação e transformação, idéia importante para um filme que tematiza um ciclo funeral buscando pensá-lo em termos da manutenção da vida, como o título alude. Essa seqüência, no entanto, pode ser lida de maneira diversa, se tomarmos o ponto de vista bororo. As mesmas imagens, para um Bororo, fazem uma referência

16. O primeiro é *Virus da Música* (Raimundo e Hikiji 2004), o segundo, *Pulso, um vídeo com Alessandra* (Hikiji 2006).

17. *Ritual da Vida* (Cunha 2005) tematiza o funeral bororo, como resultado da pesquisa de doutorado de Edgar Teodoro da Cunha (2005).

direta a elementos da sua cosmologia. O som que ouvimos é o som de um zunidor, objeto ritual que tem o nome de Aije, que também é o nome de um monstro sobrenatural que preside o momento final do funeral. É a primeira visão do Aije que marca a iniciação dos meninos, a cena seguinte do filme. Na verdade o som do zunidor é a “voz” do Aije, que é um ser que habita o lodo da beira dos rios, e para um Bororo essa cena inicial pode ser lida diretamente como aludindo a este ser em seu sentido mais amplo na cosmologia e no funeral.

O exemplo narrado por Edgar a partir de *Ritual da Vida* remete para o fato de que à diferentes audiências correspondem diferentes construções de sentido. Cabe ao filme, por meio de suas estratégias narrativas, jogar com essas possibilidades de interpretação. A compreensão da obra deve então ser pensada num triângulo em que cada vértice é produtor de sentido: o pesquisador, o grupo estudado e o público mais amplo. O difícil controle sobre a inteligibilidade da obra aponta que as sensibilidades são constituídas culturalmente.

A recepção do filme é tematizada em *Pulso, um vídeo com Alessandra*, dirigido por Rose Satiko, a partir da experiência da jovem violinista com a música e com o audiovisual. Após a exibição de *Virus da Música*, trabalho realizado por Alessandra na oficina, para uma platéia composta por alunos e professores do projeto de ensino musical no qual a jovem aprendera violino – e onde realizou parte das gravações –, alunos e professores falaram sobre o que viram. As percepções foram diversas: alguns ressaltaram o conteúdo do vídeo, como o fato de falar sobre a música a partir de experiências dos próprios alunos; um professor notou o potencial do vídeo de apresentar a esfera musical, que não é verbal; um aluno, ao destacar sua identificação com o que foi mostrado, começou a apresentar sua própria visão do universo musical – o vídeo o tocou, como a música. A pluralidade de leituras e sentidos, que se concretiza no momento

da exibição pública, completa um mosaico de interpretações, que já vinha sendo construído na interação entre a pesquisadora, a jovem e o grupo com o qual ela se relaciona.

Temas como o corpo, as expressões estéticas, os rituais, os sentidos e emoções na vida social, a construção cultural de identidades se expressam no âmbito da visualidade, e demandam estratégias de pesquisa e representação alternativas à escrita etnográfica. O audiovisual pode responder a essa necessidade. O questionamento sobre as formas de representação etnográfica, que surge das possibilidades colocadas com o audiovisual, implica uma mudança de abordagem em relação à visão clássica entre sujeito e objeto. As dimensões do sensível são fundamentais nessa concepção de produção de conhecimento, em que o central é o compartilhar.

Com o vídeo etnográfico buscamos comunicar a experiência do trabalho de campo – sensações, sentimentos que nos levaram à compreensão. São *insights* mobilizados por este modo de conhecer baseado na produção de “presenças afetivas”. O conhecimento produzido por esse tipo de abordagem revela processo e produto. Enquanto a antropologia clássica hierarquizava explicação, descrição e experiência, “o filme alteraria esta hierarquia, favorecendo a compreensão experimental sobre a explanação” (MacDougall 1998: 84). O filme, assim como o ritual, o teatro e a música, é performativo e propositivo. Produz sobre o mundo e é um modo de reflexão e discurso.

The video and the ethnographic encounter

abstract This article proposes the reflection upon the uses of video in the ethnographic research. The authors do researches in different contexts, with Bororo Indians, workers in self-management and young music students in a social project. The authors have a common methodology: they propose de use of video by the subjects as a means of expres-

sion and communication. In the article, the authors systematise some topics on method based in the experience of the “video workshops”. These workshops are characterized by different possibilities of interaction with the groups, ways of cognition and communication. The audiovisual production is analysed as a producer of performances, reflexivity and sensibilities.

keywords Visual Anthropology. Ethnography. Video.

Referências bibliográficas

- CLIFFORD, James; MARCUS, George. 1986. *The Poetics and Politics of Ethnography*. California, University of California Press.
- COLLEYN, Jean-Paul. 1995. “Jean Rouch, 54 Anos sem Tripé”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1: 65 -74.
- CUNHA, Edgar Teodoro da. 2005. *Imagens do Contato: Representações da Alteridade e os Bororo do Mato Grosso*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- FELD, Steven. 1982. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Filadélfia, University of Pennsylvania Press.
- FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo. 2005. *Dramaturgias da Autonomia*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. FFLCH-USP.
- GRIMSHAW, Anna. 2001. “The Anthropological Cinema of Jean Rouch”. *The Ethnographer's Eye*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HIKIJ, Rose Satiko; MIRAGLIA, Paula. 2003. “Imagens em construção: o uso do vídeo como forma de comunicação com o interno da Febem”. *Cadernos de antropologia e imagem*, 16 (1): 47 – 58.
- HIKIJ, Rose Satiko G. 2006. *A Música e o Risco: Etnografia da Performance de Crianças e Jovens Participantes de um Projeto Social de Ensino Musical*. São Paulo, Edusp/Fapesp.
- MACDOUGALL, David. De quem é essa estória? . In *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 5 (2): 93-106.
- _____. 1998. *Transcultural cinema*. Princeton, Princeton University Press.
- MACHADO, Arlindo. 1996. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp.
- MARCUS, George; FISCHER, Michael. 1986. *Anthropology as cultural critique*. Chicago, The University of Chicago Press.

- MARESCA, Sylvain. 1996. *La Photographie. Un miroir des sciences sociales*. Paris, L'Harmattan.
- MIRAGLIA, Paula. 2001. *Rituais da Violência. A Febem como Espaço do Medo em São Paulo*. São Paulo, PP-GAS-USP, Dissertação de Mestrado.
- ROUCH, Jean. 1973. "Cine-ethnography". In: FELD, Steven (ed.). *Cine-ethnography (Visible evidence vol.13)*. Mineapolis, University of Minnesota Press, p. 29-46.
- _____. 1960. "La Pyramide humaine". *Cahiers du Cinema*, 112: 15-27
- _____. 1978. "On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, the ethnographer". *Studies in the Anthropology of visual Communication* 5 (1): 2 - 8.
- _____. 1997. "Poesia, dislexia e câmera na mão". *Cinemais. Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. 7.
- _____. [1974]. "The Camera and Man". In: HOCKING, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*. Nova Iorque, Mouton, 1995.
- SCHULER, Evelyn; SZTUTMAN, Renato. 1997. "A Louca Maestria de Jean Rouch". *Sexta-Feira - Antropologia, Artes e Humanidades*, 1: 12 -22.
- SZTUTMAN, Renato. 1997. "Jean Rouch e o Cinema como Subversão de Fronteiras". *Sexta-Feira - Antropologia, Artes e Humanidades*, 1: 23 - 30.
- _____. 2004. "Jean Rouch. Um Antropólogo-Cineasta". In: CAIUBY NOVAES *et alli* (orgs.). *Escrituras da Imagem*. São Paulo, Edusp/Fapesp, p. 49 -62.
- TURNER, Terence. 1993. "Imagens desafiantes, a apropriação kaiapó do vídeo". In *Revista de Antropologia*, v. 36(1): 81 - 121.
- WORTH, Sol; ADAIR, John. 1972. *Through Navajo eyes*. Bloomington: Indiana University Press.

autor Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz

Doutora em Sociologia / USP
Pesquisadora do GRAVI / USP

autor Edgar Teodoro da Cunha

Professor de Antropologia / FGV-SP
Doutor em Antropologia Social / USP
Editou a *Cadernos de Campo* n^{os} 5/6 e 9

autor Rose Satiko Gitirana Hikiji

Professora de Antropologia / USP
Doutora em Antropologia Social / USP
Editou a *Cadernos de Campo* n^{os} 5/6 e 7

Recebido em 07/12/2006

Aceito para publicação em 07/01/2007

Filmografia citada

- As Pedras no Meio do Caminho. Direção: Iracema Bastos; Evelyn Schuller; Júlio Wainer. São Paulo, 1996.
- Feliz ano novo, véio!. Direção: Ana Lúcia Ferraz. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. São Paulo : LISA/USP, 1999. (43 min).
- Foi através da necessidade. História do movimento por moradia em Osasco. Direção: Ana Lúcia Ferraz. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. São Paulo : LISA/USP, 2003. (23 min).
- Funk Rio. Direção: Sérgio Goldemberg. Brasil, 1994.
- Jaguar. Direção: Jean Rouch. 1967.
- Meninos eu Vi?. Direção: João Moreira Salles (coord.). Brasil, 1992.
- Moi, um noir. Direção: Jean Rouch. 1958.
- Pulso, um vídeo com Alessandra. Direção: Rose Satiko G. Hikiji. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. São Paulo : LISA/USP, 2006. (32 min).
- Pyramide humaine. Direção: Jean Rouch. 1959.
- Ritual da Vida. Direção: Edgar Teodoro da Cunha. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. São Paulo : LISA/USP, 2005. (30 min).
- Vírus da Música. Direção: Alessandra Raimundo; Rose Satiko G. Hikiji. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. São Paulo : LISA/USP, 2004. (20 min).

Os vídeos dos autores podem ser consultados ou adquiridos no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), lisa@usp.br.

Potencialidades de uma etnografia das ruas do passado

FRAYA FREHSE

resumo Trata-se aqui de refletir sobre o rendimento da etnografia para o estudo antropológico de temáticas históricas recorrendo às balizas teórico-metodológicas que nortearam a pesquisa de que resultou minha tese de doutorado (Frehse 2004). Buscarei, à luz delas, explorar especificamente as potencialidades de uma etnografia das ruas centrais de São Paulo entre o início do século XIX e o início do XX. No intuito de trazer à tona essas potencialidades, a reflexão se estrutura em duas etapas. Primeiramente, cabe construir teoricamente o argumento de que a etnografia pode perpassar também estudos antropológicos referentes a temáticas históricas por ser perpassada por uma perspectiva epistemológica muito específica: a *perspectiva etnográfica*. Com o objetivo de provar a pertinência do argumento, submeterei meu próprio estudo de doutorado a um estranhamento *a posteriori*, a fim de avaliar nele a presença do recurso à etnografia. Será então possível destacar que a perspectiva etnográfica carrega consigo, para o estudo antropológico das ruas paulistanas do passado oitocentista, potencialidades que são de cunho teórico-metodológico e literário, a despeito das inevitáveis limitações da etnografia para o trato de temáticas históricas.

palavras-chave Antropologia histórica. Etnografia. Epistemologia. Perspectiva etnográfica. Etnografia e vida cotidiana.

Tendo me dedicado durante a minha pós-graduação em Antropologia Social à reflexão antropológica a respeito de temáticas históricas (Frehse 1999, 2004 e 2005a), gostaria, neste texto, reformulado especialmente para integrar

esta edição comemorativa da revista *Cadernos de Campo*¹, de refletir sobre o rendimento da etnografia para o estudo antropológico de temáticas históricas. Considerando-se que esse tipo de investigação depende fortemente da análise de documentos históricos, quais as potencialidades da etnografia para esse tipo de pesquisa no âmbito da antropologia?

O objetivo de enfrentar essa questão inspirou a elaboração deste artigo. Para fazê-lo nos limites do presente texto, discutirei a problemática a partir das balizas teórico-metodológicas que nortearam a pesquisa de que resultou a minha tese de doutorado (Frehse 2004). Buscarei, à luz delas, explorar especificamente as potencialidades de uma etnografia das ruas centrais de São Paulo entre o início do século XIX e o início do XX. Foi este o cenário espaço-temporal de referência para a apreensão de transformações nas regras de comportamento corporal e de sociabilidade na cidade então; transformações essas que me interessaram por aquilo que poderiam revelar a respeito da maneira como a sociedade paulistana da época se ajustou, em termos culturais, à possibilidade histórica da modernidade no momento mesmo em que esta foi começando a fazer-se presente em São Paulo, em meio à crescente prosperidade das exportações cafeeiras

1. Versão reformulada da comunicação apresentada no Simpósio "Sociedade, población y economía" do VI Congreso Internacional de Etnohistoria realizado em Buenos Aires (Argentina) entre 22 e 25 de novembro de 2005.