

Antropologia audiovisual: sobre o fabricante de imagens¹

Clarice Ehlers Peixoto
PPCIS/UERJ

Resumo:

Uma das questões fundamentais sobre a inserção do audiovisual nas pesquisas sociais diz respeito à produção das imagens - de quem as fabrica: o pesquisador ou o seu *cameraman*? As situações e possibilidades são inúmeras e dependem das condições da pesquisa, sobretudo, da relação que o antropólogo-cineasta estabelece com as pessoas filmadas, do tempo dedicado ao processo de elaboração da pesquisa e do financiamento disponível; tendo bem claro para quem e para quem produzimos essas imagens. Uma das premissas do documentário é que ele deve convencer pela autenticidade das suas filmagens, pela "veracidade" das realidades sociais que fixa em imagens. Para isso, é fundamental um conhecimento acuidado do contexto social filmado, pois uma preparação zelosa abre espaço, nas filmagens, à espontaneidade dos personagens e reduz as incertezas e ansiedades daquele que filma. É no confronto entre o conhecimento da pesquisa, a especificidade do campo e os embaraços da escritura cinematográfica que reside o aspecto criativo do filme na pesquisa antropológica. Discutirei algumas destas questões, tendo como base minhas experiências com o vídeo, pois acredito ser fundamental integrar etnografia e imagens no fazer antropológico para desenvolver abordagens menos dicotômicas, onde a articulação pesquisa-imagem possa ser pensada de forma integrada.

Palavras-chave: vídeo etnográfico, fabricante de imagens, antropologia audiovisual

Uma das questões fundamentais da reflexão sobre a inserção do audiovisual nas pesquisas sociais diz respeito à produção das imagens — de quem as fabrica : o pesquisador ou o seu *cameraman*? As situações e possibilidades são inúmeras e dependem das condições da pesquisa, ou seja, da relação que se estabelece com as pessoas filmadas, do tempo dedicado ao processo de elaboração, do financiamento disponível. Mas, principalmente, para quem e para quem estamos produzindo essas imagens? Como diz Guy Gauthier : “em um documentário, quem escreve não é um roteirista qualquer, mas alguém que busca uma realidade. Um documentário é uma pesquisa e, de uma forma ou de outra, é sempre uma investigação. Trata-se, assim, de uma questão de método” (1995:102). O documentário deve convencer pela autenticidade das filmagens, e isso depende da relação que o pesquisador-cineasta estabelece com a realidade que ele fixa em imagens. Nesse sentido, é fundamental um conhecimento aprofundado do contexto a ser filmado. Uma preparação cuidadosa e precisa abre espaço, durante as filmagens, à espontaneidade dos personagens e reduz a ansiedade e as incertezas daquele que filma. Isto permite que se estabeleça um vai e vem contínuo entre a concepção teórica do projeto e as possibilidades de desenvolvê-lo por meio de uma narrativa audiovisual. Desse modo, é somente neste

¹ Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil.

confronto entre o conhecimento da pesquisa, a especificidade do campo e os embaraços da escritura cinematográfica que reside o aspecto criativo do filme na pesquisa antropológica.

Entretanto, esta forma de conceber e realizar um filme documentário, que seja ou não no âmbito de uma pesquisa, não é nova e nem específica de alguns antropólogos. Joris Ivens, documentarista holandês e contemporâneo de Flaherty, já dizia que “não se deve ilustrar a autenticidade superficial dos fatos, deve-se ir mais fundo. Isto significa reencontrar verdadeiramente o homem. E para ganhar a confiança dos homens que lutam, você deve lhes dizer porque faz este filme, a quem ele é dirigido e eles vão discutir com você como que podem mostrar o que fazem. Deve-se, sempre, procurar estabelecer uma igualdade diante e atrás da câmara... Mas, só a confiança não basta. É preciso, também, estar pronto para aprender com o outro.” (apud Gauthier, 1995: 117).

Os métodos ou as maneiras de abordar o objeto através do filme ou do vídeo são múltiplos. Frederick Wiseman (77 anos), por exemplo, só começa a filmar após estabelecer um contrato com o diretor da instituição que pretende filmar de forma a garantir certa liberdade nas tomadas e na montagem do filme. Diz ele: “organizo, também, reuniões com as pessoas que trabalham no lugar para explicar o que vou fazer: nada deve ser escondido. As filmagens começam. Eu filmo uma sequência ou outra, conforme o que me disseram ou, às vezes, é o acaso que me guia... Grande parte do tempo de filmagem é a espera. Para *Welfare* (1975), filmei em média duas ou três horas por dia e, portanto, estávamos lá desde a abertura até o fechamento: a gente fica lá, olhando, observando... Para *Welfare*, filmei 30 000 metros de negativo, ou seja, mais de 40 horas de copião em quatro semanas para, finalmente, guardar um pouco mais de duas horas e meia. A escolha das cenas, na filmagem, deve muito à intuição ... Nunca dou indicações às pessoas que filmo. Tentamos influenciar o menos possível na realidade que filmamos, nunca dissimulamos.”²

A maioria dos documentaristas trabalha em equipe. Os mais antigos, filmavam sós ou com uma equipe muito reduzida. Joris Ivens, dependendo da situação filmada, operava a câmara ou levava consigo um *cameraman*. Wiseman é o operador de som de seus filmes e tem uma equipe mínima : sempre o mesmo *cameraman* - William Brayne e dependendo da situação leva um assistente. Já John Marshall (falecido em 2006), começou filmando para família: seus pais (a mãe era antropóloga) realizavam

² O filme mostra como um centro de atendimento da previdência é um campo de batalha onde os pobres lutam desesperadamente contra um complexo sistema cuja legislação e o atendimento desafiam até os mais fortes e inteligentes.

pesquisas sobre os Bushmen (Namíbia), ele filmava. Richard Leacock (86 anos) fez seu primeiro filme sozinho, aos 14 anos: *Canary Bananas* (10 min. 16mm, mudo) sobre a plantação de bananas na propriedade de seu pai nas ilhas Canárias. Mario Ruspoli, cineasta naturalizado francês, afirma que “o mais difícil é acostumar o *cameraman* a escutar sistematicamente o som. Normalmente, isto não faz parte de sua educação técnica”. Talvez seja esta uma das razões que levou David MacDougall a realizar seus filmes em parceria com sua mulher Judith : ele registra a imagem enquanto ela capta o som.

De todos, o mais ferrenho opositor às filmagens em equipe foi, sem dúvida, Jean Rouch. Para ele, “... é somente o etnógrafo quem pode saber quando, onde e como filmar, ou seja, realizar. Enfim, sem dúvida o argumento decisivo, é que o etnógrafo passará um tempo longo no campo antes de iniciar as filmagens. Este período de reflexão, de aprendizado, de conhecimento mútuo pode ser muito longo e ele é incompatível com os programas e os salários de uma equipe de técnicos.” (apud Gauthier, 1995: 117). Com a câmara na mão, Rouch ensinava um dos “nativos” a manejar o gravador Nagra e o microfone, pois considera fundamental que o operador de som entenda a língua das pessoas filmadas.

Até aqui, me referi aos documentaristas mais velhos, sendo que alguns já falecidos. Esta opção tem suas razões: a) a televisão se tornou a maior produtora/compradora e difusora de filmes documentários impondo, com isso, regras rigorosas sobre o estilo da narrativa mas, principalmente, sobre a duração e a qualidade da imagem e do som. Criou-se uma linguagem televisiva internacional que aprisionou os filmes documentários, tornando-os quase uniformes em sua forma. A camisa de força é tão apertada, que em uma das edições do festival parisiense *Cinéma du Réel* (março de 1999), na entrega dos prêmios aos filmes vencedores, o juri internacional fez um protesto veemente às imposições da televisão e à submissão dos documentaristas: o rigor técnico estava suplantando a emoção, não deixando mais espaço para o imprevisto, para a surpresa. B) diante dessa imposição televisiva, observamos atualmente que poucos são os documentaristas que têm um conhecimento mais aprofundado dos sujeitos filmados, e que trabalham com uma equipe reduzida. Em geral, contratam “especialistas” para atuarem como pesquisadores ou consultores, e que muitas vezes fazem a mediação com as pessoas filmadas. Mais do que isso, diante da exigência de uma qualidade técnica impar, filmam com uma grande equipe interferindo e desestruturando o cotidiano das pessoas filmadas.

Algumas experiências

Este cenário me levou a pensar sobre as minhas experiências com o vídeo etnográfico. Comecei a filmar durante a pesquisa de doutorado que pressupunha um trabalho de campo de longa duração. A câmara integrava o meu arsenal de instrumentos antropológicos, sendo mesmo o pivô da relação com as pessoas estudadas. Assim, parafraseando Rouch, esta situação fílmica era “incompatível com os salários de uma equipe de técnicos”. Além disso, estudando os velhos parisienses e suas estratégias de sociabilidade, não poderia abordá-los com uma equipe e a parafernália de seus equipamentos: a *mise-en-scène* seria ainda mais constrangedora do que aquela já suscitada pela minha identidade de estrangeira. Trabalhei sistematicamente sozinha. Inicialmente, lançando mão da tradição antropológica através da observação das atividades das praças e praias, já que não queria quebrar a fragilidade dos primeiros contatos. Além disso, a câmara foi introduzida à medida que as relações iam sendo tecidas : mais do que um instrumento invasor que poderia provocar uma rejeição da parte dos personagens e uma ruptura das relações entre observador e observado, ela deveria servir como mediação entre o antropólogo e as pessoas filmadas; a câmara se insinuava no campo quanto mais a confiança entre os diversos atores da cena social se consolidava.

Sem dúvida, o vídeo permitiu uma proximidade com as pessoas filmadas, criando uma relação mais direta e personalizada na medida em que não trabalhei com uma equipe nem mesmo com um operador de som profissional. Meus filhos foram treinados para isso. Assim, uma relação quase confidencial se estabeleceu. Este foi um dos fatores fundamentais na interação com os velhos, principalmente com os parisienses, que preservam com muito zelo a sua intimidade. Além disso, o fato de chegar diariamente, sozinha com a câmara, serviu de chave para a abertura de portas até então apenas entreabertas pelos métodos clássicos da antropologia. E essa proximidade, quase intimidade, entre as pessoas filmadas e a câmara pode ser percebida na imagem.

Na segunda experiência – um vídeo sobre a vida de Gisèle Omindarewá, uma mãe de santo francesa, cujas imagens foram gravadas há quase 10 anos e recentemente editadas -, os procedimentos antropológicos foram os mesmos : longo trabalho de campo (um ano), iniciado com observação, fotografias e, finalmente, a câmara videográfica. Desta vez, não sendo proprietária da câmara, modelo betacam, e não conhecendo seu funcionamento, trabalhei com um *cameraman*. Na verdade, foram três ao longo de um ano de filmagem. Este troca-troca teve razões diversas : o primeiro, depois de seis meses de filmagens, recebeu uma oferta de trabalho mais vantajosa; o segundo, sucumbiu ao pânico dos rituais de candomblé e o terceiro, chegou para finalizar as filmagens, mas também bastante

temerário. Não há uma grande diferença de estilo entre os três uma vez que todos são adeptos da linguagem televisiva ou, quem sabe, é a única que conhecem. A grande dificuldade foi convencê-los a abdicar do tripé, do zoom, das panorâmicas constantes, dos planos curtíssimos e a conservar o som sempre ligado. Difícil convencê-los a trazer a câmara para mais perto das pessoas, procurando uma proximidade maior e, impossível fazê-los se aproximar de uma pessoa em transe. Em geral, desligavam a câmara quando um orixá se aproximasse. A distância entre a câmara e as pessoas filmadas é nítida nas imagens deste vídeo.

Além disso, o registro contínuo ficou condicionado à vontade do *cameraman* em se disponibilizar para as filmagens. Por exemplo, nenhum dos três quis dormir no terreiro para filmar os rituais da madrugada. Para que a mãe de santo não interpretasse isso como um desinteresse, eu ficava por lá fotografando todas as atividades à espera do amanhecer e do *cameraman*. Na verdade, não encontrei um *cameraman* que se adequasse aos meus critérios antropológicos, ou um que praticasse a religião e se interessasse em participar dessa aventura videográfica. Mas, como fazer quando não dispomos de conhecimento e prática com certos tipos de câmara – a Betacam, por exemplo – e nem dinheiro para financiar uma filmagem tão longa? Todos os operadores de câmara eram técnicos da UERJ e o som foi captado por mim e uma estudante.

Assim, a expressão “Antes só do que mal acompanhada” designa perfeitamente esta experiência videográfica.

Ainda no âmbito deste vídeo, sete anos depois, tive a oportunidade de ir ao Benin e resolvi filmar os lugares visitados por Gisèle Omindarewá na sua procura das raízes africanas do candomblé. Ela seguia os caminhos de Pierre Verger e eu os dela, *sur la route de vaudou*, a estrada dos orixás. Filmei em Abomey, Pobé, Sakété, entrevistando as Iyás com quem ela teve contato. Para isso, fui obrigada a ter um intérprete posto que elas só falavam yorubá. Milton Guran me indicou Adissa Ogulola, amigo e intérprete de Gisèle no Benin, que já estava velho e cego. Se a viagem era pitoresca e aventureira, o trabalho de filmagem foi muito complicado. Pela primeira vez não tinha o controle de nada, estava à mercê da intermediação de Ogulola, de seu filho e do nosso guia; obedecia e nada decidia. Eram eles quem solicitavam às Iyás, também muito idosas, e a suas famílias a autorização para filmar, também era para eles que eu dava o "cadeau" a ser repassado para elas. Ali, eu era somente a operadora de som

e imagem³, Ogulola o diretor. Nas entrevistas não pude estabelecer contato direto com as mulheres entrevistadas: perguntava em francês para Ogulola e ele traduzia para yorubá; o mesmo procedimento para as respostas. Não fosse a força metafórica do cenário africano, e seu exotismo, certamente não usaria estas imagens.

Uma terceira experiência foi realizada no âmbito do que Roger Odin considera como filme de família: ao longo de 10 anos, registrei em vídeo os relatos de minha avó sobre a revolução gaúcha de 1923 da qual ela participou em Cruz Alta, sua cidade natal, ao lado do pai e do marido. Há assim, uma proximidade muito forte pelo fato de que se trata de um vídeo sobre a minha avó.

Centenária, ela transmitia para os seus descendentes a sua vivência política no interior do Rio Grande do Sul. São fragmentos de uma história que, como tantas outras, não revela a participação feminina nos episódios políticos brasileiros. Aqui, a idéia era reavivar a memória através do seu acervo de fotografias. Mais do que isso, ao longo desses anos de filmagens, o vídeo se transformou em um projeto de outros membros da família. Pois, aos poucos, seus dois filhos foram cativados pela idéia, passando a vasculhar seus próprios pertences em busca de documentos e fotografias e a solicitar o mesmo aos parentes e amigos, residentes em Cruz Alta-RS. Bebela participou ativamente da reconstituição dessa história, selecionando fotografias em álbuns ou caixas de sapatos e procurando recortes de jornais em seus guardados. São assim três gerações colaborando na realização de um vídeo sobre aquela que consideram uma digna representante da atuação da família na revolução de 1923 e, por que não, uma personagem da história regional gaúcha.

As imagens foram feitas fundamentalmente por mim, somente na entrevista realizada em 1998 solicitei a ajuda de um *cameraman* e um operador de som. Como ela já perdia a memória, eu queria estar perto mostrando as fotografias para reavivar suas lembranças. Contudo, a presença de estranhos deixou-a inibida, mais ainda no espaço restrito do seu quarto da clínica geriátrica; com isso, o operador de som ficou do lado de fora. Ao tomar o seu lugar, da mesma forma que substituí freqüentemente *cameraman* na tentativa de criar um ambiente familiar mais intimista, a presença do seu filho predileto foi fundamental. Ele selecionava as fotos e animava a conversa. Aos poucos ela foi se descontraindo, entrando na sua história através das fotografias e esquecendo, muitas vezes, a presença do estranho *cameraman*.

³ Filmei *en solo* com uma câmara Sony PDX 10/3CCD.

Em todas estas situações de pesquisa, o vídeo desempenhou um papel importante tanto no estabelecimento dos contatos com as pessoas filmadas quanto no acompanhamento de suas práticas sociais ou no processo de rememoração do passado. Sem dúvida, o ato de filmar é um elemento importante na exploração do processo de conhecimento. A força da imagem em movimento e do som permite uma nova abordagem na investigação da sociedade e dos indivíduos, pois o filme e o vídeo fixam as relações sociais *in extenso*, integrando a imagem visual e a imagem sonora.

Mas o grande ganho para a antropologia é a possibilidade de apresentar às pessoas entrevistadas/filmadas a sua própria imagem bem como as imagens do outro, fazendo-as falar do que vêem na tela. Assim, neste processo de observação conjunta – *feedback* - feito a partir da percepção fílmica do antropólogo, o que está em jogo é a representação dos personagens sobre si mesmos. Ao introduzir este procedimento pode-se, por assim dizer, entrar no jogo das relações. Não se trata de um simples retorno das imagens, mas de uma tentativa de melhor compreender o ponto de vista do outro e a realidade social na qual está inserido.

Acredito que o *feedback* nos permite obter informações que talvez não sejam possíveis através de outro procedimento. No caso específico das minhas pesquisas, os resultados foram diferentes. Para as duas senhoras parisienses apresentei, além das imagens que realizei do seu cotidiano na praça, as práticas de sociabilidade dos velhos cariocas. Seus comentários e críticas incessantes me permitiram aprofundar a análise da construção de territórios de pertencimento e de identidade etária: velhice.

Já no terreiro de candomblé de Gisèle Omindarewá, a técnica do *feedback* não funcionou: creio que a presença da mãe de santo e da câmara registrando o visionamento das imagens, inibiu os filhos de santo a tal ponto que assistiram calados ou comentando ao pé do ouvido de um e outro. A própria Gisèle ficou em silêncio durante toda sessão. E portanto, semanas antes, eu havia presenciado a projeção de um outro vídeo, realizado por um deles, sobre uma festa da qual participaram. Os comentários e as anedotas eram muitos. Afinal, o que os teria inibido nesta nossa sessão : a câmara ou a equipe de quatro pessoas?

No vídeo da minha avó, a projeção da pré-edição no dia dos seus 100 anos só suscitou perplexidade. Se ela se espantava ao se ver na tela da televisão - “*mas, essa sou eu!*” – os familiares e, principalmente, os

bisnetos teciam comentários e indagavam sobre a vida política desta bisa que eles consideravam "uma velhinha pacata: *“nossa a bisa foi revolucionária!”*, disse um deles. O espectador familiar é diretamente interpelado pelas imagens, discorrendo emocionalmente sobre o que desfila na tela. Envolvido pela lembrança e a emoção, ele se torna insensível à qualidade técnica do filme.

Mas, independentemente de um ou outro inconveniente que o fabricante de imagens possa encontrar, o que pretendo ressaltar aqui é que as vantagens do audiovisual são maiores do que as suas desvantagens, e que o uso desse instrumento possibilita uma troca mais eficaz entre aquele que filma e aquele que é filmado, e um retorno mais imediato para as pessoas entrevistadas/filmadas.