

A UTILIZAÇÃO DE RECURSOS AUDIO-VISUAIS EM ETNOLOGIA *

A minha intervenção neste grupo de trabalho será no sentido de desenvolver algumas reflexões gerais sobre a utilização de recursos técnico-audio-visuais — a fotografia e o cinema — para a pesquisa antropológica, bem como introduzir aspectos mais específicos desta questão, como a emergência da antropologia visual no Brasil. Iniciaremos, pois, pelo registro fotográfico.

A idéia não é tecer considerações a respeito da essência material da fotografia, o estudo físico, químico e ótico deste tipo de técnica de documentação, mas pensar no uso social e científico que com ela se faz. Como premissa para este questionamento mais geral, podemos discutir a fotografia enquanto código visual que determina uma maneira de ver o mundo e é simultaneamente determinada por fundamentos que condicionam o interesse particular que esta forma de registro desperta.

Cabem algumas perguntas iniciais: o que possibilita a utilização da fotografia como instrumento de pesquisa? Que tipo de metodologia de análise este recurso determina? Que princípios norteiam a construção dessa metodologia?

Acredito que todos nós experimentamos um sentimento comum: o do magnetismo exercido pela fotografia, uma espécie de fetichismo. Para mim, este magnetismo não se manifesta somente diante de uma foto acabada, nem como resultado final do procedimento mecânico, iniciado com o clique da câmara, mas no experimento químico que a produz. Durante a fase em que fiz trabalhos de laboratório fui presa de encantamento, sempre renovado, pelo surgimento das imagens no espaço em branco do papel, imerso na bacia de revelação. Um efeito que me

(*) — Comunicação apresentada no grupo de trabalho "Documentação audiovisual: métodos e finalidades", XV Reunião da Associação Brasileira de Antropologia (ABA).

parecia produzido por uma espécie de magia ou bruxaria e que me fazia recordar a figura excêntrica dos alquimistas escondidos no fundo de suas casinhas de faz-de-conta no Malastrama¹.

Penso que anterior a qualquer relação do tipo intelectual que possa se estabelecer entre o “eu” e o registro fotográfico, existe um compromisso afetivo. Uma fenomenologia da fotografia leva ao rompimento — como assinala Barthes (1980) — com a ortodoxia de uma ontologia formal. Para se chegar à essência da fotografia deve-se aceitar o compromisso com o afeto, com a emoção.

Que tipo de sentimento uma foto me desperta ao primeiro olhar? Gosto ou não gosto? Me repugna ou horroriza? Me transmite uma sensação de novidade? Me interessa? O que parece ser então a essência da fotografia é exatamente a sua capacidade de tocar, a sua contingência e particularismo, a aventura que cada foto propõe ao senso comum, *ao espectador* quer seja por sua potencialidade de duplicar a realidade ou de criar novas realidades, incitando ao sonho.

A partir dessa premissa, que me parece ser uma proposição filosófica de base, a de que na posição de *espectador*, uma fotografia só me interessa a partir do sentimento que libera, sendo possível explicitar melhor os elementos que geram este efeito mobilizador, propriedade que a antropologia empirista americana denominou de “feedback”.

No início da década de 40 do século passado, não se estabelecera com clareza o uso social da fotografia. Era uma atividade que apresentava veleidades artísticas sem, no entanto, ser arte. O estilo fotográfico realizado pelos primeiros retratistas, como Nadar, era atormentado pelo fantasma da pintura, seu referencial original e absoluto. A industrialização, porém, possibilitou que a fotografia se tornasse uma arte de massa, ao popularizar o seu domínio e uso. Além de não ser uma arte praticada unicamente por artistas é, cada vez mais, uma espécie de rito social, que cumpre diferentes funções.

A empresa fotográfica nos dá a sensação de que podemos dispor do mundo como se fora uma antologia de imagens, capturando não só o presente, mas também o passado. Nestas propriedades da fotografia, mobilizar o presente e aprisionar o passado, na sua função de memória histórica — não só coletiva mas individual — reside, talvez, no seu uso mais popular.

Neste sentido a câmara está relacionada intimamente à trajetória familiar de certas classes, acompanha especialmente os ciclos de vida doméstica burguesa. Não se compreende um casamento sem fotos, a infância sem documentação, a não ser como resultado do desinteresse ou da indiferença dos noivos e dos pais. Mais ainda, através dos álbuns de retratos, cada família nuclear moderna pode construir

(1) — Bairro antigo da cidade de Praga.

uma crônica de sua gênese em imagens, suprindo simbolicamente a ausência dos membros familiares dispersos e exorcizando a angústia dos parentes mortos. Embora de forma irreal, essas imagens fantasmagóricas compõem o painel biográfico contido no álbum de família, provendo às pessoas uma posse imaginária de suas raízes.

O depoimento de Barthes, após a morte da mãe, é ilustrativo deste desejo de restituição ao passado. Ao examinar fotos que a retratavam apercebeu-se que expunham apenas detalhes: o movimento do corpo, partes do rosto ou das mãos. O essencial da identidade materna estava perdido em meio a fragmentos de imagens apenas parcialmente verdadeiras. Esta busca dolorosa pode se encerrar no momento da descoberta de uma fotografia que a retratava aos cinco anos. Na expressão daquela criança que a mãe fora, pôde reconhecer o traço dominante do seu caráter ou, pelo menos, o que era para Barthes o mais significativo: a bondade. Uma fotografia possui, assim, a capacidade de se tornar, por um ato subjetivo, um testemunho. O efeito não é somente o de restituir o que foi perdido pelo tempo e pela distância, mas atestar que aquele tempo e aquele ser, de fato, existiram.

As fotografias, portanto, não produzem apenas um efeito "proustiano" sobre o tempo, auxiliam também a dar posse sobre os espaços, daí um dos seus usos mais característicos ser o de turismo.

Há uma relação estreita entre a capacidade de duplicar a realidade, por meio de recursos visuais, e a mudança vertiginosa do mundo determinada pela expansão industrial. Exatamente quando inumeráveis formas de vida, biológicas e sociais estão sendo destruídas em curto espaço de tempo e o meio ambiente sofre transformações alarmantes, a documentação visual, possibilitada pelas conquistas da indústria ótica, vem sendo utilizada numa escala cada vez mais ampla. Neste caso, como nos álbuns familiares, trata-se de exorcizar a ansiedade e o remorso diante de uma natureza desfigurada e de povos agredidos em sua forma de existir e de sentir. Esta tentativa intelectual e nostálgica de imobilizar os seres e as coisas serve para atestar o quanto são vulneráveis e perecíveis. Cenários, formas de comportamento, seres e crenças são recuperadas para a história como testemunhas, espelhos de formas de vida à beira da extinção.

Acredito que esta é a principal preocupação que norteia o interesse das ciências em obter material analítico através de recursos fotográficos e fílmicos. São exatamente as propriedades de memorização, ilustração e de representação do real que fazem deste tipo de registro um documento de inestimável valor para a investigação científica e, em particular, para as ciências do comportamento, como a antropologia, por que libera, de um só golpe, os detalhes que são a matéria-prima do saber antropológico.

A fotografia se remete a uma situação histórica, a um saber e a uma cultura político e moral. O potencial analítico encontrado numa foto está referido ao âm-

bito dessas essências regionais: a História e a Sociologia. Dar conta deste plano possibilita também reconhecer as intenções que animam o fotógrafo — identificar os seus mitos pessoais, a percepção do mundo que orienta a sua prática, cabendo então ao espectador entrar em comunhão com elas ou não. A fotografia estabelece uma ponte, realiza a mediação entre os criadores e os consumidores; uma foto é tanto mais subversiva na medida em que informa, surpreende, desvenda e faz pensar.

Em um processo de investigação científica, quando a fotografia é utilizada por suas funções de memorização e de seletividade do real, este plano reflete estruturas de significância que orientam a observação do pesquisador. Não há, portanto, registro neutro; este é influenciado pelo treinamento do pesquisador e pelos objetivos formais do estudo.

Sendo assim, o lugar prático que a fotografia pode ocupar no trabalho de campo vai depender da visão intelectual do observador e das necessidades impostas pelo estudo. Poderá servir para descrição do meio ambiente, para examinar em detalhe a tecnologia de uma comunidade, para observações sociométricas da estrutura social, como meio de mapeamento, — como o realizado pela fotografia aérea —, para a realização de inventários da cultura material, para revelar processos de adaptação e de mudança de grupos humanos específicos.

Além desses recursos, a fotografia pode ser utilizada como instrumento para sincronizar a descrição etnográfica e como técnica projetiva, ou seja, como estímulo para o estabelecimento de associações em entrevistas. Pode ser assim objeto de um estudo direto ou objeto de interpretação de fotos-entrevistas. Todas as variedades de investigações culturais e psicológicas que usam a fotografia exploram o estímulo de feedback, o plano subjetivo, a carga emocional que esta detona. Este fenômeno de restituição ao espectador de uma imagem familiar é o que, na maioria das vezes, torna uma foto significativa.

A tomada de fotografia pode ser o melhor caminho para iniciar um estudo antropológico, facilitando a relação de pesquisa. No entanto, esta condição se altera em função dos agrupamentos humanos com os quais o pesquisador irá lidar. A aplicação deste recurso técnico em sociedades indígenas requer um cuidado especial. Frequentemente seus membros rejeitam a presença sistemática da fotografia no trabalho de campo ou a circunscrevem a certos contextos bastante específicos. Este é, pelo menos, a minha experiência como pesquisador e acredito que seja semelhante a de outros antropólogos.

Os Xavante, como muitos outros grupos, encaram com desagrado a câmara fotográfica. Não gostam de ser surpreendidos em situações do cotidiano, especialmente se estão envolvidos com o trabalho, ou que esta penetre a sua intimidade. Tirar fotos é uma atividade bem vista em determinadas circunstâncias: se estão disponíveis, se a finalidade é retratar os grupos familiares e se as pessoas se en-

contram devidamente preparadas, quer dizer, limpas, bem vestidas e penteadas. Esta atitude é assumida, especialmente, pelas mulheres. É claro que mesmo com estas condições limitadoras, a fotografia pode se tornar bastante útil: servindo para identificar as diferentes unidades domésticas, para reconstituir a rede de interação social da aldeia, para caracterizar o grupo de parentesco, etc. O fato é que mais do que possibilitar uma relação de empatia, o uso da fotografia exige uma relação de intimidade do pesquisador com os seus informantes.

A documentação fílmica, assim como a fotográfica, possui inegável interesse para a pesquisa científica, com a vantagem, porém, de permitir a avaliação repetida de um evento singular. O cinema é inigualável para captar e descrever situações sociais complexas como: rituais, processos técnicos, padrões de comportamento, coreografias. Somente ele consegue registrar o realismo do tempo e do movimento, tornando possível uma situação aproximada ao da experimentação de laboratório, uma vez que faz reviver o evento observado tantas vezes quanto for necessário.

O refinamento e a aplicabilidade da metodologia de utilização de recursos visuais, como técnica de investigação, demonstram a contribuição indiscutível que este tipo de registro proporciona aos projetos de pesquisa. No entanto, nem sempre este material analítico pode ser produzido e aproveitado devido às condições do trabalho e ao fato de o pesquisador não estar treinado no seu uso de recursos técnicos. A nossa tradição de pesquisa antropológica, até onde eu possa estar informada, pouco os utiliza. As instituições de pesquisa não dispõem de equipamento fotográfico e fílmico e só excepcionalmente oferecem cursos que propiciem ao antropólogo um treinamento sistemático de manipulação das câmaras fotográficas ou cinematográficas.

A fotografia tende, assim, a ser encarada na sua formulação mais evidente, o da ilustração, enquanto que a documentação fílmica raramente é obtida, ocupando o cinema um papel secundário na pesquisa antropológica devido às dificuldades técnicas de realização e do seu alto custo.

Será exagero afirmar, portanto, que o Brasil não possui uma tradição firmada no campo da antropologia visual? Este termo raramente aparece em trabalhos especializados que tratam do registro audiovisual. Com maior frequência utiliza-se a categoria "filme etnográfico" para rotular a produção voltada à descrição pormenorizada de aspectos das culturas e da vida social, mormente em se tratando de populações indígenas. Distinguem-se, deste modo, dos "filmes documentários", que registram fatos e/ou manifestações sociais sem necessariamente adotar princípios teóricos e metodológicos que caracterizam o "documento" antropológico.

No Brasil, a trajetória do filme de temática indígena revela que o cinema percorreu diferentes caminhos. De instrumento propagandístico do indigenismo de Estado, condição que marca a filmografia dos anos 40 e 50, definiu-se progressivamente como instrumento de registro e denúncia social.

No campo da antropologia visual destaca-se a produção de H. Schultz vinculada à *Encyclopaedia Cinematographica*, financiada pelo Instituto do Filme Científico de Goettingen e a de H. Foerthmann, nos quadros do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), que desvelaram imagens inéditas e detalharam modos de ser e de agir de conhecimento exclusivo da academia: ritos funerários, tecnologias, atividades econômicas, etc. Tais aspectos compuseram um mosaico que, a despeito de sua descontinuidade, atestou a existência de um universo humano extremamente rico e diversificado.

Este cinema etnográfico, preocupado em espelhar a realidade sociológica sem ficcioná-la, não teve herdeiros diretos, porém é indiscutível que nos últimos anos vem crescendo o interesse pelo tema indígena, tendo em vista que a produção fílmica reflete as condições concretas experimentadas por seu objeto, as sociedades tribais. Estas a cada dia conquistam maior espaço no cenário nacional por força do movimento indígena organizado. Nenhum fato poderia comprovar melhor esta assertiva do que a recente adesão dos índios aos recursos audiovisuais, notadamente o vídeo, expediente para recuperação da história dos seus povos bem como instrumento de luta política.

Estamos diante não só de uma forma de reapropriação tecnológica, mas também do surgimento de uma nova linguagem numa disciplina, que no país experimenta os seus primeiros passos. Tal linguagem é condicionada pelo modo particular dos realizadores índios verem a si mesmos e o meio que os cerca onde “nós”, que somos “outros”, estamos situados.

Este poderá ser um dos caminhos do cinema documental no Brasil — experiência vivida pelos Navajos nos Estados Unidos — ao lado da produção alternativa em vídeo, que compete com vantagens crescentes com o registro fílmico. O vídeo, de resto, parece desempenhar papel equivalente ao da câmara fotográfica ao se modernizar: a tecnologia fácil permite a popularização do emprego de recursos audiovisuais. A imagem animada, assim como a fotografia, é um *memento mori* especialmente ao fixar formas de vida social pré-capitalistas em processo acelerado de transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. *La Chambre Claire*, Gallimard-Seuil, 1980.

MENEZES, C. “Os Pankararu de Brejos dos Padres”: o cinema como instrumento de observação científica. Registro de Arqueologia. *Nheengatu*, ano I, nº 3-4, 1977.

SONTAG, S. *Ensaio sobre a Fotografia*, Edit. Arbor: Rio de Janeiro, 1983.

Cláudia Menezes
Museu do Índio, Rio de Janeiro