

ANTROPOLOGIA VISUAL

José Otavio Lobo Name

Universidade Federal do Espírito Santo
Secretaria de Ensino a Distância

Artes Visuais
Licenciatura

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria de Ensino a Distância

ANTROPOLOGIA VISUAL

José Otavio Lobo Name

UFES – Vitória
2019

Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Educação

Abraham Weintraub

**Diretoria de Educação a Distância
DED/CAPE/MEC**

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO****Reitor**

Reinaldo Centoducatte

Secretária de Ensino a Distância – SEAD

Maria José Campos Rodrigues

Diretor Acadêmico – SEAD

Júlio Francelino Ferreira Filho

Coordenadora UAB da UFES

Maria José Campos Rodrigues

Coordenador Adjunto UAB da UFES

Júlio Francelino Ferreira Filho

Diretor do Centro de Artes (CAR)

Paulo Sérgio de Paula Vargas

**Coordenador do Curso de Graduação
Licenciatura em Artes Visuais – EAD/UFES**

Erick Orloski

Revisor de Conteúdo

Maria Regina Rodrigues
Larissa Fabricio Zanin

Revisor de Linguagem

Déborah Provetti Scardini Nacari

Designer Educacional

Juliana de Souza Silva Almonfrey

Design Gráfico

Laboratório de Design Instrucional – SEAD

SEAD

Av. Fernando Ferrari, nº 514
CEP 29075-910, Goiabeiras
Vitória – ES
(27) 4009-2208

Laboratório de Design Instrucional (LDI)**Gerência**

Coordenação:
Letícia Pedruzzi Fonseca
Equipe:
Giulliano Kenzo Costa Pereira
Patrícia Campos Lima
Fabiana Firme
Luiza Avelar

Diagramação

Coordenação:
Geyza Dalmásio Muniz
Thaís André Imbroisi
Equipe:
Amanda Ardisson
Beatriz Feijó de Sousa

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

N174a Name, José Otavio Lobo.
Antropologia visual [recurso eletrônico] / José Otavio Lobo Name. -
Dados eletrônicos. - Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo, Secre-
taria de Ensino a Distância, 2019.
63 p. : il

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7772-404-8
Modo de acesso: <Disponível no ambiente virtual de aprendizagem –
Plataforma Moodle>

1. Antropologia. 2. Comunicação visual. 3. Artes visuais. I. Título.

CDU: 39:7

Elaborado por Maria Giovana Soares – CRB-6 ES-000605/O



Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam ao autor o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

Clique nas marcas abaixo para acessar os sites das instituições:

Atenção

ESTE ARQUIVO É UM PDF INTERATIVO: no rodapé de todas as páginas você encontra botões para navegar entre as páginas, voltar ao Sumário ou pular entre capítulos.

Para conseguir utilizar as interatividades, sugerimos que leia esse arquivo no programa *Adobe Acrobat Reader DC*, disponível para *download* no link <https://get.adobe.com/br/reader/>.

Evite ler esse material no seu navegador de Internet. Instale o programa sugerido no seu computador e **boa leitura!**

DEPOIS DA SUA LEITURA, ficaríamos felizes com o seu retorno sobre a qualidade desse material. Reporte algum erro ou dificuldade que teve em sua utilização, ou mesmo nos dê um elogio!

Vá para nosso questionário clicando sobre essa frase.



Laboratório
de Design Instrucional

Sumário

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

INTRODUÇÃO

Este livro está vinculado à disciplina de Antropologia Visual da licenciatura em Artes Visuais, ou de outras, como fonte inicial para estudos posteriores que forem do interesse do leitor; e como referência para atividades pedagógicas que podem ser desenvolvidas com turmas de ensino fundamental e médio. Procurou-se, aqui, desenvolver interesse maior pela observação de fenômenos sociais contemporâneos que às vezes passam despercebidos; mais do que condensar um corpo teórico extenso que, mal compreendido, talvez desestimulasse futuros estudos na área. Optou-se, então, por uma abordagem, relativamente livre, dos temas pertinentes à antropologia, e de formas de representação visual simbólica, acompanhada por indicações das referências teóricas que permitem compreensão acerca desses temas. Por fim, tem-se a apresentação de experiências realizadas a partir de tópicos propostos.

O assunto maior da antropologia é o *outro*, entendido tanto como o objeto do escrutínio, mas principalmente como interlocutor na construção do conhecimento. Assim, percebe-se que não é possível observar os fenômenos somente à luz das hipóteses conceituais; é necessário entender, caso a caso, as relações materiais e simbólicas nesses envolvidas. Por isso, a antropologia não é uma ciência exata, no sentido de se apoiar sobre leis universais de comportamento dos fenômenos e sim um saber articulado entre a reflexão conceitual; o trabalho de observação, registro e coleta de dados e a interlocução com os grupos em foco. As questões de alteridade aparecem tanto

nas visões preconceituosas dos primórdios da ciência — em que os povos não europeus eram vistos como estágios primitivos da cultura — como na visão moderna — em que cada grupo é visto pela lente de sua própria cultura — e também em uma perspectiva mais contemporânea, em que o grupo estudado pode vir a ser o agente de sua documentação e interpretação antropológicas.

Este livro procura, então, abordar seus temas por meio de três aspectos importantes da comunicação visual: o impacto, a reflexão e ação. Esta proposição, um tanto arbitrária, teve o intuito de aproximar os assuntos ao julgamento do leitor, antes de oferecer qualquer subsídio teórico à leitura, e procura despertar o olhar crítico, mas de mente aberta. É, assim, dividido em três seções:

A primeira parte se dedica à identificação das formas como a sociedade organiza a comunicação visual, tanto de forma explícita, como nos meios de comunicação, tanto como naqueles de caráter mais subjetivo. Por meio de breves ensaios, cujo objetivo é provocar reflexão sobre diversas formas de comunicação visual de impacto antropológico, serão oferecidos pontos de vista questionadores acerca do bombardeio visual que nos cerca. Os ensaios abordam, mesmo que indiretamente, os principais temas da antropologia: parentesco, religião, hábitos alimentares, trabalho etc. Embora as relações sociais, de uma maneira geral, ocorram de forma subjetiva, há sempre que se observar suas manifestações físicas, seja na forma de objetos, sejam práticas, ou por meio de símbolos. Nesta parte, serão apresentadas

as formas como a sociedade faz uso das imagens e dos elementos visuais significativos, além de se chamar a atenção para os efeitos das mudanças tecnológicas e de costumes sobre a visualidade.

Na segunda parte, é feita a abordagem de tópicos teóricos constitutivos do *corpus* conceitual em antropologia, organizada de forma relativamente cronológica, mas sem o compromisso de esgotar as referências da área. As referências estão situadas entre as noções constitutivas do campo de saber da antropologia, e suas principais linhas *fundadoras* como ciência.

Por fim, é feita a apresentação de atividades diversas realizadas pelo autor ao longo de sua trajetória acadêmica e profissional, como exemplos de exercícios que permitam ao futuro professor desenvolver com os estudantes processo próprios de significação visual, por meio da produção de material audiovisual documental, em formas objetivas e poéticas.

Dentre os estudos culturais, é a antropologia visual que apresenta as ferramentas necessárias para a compreensão das relações das pessoas com as imagens, por isso este volume apresenta, de forma concisa, porém bastante diversificada, os fundamentos históricos e conceituais dos campos de estudo da antropologia, da etnografia e da arqueologia; pois o visível e o imagético, como componentes importantes das relações humanas, não podem ser apreciados apenas em seu caráter

estético, e os futuros professores de Artes Visuais — e, dos demais componentes curriculares do ensino fundamental e do ensino médio — devem estar preparados para os desafios desta tarefa.

O processo de criar imagens, mentais e físicas, parece ser a mais importante habilidade do ser humano, pois se vincula ao fenômeno da imaginação. Em antropologia visual tratamos dos múltiplos significados que surgem do uso das imagens em sociedade; ou seja, das relações que se moldam em torno das várias formas de produção visual. As imagens são também aquilo que organiza, socialmente, o mundo à nossa volta. Mesmo o mundo natural, do qual o homem não pode se desligar, é por ele organizado, e tanto os mitos como os conhecimentos científicos são formas dessa organização.

Este trabalho só se tornou factível quando se percebeu qual o ponto que, de forma resumida, pode guiar um estudo introdutório em antropologia visual. Este ponto é a consciência do *outro*, como agente transformador da natureza e da cultura, e como um espelho distorcido que nos permite perceber nossos hábitos com mais atenção. Nesse sentido, procura-se mostrar como as questões de alteridade — para o *bem* e para o *mal* — são cruciais para os estudos sociais.

Isso explica, de certa forma, a opção por apresentar, inicialmente, exemplos *avulsos* de nossa relação com os temas mais caros à antropologia: habitação, subsistência, culto etc, com o objetivo de afastar

qualquer ideia de que o *outro* seria um “exótico habitante de terras longínquas”; e de fazer perceber que nem sempre identificamos claramente os muitos ritos culturais que praticamos.

Espera-se que este livro inspire em estudantes e em educadores a curiosidade por conhecer melhor o que se produziu, ao longo dos anos, em antropologia, etnografia e documentação. A concisão deste trabalho deverá servir, a princípio, para desmistificar os assuntos e aproximar os temas ao leitor, que talvez se anime a procurar outras fontes, já que os limites deste livro, na forma apenas introdutória com que aborda o conhecimento antropológico, induzem à necessidade de o estudante complementar seu aprendizado com outras leituras. Talvez este interesse possa ser despertado, por outro lado, pela variedade de tópicos aqui abordados, uma vez que nem sempre nos damos conta de quanto a nossa vida cotidiana é ritualizada e carregada de tradição.

Capítulo 1

A visão do outro



A VISÃO DO OUTRO

Para iniciar este capítulo, formado por breves ensaios que abordam os principais temas da antropologia, sob óticas diversas, parece muito adequado o episódio a seguir. O documentarista e professor Russell Porter, em um artigo em que defende a ideia de uma linguagem humana universal para os filmes que ele chama de *documentários esperanto*, narra o ocorrido durante a realização de uma pesquisa sobre agricultura em terras áridas, no Quênia, em 1986. Lá ele conheceu uma mulher que cuidava de doze filhos, em uma fazenda de terra arenosa, com seis vacas e duas cabras muito magras. Se não chovesse em três meses, todos morreriam, segundo ela.

Sentindo-se mal por tomar seu tempo, e por sua condição de homem branco e rico, Porter começou a desculpar-se por interrompê-la em seu trabalho, ao que ela retrucou: “Não tem que se desculpar, eu o conheço”. O cineasta pergunta então de onde ela o conhecia, e a resposta que recebeu o marcou profundamente:

“Você é um ser humano, portanto o que temos em comum é imenso, e o que nos torna diferentes é muito interessante.” Ela continua com as seis coisas que, em sua visão, são necessárias para sermos humanos: “Todos precisamos de comida e água para sermos humanos. Eu nunca comi o mesmo que você, mas poderia comer.

A segunda coisa de que nós, humanos, precisamos é nos amarmos: família, amigos, vizinhos. Necessitamos mutuamente uns dos outros.

A terceira coisa de que precisamos é de fé; temos que acreditar em algo, em religião, política, valores, não importa o que seja.

A quarta coisa de que precisamos, para sermos humanos, é cultura: contos, música, as expressões criativas que nos dão identidade.

A quinta necessidade para o ser humano é livrar-se da opressão” (PORTER, 2012, p. 36).

Ela então narra que ladrões de gado invadiram suas terras, e como achava que tanto os opressores quanto as vítimas haviam perdido sua humanidade. É instada a dizer qual a sexta coisa que nos torna humanos:

“Todos precisamos ter sentido de futuro, pois sem esperança, deixamos de ser humanos” (*Idem, ibidem*).

Essa senhora que nunca havia andado de carro ou falado ao telefone conseguiu organizar um pensamento sobre as questões mais importantes da antropologia. Talvez por estar tão fortemente ligada às necessidades mais básicas de subsistência. Não é uma sobrevivente, alguém que, no extremo risco de morte, talvez fosse capaz de abandonar sua humanidade, mas sim, alguém que, mesmo em uma vida tão precária, consegue se pensar como um ser no mundo.

A sua compreensão das reais necessidades humanas alcança desde a subsistência e os hábitos alimentares, as relações de afeto e de parentesco, os mitos, as ideologias e as práticas religiosas, a arte e a cultura, as noções de liberdade, individualidade, e tradição, e o sistema legal, até a economia e a cultura material.

Em um interessante texto que trata das relações entre organização política e religião, o historiador e linguista alemão Eugen Rosenstock-Huessy aponta como a consciência de que, como animais, todos morreremos, teria sido o que desencadeou a criação das instituições

do Estado (visto como unidade legislativa, territorial e de pertencimento coletivo), e da religião, ou seja, a própria noção de história. A necessidade de, por meio das tradições, das leis e do culto, passar às gerações futuras o legado recebido dos ancestrais está no cerne das práticas simbólicas humanas. A linguagem surge então como ponte entre os que morreram e os viventes e o rito funerário é como um nascimento: por meio do funeral, o morto entra para a história, poderá ser para sempre lembrado, até pelos descendentes que não chegou a ver nascer.

A morte do corpo é assim contornada, e de certa forma, vencida. E o mesmo se pode dizer de nossas outras necessidades animais. Não há esperança de ultrapassarmos nossa morte individual, mas isso não nos impede de criarmos ritos, objetos e cultos que nos liguem a alguma noção de continuidade, de eterno. As práticas relacionadas ao corpo, ao trabalho, ao lazer, ao espírito — todas, então, nada mais são do que um golpe na morte, formas de inscrever nosso nome (e o que importa, à natureza inexorável, um nome?) nesse grande esforço humano.

Neste capítulo, procurou-se abordar alguns dos mais importantes temas da antropologia de forma interdisciplinar e livre, de modo a, primeiramente, aproximar o leitor da percepção dos fenômenos sociais, para que, posteriormente, com a ajuda da teoria e da investigação, alcance-se um conhecimento mais fundamentado sobre o assunto.

Bibliografia

- PORTER, Russel. *Documentário esperanto*. In: PONJUAN, M. e MÜLLER, M. (Org.). **Documentário**: o cinema como testemunha. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 31–39.
- ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. *Igreja e estado do homem pré-histórico*. In: **A origem da linguagem**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 69–81.

■ Maneiras à mesa

Publicado em 1964, o livro *O cru e o cozido*, de Claude Lévi-Strauss, apresenta a análise de mitos indígenas brasileiros que, segundo o autor, são representações míticas da passagem da natureza para a cultura. Os relatos, coletados por vários pesquisadores brasileiros, tratam, de maneira geral, do simbolismo da descoberta do fogo; e, por extensão, da criação da cozinha. De uma maneira simplificada, para Lévi-Strauss, o fato de os animais comerem a carne crua, e os humanos, a cozida, marca a divisa entre os mundos da natureza e da cultura. Na narrativa tupi, o herói mítico se finge de morto e atrai os urubus. Esses são os senhores do fogo e acendem uma fogueira para cozinhá-lo. O herói espanta os urubus e se apossa do fogo, entregando-o aos humanos; o homem, inicialmente refém das intempéries da natureza, torna-se seu senhor. De caça, passa a caçador.

O cru e o cozido é a primeira parte da tetralogia *Mitológicas*, do antropólogo francês, da qual fazem parte também *Do mel às cinzas*, *A origem dos modos à mesa* e *O homem nu*. Lévi-Strauss busca elementos universais nos diversos grupos humanos que permitam a compreensão do “espírito do homem”, algo como os impulsos que regem a vida social. Desenvolveu o termo em sua pesquisa sobre as relações de parentesco, que para ele funcionam como uma linguagem, em que não é suficiente conhecer os termos, mas sim compreender seus significados. As relações humanas seriam, assim, relações de significados com o mundo.

A culinária é vista, de uma maneira geral, como um dos elementos mais fortes de identidade grupal. Não é à toa que figura sempre como item obrigatório nos roteiros de viagem: ao lado das paisagens

e dos festivais, certos pratos são apresentados como “marca” de um povo. Mesmo no mundo globalizado, em que se pode conseguir ingredientes de qualquer parte do planeta, certas comidas e bebidas são fortemente relacionadas às regiões de onde originaram.

Os hábitos alimentares de um povo são formados, principalmente, pela disponibilidade dos recursos naturais. No entanto, os alimentos não estão ligados unicamente à nutrição de um povo, fazem parte, também, de suas tradições ritualísticas. Assim, em cada sociedade, haverá alguma forma de organização das práticas ligadas à comida e à bebida. A quantidade e o horário das refeições, os momentos festivos, em que se faz um banquete, os alimentos sagrados e os proibidos. Assim, há uma separação entre as refeições e alimentos do dia a dia, destinados principalmente à nutrição do indivíduo, daqueles que estão relacionados às práticas ritualizadas, como as comemorações, os ritos religiosos e os sinais de distinção e hierarquia social.

Quando surgiu, nos anos 1940, o *McDonald's* destinava-se a ser um restaurante de um tipo de refeição rápida que já era comum desde o início do século. A rápida urbanização, provocada pelo *boom* econômico americano, as longas jornadas de trabalho e o crescente uso de alimentos processados fizeram com que o sanduíche de bolo de carne — o hambúrguer — se tornasse extremamente popular. As mudanças sociais nas décadas seguintes marcaram profundamente a vida familiar americana, com a ida das mulheres para o mercado de trabalho e a adoção de hábitos de consumo mais, por assim dizer, industrializados, como o uso de eletrodomésticos e de alimentos processados. A lanchonete já não era mais só o local das refeições, mas um ponto de referência para jovens e crianças.

O negócio da rede prosperou, mas foi apenas a partir dos anos 80 que se tornou mundial. Foi nesse período que o modelo de negócio da empresa, baseado nas linhas de produção da indústria, adotou estratégias mais agressivas em relação à sua marca. Assim, mais do que cuidar do padrão de qualidade de seus produtos, o *McDonald's* passou a controlar todos os detalhes que integram a experiência de quem frequenta um de seus restaurantes. O foco na família se expandiu, com especial atenção às crianças, de modo a cimentar a fidelidade à marca. Ao mesmo tempo, a concorrência fez com que fossem criadas refeições cada vez maiores, a menor preço.

Este é o panorama inicial para o documentário *A dieta do palhaço*, de Morgan Spurlock (*Supersize me*, 2004). A partir de dados sobre a obesidade nos Estados Unidos e, principalmente, o processo judicial de duas jovens contra o *McDonald's*, acusando a rede de ser responsável por seu sobrepeso, o documentarista se propõe a, durante um mês, alimentar-se apenas na lanchonete. Ele se impõe regras rígidas, de modo a poder observar se a dieta é adequada às necessidades nutricionais médias americanas: deve comer apenas alimentos produzidos pela lanchonete, em três refeições diárias; deve experimentar, pelo menos uma vez, todos os itens do cardápio; seu esforço físico diário deve ser o mediano, assim deverá se locomover de carro para não ultrapassar o limite de exercício; e deve, sempre que lhe for oferecido, consumir a refeição *supersize*, que consiste em quantidades maiores de refrigerantes e acompanhamentos, como batata frita, por um pequeno acréscimo do preço.

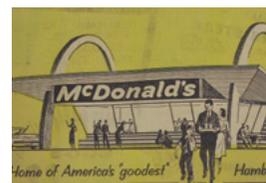
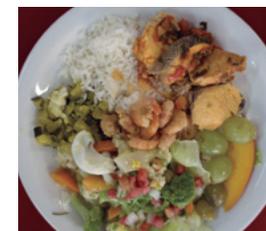
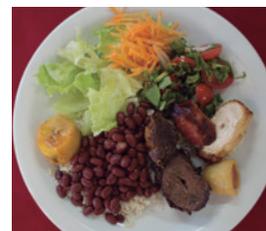
Apesar de o filme se concentrar nos danos que a dieta de *fast-food* faz à saúde, há longas referências aos aspectos culturais do problema. A indústria de doces, refrigerantes e lanches rápidos investe pesadamente

em publicidade, por meio de mensagens que ressaltam os valores subjetivos da experiência de consumo. São empresas que não vendem alimentação e sim uma espécie de entretenimento ou recreação em que seus produtos provocarão os mesmos efeitos intoxicantes e viciantes da ingestão de álcool ou drogas alteradoras da percepção.

Bibliografia

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas I: o cru e o cozido**. Série Mitológicas, v. 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SPURLOCK, Morgan. **A dieta do Palhaço** (*Supersize me*). EUA, 2004.



■ Lembranças de família

As relações de parentesco figuram entre as formas mais elementares de organização social, por refletirem, ao mesmo tempo, elementos diversos, porém importantes, da vida em grupo. Essas relações são pautadas por diversos rituais e práticas, como as cerimônias de casamento, a divisão das tarefas domésticas, a herança de bens etc. Controlam, de certa forma, a conduta sexual do grupo e, muito comumente, o papel social do indivíduo. Algumas práticas se repetem, em diferentes configurações, em diversas culturas, por tratarem de episódios da vida natural codificados pelas sociedades. Nascimento, puberdade, casamento e morte são momentos da vida dos humanos que se refletem em práticas diversas.

As relações de parentesco, em cada sociedade, organizarão alguns destes episódios, relacionando, quase sempre, as memórias individuais à *história* do grupo. É importante frisar, aqui, que não há nenhuma homogeneidade no que constitui uma família, entre os diversos grupos humanos. Mesmo naquilo que poderíamos chamar de “nossa” sociedade, as relações entre pais e filhos, desses com os avós, e a importância dos tios varia muito, dependendo do lugar e da classe social a que se pertence.

Em *Retratos de família*, a antropóloga Miriam Moreira Leite faz uso de coleções de fotografias de famílias, datadas das primeiras décadas do século 20 para, ao mesmo tempo, decifrar alguns dos códigos de conduta familiar e questionar o valor isolado dos documentos fotográficos na compreensão da história. Ela percebe, em sua análise, que certa uniformidade nas poses, nas locações e nos enquadramentos diz mais respeito às limitações das técnicas fotográficas do que

às codificações sociais definidoras dos papéis familiares. A própria existência dos álbuns de família irá se dever, em parte, ao surgimento de um mercado forçado pelos fabricantes de câmeras e suprimentos, estimulando nas famílias uma prática antes reservada apenas às classes dominantes aristocráticas.

Apesar de a inspiração primeira das poses e expressões nas fotografias de família vir da pintura das nobres linhagens europeias, foi a técnica fotográfica que difundiu o gosto por colecionar e presentear retratos. Já nas primeiras décadas após a invenção da fotografia surgiu a *carte-de-visite*, que consistia em cerca de uma dúzia fotografias produzidas de uma só vez, para o freguês presentear os entes queridos. Em pouco tempo, surgiram muitos profissionais de retratos fotográficos que, em geral, apenas reproduziam as práticas e gostos vigentes, dando origem a modelos de produtos fotográficos mais ou menos uniformes, como o álbum de família.

Em sua pesquisa, Miriam Moreira Leite percebe que, devido a certa uniformidade das poses e dos trajes das famílias nas fotos, não se pode depreender muita informação delas. Ela recorre, então, a questionários a serem respondidos pelos membros remanescentes das famílias retratadas, completando o quebra-cabeça de informações acerca dos hábitos familiares. Apesar de não ser um dado de grande relevância no trabalho da pesquisadora, os questionários nos dão uma pista para o principal meio de transmissão da cultura familiar: a oralidade. Os mais velhos devem transmitir aos jovens os nomes dos antepassados, suas histórias e seus valores. Essa é uma história pessoal, paralela à história do povo, que contribuiu com a construção da identidade do indivíduo. Na pesquisa em questão, além de permitir que se decifrasse a identidade dos retratados e as relações existentes,

o relato oral mostrou como os retratos de família agiram de forma determinante a guiar os relatos e, por conseguinte, a história familiar.

Geralmente, a família irá fotografar (ou contratar um serviço fotográfico) nos eventos festivos, comemorativos. Embora existam fotos feitas em funerais, elas se dão em situações específicas — que não procede comentar aqui¹ — e são em número bem reduzido. Fotografam-se os nascimentos, os batizados, as primeiras-comunhões, as formaturas, os casamentos, um passeio de domingo, as férias na praia, a competição escolar. Os conceitos de papéis sociais familiares serão reforçados, junto aos jovens, por meio das histórias que as fotos evocam toda vez que forem vistas. Não é à toa que os membros da família que não se encaixam, por alguma razão, nos papéis sociais “adequados” não aparecem tanto nas fotos, ou têm posição de pouco destaque, de inferior hierarquia no grupo.

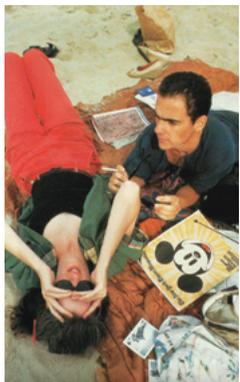
A fotógrafa americana Nan Goldin apresenta o seu livro *The ballad of sexual dependency*, de 1986, como o “diário que eu permito que as pessoas leiam”. O diário escrito, ela afirma, é privado, é um documento fechado que a permite analisar o seu mundo. O “diário visual” é público, destinado a se expandir frente à subjetividade dos outros. O livro é uma versão impressa do *slideshow* que ela realizou a partir de fotos feitas entre 1977 e 1985, carregando a câmera por toda parte, a ponto de seus amigos a considerarem uma parte inseparável de si. Vale observar que, na época em que as fotos foram feitas, não era comum se fotografar o tempo todo, como hoje em dia e as pessoas, de uma maneira geral, não reagiam tão bem à câmera, em seus momentos mais íntimos. Pois eram esses momentos o assunto de Goldin:

1. A Profª Fabíola Menezes registrou situações de fotografia mortuária em sua dissertação de mestrado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo.

ela fotografou sua família e seus amigos nos momentos mais diversos, mas sempre ligados aos relacionamentos de amizade e de amor.

Estão lá as viagens, as idas à praia, as festas, e os namorados; mas também o preparo de uma dose de heroína, as cicatrizes, o choro no banheiro, e olho roxo pela surra que o namorado lhe deu. Sua “cena” é a de artistas, drogados e deslocados sociais de Nova York, mas seu objetivo não é o documentário de um grupo social, mas sim o relato do que sentem as pessoas, nas suas relações com os amigos e amores. Ainda na infância ela sentiu o peso das contradições dos papéis familiares convencionais, quando sua irmã se matou, aos dezoito anos, por ter, segundo Nan Goldin, um comportamento raivoso e sexualizado, ameaçador aos padrões do início dos anos sessenta. Conclui que as pessoas retratadas têm, como ela, a necessidade dos laços que poderiam ser chamados de familiares, e que, muitas vezes essas pessoas também reproduzem os papéis sociais que lhes foram ensinados. Mas têm também consciência de que esses papéis não podem ser tão rígidos de forma a servir de barreira aos sentimentos, e nem os laços podem ser impeditivos de formas não convencionais de amor e carinho.

Apesar de a autora afirma que o livro é só o registro impresso do *slideshow*, esse acaba por se mostrar como um autêntico álbum de família, com breves legendas com nomes, datas e locais, precisando do auxílio de nossa memória — emocional — para contar suas histórias.



Bibliografia

GOLDIN, Nan. **The ballad of sexual dependency**. New York: Aperture, 1986.

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

■ SAGRADO e PROFANO

O esforço de difusão da fé empreendido pela Igreja Católica a partir da Idade Média é hoje reconhecido como um dos primeiros grandes eventos da propaganda. Como afirma o fotógrafo e publicitário Oliviero Toscani, autor de polêmicas campanhas para a marca italiana *Benetton*, “a maior campanha publicitária da história foi a lenda de Jesus Cristo”. No entanto, apesar de tal empreendimento ter partido da missão de propagação da mensagem religiosa, a produção cultural resultante foi bastante influenciada pelos eventos políticos em que a instituição se enredou. A imagem de Cristo, assim como suas palavras, será muitas vezes adaptada às demandas do poder terreno.

Tendo partido de Jerusalém, a mensagem do cristianismo só ecoou quando foi absorvida pelas classes letradas do mundo romano, pelas quais foi adotada como uma espécie de “filosofia universal”. Era o final do Império Romano e essa nova filosofia se apresentava a tais homens das cidades como uma alternativa às superstições da mitologia greco-romana e ao ritualismo da tradição judaica. Como influências marcantes do helenismo, podemos destacar a noção de império cultural (em contraponto ao um imperialismo meramente territorial e militar), a organização burocrática e administrativa e o tratamento dialético das escrituras (numa mistura de fé e filosofia). A Igreja Católica chegou ao seu primeiro milênio, portanto, apresentando características que a tornam mais próxima do mundo greco-romano (europeu) do que da tradição judaica (mesopotâmica).

Embora participe também de conquistas militares, a Igreja investiu marcadamente na produção audiovisual, apresentando formidáveis contribuições nas áreas da música, pintura, escultura, arquitetura

e editoração. Fundou as primeiras universidades europeias e manteve grandes bibliotecas, onde livros eram copiados e comentados, apesar de o acesso às obras ser rigidamente controlado. Com a necessidade de se difundir a fé, produtos culturais, como composições musicais e obras religiosas, foram espalhados por toda a Europa. A estratégia cultural da Igreja chega a seu ponto máximo com o sofisticado uso que essa faz dos símbolos e do discurso.

Para a propaganda moderna, a boa campanha publicitária é aquela que faz bom uso do *slogan* e da logomarca. No caso católico, as Sagradas Escrituras foram apresentadas de modo a justificar e fortalecer o poder político da instituição. A cruz passou a substituir o *ichthys*², que era o símbolo dos primeiros cristãos, tornando o martírio de Jesus mais evidente que sua mensagem de paz, amor e caridade. A humanidade é lembrada, assim, de sua “culpa”, e a instituição se apresenta como o local da expiação. Tanto na pintura quanto na escultura, na arquitetura ou na música, o simbólico e emocional é priorizado em detrimento da lógica e da razão. As mitologias em torno dos santos vêm ao encontro de cultos pagãos já bastante disseminados pela Europa, tornando mais fluida a conversão dos povos e tanto o calendário litúrgico se adapta ao calendário agrícola quanto o calendário civil passa e refletir, mais tarde, o calendário católico, com os dias santos e feriados incorporados à vida laica.

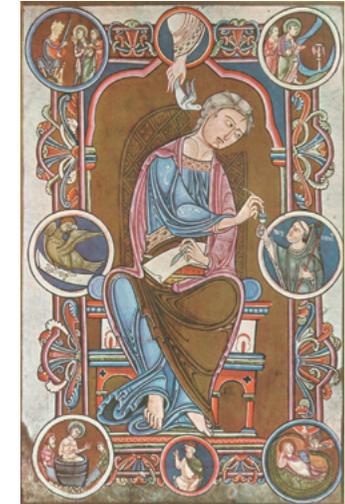
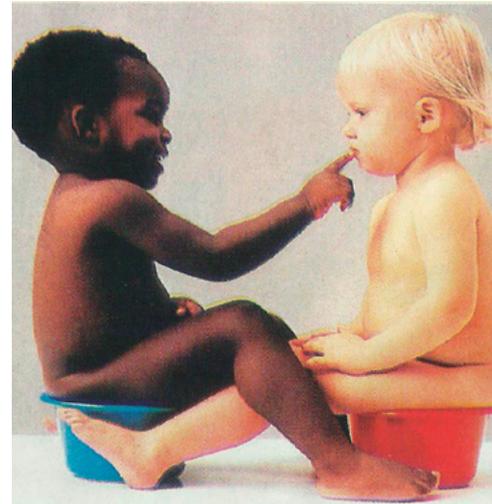
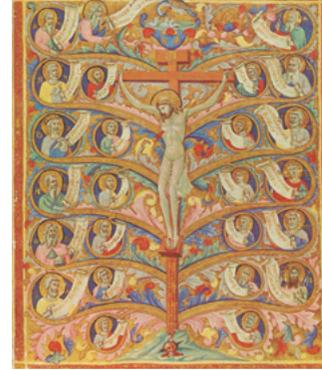
Todas as grandes mudanças sociais da humanidade foram acompanhadas por avanços nos meios de comunicação. O investimento da Igreja neste setor acabou provocando mudanças que ameaçaram sua hegemonia. Por exemplo, a edição de obras religiosas fez multiplicar

2. *Ichthys*, em grego, significa “peixe”, que era o símbolo usado pelos primeiros cristãos para se identificarem secretamente, sem atrair a atenção de seus perseguidores.

o número de ateliês gráficos, difundindo o gosto pela leitura e favorecendo, após algum tempo, o aparecimento de obras contrárias à Igreja (ou pelo menos independentes dela). O aprimoramento das técnicas de impressão torna os livros e demais documentos mais acessíveis e a impressão de obras religiosas logo dá lugar aos romances de cavalaria e, posteriormente, aos relatos das viagens marítimas, quando outras forças sociais surgiriam na Europa concorrendo com o poder papal. A Igreja Católica foi, então, uma precursora das modernas técnicas de comunicação de massa, e de organização corporativa, servindo de modelo para as empresas comerciais posteriores.

A campanha da *Benetton* lançou mão de uma mistura de simplicidade na apresentação com a certa complexidade nos temas abordados. Sob o mote “*United Colors of Benetton*” (Cores unidas de Benetton), Toscani abordou assuntos polêmicos, como o celibato católico, a Aids, a guerra dos Balcãs, o racismo, a sexualidade... De maneira geral, os anúncios consistiam apenas de fotografias (parte delas de agências noticiosas) acompanhadas do slogan. As fotos, que eram produzidas especialmente para a campanha, tinham sempre o fundo branco, com poucos elementos ocupando o primeiro plano, em uma menção bem direta à mensagem pretendida. As fotografias oriundas da imprensa eram, igualmente, “limpas”, ou seja, tinham enquadramento e composição harmoniosos, também com intuito de não deixar dúvidas quanto ao teor da informação.

O trunfo da campanha foi exatamente o de trazer, mesmo que de modo superficial e descompromissado, assuntos graves e difíceis a um universo normalmente pautado pela futilidade. O partido adotado foi o de um engajamento em algo que poderíamos definir como causas universais, contra as quais ninguém poderia se opor descaradamente



— pelo menos no ambiente “politicamente correto” da primeira metade dos anos 1990. Obteve, assim, a adesão de pessoas que não eram consumidoras da marca, e que talvez até fossem críticas ao mundo da moda como um todo.

Ao mesmo tempo em que apontava criticamente as hipocrisias religiosas, a campanha acabava por criar (ou alimentar) uma espécie de fundamentalismo civil. A ideia de viver plenamente a sua crença, que era, à época, exercida apenas por alguns grupos em cada religião, é transferida para as relações laicas, por meio do “politicamente correto”. Não tarda para que apareçam as contradições inerentes aos sistemas de crenças que não pressupõe, nos momentos de dúvida, que as decisões deverão considerar variáveis ignoradas pelo código que as rege.

Bibliografia

TOSCANI, Oliviero. **A publicidade é um cadáver que nos sorri**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

■ Como assistir a um documentário

Robert Flaherty é um dos pioneiros do cinema documentário. Mesmo não intencionalmente, acabou também por influenciar bastante as bases da etnografia, que é o registro do modo de vida de um povo. *Nanook of the North* (Nanook, o Esquimó), de 1922, foi filmado na costa leste da Baía de Hudson, no Canadá, e mostra o dia a dia de um grupo de esquimós, liderados pelo personagem-título. O filme é, na verdade, a refilmagem de um projeto cujos negativos se perderam em um incêndio e um olhar mais atento, nos dias de hoje, pode perceber o quanto ele tem de planejamento das cenas, o que prejudica a espontaneidade da ação.

Boa parte do encanto original de *Nanook*, que é permitir conhecer como vivem os habitantes de regiões remotas do planeta, mantém-se intacto ao espectador atual, uma vez que o filme exemplifica por meio da escolha das cenas, sua visão da relação do homem com a natureza. Como no cinema de ficção, em que se segue um roteiro pré-definido com o intuito de se contar uma história “fechada”, Flaherty tinha uma noção muito clara do que queria mostrar. Para ele, as tribulações do homem urbano, face à industrialização e à vida moderna, nada mais eram do que a versão moderna da eterna luta do homem contra as intempéries e perigos da natureza. *Nanook* é o herói desta narrativa, e tudo gira em torno dele. Não se pode imputar a Flaherty todo o crédito (nem toda a culpa) por ter uma visão tão preconceituosa a respeito do esquimó e sua família, pois essa era uma concepção partilhada por boa parte da população urbana. E mesmo algumas vozes na antropologia de então classificavam os grupamentos humanos segundo seus “graus de desenvolvimento”, escala que tem a

civilização europeia como seu ponto mais alto, ocupando as demais sociedades os pontos mais abaixo.

Por sua vez, o filme *Chronique d'un été* (*Crônica de um verão*, 1961), de Jean Rouch e Edgar Morin, não tem protagonistas. Os personagens contam suas histórias, em cenas que são construídas em comum acordo entre a equipe de filmagem e os personagens. Logo de início, apresentam sua tese: seria possível que uma pessoa se revelasse, realmente, à câmera? Esta produção estabelece as bases do *cinéma vérité*, em que o objeto age “naturalmente”, tendo a câmera (o realizador) apenas o trabalho de “registrar”. A suposta naturalidade faz dos personagens “o outro”, o que desperta um comportamento forçado em todos. O início, em que o “experimento” do filme é apresentado à pesquisadora, mais a segunda parte, em que a mesma personagem sai pelas ruas perguntando às pessoas se são felizes ou infelizes, desconstroem a metodologia do *cinéma vérité*, mas conferem mais autenticidade às cenas. Já as cenas de “realidade”, parecem forçadas, mesmo com o esforço em tornar a câmera “invisível”.

Apesar de não ter uma “tese” explícita, o filme parte da convicção de que se pode conhecer a realidade por meio do cinema. E, para isso, lança mão de estratégias de condução das sequências, que sempre se organizam em torno de um pressuposto relativamente simples. Assim, a cada sequência uma nova regra metodológica é aplicada. Há a apresentação inicial da pesquisadora e sua tarefa de pesquisar a felicidade nas ruas, depois a entrevista com o casal de vida alternativa, a seguir, os operários e a sequência em que a câmera segue “mecanicamente” o trabalhador em sua jornada de trabalho, mimetizando o automatismo da fábrica e continua com outra entrevista, desta vez entre um trabalhador da Renault e um estudante africano. O jantar confronta

uma certa classe média com sua própria autoimagem: estar a meio caminho entre o cinismo e a derrota. Na cena do jovem casal, assim como a anterior, da jovem italiana, Marilou, que “se perde em si”, Morin e Rouch criam as condições de ambientação para que os entrevistados se abram à câmera.

A artificialidade completa do filme se revela como um caminho para se conseguir a almejada autenticidade: o filme é projetado a todos os entrevistados e registra-se o debate que vem a seguir. A questão da artificialidade e como essa se interpõe à meta da autenticidade dividiram as opiniões. Na cena final, Rouch e Morin discutem o resultado desse encontro e do filme como um todo.

A oposição de *A Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor (1967), ao filme de Rouch e Morin se dá em múltiplos aspectos, não obstante a clara inspiração de *Crônica de um verão*. A primeira e grande diferença é que Jabor já tem uma opinião formada sobre seu objeto de estudo, materializada na voz em *off* do narrador onisciente. Ao mesmo tempo, o tom de crítica é falso, uma vez que reforça justamente os comportamentos que o texto condena. A forma como o filme aborda seu tema (a classe média) é preconceituosa, e esse sentimento se transfere para a atitude dos entrevistados. O velho pai de família, que faz um sermão sobre os valores da sociedade, tem que dividir a atenção do espectador com um menino “malcriado” que, em outra cena, demonstra não ter mesmo nenhum respeito pelos mais velhos.

Bill Nichols, uma das maiores autoridades no campo do filme documentário, descreve a intencionalidade de um determinado filme como a sua voz. Para ele, a voz é a realidade que o filme apresenta — o ponto

de vista — e as concepções de mundo que o constroem. Não é, necessariamente, o ponto de vista do personagem, até porque o mesmo filme pode trazer mais de um, em geral antagonísticos. A voz é o que o filme quer dizer quando apresenta a visão deste e daquele personagens, quando mostra uma situação, quando junta dois momentos isolados no tempo e no espaço. Essa intencionalidade é, sem dúvida, anterior às filmagens, assim como o argumento de um filme ficcional.

Podemos, nos três filmes tratados aqui, identificar suas vozes. No filme sobre o esquimó Nanook, o que fala mais alto é um naturalismo forçado. As cenas são construídas de modo a indicar ao espectador uma realidade já previamente elaborada. Para criar a cena em da pesca, Flaherty filmou diversos planos, durante meses. Na montagem, tudo parece fazer parte de um mesmo dia, um mesmo momento. Em outra cena, o espectador pode compartilhar o despertar da família esquimó. Como no cinema ficcional, os personagens fingem ignorar a presença da câmera dentro do iglu, que fora construído em maiores proporções justamente para poder abrigar o equipamento de filmagem. Os esforços de Flaherty para estabelecer uma narrativa fluida, que fizesse o espectador esquecer que se trata de um filme, e não da “vida real”, valeram ao cineasta grande prestígio entre os pioneiros do cinema narrativo, como Dziga Vertov. A voz do filme é a falsa impressão de se ter conhecido, realmente, como vivem os esquimós. Na *Crônica de um verão* ocorre o contrário: o filme é multifacetado e nem os cineastas, nem os personagens, controlam seu desenrolar. O espectador, talvez, saia com uma sensação de incompletude, de uma história que não concluiu.

Bibliografia

BARBOSA, Andréa e CUNHA, Edgar T. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FLAHERTY, Robert. **Nanook, o esquimó** (*Nanook of the North*). EUA, 1922.

JABOR, Arnaldo. **A opinião pública**. Brasil, 1967.

ROUCHE, Jean e MORIN, Edgar. **Crônica de um verão** (*Chronique d'un été*). França, 1961.

TORCHIA, Edgar S. **A ética do cinema direto**. In: PONJUAN, M. e MÜLLER, M. (Org.). *Documentário: o cinema como testemunha*. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 41-48.



■ O SHOW DA VIDA

O escritor e roteirista Mat Honan descreve, na edição de outubro de 2014 da revista *Wired*, os resultados de um simples experimento: durante 48 horas, ele “curtiu” todos os itens de sua linha do tempo no *Facebook*. Apesar de ser uma experiência isolada, sem rigor científico, os resultados nos permitem refletir sobre o que se transforma quando transferimos nossos relacionamentos pessoais e muito de nossa vida comunitária para as redes sociais.

Em seu experimento, Mat Honan conta que, no início, sentiu-se meio estranho por “gostar” de saber que um amigo curtiu um serviço de descontos *online* (em inglês, o botão de “curtir” se chama “like”, ou seja, “gostar”). Em seguida, postagens pessoais de amigos. Até aí, tudo bem. Alguém postou uma piada ruim, ele não gostou, mas “curtiu”, fiel ao experimento. A cada “curtida”, o *Facebook* lhe enviava mais opções “que talvez lhe interessassem”. A ideia era curtir tudo, e em frente ele seguiu.

Todos os usuários de redes sociais sabem como isso funciona. O ícone de “curtir”, na forma de uma mãozinha fazendo o sinal de “positivo”, sinaliza que gostamos do que vimos em uma determinada postagem, seja uma realização pessoal de um amigo, a piada enviada pelo colega de trabalho ou a última notícia de uma página que optamos por seguir. A princípio, estamos informando a todos que têm acesso à nossa linha do tempo que aprovamos o teor da postagem. Mas, nosso ato de curtir também alimenta o algoritmo do *Facebook* com mais uma informação sobre nossas preferências. O algoritmo é um conjunto de instruções na programação do site que filtra nossas preferências com relação aos amigos, às páginas, e aos assuntos que

nos interessam. Como resultado, o algoritmo apresentar-nos-á algumas outras postagens (do mesmo amigo ou página ou de assunto correlato) que podem nos interessar. Outra consequência de nosso ato de clicar no “curtir” é que, eventualmente, os amigos que nos seguem na rede receberão uma postagem do próprio *Facebook*, anunciando que curtimos a tal postagem. De maneira geral, as fontes das postagens são: nossos contatos na *Facebook*, pessoas que não são nossos contatos, mas pertencem ao mesmo grupo de interesse a que nos filiamos, páginas do *Facebook* que já curtimos, e que têm, por padrão, a opção “seguir” acionada e o próprio *Facebook*, que nos avisa sobre as atividades dos amigos e sugere postagens que calcula poder nos interessar.

Há, no entanto, duas diferenças entre as postagens de nossos amigos, e aquelas oriundas do que Honan chama de “fábricas de conteúdo”, ou seja, empresas especializadas em produzir postagens com o intuito de atrair nossa atenção, nossos cliques e, com isso, faturar com publicidade. A primeira é que nossos amigos, por mais que desejem nossa atenção, não têm as ferramentas de análise de comportamento necessárias para se saber o quê, concretamente, atrai a nossa atenção. Clicamos nas postagens dos amigos por pura empatia, em geral, não porque o amigo foi engenhoso na produção da postagem. Os “fabricantes de conteúdo”, por sua vez, trabalham com algoritmos semelhantes aos do *Facebook*, além de experimentarem versões diferentes da mesma postagem, a fim de verificar qual fórmula melhor resultará em termos de cliques e compartilhamentos. O *Facebook*, por sua vez, trata diferentemente os *posts* das “fábricas” e os dos amigos, oferecendo mais opções, “que talvez nos interessem”, dos primeiros.

A primeira consequência do experimento de Mat Honan foi que seus amigos desapareceram de sua linha do tempo, uma vez que,

alimentado pelas curtidas nos links das “fábricas”, o logaritmo do *Facebook* passou a lhe oferecer cada vez mais esse tipo de conteúdo, em detrimento das atualizações de status de seus amigos. A cada clique em um link “fabricado”, outros quatro semelhantes eram oferecidos, e como Honan curti todos, mais e mais apareciam em sua linha do tempo. Em busca de sua atenção, o logaritmo lhe oferecia somente aquilo produzido com a única intenção de atrair sua atenção.

A falta de critério no curtir — o único critério era curtir tudo — acabou por apresentar outro resultado instigante: ao invés da diversidade, o autor deparou com a polarização. Já no segundo dia do experimento, as novas postagens se situavam nos extremos políticos da esquerda e da direita. A esse resultado ele atribui a percepção de que, nas redes sociais o que fazemos é falar às pessoas, e não *com* as pessoas. Anunciamos, mas nem sempre conversamos. Assim é o botão curtir: em vez de deixarmos uma frase de aprovação para a postagem de que gostamos, apenas sinalizamos que “curtimos”. E, mesmo quando se escreve algo, o tom predominante é o do monólogo, da frase de efeito, do argumento irrefutável. Muitas vezes, usamos o espaço dos comentários apenas para discordar, quando não para agredir. Ora, extremismo é, por definição, o oposto da diversidade. Gostar de tudo, fora das redes, pode até refletir uma atitude de tolerância e complacência com o outro, mas também pode significar uma atitude simplória, de ausência de opinião e de posicionamento, falta de reflexão sobre o que nos cerca. Mas quem se dispõe a criar conteúdo para as redes (principalmente quem o faz de forma profissional, com o intuito de gerar acessos) tem, em geral, uma agenda bem definida e um discurso que será, necessariamente, excludente. A polarização entre esquerda e direita, na linha do tempo de Honan em sua experiência, pôde ser

observada nas eleições presidenciais brasileiras de 2014, em que os projetos de governo das candidaturas deram lugar aos ataques pessoais de lado a lado.

Por fim, um terceiro resultado da experiência, segundo o autor, foi que as postagens em sua linha do tempo desceram ao nível da estupidez. Apareceram vídeos de celular de alguém dançando ridiculamente, testes como “Qual personagem de *Titanic* você é?”; “Uma nuvem com a forma de um pênis!” e assim por diante. Aquela atitude complacente e simplória de “gostar de tudo” não possibilita a distinção do que é realmente significativo e que, por isso merece nossa atenção e nosso tempo, daquilo que é apenas uma dose de curiosidade mórbida e de excitação efêmera.

No jargão da informática, os logaritmos que comandam as funções ocultas dos sites são, muitas vezes, chamados de “robôs”, pois, uma vez acionados, agirão quase por conta própria, interpretando os cliques dos usuários, as palavras-chave das postagens, o conteúdo e os metadados das imagens produzindo o resultado na forma de outras postagens. Nas redes sociais, não estamos postando conteúdo apenas para nossos contatos, o que fazemos é alimentar esses robôs de informação a respeito de nossas preferências e interesses. Como resultado, nossa linha do tempo se parece mais e mais “conosco mesmos”, ou seja, recebemos cada vez mais postagens semelhantes às que curtimos e deixamos de ver aquilo que não nos atraiu a ponto de conquistar o nosso clique. Se as postagens de um amigo querido não provocarem em mim mais do que um sorriso espontâneo, o robô considerará que este amigo não me desperta o interesse e, aos poucos, suas postagens sumirão da linha do tempo. A experiência de curtir tudo fez Mat Honan agir como um robô, e com isso os robôs das

fábricas de conteúdo, em regozijo, encontraram o interlocutor ideal, aquele que responde positivamente ao estímulo, gerando cliques e receita publicitária. Sua linha do tempo ficou desabilitada de contato humano, povoada apenas de extremismo surdo e estupidez. A conclusão do autor é que, ao curtir tudo, o *Facebook* se tornou um lugar sem nada para curtir.

O problema na experiência de Honan é que muito do que chamamos de vida cotidiana está ocorrendo, de fato, nas redes sociais. Do mesmo modo em que aquilo que chamamos de *reality shows* (“programas da realidade”) segue a mesma lógica dos outros programas de TV, ou seja, são roteirizados e ensaiados, são espetáculos de entretenimento, as redes sociais vêm, aos poucos, transformando as possibilidades de documentação individual e grupal em uma “espetacularização” da identidade.

Talvez por ter surgido no ambiente universitário americano, o Facebook tinha, no início, a denominação de “mural” para aquilo que hoje é chamado de “linha do tempo”. Era então o lugar para “pregarmos” nossas fotos pessoais e os “recortes” do que achávamos de interessante em jornais e revistas, como um mural físico no quarto de um jovem estudante. É um espaço semelhante ao do álbum de fotos: guarda-se ali o que dá prazer em lembrar, afirmando positivamente a identidade. Ninguém cola no álbum uma foto de um trágico acidente. Guarda-se o que foi bom, o que representa uma conquista, ou um momento de prazer legítimo. Esse prazer se renova a cada vez que temos a oportunidade de mostrar nosso álbum ou o mural do quarto a alguém. Com orgulho, revivemos o momento ao narrá-lo à pessoa e renovamos aquilo que consideramos a nossa identidade.

Observa-se atualmente que tais momentos não precisam mais acontecer: podemos produzi-los para que apareçam em nossa linha

do tempo. O imediatismo da rede, a facilidade de se produzir fotos e vídeos e uma espécie de competição pela a atenção (e os “curtir”) dos contatos da rede faz com que se revista de importância o momento mais banal. Se a experiência de Honan mostra alguma coisa é que não sobra nada muito humano numa “rica” vida nas redes sociais.

Bibliografia

HONAN, Matt. “Fear and liking on Facebook.” In: **Wired**, n. 22.10. Outubro de 2014. San Francisco: Condé Nast, 2014, p. 134–138.

■ A LINGUAGEM NAZISTA

Em *Mein Kampf* (*Minha luta*), Adolf Hitler expõe sua visão da propaganda e de seu alvo, o público. Ele compara a massa a uma mulher. Para o ditador alemão, a massa, como a mente de uma mulher, pede uma “força complementar”, uma força maior, dominante, prefere “o homem que manda ao homem que implora”. A democracia liberal, o mercado aberto de opiniões em que o indivíduo pode fazer sua escolha pessoal, só faz confundir a grande massa do povo, já que esse não sabe como usá-la.

A massa não tem consciência do terrorismo espiritual a que está exposta, nem do escandaloso abuso de sua liberdade humana, e não tem nenhuma ideia da irracionalidade básica da doutrina. Só vê sua força impetuosa — a brutalidade e o propósito de sua expressão — e no final a massa sempre se submeterá a ela... (HITLER *apud* FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976, p. 35).

No filme *O Triunfo da Vontade* (*Triumph des Willens*, 1935), de Leni Riefenstahl, podemos ver não apenas o registro de um evento — o 6º Congresso do Partido Nazista em Nuremberg — mas, a apresentação de algo mais sutil: a construção da imagem de uma sociedade que se quer superior às outras, uma imagem a que o indivíduo possa aderir, tornar-se o que vê no lugar do que realmente é. Uma imagem idealizada do povo, para consumo deste mesmo público. O filme é definido ora como documentário, ora como peça de propaganda, tanto por críticos e estudiosos, quanto por sua diretora.

Apresentar uma visão de mundo simplificada por meio do uso maciço de símbolos e imagens — foi essa, basicamente, a estratégia utilizada pelo Ministro da Propaganda nazista Josef Goebbels — não se constituiu em si numa grande novidade. A Igreja Católica já havia lançado mão desses recursos cerca de quatrocentos anos antes. A “novidade”, no caso alemão, está no uso em larga escala dos meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema³. A tecnologia envolvida, além de permitir propagação mais ampla das mensagens, torna-se ela mesma elemento da propaganda: é como se o século da máquina trouxesse a mensagem de uma nova realidade, cheia de forças muito maiores que o indivíduo de então poderia conceber. Nos excluídos do início do século, a quem a propaganda se dirigia, o funcionamento do avião ou do gramofone provocava um deslumbramento semelhante à adoração religiosa. Os homens que comandam tal força (a força da tecnologia redentora) só poderiam ser da estirpe dos deuses.

Para funcionar, a mensagem publicitária deve ser simples e clara. Os nazistas levaram essa máxima ao extremo, praticamente eliminando qualquer teor crítico, deixando apenas a força das palavras de ordem e o apelo dos símbolos em suas propagandas. Ou seja, o uso dos meios de comunicação foi priorizado em detrimento da própria doutrina a ser divulgada. Não havia uma ideologia propriamente dita, apenas o emaranhado de palavras de ordem. Todos os meios de comunicação foram utilizados, mas seu uso foi vedado aos opositores.

3. Até a TV foi usada, pioneiramente, pelos nazistas. A primeira grande transmissão internacional de TV foi a cobertura das Olimpíadas de 1936, que tinha o intuito mal velado de comprovar ao mundo a suposta superioridade da raça ariana.

Num universo de algumas dezenas de grupos políticos com denominações que podiam confundir o cidadão comum, a suástica se destacava, simbolizando o que é perene e imemorial. Além disso, os integrantes do partido usavam uniformes, destacando-se dos outros políticos. O símbolo e a saudação se espalharam por toda a sociedade; não era necessário que o povo conhecesse a fundo as razões desta “cruzada”, mas sim que usasse a suástica num broche ou agitasse sua bandeira na janela. A disciplina militar era vista como uma virtude do caráter, logo, militantes uniformizados eram vistos como uma classe moralmente superior.

A imagem de um novo indivíduo e de uma nova sociedade emergiu da produção visual controlada pelos nazistas. Nas pinturas e nos filmes, nos cartazes e nos hinos, o “herói” é o trabalhador, o atleta, ou o soldado. Sua força vem da determinação com que encara sua missão: conseguir sempre o melhor resultado para a glória da pátria. Excetuando-se o *Führer*, não há indivíduos, apenas o povo, a pátria, o reich.

Em *O Triunfo da Vontade* faz-se uso do que havia de mais moderno em equipamento cinematográfico, por meio da invenção de algumas soluções técnicas, como gruas especiais que permitiram os grandes *travellings* panorâmicos. Foram usadas mais de trinta câmeras simultâneas na sequência da chegada de Hitler a Nuremberg e do grande comício. A sequência inicial do filme, aliás, é antológica: nuvens se abrem para permitir a visão aérea da cidade, como se o *Führer* chegasse voando com suas próprias asas. A diretora foi, como todas as

pessoas próximas a Hitler, julgada pelos tribunais do pós-guerra, mas absolvida dos crimes de extermínio e condenada apenas por fazer propaganda. Em um documentário de 1992, *Leni Riefenstahl — a deusa imperfeita* (*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*, de Ray Müller, Alemanha), ela aparece revendo as imagens de seu filme e se contradiz ao definir o filme tanto como um documentário, quanto como “uma obra feita para despertar a emoção”.

Paradoxalmente, o detalhismo usado pelos nazistas na construção de sua campanha (uniformes, símbolos, marchas e comícios) foi o alvo dos aliados na contrapropaganda. A um alemão vestido de preto, carrancudo e inflexível, contrapõe-se um americano boa-praça, de uniforme de campanha, bebendo uma Coca-Cola. Parte da imagem negativa dos nazistas criada pelos americanos resvalará para os soviéticos durante a Guerra Fria. Em oposição ao cidadão do Estado, que é “obrigado” a colocar o coletivo à frente de sua vontade, os americanos apresentarão os ideais de individualidade e da liberdade de expressão e de consumo.

Com o fim da Guerra Fria, na virada do milênio, e a partir do surgimento das tecnologias digitais, parece surgir um espírito de “liquidação geral” na publicidade: o consumo é induzido para que se esteja “conectado” ao novo mundo. Os paradigmas do passado devem ser todos abolidos, em nome de uma suposta “reinvenção” do mundo e de si mesmo e a ideia de “amanhã” é, ao mesmo tempo, luminosa e urgente.

Bibliografia

FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2001.

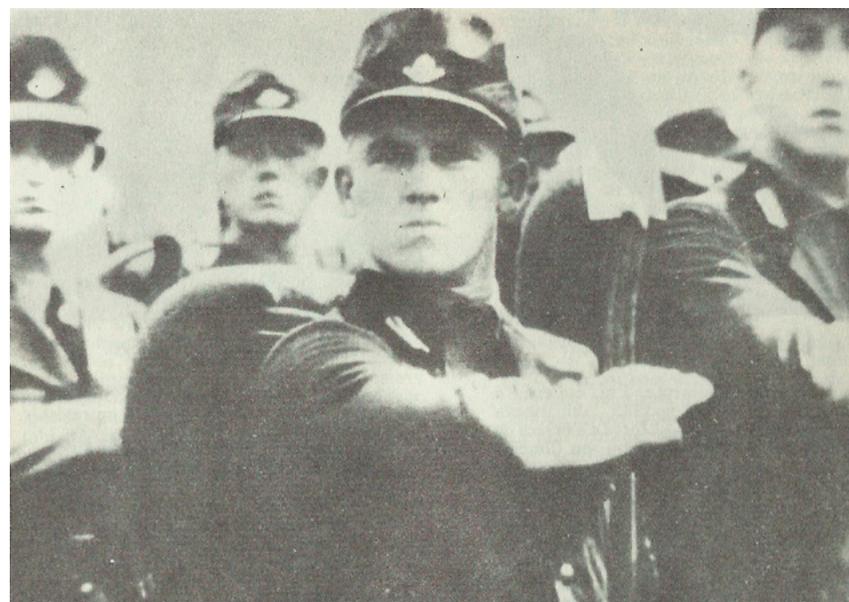
MATTOS, Carlos A. "O dilema Riefenstahl." In: **Cinemas** n. 1. Campos: LAPT/UENF, p. 103-122, 1996.

MÜLLER, Ray. **Leni Riefenstahl: a deusa imperfeita** (*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*). Alemanha, 1992.

RIEFENSTAHL, Leni. **O triunfo da vontade** (*Triumph des Willens*). Alemanha, 1935.

SALEM, Helena. **As tribos do mal: o neonazismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Atual, 1995.

VIRILIO, Paul. **War and cinema: the logistics of perception**. Londres: Verso, 1992.



■ O JARDIM e as fazendas

Dois trabalhos de documentação fotográfica estão separados pelos anos, pelas intenções e pelas metodologias aplicadas, mas podem ser comparados de modo a permitir reflexões a respeito das posturas dos fotógrafos frente aos seus assuntos e suas implicações. Os trabalhos são a monumental documentação da situação dos fazendeiros americanos atingidos pela Grande Recessão dos anos 1930, levada a cabo pela *Farm Security Administration* (FSA), a agência de seguridade agrícola americana; e a tese de doutorado de Luiz Eduardo Achutti *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*, realizada na Biblioteca Nacional Francesa (BNF) em Paris, em 2002. O que se pretende ressaltar, aqui, é como as relações do fotógrafo com seu equipamento, seu assunto, e as pessoas envolvidas nele são parte importante dos resultados obtidos, tanto na forma de uma empatia do espectador com o tema, quanto de sua compreensão.

A pesquisa realizada pela FSA tinha o objetivo confesso de demonstrar ao americano das cidades como vivia o homem do campo, de modo a criar um sentimento de unidade nacional em torno das políticas federais de enfrentamento da recessão. Comandada por Roy Stryker entre os anos 30 e 40, e tendo contado com a participação de grandes fotógrafos como Lewis Hine, Dorothea Lange, Walker Evans, dentre outros, a pesquisa produziu um material de valor inestimável, cujas qualidades são reconhecidas, hoje em dia, a despeito de suas intenções políticas originais. Stryker procurava apresentar uma América rural muito empobrecida, de modo a promover iniciativas políticas de ajuda a essa população. Sob sua orientação, os fotógrafos saíam a campo com a missão de localizar e registrar os efeitos mais

duros da pobreza no campo, ao retornarem, seus trabalhos eram avaliados e muitas vezes eles tinham que retornar aos locais para novas fotografias. Alguns fotógrafos, como Walker Evans, usavam equipamentos pesados e de lenta operação, principalmente, nos primeiros anos do projeto e isso acabou por conferir certa formalidade aos retratos e às cenas de arquitetura. Evans produziu, nos seus anos de FSA, principalmente conjuntos seriais de fotografias em torno de lugares ou realidades específicas, como comunidades mineiras ou populações negras do sul do país. Suas fotos parecem conferir certa beleza quase aristocrática às pessoas e situações, como se buscasse uma harmonia calcada em uma grande empatia com os seus objetos. Ele se sentia na posição de um cientista social, produzindo documentos para o conhecimento de uma realidade, mas não estava inserido nela. Sua distância social, no entanto, foi suplantada pela emotividade “precisa” que imprimiu a suas imagens.

O trabalho de Achutti parte de uma questão, já abordada pelo autor em sua dissertação de mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul: pode-se construir uma narrativa fotográfica independente do texto, conferindo-lhe um valor de documento etnográfico? A partir de suas experiências e estudos, Achutti propõe-se a documentar as instalações, trabalhadores e práticas da Biblioteca Nacional Francesa. Propõe-se a uma documentação antropológica, esclarecendo de início que sua postura será diferente daquela adotada pelo repórter fotográfico. Para ele, o fotoetnógrafo precisa abordar seus objetos de pesquisa sem o obstáculo da câmera, esclarecendo de início os objetivos da documentação. A partir daí, produz o que intitulou *Narração Fotoetnográfica — um olhar sobre a BNF: lado Sena — lado bastidores*. Dividido em dez capítulos, cujas

fotos cobrem tópicos como “Os bastidores”, “Os bombeiros”, “A viagem” dentre outros, o trabalho tem, na maior parte do tempo, um olhar reservado sobre os ambientes e as pessoas. Há certa distância — uma distância física — entre o fotógrafo e seu assunto e, por mais que nos seja dado penetrar nas entranhas do prédio, não parece que chegamos a conhecê-lo.

Talvez existam dois fatores principais que, ao nos permitir a injusta comparação entre os trabalhos a que nos propomos, ajudem a entender suas diferenças. Em primeiro lugar, o trabalho de Walker Evans e dos demais fotógrafos da FSA foi dedicado ao registro de um *grande* acontecimento, ou seja, a situação das populações rurais empobrecidas era algo que se desdobrava em múltiplas instâncias, permitindo, sem dúvida, uma infinidade de abordagens narrativas. Além de sua complexidade e variedade, este assunto tinha, e ainda tem grande apelo emocional, por tratar dos efeitos da economia sobre a vida das pessoas. A empatia que Evans dizia sentir por seus retratados era, e é, compartilhada por muitos e suas fotos continuam a produzir tais sensações de triste prazer estético. A Biblioteca Francesa, por sua vez, não apresenta, de imediato, tal apelo sentimental, a despeito de sua grandiosidade e de sua importância cultural, pois não está relacionada diretamente ao dia a dia das pessoas, principalmente

com relação à sua sobrevivência econômica. Parte considerável do sucesso em se perseguir uma comunicação visual está relacionada à capacidade de o espectador reagir de forma intelectual e emocional ao tema e nisso as fotos da FSA têm um apelo universal maior que os trâmites da BNF.

No entanto, talvez outro ponto seja mais determinante: a atitude do fotógrafo frente ao desafio proposto. Essa atitude se revela no uso que faz do equipamento, seja contornando suas limitações, seja explorando seu potencial, e isso se desdobra no relacionamento estabelecido com o assunto no momento de fotografar. Talvez ainda, o pesado e lento equipamento que Evans usava tenha dado a ele e a seus modelos o tempo para interagirem um com os outros e todos com a cena, a foto. Não foi, então, um obstáculo, apesar do tamanho. No caso de Achutti, talvez não tenha havido esse tempo de se “reconhecer” que uma foto está sendo feita, algo como a solenidade do registro, que se perde nos cliques fortuitos.

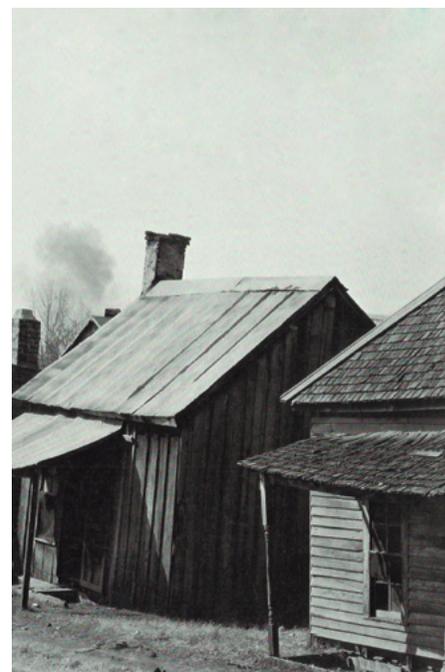
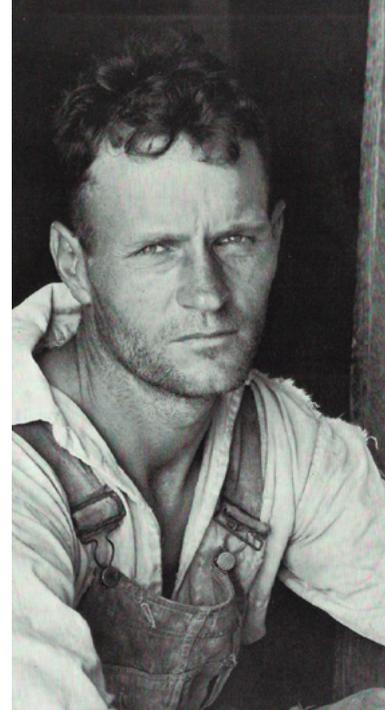
Voltando às diferenças entre os temas, podemos desconfiar que um universo tão específico como o da Biblioteca Francesa talvez não fosse o melhor laboratório para se experimentar (e se avaliar os resultados) a metodologia proposta. Fica-se sem saber, ao final, o que dizer sobre o assunto.

Bibliografia

ACHUTTI, Luiz E. R. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora UFRGS, 2004.

COLLIER Jr., John. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1973.

FONVIELLE, Lloyd. **Walker Evans**. New York: Aperture, 1993.



■ POR DENTRO e POR FORA

O filme *Edifício Master* (2001), de Eduardo Coutinho, apresenta duas características marcantes na obra de seu diretor: o uso de personagens que apresentam, por meio unicamente de suas falas, a vida que levam e sua problemática, além da concentração em um universo espacial limitado. Como em *Babilônia 2000* (2001), que se passa inteiramente na favela de mesmo nome, o prédio do título também é localizado no bairro do Leme, vizinho a Copacabana, no Rio de Janeiro.

Basicamente, o filme consiste de trechos de entrevistas com moradores do vasto condomínio, onde moram mais de quinhentas pessoas, em 23 apartamentos quarto-e-sala por cada um dos seus doze andares. Em um passado não muito distante, o prédio foi habitado por traficantes de drogas e prostitutas e adquiriu péssima fama de “antro da bandidagem”. Mas, como apresentado no início do filme, uma nova administração vem conseguindo mudar o perfil dos moradores e moralizar o prédio. As entrevistas dão uma pista dos tipos que lá habitam: aposentados, subempregados, estudantes, pessoas com pouca perspectiva de vida, de poucas opções.

Eduardo Coutinho foi um documentarista que desenvolveu, em uma carreira relativamente irregular, um código de conduta documental próprio, rígido, que se reflete, principalmente, em seus últimos filmes. Para ele, o importante é encontrar pessoas que possuam boas histórias e demonstrem saber contá-las à câmera. Assim, ele constrói um mosaico, nem sempre uniforme, dos espaços onde transcorrem seus documentários. Para a produção de *Edifício Master*, foi alugado um apartamento no prédio, e durante três semanas, duas equipes bateram de porta em porta, procurando “vizinhos” dispostos a participar,

e realizando entrevistas preliminares de pesquisa. Somente na terceira semana foi possível imaginar o corpo do filme e na semana seguinte foram feitas as entrevistas, das quais cerca de 75% foram aproveitadas na versão final.

O que se vê no filme são cenas de causar claustrofobia. Além de algumas tomadas dos apertados corredores, a câmera raramente se afasta de um plano fechado no rosto dos entrevistados. Vez ou outra há o movimento de entrada no apartamento, quando a equipe é recebida pelo morador, mas nem nestas cenas é possível ver muito dos espaços, dos móveis e objetos de decoração. Um aspecto da vida no condomínio logo se torna claro: o som dos apartamentos é ouvido pelos vizinhos, seja através das finas paredes, seja ecoando pelo fosso interno. Mas em quase todas as vezes que este assunto é mencionado pelos entrevistados, há o comentário de não se sabe o que se passa à volta, não se conhecem os vizinhos. Apesar de os sons penetrarem pelas paredes, as vidas são muito isoladas e todos parecem estar fechados em pequenas celas.

As histórias de vida dos personagens reforçam a impressão de solidão e isolamento. Os personagens parecem estar ali por terem deixado o melhor para trás, ou porque *ainda* não conseguiram sair. Há uma moradora com um sério problema de relacionamento, que nem consegue encarar a câmera, nem o diretor. Há o viúvo que, quando jovem, saiu do Brasil para “fazer a América”. Seus filhos estão bem encaminhados por lá, mas sua aposentadoria só lhe permite viver naquele apartamento. Os relatos traçam um retrato de uma classe média sem muitas opções, que vive a solidão em um edifício com mais de quinhentos moradores em um dos bairros mais populosos do Brasil.

Há outro documentário, neste caso fotográfico, que apresenta uma perspectiva bastante diversa sobre o tema, permitindo, no entanto, o estabelecimento de questionamentos comuns aos dois. Trata-se de *Material World — A Global Family Portrait* (*Mundo material — Um retrato de família global*), ensaio fotográfico realizado, em 1994, pelo fotógrafo Peter Menzel. A premissa do trabalho é relativamente simples: Menzel pesquisou estatísticas de diversos países, em busca da caracterização do que seria a “família mediana” de cada lugar, em termos de composição, renda, moradia etc. Munido desses dados, viajou pelo mundo à procura de famílias que se encaixassem com o perfil médio do país e, ao encontrá-las, fez as fotos de cada uma das famílias com todos os seus pertences fora de casa. De certo modo, as fotos, além de mostrarem o perfil socioeconômico da família por meio de seus pertences, permitem também adivinhar certas pistas sobre seus modos de vida, suas relações pessoais, seus hábitos alimentares e de lazer.

Por meio das fotos, pode-se perceber, também, como a família se veste e de onde tira o seu sustento. Apreende-se que a família do Butão, por exemplo, faz suas próprias roupas e cultiva os alimentos que consome, não tem muitos pertences que não pareçam ser utilitários, como ferramentas de agricultura e objetos de cozinha. Menos ainda parece possuir a família de Mali, na África Ocidental, que posa com seus diversos potes de barro e utensílios de madeira sobre o teto de sua casa feita de barro e bastões de madeira. Já os pertences da família americana mal cabiam na fotografia: a casa espaçosa abriga dois carros na garagem, há diversos quadros e porta-retratos,

um piano, sofás e poltronas. A mãe tem nas mãos o que considera o objeto mais valioso da família: a Bíblia. Há objetos de culto religioso nos pertences de outras famílias retratadas, mas a opulência do padrão de consumo americano cria um contraste interessante com a importância dada a esse símbolo espiritual.

Como nas tabelas estatísticas que, de certa forma, foram o ponto de partida do trabalho, as fotos guardam uma semelhança entre si, no que diz respeito à sua composição geral; mas, obviamente, diferem enormemente naquilo que realmente apresentam. E é o que torna o livro tão interessante, a possibilidade de se conhecer tanto acerca de seus personagens apenas com uma passada de olhos nas fotos. Percebe-se também, de maneira imediata, como são diversos os meios de habitação, locomoção, trabalho, alimentação e lazer, mesmo num mundo que se diz cada vez mais globalizado.

No filme de Coutinho, podemos ver que a proximidade entre os apartamentos e sua quantidade acabam por esconder no anonimato as sofridas histórias de vida dos moradores do Edifício Master. Os apartamentos são praticamente iguais em sua arquitetura e por isso, habitados por pessoas de faixa de renda mais ou menos uniforme. O que se revela são, no entanto, ricas histórias de vidas sofridas e solitárias. Nas fotos de Menzel não temos o espaço comprimido, ao contrário, as casas como que “explodem” seus pertences para fora, desnudando as vidas de quem lá habita. Somos convidados a conhecer as famílias por meio de sua cultura material, mas não sobra muito espaço para os dramas de vida e a história de cada um.

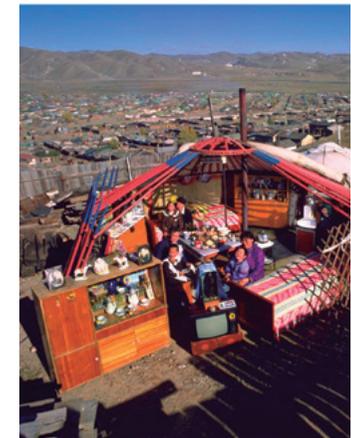
Bibliografia

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. “Imagens em metamorfose.” In: **Cinemas**, n. 1. Campos: 1996, p. 45–68.

MENZEL, Peter. **Material World: a global family portrait**. Los Angeles: Counterpoint, 1995.

COUTINHO, Eduardo. **Edifício Master**. Brasil, 2002.



■ A janela da caverna

O *Mito da caverna*, de Platão, é uma das principais metáforas para se discutir os processos de conhecimento e tem sido usado para questionar, filosoficamente, o teor de veracidade das imagens técnicas, a partir da invenção da fotografia. Resumidamente, sua questão é: prisioneiros acorrentados em uma caverna só têm a visão das sombras, projetadas na parede, do que se passa do lado de fora e por isso, pensam que as sombras são a realidade, por ser tudo que lhes é dado conhecer. Uma vez concedida a liberdade a somente um dos prisioneiros, ele, saindo da caverna, pode ver como é o mundo e como são produzidas as sombras. E, caso retornasse à caverna para revelar aos demais prisioneiros suas descobertas, esses o tomariam por louco, pois a única realidade que eles conhecem são as sombras na parede. Essa narrativa é uma metáfora de como a ignorância não é suplantada pelo mero conhecimento do mundo físico, mas sim, segundo Platão, pelo conhecimento filosófico, ou seja, pelo questionamento constante da realidade nos é permitido perceber.

As mudanças sociais — sejam de ordem econômica, técnica ou política (e, em geral, um desses tipos de mudança acarreta os demais) — levam à simultânea mudança do que poderíamos chamar de *concepção do mundo*: um conjunto não uniforme de crenças, hábitos e saberes que definem o universo de um grupo. A invenção da fotografia, há mais de 150 anos, apesar de ter ocorrido em um ambiente de grande sofisticação técnica e conceitual acerca da produção de imagens, provocou profundas mudanças nos modos de se perceber o mundo. Logo de início, a técnica fotográfica foi usada por viajantes de todo tipo, e pôde-se conhecer outros lugares e outros povos, com um *realismo*

até então nunca visto. A fotografia foi também empregada, ainda no século 19, para estudar os movimentos de animais e pessoas, para registrar fenômenos astronômicos e microscópicos, para a anatomia, incluindo as teorias fisionomistas de Cesare Lombroso e outros, e na identificação de soldados e criminosos.

Depois veio o cinema e em seguida, a televisão e o vídeo. O principal meio de conhecimento do mundo tem sido para a maioria das pessoas, e há bastante tempo, o universo das imagens técnicas. Tomado objetivamente, os ganhos para um conhecimento amplo do mundo são inegáveis. Além dos processos fotográficos comuns, variações como a radiografia e a espectrografia têm permitido a cientistas maior precisão em seus experimentos. E parte considerável da prospecção científica através de imagens é a crítica dos limites do equipamento usado. Para o cidadão comum, o mundo que se apresenta, mesmo no jornalismo e no documentário, é uma versão editada do que é captado pelas câmeras, nem sempre se observando a mesma necessidade crítica em relação aos meios de produção.

Em 2015, completou-se 25 anos que o telescópio espacial *Hubble* entrou em órbita. A um custo de bilhões de dólares, e após enfrentar problemas iniciais tão sérios que quase o inutilizam inteiramente, o telescópio tem produzido dados que ampliaram consideravelmente o conhecimento acerca do universo. O *Hubble* expandiu, literalmente, as fronteiras da ciência. Algumas dúvidas teóricas em astronomia, que permaneciam insolúveis por décadas, puderam ser desvendadas devido à nitidez e ao alcance do telescópio, permitindo aos astrônomos conhecer a forma como as galáxias são formadas, a partir de pequenas porções de matéria e da presença de enormes buracos negros no interior de igualmente gigantescas galáxias. Suas imagens sugerem

também a existência de uma “força escura”, oriunda dos buracos negros, que seria responsável pela aglutinação de matéria para a formação dos corpos celestes. E tem, também, produzido belas imagens de fenômenos siderais, como nebulosas e estrelas-anãs.

As imagens permitem detectar, também, vestígios do instante da criação do universo, o teórico “*big bang*”: a grande e repentina expansão da matéria a partir de um ponto, que teria provocado o surgimento de tudo o que existe. A “criação do mundo” é um mito presente nas mais variadas culturas e explica, muitas vezes, tanto a organização das forças do mundo (como a física e a química), como a origem da vida e das linhagens humanas. Traz a noção de localização geográfica e indica a passagem do tempo. A concepção do que é feito o mundo e de como ele surgiu guiará cada indivíduo, em cada cultura, nas suas relações com a natureza e com os semelhantes.

As imagens produzidas pelo *Hubble* são deslumbrantes, principalmente quando o espectador se dá conta da escala e das distâncias envolvidas em anos-luz. As imagens têm ampliado, no senso comum, as noções de tempo e de espaço e as concepções de realidade física. Também têm sido usadas como material de relações públicas das agências espaciais, e como ilustração para mensagens de cunho motivacional, religioso ou de autoajuda. Do mesmo modo que imagens de paisagens exóticas, ou de um pôr do sol, têm o poder de despertar certos sentimentos mais ou menos universais, as imagens do telescópio espacial, devido à sua grandiosa beleza, têm redefinido, de certa forma, a cultura ocidental, talvez devido à sua precisão técnica aliada à crueza extrema do confronto com a matéria de que somos todos feitos.

No entanto, as imagens de galáxias e supernovas, distribuídas pela Agência Espacial americana com o nome de *pretties* (belezuras) em ações de propaganda, são, na verdade, estilizações artísticas dos dados obtidos em inúmeras observações repetidas. Não são “fotografias”, no sentido de ser uma cena que é captada pela câmera em um instante, são “montagens”, coloridas artificialmente, de imagens realizadas em diferentes observações de diversos tipos de radiação. São, assim, colagens, tão reais quanto dinossauros feitos em computação gráfica. Os astrônomos-artistas conferem uma “forma” aos dados correspondentes a diferentes períodos de tempo e usam certas convenções para escolha das cores visíveis que representarão as radiações invisíveis captadas pela máquina. Ou seja, ao contrário das ilhas do Pacífico, cujos cartões-postais nos inspiram, mesmo que pudéssemos empreender uma viagem ao ponto do espaço onde ocorreu tal fenômeno, não o poderíamos assistir, pois sua luz é fraca e invisível ao olho humano, e o desenrolar da “cena” tem a duração de milhares de anos-luz.

Um dos mais valiosos instrumentos de experimentação científica produz, assim, imagens de irrealidade onírica, destinadas a despertar no senso comum sentimentos de humildade frente ao universo. Como na parábola de Platão, espreitar para fora da caverna produz tal ofuscamento que se pensará que as sombras são o real. E que é preciso conhecer o poder e as limitações das imagens para se auferir dela o conhecimento.



Bibliografia

FERRIS, Timothy. Hubble's greatest hits. In: **National Geographic Magazine**

([HTTP://NGM.NATIONALGEOGRAPHIC.COM/](http://ngm.nationalgeographic.com/)). Acesso em 3 de maio de 2015.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1983.



Capítulo 2

Contextualização
histórica e conceitual



Contextualização

Histórica e conceitual

O que se pretende, nas páginas seguintes, é apresentar concisamente os principais caminhos traçados pela pesquisa antropológica como forma de estabelecer, junto ao leitor, uma base de conhecimento na área, a iluminar as reflexões do capítulo anterior. Espera-se também que as referências teóricas sirvam de guia ao estudante que desejar se aprofundar nos textos originais. De uma maneira geral, fez-se menção aos autores *fundadores* do campo de estudo antropológico e essa opção metodológica deixou de fora os estudos mais recentes.

■ Introdução ao pensamento antropológico

A antropologia visual é o campo de estudo ligado, ao mesmo tempo, às metodologias de registro audiovisual das pesquisas em antropologia e também ao conhecimento da produção de imagens dos povos estudados. No primeiro caso, está ligado à etnografia, que é o registro das observações feitas no convívio com o grupo estudado e diz respeito tanto às técnicas de coleta de imagens, quanto à análise posterior do material. Com relação ao estudo da produção visual dos grupos humanos, está ligada à antropologia cultural, que se dedica à pesquisa sobre os objetos, às práticas e os significados simbólicos produzidos pelos grupos.

A antropologia, de maneira geral, é a ciência dedicada ao estudo do “homem”, seja como espécie biológica; como animal grupal e como ser cultural, capaz de estabelecer relações simbólicas complexas com relação ao mundo, seus semelhantes e o imaginário. É uma ciência relativamente nova, pois seu surgimento coincide com o estabelecimento de um conceito de ciência que se pressupunha progressiva e positiva, baseado na classificação pormenorizada dos objetos de estudo, na identificação dos processos de causa e efeito, e, mais marcadamente, pelo estabelecimento de leis gerais que regeriam todo o mundo, do mesmo modo que a física newtoniana havia estabelecido as leis gerais da mecânica, a observação metódica dos organismos vivos havia dado à biologia, já no século 18, subsídios para o estabelecimento de teorias acerca da evolução adaptativa de plantas e animais, que Charles Darwin referendou em *A origem das espécies*. Nesse ambiente científico, e a partir do crescente contato dos europeus com povos de todo o mundo, surgem teorias evolutivas acerca de como o ser humano, universalmente, se relaciona com o mundo, com seus mitos, e com seus semelhantes.

Inicialmente, o “ofício” da antropologia era dividido entre dois personagens: o viajante, que colhia as histórias, mitos e objetos das sociedades com as quais tinha contato e o antropólogo em si, um filósofo que interpretava o que era trazido pelo viajante. O estudioso do “homem”, assim, recebia, de modo geral, uma informação de segunda mão e objetos deslocados de seu contexto original. Mesmo quando as viagens de pesquisa de campo se tornaram mais frequentes, já no fim do século 19, o alcance dos resultados analíticos era limitado pela brevidade das visitas e pela necessidade de intérpretes das línguas nativas.

A principal limitação da antropologia clássica era metodológica, pois até o início do século 20, a análise dos dados era pautada pela teoria corrente de que os grupos indígenas representavam apenas estágios de um desenvolvimento cultural que tinha como ápice a civilização europeia. Assim, todas as relações sociais observadas nos grupos estudados eram comparadas às relações sociais existentes nas sociedades urbanas ocidentais. Mesmo quando o pesquisador partia para o trabalho de campo, realizado, via de regra, com a ajuda de intérpretes do idioma local, os questionários reproduziam o viés perceptivo do homem branco urbano, e a necessidade de “encaixar” os fenômenos observados em esquemas teóricos pré-ordenados tirava toda informação de seu contexto original.

Na aula inaugural que proferiu por ocasião da introdução da disciplina de Antropologia Social no *Collège de France*, em janeiro de 1960, o antropólogo Claude Lévi-Strauss apontou dois nomes como os responsáveis pelo estabelecimento da Antropologia moderna: o americano Franz Boas e o francês Marcel Mauss, sobrinho e continuador do trabalho de Emile Durkheim, quem traçou os princípios do estudo sociológico, definindo as bases de identificação e análise dos fenômenos grupais.

Marcel Mauss, ao dar continuidade ao legado de Durkheim, enfatizou o trabalho etnológico nas ciências sociais, distanciando-se da rigidez teórica de seu mestre. O pesquisador, segundo ele, não pode se descuidar na coleta de dados, nem submetê-la a parâmetros pré-fixados pela especulação teórica. Os dados e materiais da pesquisa, por sua vez, só serão conhecidos por meio das relações que o seu povo com esses estabelece. Antes da premissa, deve vir a prova material e antes da prova material, deve vir o sujeito da pesquisa. Mauss também

introduziu nos estudos sociais o conceito de “fato social total”, ou seja, de que nenhum fenômeno da sociedade pode ser visto isoladamente, mas sim como parte de um fenômeno maior que é a cultura que o produziu. Com isso, estende o campo dos estudos sociológicos aos fenômenos que, isoladamente, são analisados por outros saberes, como o direito, a economia, a arte etc. Longe de ser um conceito teórico-filosófico, o total se manifesta na experiência, nos fatos concretos do cotidiano. Mauss eleva o trabalho etnográfico a um nível mais alto de importância, ao trazer o nativo para o papel de analista de seus hábitos e, além disso, buscando a subjetividade dos discursos inconscientes no entendimento que aqueles podem ter de si mesmos e de seus atos.

Foi somente no início do século 20 que se passou a conviver mais longamente com as populações estudadas. O trabalho de Malinowski, *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, figura como divisor de águas tanto em termos metodológicos, quanto em termos de uma mudança de paradigmas do estudo etnográfico com relação aos grupos estudados. Malinowski viveu na Melanésia durante dois anos, participando das atividades da tribo dos Kula que fazia, no início do século 20, parte de um avançado sistema de produção e comércio de bens naturais e manufaturados em que diversas tribos mantinham contingentes dedicados à pesca, à agricultura, às manufaturas diversas e às expedições de comércio. Viajantes europeus, relativamente frequentes a partir do século 18, introduziram uma versão da língua inglesa chamada inglês “pidgin”, verdadeira língua franca, nas transações entre os diversos povos da região e os forasteiros.

Como já foi dito, Malinowski não foi o pioneiro na convivência com povos não colonizados por europeus. Desbravadores, comerciantes,

missionários e militares haviam, desde o século 17, estabelecido contato constante com diversos grupos, produzindo relatos dessa convivência. O tom das narrativas eram, via de regra, o de desprezo para com culturas consideradas inferiores. Hábitos relativamente banais, como o da pintura corporal, eram vistos com extrema estranheza e apontados como evidência de primitivismo, não importando que, na Europa, homens e mulheres usassem maquiagem e perucas. Ou seja, os hábitos dos povos indígenas eram observados em comparação aos dos europeus, em uma relação sempre desfavorável àqueles. Malinowski aponta, em uma passagem, que nada lhe parecia mais triste do que perceber o extremo desprezo com que os europeus residentes nas ilhas se referiam aos nativos, mesmo após longa convivência (ou talvez exatamente por isso). A lição que se tira é de que não é suficiente a convivência longa ou a extensa coleta de material autóctone para que uma cultura se dê a conhecer.

Em oposição aos conceitos de uma antropologia evolucionista, que vê os grupos humanos como estágios mais ou menos avançados de um modelo de cultura europeia e apoiado nas teorias de organização social de Durkheim, Malinowski defende que as culturas se organizam em torno das funções sociais de suas práticas, seus mitos e seus objetos. Para pensadores como ele, Durkheim e Radcliffe-Brown, a sociedade é como um corpo, em que cada órgão exerce um papel em seu funcionamento, e todas as inter-relações entre as partes atendem aos objetivos dessa função.

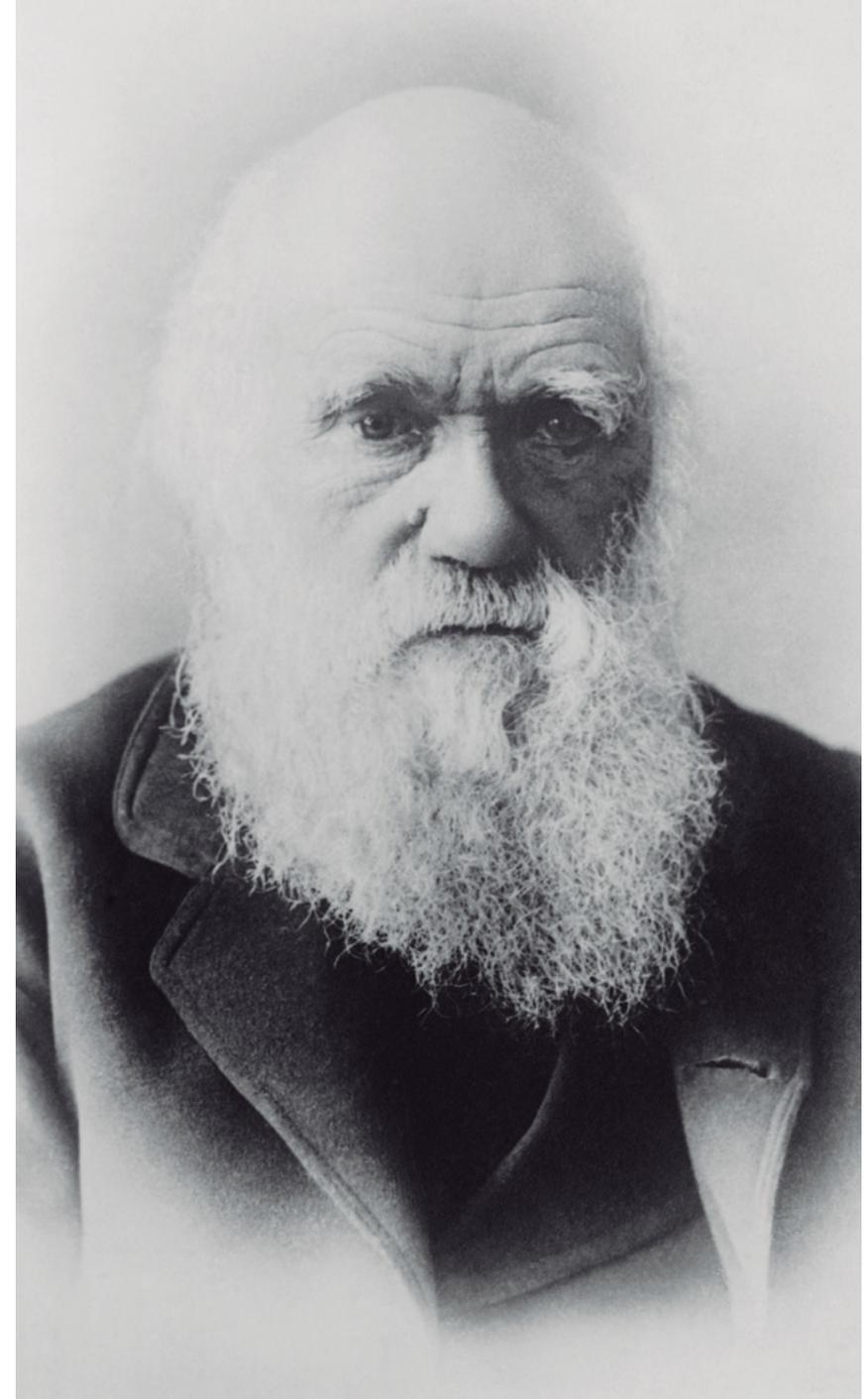
Pode-se perceber que o elemento distintivo da antropologia em relação às outras ciências sociais é a consciência do *outro*, ou seja, o processo de conhecimento detonado a partir da identificação das

semelhanças e diferenças entre grupamentos humanos, chamado filosoficamente de *alteridade*. Se, de início, o outro era visto através unicamente de uma ótica eurocêntrica evolucionista, a partir dos anos 1930 surge a concepção de um *outro* autóctone, que é, em si, os parâmetros para se conhecê-lo. A antropologia social é o ponto em que seus estudos ultrapassam os limites dos conhecimentos da evolução biológica do ser humano e também do mero registro de seus hábitos e da coleção de seus artefatos para se tornar a ciência dos significados dos atos e objetos que cercam a vida social. Tem por vezes interesses comuns a outros saberes, mas diferentemente desses, procura entender a lógica interna do fenômeno, no contexto de sua cultura, sem imputar-lhe uma teoria unificadora. Assim, os ritos de casamento, por exemplo, que isoladamente podem ser entendidos pelos preceitos da economia ou da ciência política, como um fenômeno da organização social e de manutenção de riqueza, devem também ser compreendidos por meio dos diversos significados próprios que lhe atribui um determinado grupo, dentro do sistema de crença geral que o rege. Ao mesmo tempo, não se podem dissociar os significados de suas manifestações objetivas — físicas, pois a *forma* como se dá o fenômeno é sua parte indissociável.

Franz Boas, com os nativos norte-americanos, e Margareth Mead, com os povos do Pacífico, também procuraram descrever as sociedades estudadas de modo completo, como uma entidade, mas de modo que cada grupo revelasse seus próprios padrões ou estilos culturais. Tal abordagem, em oposição ao funcionalismo de Radcliffe-Brown ou Malinowski, não impõe ao resultado da observação e do registro uma teoria açambarcadora prévia, que nivelaria todas as

sociedades às mesmas regras de funcionamento e, sim, procura identificar, no trabalho de campo, os padrões e modos como cada grupo se compreende e se organiza.

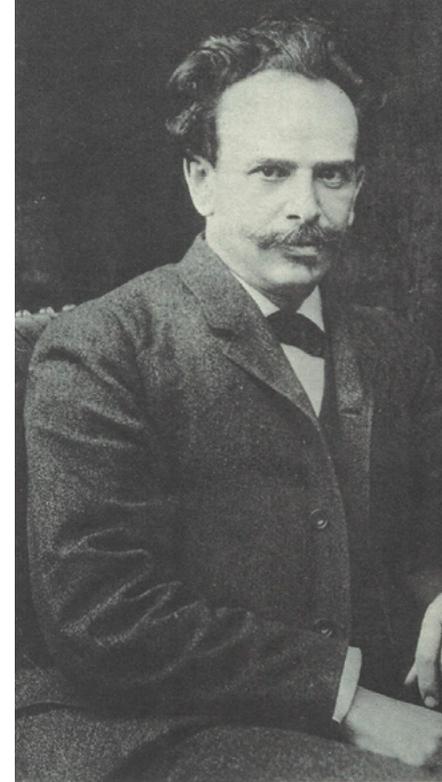
Franz Boas, ao descrever os hábitos das populações que estudava, acabou por questionar o conceito evolucionista de *civilização*. Para ele, *civilização* (e os valores sociais nela embutidos) não era algo absoluto. As noções de certo e errado, de verdadeiro e falso estão subordinadas ao nosso conceito de *civilização*, ou seja, são relativas ao conjunto de crenças e valores sob os quais somos educados. Em oposição ao pensamento antropológico evolucionista, que classifica as diversas culturas como estágios menos avançados de um suposto ápice conquistado pela *civilização* europeia, e funcionalista, que prevê que todas as sociedades buscam suprir as mesmas necessidades por meio de atitudes diversas, Boas introduz uma abordagem que procura compreender o conjunto da cultura estudada de modo a avaliar os atos isolados de seus membros. Assim, acabou por fundar aquilo que passou a ser chamado de *relativismo cultural*, embora ele mesmo não tenha chegado a usar este termo em seus trabalhos. O relativismo cultural prega, então, que cada fenômeno observado em um grupo deve ser avaliado contexto cultural deste grupo, mesmo que, à primeira vista, se assemelhe a práticas perpetradas em outra cultura. O relativismo cultural não é, contudo, apenas um viés analítico, mas sim, e principalmente, a base das metodologias de etnologia e de trabalho de campo em antropologia. Para os discípulos de Boas, que foram os que propagaram o conceito de relativismo, o próprio trabalho de campo de coleta de informações etnográficas deve ser pautado pelo conceito de relativismo, uma vez que o pesquisador somente identificará corretamente o fenômeno a ser registrado, se conhecer o contexto cultural que o produziu.



ANTROPOLOGIA CULTURAL

Lévi-Strauss foi quem atribuiu o lugar privilegiado da linguagem no conhecimento antropológico, empregando, de certa forma, as teorias linguísticas de Saussure, que trata como linguagem os diversos sistemas de signos da vida social, tais quais: as saudações de boas maneiras, os tratamentos militares, as relações de compra e venda e de prestação de serviços etc. Esse pensamento avança em direção contrária ao do funcionalismo, ao propor, em seu lugar, uma estrutura social, sem a lógica do corpo biológico. Para ele, a antropologia é a ciência do *outro*, ou seja, a possibilidade de estabelecer algum conhecimento, a partir das diferenças e semelhanças entre as práticas e as visões de mundo dos grupos sociais.

A antropologia cultural abre a perspectiva de se perceber que existem, dentro das amplas sociedades (como países, regiões, etnias), grupos culturais interdependentes, que estabelecem entre seus membros relações próprias com a geografia, a linguagem e a própria identidade grupal. O antropólogo brasileiro Roberto da Matta, por exemplo, apresenta como os preceitos da língua não são suficientes para traçar os diferentes papéis sociais exercidos pelos membros de um grupo e as diferentes instâncias dos ritos sociais. Apresenta, então, dicotomias de significado entre “indivíduo/pessoa” e “casa/rua”, como elementos fundamentais para a compreensão das realidades brasileiras. Fica claro então, em seu trabalho, que o rito social não é o único teatro em que transcorre a narrativa social, é preciso perscrutar os códigos que conceituam e explicam os fenômenos para seus agentes a fim de se vislumbrar os papéis que estão atuando no enredo.



Até o fim do século XIX, os antropólogos em geral teorizavam relatos de viajantes, missionários e funcionários de governos escreviam sobre os chamados povos primitivos. O trabalho de sustentação das teorias antropológicas firmou-se definitivamente com Franz Boas (acima), grande figura da linguística e



Assim, encontramos na sociedade urbana ocidental características particulares de relações simbólicas com relação às regras de parentesco, à alimentação, às práticas de trabalho e produção e aos ritos religiosos e míticos. Novas subculturas urbanas podem se conectar a práticas e valores simbólicos muito recentes, como as da era digital, e podem conviver, no espaço e no tempo, com práticas sociais arcaicas, a família nuclear e a hierarquia religiosa. Fica claro que os conceitos de “evolução” não podem dar conta de fenômenos culturais e nem mesmo os “avanços” tecnológicos não são, em si, uma alavanca de mudança de paradigmas culturais.

Apesar de a criação de significados simbólicos estar presente em diversas práticas sociais, como as relações de produção e trabalho ou as regras de parentesco, a produção de imagens é um campo que oferece acesso mais nítido à percepção desses significados. Afinal, uma imagem é, em si, uma representação visual destinada a indicar ao espectador, a “presença” de outra coisa.

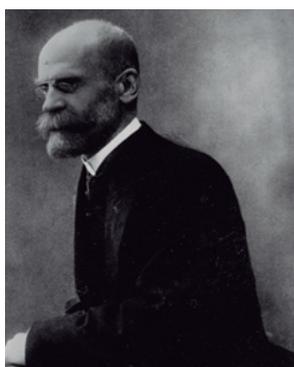
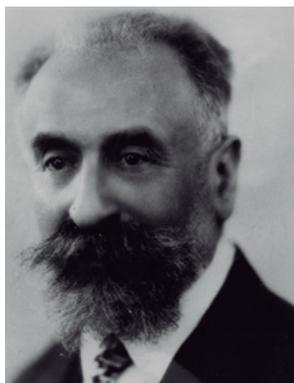
A antropologia visual tem duas vertentes principais: a primeira procura conhecer os costumes de um grupo por meio das imagens que seus membros produzem e o significado que a elas são atribuídos pelo grupo. As imagens, mesmo quando têm uma função imediatamente utilitária (como os mapas, por exemplo), trazem também alguma pista sobre os valores e a busca de sentido do grupo que as produziu. A segunda vertente trata da preocupação com o registro audiovisual dos fenômenos sociais, que está presente desde os primórdios da ciência antropológica, que organiza seu conhecimento por meio da etnografia. O trabalho de campo da antropologia moderna deslocou-se, a partir do trabalho de Malinowski e de Boas, da coleta de

artefatos para a observação participante. O relato escrito não tem imediatismo, nem o alcance documental permitido pela fotografia e pelo audiovisual.

■ ETNOGRAFIA E FOTOGRAFIA

Como parte do trabalho de campo antropológico, a etnografia trata do registro dos hábitos, tipos e objetos dos grupos estudados. Pode ser realizada, como o foi inicialmente, apenas baseada na anotação das observações realizadas em campo. Mas, desde cedo, os meios fotográficos vêm auxiliando enormemente esses registros, a ponto de, hoje em dia, a etnografia ser confundida comumente com a documentação etnográfica audiovisual. Por ser uma peça fundamental, tanto para a comprovação ou não de pressupostos teóricos, quanto para a análise dos discursos pertinentes às práticas, ritos e símbolos de um grupo, o trabalho etnográfico adquire grande importância nas pesquisas sociais.

O uso da fotografia no campo das ciências sociais remonta à data de sua própria invenção, no início do século 19. A fotografia possui as qualidades de reprodução precisa dos detalhes e de prova documental que a habilitam como ferramenta de registro de grande valor para a pesquisa etnográfica. É, ingenuamente, confundida com a realidade, mesmo nos dias de hoje, quando as discussões sobre a manipulação das imagens se expandiu para além dos círculos especializados, chegando ao grande público. Mas, em seu surgimento, sua filiação ao conjunto das técnicas artísticas era mais evidente, uma



vez que a operação fotográfica era lenta e complicada e o resultado extremamente pictográfico, ou seja: apesar de o resultado trazer um nível de detalhe na reprodução das cenas até então inédito, trazia também as marcas da manipulação, e a mesma materialidade das pinturas e gravuras.

Quando o cinema surgiu, fazendo uso de parte da tecnologia fotográfica, essa já era mais eficiente, no sentido de que já havia a produção regular dos materiais fotográficos (exigindo menos habilidades de seus operadores). Além disso, o cinema oferece uma experiência sinestésica mais profunda: os objetos e pessoas em cena se movimentam, assim como a câmera (em uma melhor simulação da experiência do olhar) e a montagem das cenas cria uma ilusão de contínuo narrativo que tranquiliza a necessidade de sentido que carregamos na observação e na memória da vida. Não é à toa, então, que mais ou menos à mesma época, o cinema e a fotografia tenham disparado movimentos extremamente diversos entre si: as experiências imagéticas das vanguardas artísticas europeias e a profusão de filmes documentários, tanto na Europa quanto nas Américas.

O trabalho de Pierre Verger, por exemplo, acrescenta a dimensão visual ao estudo de uma narrativa eminentemente oral, no caso a das tradições das religiões afro-brasileiras. No entanto, esse uso da fotografia é realizado geralmente pelo próprio pesquisador. Só recentemente o equipamento fotográfico é colocado nas mãos da comunidade estudada para que ela faça seu próprio registro; e mesmo essa prática tem sido realizada com grupos normalmente alijados das formas de comunicação mais modernas ou complexas, como internos manicomial, populações marginalizadas e povos indígenas.

O pesquisador Luiz Eduardo Achutti procurou, em seu trabalho *Fotografando a Biblioteca Jardim*, cortar a dependência do registro fotográfico com o texto, na interpretação de relações sociais. Ele defende a tese de que um trabalho fotográfico pode ser produzido de forma a permitir a compreensão do universo abordado sem a necessidade do discurso elucidativo do texto. Em seu trabalho, há o registro fotográfico das instalações, dos trabalhadores, das rotinas de serviço e, assim, segundo ele, o conjunto de significados presentes no cotidiano da Biblioteca Nacional Francesa, em Paris. O ensaio dá continuidade ao estudo semelhante que Achutti já havia realizado com o grupo de separadoras de lixo reciclável de Vila Dique, em Porto Alegre, RS, e se propõe a uma documentação que una elementos objetivos a reações afetivas e emocionais.

■ Documentário audiovisual

Um documentário, seja ensaio fotográfico ou um filme, não é, simplesmente, o registro da realidade. O registro é a captura, e nem este momento pode ser confundido com algo que chamaríamos de *real*. O que o documentarista pode — ou talvez deva — é *representar* a realidade, criando formas, na captura e na edição, de apresentar um ponto de vista sobre o que é narrado.

Um dos principais teóricos sobre o cinema documentário, Bill Nichols traça um paralelo entre a experiência individual da *realidade*, que seria a nossa própria noção de existência, marcada por nossa reação aos estímulos sensoriais, e uma noção de *realidade documental*, que seria provocada pela reação coletiva que se procura obter com

o que se mostra no filme. Desse modo, a *realidade* é o que o seu autor procura mostrar, por meio das ideias que pretende despertar na mente do espectador com uma sequência de imagens e sons.

Assim, o documentário não está na veracidade da captação de suas imagens e sons, mas no argumento que defende, naquilo que Nichols chama de sua “voz”. Não se deve confundir esta acepção da palavra com o narrador, apresentador ou mesmo o depoimento de algum personagem do documentário. Como “voz”, Nichols está se referindo ao discurso que o realizador deseja proferir em seu trabalho, a argumentação que está sendo desenvolvida.

No entanto, muita atenção já foi dada, por teóricos e realizadores, aos aspectos formais da captura de imagens e sons, a partir da premissa de que ali, no momento da filmagem, reside todo o potencial de “veracidade” do filme. O filme de Flaherty foi o inspirador de diversas produções em que o valor estava na apresentação direta de “personagens reais”. Nas décadas seguintes, o desenvolvimento de câmeras mais portáteis propiciou, principalmente depois da Segunda Guerra, o aparecimento de correntes documentaristas como *cinema direto* americano, que pretendia que a ação transcorresse “naturalmente”, sem que se desse conta da existência da câmera, e o *cinéma vérité* francês que, por sua vez, se propunha a colocar a câmera a serviço do sujeito em foco.

Em comum, há a preocupação ética para com a representatividade do material coletado. Essa preocupação atingiu, às vezes, patamares exagerados, quando da defesa de regras extremamente rígidas para a produção, como descreve o cineasta canadense Robert Drew, um dos precursores do cinema direto: o sonoplasta deve ser um “nativo”, falante da língua local, devidamente treinado nas técnicas de captação

do som; o realizador deve dominar todas as etapas da filmagem, pois *somente ele* sabe como, quando e onde filmar, e deve passar o maior tempo possível em meio ao grupo retratado.

Nem sempre o documentário é etnográfico, mesmo quando se pode identificar certo grau de sinceridade nas intenções de seu autor. Apesar de *Nanook of the North*, de Flaherty, ter sido louvado por cineastas como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Alberto Cavalcanti como um caminho para o cinema “da realidade” (em oposição ao “teatro filmado” das produções de entretenimento), o filme parte de pressupostos um tanto preconceituosos acerca do modo de vida dos esquimós, a partir de um ponto de vista ocidental urbano. Deste modo, o planejamento das cenas, o enquadramento e a edição são construídos para apresentar a visão do autor. Apesar de Flaherty ter vivido entre os esquimós, e discutido os *takes* filmados com seu personagem, o esquimó Nanook, o resultado não reflete, necessariamente, sua visão sobre sua vida.

O pesquisador Claude Bailblé, ao comentar sobre os conceitos éticos por detrás do trabalho do documentarista, destaca a importância do relacionamento entre as pessoas filmadas e o realizador, não só para o resultado imediato (“estético”), mas, principalmente, com relação à fidelidade ao assunto e às pessoas que o representam. Ele relaciona, também, o que chama de “contratos”, entre o documentarista e as

diversas instâncias. O documentarista tem um contrato, em primeiro lugar, consigo mesmo, com sua consciência. Deve equilibrar a vaidade do ego, a dúvida metodológica e a noção subjetiva da sua posição no conjunto de processos criativos e comerciais envolvidos. Tem também um contrato com seu objeto, construir uma relação de conhecimento e envolvimento com o tema, questionando-se continuamente sobre o que sabe e o que deseja saber. Outro contrato é com as pessoas com quem filma, os sujeitos do filme, que às vezes têm que se submeter às perguntas constrangedoras ou rememorar momentos sofridos. Deve ter empatia para com os envolvidos, mas com a distância necessária para poder alcançar o depoimento desejado. Há o contrato com os produtores, financiadores ou distribuidores do filme, que podem ter interesses paralelos e por vezes conflitantes. E, por fim, um contrato com seu espectador, que é, afinal, a quem se dirige o filme.

No caso das pesquisas científicas, existe menos pressão por parte dos agentes financiadores, mas isso não diminui o compromisso do realizador com o conhecimento pretendido, as pessoas envolvidas e o resultado final. O documentário não é, exatamente, entretenimento, mesmo quando ocupa horários na grade das TVs comerciais. Terá sempre, aos olhos do espectador, um valor de *realidade* que não pode ser traído, e deve, sempre que possível, estimular a diversidade de opiniões e o livre debate de ideias.

Bibliografia

BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAILBLÉ, Claude. Contratos e convenções do documentário. In: PONJUAN, M. e MÜLLER, M. (Org.). **Documentário: o cinema como testemunha**. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 9–17.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.

COLLIER, Jr., John. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: EDUSP, 1973.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DARWIN, Charles. **Autobiografia: 1809–1882**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

EHLERS, Clarice e MONTE-MOR, Patrícia (Org.). **Cadernos de Antropologia e Imagem**. n. 1, 1995. Rio de Janeiro: UERJ/NAI, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

MALINOWSKI, Bronislaw. Argonautas do pacífico ocidental. In: **Os Pensadores**, vol. 43. São Paulo: Abril, 1976.

MAUSS, Marcel. **Manual of ethnography**. New York: Durkheim Press, 2007.

NICHOLS, Bill. **Representing reality**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

TORCHIA, Edgar S. A ética do cinema direto. In: PONJUAN, M. e MÜLLER, M. (Org.) **Documentário: o cinema como testemunha**. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 41–48.



Capítulo 3

Projetos e experiências



PROJETOS e EXPERIÊNCIAS

O que segue, nesta seção, é a apresentação de experiências de que o autor participou que lidam, de forma prática, com tópicos de pesquisa etnográfica e documental. Não constituem exatamente como um guia de exercícios, mas espera-se que possam inspirar experiências semelhantes e auxiliar o leitor no uso das ferramentas de produção e leitura de material audiovisual.

■ ÁLBUM DE RECORTES COMO ÁLBUM DE FAMÍLIA

A professora Margarecy Gomes Bonini elaborou um trabalho muito interessante em seu projeto de graduação no Curso de Artes Visuais da UFES, finalizado em 2010. Partindo do desejo de realizar alguma atividade ligada à fotografia com seus alunos de Artes na escola em que trabalhava, ela se deparou, no entanto, com uma grande barreira: a total escassez de recursos. Sabemos que a prática fotográfica não é muito acessível. Não havia, na escola, nenhum equipamento que pudesse ser usado e à época, os celulares que tinham câmera eram ainda raros e caros. Ainda assim, a escola não dispunha de computadores onde as fotos pudessem ser visualizadas e editadas. Os alunos também não dispunham de câmeras digitais, nem dos recursos para compra e revelação de filmes, caso se pudesse arranjar algumas câmeras analógicas. Não havia recursos nem para a prática de “fotografia

de lata”, que mesmo em sua simplicidade exige a compra de papel fotográfico e de químicos de revelação, além de requerer uma sala vedada à luz externa com iluminação de segurança vermelha.

A primeira alternativa pensada, à época, foi a de se explorar, com os alunos, a organização familiar e a memória afetiva por meio dos álbuns de família. As sociedades criaram várias formas de registrar os laços de parentesco: o registro civil, os sobrenomes, os brasões familiares e as árvores genealógicas. Os álbuns de fotografias, que se popularizaram em meio à classe média no decorrer do século 20, têm sido uma das formas mais difundidas e perenes de registro dos significados emocionais e práticos do que se considera “família”. Sejam coleções de fotografias avulsas feitas por familiares com câmeras compactas ou encomendadas a profissionais nas ocasiões festivas, os álbuns de família são uma das instituições burguesas mais reveladoras dos costumes e das relações de parentesco.

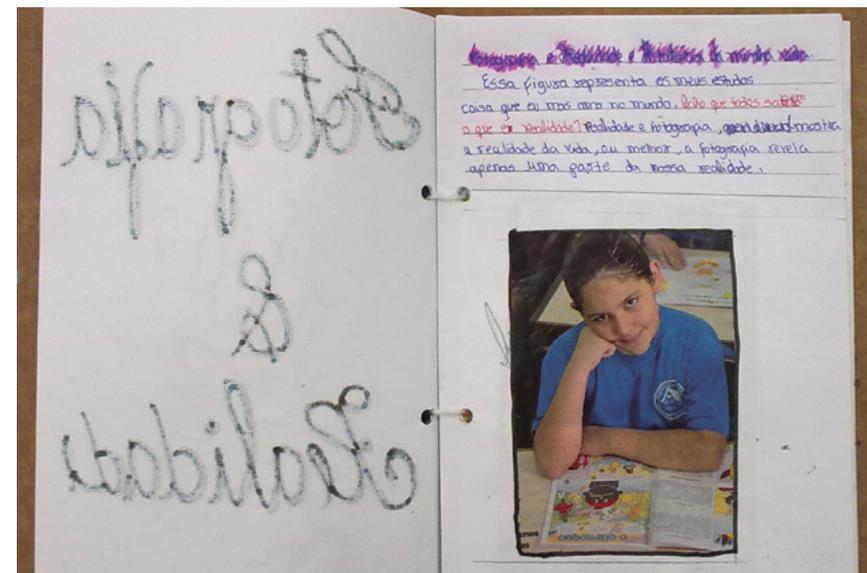
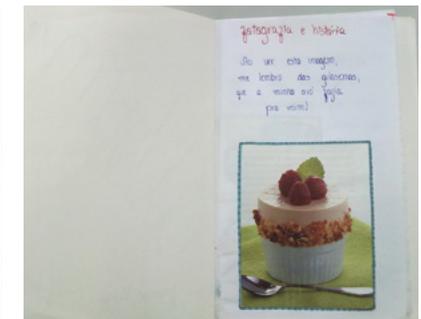
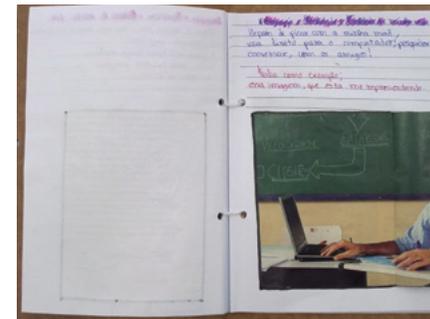
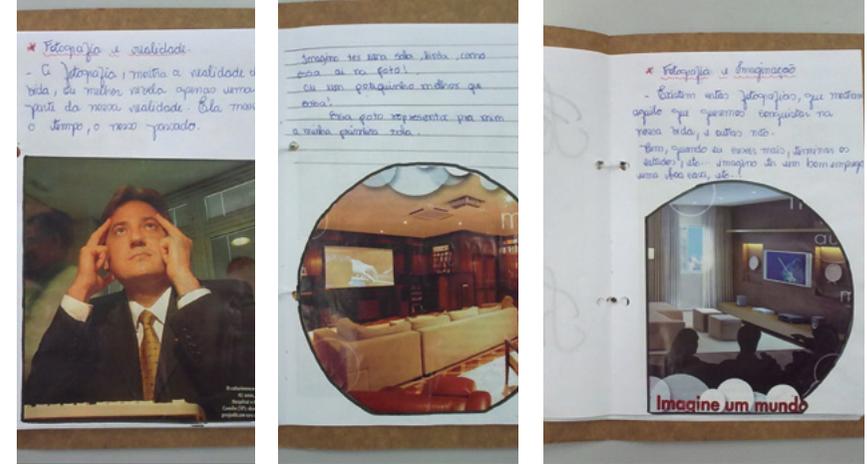
A maioria das pessoas, no entanto, não reflete muito acerca dessas implicações do ato de colecionar fotografias familiares. O que vale, em geral, é o desejo de eternizar os momentos cerimoniais da família (batizados, casamentos aniversários etc.) e de celebrar suas conquistas, como as formaturas, a casa própria, o primeiro automóvel, a competição esportiva. Muitas vezes, as fotografias nem estão organizadas em álbuns, sejam de papel ou virtuais, mas sim empilhadas em caixas de sapatos. O que é distintivo dessas coleções é que elas dependem da memória familiar para revelar seus significados, um saber calcado na tradição (passado dos mais velhos aos mais jovens) e transmitido oralmente.

Desse modo, a coleção de fotografias familiares propicia a constante atualização da história do grupo. É importante que alguém aprenda

as histórias, para que possa repeti-las quando herdar a coleção. Cada jovem que ouve as histórias formará seus próprios significados, apropriando-se da biografia alheia, assimilando alguns traços de caráter e personalidade de seus parentes, e rejeitando outros, reconstruindo, assim, na história da família, a sua história.

É importante distinguir esses dois conceitos de *história* que podem ser construídos por meio dos álbuns de família. Ao cientista social, as fotografias familiares podem informar sobre os rituais e práticas que cercam as famílias, mostrar aspectos das residências, das roupas, das mobílias e dos brinquedos, fornecer indícios das relações hierárquicas; além de servir de amostra aos estudiosos da fotografia. Caso os personagens adquiram importância histórica, mais informação as fotografias poderão lançar sobre suas vidas. Para as famílias, no entanto, suas histórias são de caráter distinto. Elas registram (e permitem transmitir) a genealogia, o conhecimento dos nomes e aparências dos antepassados às gerações mais novas. Reforçam os valores familiares, mesmo que eles não estejam formalmente organizados e criam referências de identidade para os jovens em formação.

Em seu trabalho, a professora Margarecy Bonini continuou a se confrontar com a escassez de recursos, mesmo reduzindo o escopo de suas experiências com fotografia em aula para o uso do álbum de fotos. As famílias de seus alunos não possuíam muitas fotos e, exatamente por essa razão, essas eram objetos muito valiosos para que fossem liberadas para os exercícios em classe, e obviamente, neste contexto não havia recursos para a reprodução das imagens. Parecia mesmo que o uso de fotografia no ensino fundamental estava restrito às regiões de maior poder aquisitivo, tanto dos estudantes quanto das escolas.



Após muitas discussões entre orientador e orientanda, e a partir da revisão das diversas experiências já realizadas com o uso de fotografia em arte-educação, a professora apresentou uma ideia muito interessante, e logo a pôs em prática. Propôs aos alunos a criação de álbuns familiares “de mentirinha”, ou seja, ela pediu que eles relatassem suas vidas por meio de fotografia recortadas de revistas.

Primeiramente, ela desenvolveu com os estudantes alguns conceitos em torno do uso de fotografias. Foram assim trabalhadas as ideias de “fotografia e realidade”, “fotografia e história” e “fotografia e imaginação”. Vários exemplares de revistas diversas foram colocados à disposição dos jovens, que puderam assim escolher as imagens que melhor ilustrassem suas histórias. O resultado foi surpreendente. A mistura de engenho com inocência (ou liberdade expressiva) dos estudantes os permitiu produzir “álbuns de família” muito bonitos, carregados de sentimento, e com uma relação muito forte entre as palavras e as imagens neles contidas.

Qual o valor documental dos álbuns produzidos pelos alunos? A conclusão da professora Margarecy Bonini é que as imagens vêm sempre acompanhadas de discursos sobre elas e que o valor testemunhal de uma fotografia é conferido pelo seu espectador, e não pelas técnicas envolvidas em sua produção. Reforçou, também, o papel importante que tem a narrativa oral na construção da identidade própria e familiar de uma pessoa e que a verdadeira comunicação dessa identidade se dá, principalmente, por meio dos encontros, das palavras, dos gestos e expressões, em que os veículos de comunicação e de registro têm um papel apenas auxiliar.

■ FOTOGRAFIA AMADORA E DOCUMENTAÇÃO GRUPAL

Em um projeto de pesquisa desenvolvido entre 2004 e 2005 no Curso de Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz, em Ilhéus, BA, foi possível experimentar com as possibilidades documentais da fotografia amadora. A experiência fora precedida de um breve contato com estudantes de 10 anos de idade do Colégio São Jorge, instituição de ensino de linha piagetiana. Durante a pesquisa, propôs-se trabalhar com diferentes grupos, buscando avaliar o potencial das práticas fotográficas amadoras em documentação grupal. Visava-se trabalhar com grupos que não só já praticam a fotografia amadora, como também possuem outras formas de integração social. O diferencial é que os participantes já praticavam a fotografia amadora, assim o que se fez foi investigar e atuar sobre esse tipo de produção fotográfica.

A fotografia amadora deve ser a forma de expressão mais universalizada, principalmente entre os não produtores culturais. É praticada mundialmente, quase sempre ligada a alguma atividade igualmente universal: passeios, festas, reuniões de família, entre outras. Nessas ocasiões são produzidas fotografias que muitas vezes fogem das regras consagradas de composição, mas que carregam uma variedade de significados: relíquia familiar, memória emocional, história social etc.

Ao mesmo tempo em que é uma forma de expressão já bastante utilizada, a fotografia amadora ainda carece de aprimoramento de suas possibilidades expressivas, confinada a um mero registro de situações festivas e na repetição de enquadramentos e poses. Muitas vezes

o amador vê-se obrigado a narrar ao espectador o conteúdo que ele desejava obter em sua fotografia. A carência de informação expressiva da fotografia amadora é resultante não das limitações das câmeras e celulares, mas da falta de uma educação fotográfica básica, que privilegia a narrativa e a expressão sobre o conteúdo objetivo mais imediato da imagem.

As câmeras fotográficas (ou as câmeras de celulares) são produzidas de modo que não se necessite de praticamente nenhum conhecimento técnico de fotografia. O primeiro slogan da Kodak, a grande promotora da fotografia amadora foi: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Desse modo, a verdadeira educação fotográfica — extremamente necessária nestes tempos audiovisuais que correm — se dá por meio do domínio das linguagens visuais e das possibilidades de aplicação dessas mesmas na prática fotográfica cotidiana.

O projeto teve a seguinte estratégia metodológica: formado o grupo, que deveria ter alguma homogeneidade (como o local de trabalho, ou assunto de interesse acadêmico, em comum, por exemplo), discutiu-se quais os temas poderiam ser desenvolvidos, e os encontros tiveram o caráter de uma oficina prática de documentação. A maioria dos participantes era de estudantes e pesquisadores de ciências da natureza: biologia, botânica, agropecuária, ecologia (áreas mais fortes naquela Universidade). Após um breve período em que o coordenador da pesquisa apresentou conceitos e exemplos de usos do audiovisual em pesquisa e documentação, partiu-se para a separação, entre os participantes, de tópicos a serem fotografados. Foi feita, então, uma primeira rodada de fotografia, ainda de modo informal, sem uma definição mais precisa de subtemas ou enfoques cujos assuntos foram aqueles ligados aos estudos que cada um desenvolvia.

No retorno, cada participante apresentou uma breve seleção das imagens captadas. Como, à época, ainda eram raras as câmeras digitais, a quantidade de fotografias era bastante limitada devido ao preço dos filmes e da revelação. Isso poderia ser um fator limitador do alcance de um trabalho de documentação, mas, no contexto da experiência, apresentava-se como uma vantagem, já que permitia uma análise mais rápida do material. Exigiu dos participantes, também, mais cuidado na hora de fotografar, resultando em uma observação maior dos conceitos e das técnicas apreendidos. Cada um foi instado a relatar suas dificuldades, em que pontos considerou ter sido mais bem sucedido e todos fizeram puderam comentar a respeito.

Aos poucos, foram delimitadas abordagens específicas para cada trabalho, com os participantes percebendo que para cada tema e equipamento, certos tópicos ou assuntos podem ser mais bem desenvolvidos. Por exemplo: nem todas as câmeras amadoras possuíam *zoom*, o que obrigava que o fotógrafo se aproximasse ou se afastasse do assunto para fazer o enquadramento. Outras câmeras têm boas regulagens para se fotografar de bem perto (*macro*), e são adequadas à captação de detalhes. A maior parte das câmeras amadoras se presta bem às fotografias de paisagens, de retratos em plano médio (cintura para cima ou corpo inteiro) ou de objetos relativamente grandes (como um bolo de aniversário), assuntos comumente fotografados. É preciso que isso seja considerado, no momento de fotografar.

E por que não usar equipamento mais *profissional*, se o interesse é a documentação? Em primeiro lugar, no contexto da fotografia analógica, como era o caso da pesquisa, o uso de câmeras profissionais aumenta em muito o tempo de aprendizado, tendendo a trazer resultados imediatos mais frustrantes. Muitos pesquisadores de áreas



externas ao audiovisual já se interessavam em adquirir formação mais sólida em fotografia e vídeo, enfrentando a etapa de aprendizado. Era mais comum, no entanto, recorrerem a profissionais especializados em trabalhos importantes. O manejo de uma câmera semiprofissional digital, por sua vez, é mais intuitivo, e os resultados podem ser avaliados na hora.

Um aspecto fundamental para a opção pelo equipamento amador, no entanto, está na sua simplicidade, seu tamanho reduzido e sua “banalidade”. É mais fácil de carregar, fator importante em expedições por ambientes inóspitos, é uma barreira menor entre o fotógrafo-pesquisador e seu assunto, o que é significativo quando se lida com pessoas e com alguns animais, e chama menos a atenção do que o aparato profissional.

O ensino e a divulgação da fotografia amadora apresentaram-se, então, como uma prática capaz de contribuir positivamente na documentação de pesquisas e experiências diversas.



■ OFICINA DE VÍDEO DOCUMENTÁRIO E TUTORIAL

A Oficina de Docência em Produção de Mídias Digitais é uma disciplina optativa do Curso de Licenciatura em Educação Física EAD da UFES, e oferece aos futuros educadores subsídios teóricos e práticos no uso das tecnologias de informação e de comunicação. Em parceria com a Prof^a Dr^a Elisa Ramalho Ortigão, tive a oportunidade de ministrar uma oficina de vídeo documentário e tutorial para três turmas, entre 2013 e 2014. Já havia trabalhado com a Coordenação do Curso por ocasião da produção do vídeo *Ser tutor* (2012), que relata as experiências de formação da tutoria por meio de oficinas de escrita de narrativas pessoais e de teatro, que são exemplos da dedicação do Curso a uma formação sólida, ampla e diversificada.

Apesar de ter uma proposição relativamente simples, que era a de demonstrar os conceitos e técnicas básicos por detrás da produção de filmes documentários simples, e de alguns dos estudantes já terem a prática de registrar atividades de educação física, seja para avaliação própria, seja para uso em classe, havia o desafio de tentar suplantar certo imediatismo da captura de imagens tipicamente amadora, apresentando os elementos de roteiro e de edição como fundamentais para a maior validade do trabalho. Tudo isso em apenas trinta horas-aula!

De forma bastante condensada, foram apresentados os elementos de narrativa, primeiramente para a construção do roteiro, e em seguida para a captação das imagens, assim como as diferenças entre as narrativas orais e escritas e as audiovisuais, por meio de exemplos diversos. Ainda, enfatizamos a necessidade de concentrar o assunto do vídeo em algum ponto de foco prioritário, permitindo, ao mesmo tempo, que o espectador chegue às suas conclusões.

As turmas não tiveram cronograma idêntico e somente foi possível realizar encontros presenciais nas duas primeiras ofertas. Nos encontros, tiramos dúvidas sobre a construção dos roteiros e apresentamos técnicas de filmagem. Os estudantes estavam livres para usar qualquer tipo de câmera, desde que conscientes de suas limitações. E havia mesmo câmeras de todo tipo, desde celulares (a maioria) até filmadoras de boa qualidade, e câmeras fotográficas semiprofissionais (*DSLR*, que realizam boas filmagens, de modo geral). Divididos em grupos, os estudantes fizeram algumas filmagens, em forma de exercício preliminar.

No retorno à interação *online*, foi requerida a finalização dos roteiros de seus vídeos finais. A cada semana, novos conceitos relativos à narrativa documental foram apresentados, juntamente com vídeo-aulas, a respeito de checagem do equipamento e técnicas de filmagem, e tutoriais sobre edição de vídeos com o programa *MovieMaker*, disponível gratuitamente aos usuários do *ms Windows*. Apesar de suas limitações, que impedem ou dificultam muito certas possibilidades narrativas, como a voz em *off* ou a tela bipartida, o programa tem a vantagem de ser amplamente acessível e de ter uma operação relativamente intuitiva, fatores importantes para cineastas ocasionais. As vídeo-aulas trataram de tópicos como: a instalação do programa, criação de projetos e importação de imagens, transições, títulos e legendas, adição de música e narração, renderização final e postagem nos sites de vídeo, como *Vimeo* e *YouTube*. Trataram também de elementos da narrativa visual, enquadramento e movimentos de câmera. Durante a oficina, foram também realizados e postados alguns curtos vídeos documentários e tutoriais, de modo a demonstrar a relativa simplicidade da proposta e para estimular os alunos a realizarem o melhor trabalho possível, mesmo com poucos recursos.

Nas três ocasiões, o resultado final foi superior ao esperado, considerando tratar-se de um curso externo à área da Comunicação Visual e o tempo limitado. Pode-se dizer que metade dos trabalhos foram muito bons, e cerca de 25% ótimos, que foram postados na plataforma, como estímulo a seus realizadores e ao aprimoramento posterior de todos.

Os vídeos dos estudantes trataram de temas diversos, como uma demonstração de dança pomerana, realizada com a família de uma estudante; o resgate da tradição do Congo na região rural de Guarapari; a memória da formação no curso de Educação Física EAD; prática de handebol e muitos outros bons vídeos. Alguns declararam perceber o valor que o aprendizado teria na condução de suas aulas, seja facilitando a demonstração de técnicas esportivas, seja no registro das atividades e realização de pesquisas.

O maior resultado, no entanto, foi comprovar que o mais importante, na realização de um vídeo documentário, é a firmeza da argumentação que se procura apresentar, ou seja, deixar claro ao espectador qual é a discussão principal do filme. O documentário não necessita “fechar” o assunto, sob o risco de se limitar ao proselitismo, mas deve, antes de tudo, provocar no espectador um questionamento, para que ele busque, entre suas convicções e as cenas do filme, tirar suas próprias conclusões. Um debate bem informado e acalorado é mais profícuo que a aceitação passiva do pensamento alheio. Por meio das redes sociais, um vídeo bem realizado, mesmo que com poucos recursos, pode ser uma ferramenta muito útil à propagação de debates.



■ Dicas de audiovisual para o pesquisador

As técnicas e as práticas do trabalho de campo têm sido foco de preocupação da antropologia, desde os primórdios da ciência, e se reúne nos saberes da etnografia. E, também desde cedo, têm-se lançado mão dos recursos audiovisuais para a coleta de material e para sua posterior divulgação. Na verdade, desde a invenção da fotografia essas técnicas têm sido usadas por cientistas das mais diversas áreas, como a astronomia, a biologia, a geografia etc. Para algumas áreas, é preciso equipamento e pessoal especializados, mas hoje em dia, quase todas as pesquisas têm sua documentação audiovisual realizada pelos próprios pesquisadores. Seja para a coleta de material de estudo, seja para o registro das etapas de trabalho (um *making of*, como nas produções de cinema), cada vez mais as câmeras de foto ou vídeo fazem parte do arsenal do pesquisador.

Nas ciências sociais, o registro audiovisual enfrenta desafios próprios, mas tem suas vantagens. Por exemplo, os mais simples equipamentos de fotografia ou vídeo podem se prestar, de maneira geral, à documentação de pesquisas sociais. Isso se dá porque as câmeras destinadas ao público amador são projetadas para que sejam feitas imagens de pessoas, paisagens e situações do cotidiano, os assuntos mais comuns da fotografia amadora. Os desafios a serem contornados dizem respeito, principalmente, à intromissão que o ato de fotografar pode provocar nas práticas sociais a serem observadas e às limitações do equipamento quanto, à qualidade da reprodução de detalhes visuais e sonoros.

A primeira preocupação do pesquisador deve ser com a escolha do equipamento. A metodologia da pesquisa deve indicar alguns

elementos: haverá entrevistas? Os ambientes são bem iluminados? Será necessário captar cenas com movimentos muito rápidos? O quão perto poderá estar dos objetos de pesquisa? Quanto mais complexas forem as respostas a essas questões, mais necessária será a consultoria a algum profissional especializado. Mas, se por outro lado, sabe-se que o registro tem um papel mais generalizado e não será o principal fator da observação, a escolha da câmera será mais simples.

Quase todas as câmeras digitais permitem filmar com qualidade boa, hoje em dia. A escolha entre uma câmera fotográfica que filma e uma filmadora será decidida por haver ou não maior necessidade de filmagens do que de fotos, e pela intimidade que o operador tenha com o vídeo. Fotografar é uma ação cada vez mais intuitiva: enquadra-se pelo visor e aperta-se o disparador. Filmar exige mãos firmes e mais experiência com relação ao posicionamento da câmera em relação ao assunto, e gera uma quantidade muito maior de material a ser revisto e editado. Então, optar por uma câmera fotográfica que também permite vídeos eventuais pode ser o mais indicado.

As câmeras profissionais ou semi, chamadas comumente de *DSLR*, têm, em geral, a melhor qualidade de imagem, maior gama de recursos e acessórios, além de maior resistência ao uso constante em campo. Por outro lado, o nível de qualidade de imagem das melhores câmeras compactas é mais do que suficiente para um trabalho de registro, sem pretensões às grandes ampliações ou à edição avançada. Por sua vez, as *DSLR* têm uma curva de aprendizado maior, devido a sua quantidade de recursos, e poderia acarretar “perder” a foto desejada por não se ter regulado direito a câmera e seu maior tamanho poderia tornar-se um obstáculo ao movimento do operador, trazendo-lhe risco, bem como ao equipamento. Como vantagens adicionais, as compactas

são mais baratas, têm às vezes lentes mais claras (que permitem fotos com pouca luminosidade) e, muito importante, chamam menos a atenção, interferindo menos no transcorrer da ação, evitando a inibição dos sujeitos frente à câmera.

Escolhida a câmera, deve-se cuidar dos acessórios: cartões de memória, em quantidade e capacidade suficiente para que não se esgotem antes que se possa copiar as imagens para o computador, baterias extras, e carregador compatível (algumas câmeras carregam a bateria no próprio corpo, impedindo seu uso durante o carregamento), e alguma bolsa ou estojo para guarda e proteção, caso já não tenha sido fornecido com a câmera. Um tripé só será útil se o operador tiver intimidade com seu uso, por outro lado, pode servir para que se ponha a câmera em algum canto, filmando, enquanto se interage com as pessoas. É indispensável quando houver trabalho de reprodução, como fotografar pinturas ou outro artesanato.

A maioria das câmeras fotográficas digitais produz filmagens de boa qualidade, mas não se pode dizer o mesmo quanto à qualidade do som, principalmente em ambientes ruidosos, ou quando muitas pessoas falam ao mesmo tempo. Se o objetivo é captar um depoimento não muito longo, com a pessoa de frente e próxima à câmera, em lugar de pouco barulho, quase todas as câmeras devem servir. Em outras condições, é melhor contar com a ajuda de pessoal especializado.

No momento de capturar as imagens, é a prática que indica o melhor posicionamento na cena. Quanto mais experiência se tem, mais facilmente se identifica o que pode render boas imagens, e quais os melhores ângulo e enquadramento para consegui-las. Objetivas *zoom* estão presentes em quase todas as câmeras, atualmente, mas, para evitar a perda da luminosidade e diminuir o risco de se tremer na hora da foto, é melhor

compor a imagem afastando-se ou aproximando-se do assunto. O ângulo de visão mais amplo permite relacionar melhor o que está próximo com objetos mais distantes e relacionar melhor as pessoas com seus ambientes. Procure enquadrar os rostos, o que se está fazendo com as mãos, e o lugar onde se encontra o sujeito da pesquisa. Isso permitirá análises mais amplas das práticas estudadas. O *zoom*, muitas vezes, tem um funcionamento lento, o que pode acarretar a perda do instante desejado.

Mantenha uma posição firme por um instante após pressionar o botão disparador, pois muitas câmeras demoram uma fração de segundo para, realmente, fazer a foto. Isso evita que saia borrada. Se estiver filmando, além de manter a mão firme, evite muitos movimentos laterais ou verticais (*pan* ou *tilt*, respectivamente). Caso sejam necessários à compreensão da ação, movimente-se suavemente, e termine o movimento com alguns segundos de enquadramento parado. É mais indicado fazer cortes na gravação e mudar o enquadramento para uma nova posição que realizar muitos movimentos de câmera ou de *zoom*.

Uma nota sobre câmeras de celulares: poucos modelos permitem uma qualidade de imagem aceitável para além do registro eventual de alguma cena. Além disso, não têm uma ergonomia muito boa, para se segurar com firmeza e disparar, além de não contarem com muitas regulagens e ajustes de exposição. Tendem a ter uma captação de som ainda pior do que as câmeras digitais compactas, devido ao fato de, normalmente, o microfone ficar voltado para o lado de quem filma, e não em direção à cena. Os formatos de arquivo de áudio e vídeo são, muitas vezes, pouco indicados à posterior edição. Por outro lado, uma vez que se instale um aplicativo adequado, podem servir como ótimos gravadores de áudio, podendo complementar a captura da câmera fotográfica ou de vídeo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já foi citado, anteriormente, que a antropologia é a ciência do *outro*. O *outro*, no entanto, pode estar logo aí ao lado, por isso, quase todas as atividades humanas podem se prestar a objeto de estudo antropológico. Ao mesmo tempo, não é um campo de saber fechado em suas proposições teóricas, a criar modelos e categorias em que a realidade deve se encaixar, nem se esgota em si mesma. Por avançar pelos territórios de outros saberes, como a ciência política, o direito, a arquitetura, e a psicologia, por exemplo, exige do pesquisador um agudo senso de observação, de modo a identificar, tanto no objeto de pesquisa, quanto no corpo teórico, as fontes do conhecimento sobre os grupos estudados.

É também uma ciência cujo objeto é, por vezes, o legítimo detentor dos saberes que são estudados e o desafio é estabelecer os meios para que os entendimentos do sujeito e do pesquisador se comuniquem proficuamente. Somos todos humanos, afinal de contas, e o grupo social dos cientistas apresentará fenômenos comparáveis àqueles grupos sociais pesquisados. O laboratório de pesquisas é o campo, é onde transcorre a “vida comum”.

Trata-se de uma área em que a “coleta de material” nem sempre corresponde, realmente, a coletar alguma matéria física. O que se coleta, mesmo em campo, é oriundo da observação. E é por isso que, desde o início, a antropologia lança mão dos recursos audiovisuais, tanto para o registro dos fenômenos observados, quanto para uma etapa importante da pesquisa: o momento de partilhar com o grupo estudado, o material captado, de modo a obter, do grupo, sua visão sobre o trabalho. É nesse momento que os conhecimentos técnicos em captação audiovisual devem se juntar à experiência em comunicação.

O presente trabalho une, de forma breve e assumidamente concisa, três elementos fundamentais dos estudos antropológicos: a percepção dos fenômenos a serem estudados, o conhecimento teórico que conduzirá a pesquisa e as metodologias de captação, edição e formulação dos estudos realizados. Optou-se por uma forma livre, não sistemática ou indutiva, uma vez que este volume se destina a estudantes de licenciatura, professores do ensino fundamental e do ensino médio e iniciantes de outras áreas do conhecimento que não da antropologia.

Procurou-se também, aqui, diversificar as fontes de estudo dos fenômenos sociais, afastando a ideia de que o objeto desta ciência é o nativo de algum lugar longínquo e exótico, cujos estranhos hábitos em nada se assemelham aos “nossos”. Isso, muitas vezes, causa grande dificuldade em identificar os legítimos pontos de foco de uma pesquisa: ou agimos na predisposição de que o *outro* atua ou pensa muito diferentemente ou nos cegamos às manifestações relevantes dos fenômenos mais banais. Como se diz: “de perto, ninguém é normal” e podemos retrucar: mais de perto ainda, ninguém é anormal.

Espera-se que o leitor tenha seu interesse despertado, seja para um estudo mais aprofundado das questões teóricas e conceituais da área, seja para uma prática da observação mais cuidadosa dos fenômenos sociais. Ou ainda, no mínimo, que se torne mais atento à diversidade das manifestações humanas, com o desapego das convicções pessoais, políticas ou religiosas. Vivemos em um planeta cada vez menor e superpopuloso, em que nos é dado conhecer, a todo momento, o que se faz do outro lado do mundo. Somos muitos, e muito diferentes, mas não podemos nos descuidar dos traços que temos em comum.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ANDRADE, Rosane. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CANEVACCI, Maximo. **Antropologia da comunicação visual**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CHANAN, Michael. "O documentário é um gênero?" In: PONJUAN, M. e MÜLLER, M. (Org.) **Documentário: o cinema como testemunha**. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 19–28.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

ECKERT, Cornelia e MONTE-MOR, Patrícia (Org.) **Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **O super-homem de massa**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JUNG, Carl et al. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2001.

ROLLWAGEN, Jack R. **Anthropological filmmaking: anthropological perspectives on the production of film and video for general audiences**. Amsterdam: Harwood, 1988.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STADEN, Hans. **A verdadeira história dos selvagens ferozes devoradores de homens**. Rio de Janeiro: Dantes, 1998.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

CRÉDITOS

CAPÍTULO 1: A VISÃO DO OUTRO

MANEIRAS À MESA

- Comidinhas: fotos da coleção de Jo Name
- McDonald's:
Coleção de Heather David – flic.krp6UM7pU
Morgan Spurlock – **Supersize me**, Roadside Attractions, Samuel Goldwyn Films

LEMBRANÇAS DE FAMÍLIA

- GOLDIN, Nan. **The ballad of sexual dependency**. New York: Aperture, 1986.
- LEITE, Miriam M. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: EDUSP, 1993.

SAGRADO E PROFANO

- PIRANI, Emma. **Gothic illuminated manuscripts**. Middlesex: Hamlyn House, 1970.
- TOSCANI, Oliviero. **A publicidade é um cadáver que nos sorri**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

COMO ASSISTIR A UM DOCUMENTÁRIO

- FLAHERTY, Robert. **Nanook, o esquimó** (Nanook of the North). EUA: Criterion Collection, 1922.
- JABOR, Arnaldo. **A opinião pública**. Brasil: Difilm, 1967.
- ROUCHE, Jean e MORIN, Edgar. **Crônica de um verão** (Chronique d'un été). França: Anatole Dauman, 1961.

A LINGUAGEM NAZISTA

- FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- VIRILIO, Paul. **War and cinema – the logistics of perception**. Londres: Verso, 1992.

O JARDIM E AS FAZENDAS

- ACHUTTI, Luiz E. R. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora UFRGS, 2004.
- FONVIELLE, Lloyd. **Walker Evans**. New York: Aperture, 1993.

POR DENTRO E POR FORA

- MENZEL, Peter. **Material World: a global family portrait**. Los Angeles: Counterpoint, 1995.
- COUTINHO, Eduardo. **Edifício Master**. Brasil: Videofilmes, 2002.

A JANELA DA CAVERNA

- Lombroso – fisionomias: <http://www.argumentandumdireito.com.br/2013/07/minority-report-chegou.html>
Acesso em 02/09/2015
- Supernovas: http://www.nasa.gov/mission_pages/hubble/multimedia/index.html
Acesso em 02/09/2015

CAPÍTULO 2: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E CONCEITUAL

INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO ANTROPOLÓGICO

- Darwin: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Formation_of_Vegetable_Mould_through_the_Action_of_Worms

Acesso em 02/09/2015

ANTROPOLOGIA CULTURAL

- Levi-Strauss:

Fotografia amarelada e Strauss com macaquinho: <http://www.hippowallpapers.com/levi-strauss>

Acesso em 02/09/2015.

Strauss com índios: <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/2454-morre-claude-levis-strauss?highlight=WyjsXHUwMGU5dmktc3RyYXVzcyJd>

Acesso em 02/09/2015.

- Malinowski e Franz Boas: MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do pacífico ocidental*. In: Os Pensadores, vol. 43. São Paulo: Abril, 1976.

ETNOGRAFIA E FOTOGRAFIA

- Margareth Mead: http://www.arapesh.org/image_gallery.php?set=aa_01.

Acesso em 02/09/2015

- Franz Boas e George Hunt: <http://www.cbc.ca>.

Acesso em 02/09/2015

- Marcel Mauss: <http://www.babelio.com/auteur/Marcel-Mauss/4945>.

Acesso em 02/09/2015

- Emile Durkheim: http://www.jornalopcao.com.br/arquivos_2013/images/2019/Emile-Durkheim-Fato-Social.jpg.

Acesso em 02/09/2015

DOCUMENTÁRIO AUDIOVISUAL

- Pierre Verger:
- Pessoas: candomblc3a9-bahia-afinsophia.com. Acesso em 02/09/2015
- Crianças: besidecolors.com. Acesso em 02/09/2015
- Verger: pt.wikipedia.org. Acesso em 02/09/2015

CAPÍTULO 3: PROJETOS E EXPERIÊNCIAS

ÁLBUM DE RECORTES COMO ÁLBUM DE FAMÍLIA

- Margarecy Gomes Bonini: fotos da coleção da autora

FOTOGRAFIA AMADORA E DOCUMENTAÇÃO GRUPAL

- Fotografia amadora: fotos da coleção de Jo Name

OFICINA DE VÍDEO DOCUMENTÁRIO E TUTORIAL

- Oficina de Docência em Produção de Mídias Digitais: fotos da coleção de Jo Name

DICAS DE AUDIOVISUAL PARA O PESQUISADOR E O PROFESSOR

- Sem imagens

SOBRE O AUTOR

José Otavio Lobo Name

José Otavio Lobo Name (Jo Name) é professor do Departamento de Desenho Industrial da UFES, e Coordenador Geral do Núcleo Interdisciplinar de Tecnologia da Imagem. Graduado em Cinema pela UFF e Mestre em Studio Arts pela New York University. Como fotógrafo, realizou diversos trabalhos de documentação, com destaque para a participação no livro Omara & Bethânia — Cuba & Bahia (Ed. Nova Fronteira, 2008). Realizou, em 2015, o vídeo Cortejo de São Benedito, a partir da obra do artista Irineu Ribeiro na exposição Rastros, no Museu Capixaba do Negro; e a Direção de Arte e de Fotografia do documentário Mulheres de Barro, de Edileuza Penha de Souza. Desde 2013, produziu mais de 50 etnoclipes, documentando as bandas de congo do Espírito Santo para o canal de vídeos O Congueiro.