

IMAGEM & PESQUISA na AMAZÔNIA

Ferramentas de Compreensão da Realidade

Claudia Kahwage e Sandro Ruggeri (Orgs.)

Nº Reg.: 0-000546/09

Nº Classe: 178.3/131i

Data: 08/09/2009

Comissão Científica e Editorial

Edna Castro
Thomas Hurtienne
Maurilio Monteiro
Armin Mathis

Editoração/Capa

Sandro Ruggeri
Claudia Kahwage
Haydeé Marcia Marinho
Tony Ferreira

Foto Capa

Sra. Maria da Fé
(Cumaru, Igarapé-Açu - PA)
Haydeé Marcia Marinho

Foto Capa Interna

Ocupação Fazenda "Pedra Roxa" - Uruará - PA
Claudia Kahwage

Diagramação

Igor C. Lopes

Revisão

Luiz F. Branco
Claudia Kahwage
Haydeé Marcia Marinho

Impressão e Acabamento

Alves Gráfica e Editora

Núcleo de Altos Estudos Amazônicos / UFPA

Rua Augusto Corrêa, nº 1

Campus Universitário do Guamá - CEP: 66075-900

e-mail: editoracao_anaea@ufpa.br

www.ufpa.br/anaea

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Biblioteca do NAEA / UFPA

Imagem e pesquisa na Amazônia: ferramentas de compreensão da realidade / Claudia Kahwage e Sandro Ruggeri (organizadores). Belém: Alves Gráfica e Editora, 2007.

224 p. il; 15x21cm.

ISBN: 978-85-7143-061-7

1. Amazônia-imagem. 2. Amazônia-fotografia. 3. Amazônia-video documentário. 4. Amazônia-cinema. KAHWAGE, Claudia e RUGGERI, Sandro, orgs.

S U M Á R I O

IMAGEM E PESQUISA NA AMAZÔNIA	09
Claudia Kahwage e Sandro Ruggeri	
UMA RELAÇÃO QUE SE AMPLIA: fotografia e ciência sobre e na Amazônia	17
Ligia F. L. Simonian	
IMPRESSÕES DE UM LUGAR	55
Alexandre Romariz Sequeira	
IMAGEM E PESQUISA: experiências de registros filmicos da cultura tradicional/popular	86
Silvio Lima Figueiredo	
CONSIDERAÇÕES SOBRE O OLHAR: o personagem de L. B. Jefferies em "Janela Indiscreta" de Alfred Hitchcock	110
Jorane Castro	
FOTOGRAFIA, CRÍTICA E HERMENÊUTICA	128
Fábio Horácio Castro	
MEMENTO: devanear pelas imagens de Alter-do-Chão	144
Sandro Ruggeri Dulcet	
EPIFANIAS E ENCANTARIAS NA FOTOGRAFIA DE LUIZ BRAGA	168
João de Jesus Paes Loureiro	
"SEXO DIFERENTE": corpo, gênero e performance. Encontro fotográfico com travestis	186
Claudia Kahwage	
FOTOETNOGRAFIA DO RURAL: Igarapé-Açu - nordeste paraense	222
Haydée Marcia Marinho	

**IMAGEM E PESQUISA:
EXPERIÊNCIAS DE REGISTROS FÍLMICOS
DA CULTURA TRADICIONAL/POPULAR**

| SILVIO LIMA FIGUEIREDO



1 INTRODUÇÃO

A relação entre a realização de pesquisas científicas e a produção de imagens é uma querela interessante que há muito ronda as discussões acadêmicas. Pensava ser uma discussão já muito debatida e por conseguinte com as idéias gestadas por esse debate já em execução. No entanto, aparentemente continuam turvas as idéias sobre tal assunto, no que diz respeito a uma série de discussões e temas, que vão desde a impossibilidade do cientista/pesquisador realizar obras visuais ou audiovisuais, até os temas referentes a real importância científica dos produtos desse fazer. Inicialmente, é necessário realizar a opção pela linguagem audiovisual, como fazendo parte da pesquisa de alguma forma, ou por algum viés, a maioria debatida aqui.

Repassar informações da pesquisa científica através de documentários ou outros formatos na obra audiovisual não é tarefa fácil, pois apesar de parecer mais uma forma de publicização dos resultados da pesquisa, tal como são os relatórios textuais, as obras de audiovisual apresentam características que as fazem se manifestar como próximas e ao mesmo tempo distantes do tradicional texto científico.

As características de uma obra de audiovisual como resultado da pesquisa científica são muitas, e às vezes opostas ao texto, no entanto geralmente interpretadas como um complemento ao relatório textual. Depois da realização da pesquisa, depois da organização dos dados, de suas análises, por último se faz um documentário para complementar as informações, ou se ter uma outra possibilidade de apresentar esses mesmos dados. O documentário científico fica então aguardando a hora em que poderá ser mostrado após a apresentação dos dados de um relatório tradicional.

* Professor/pesquisador do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos – NAEA/UFPA e do Curso de Turismo/UFPA. Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes – USP.

A composição desses documentários diz respeito a variados aspectos, exploro agora alguns deles: 1) a quantidade de informações, análises críticas, sínteses, etc. de um relatório textual dificilmente cabem em uma obra de audiovisual, mesmo as de longa-metragem. E 2) a realização de um formato de apresentação dos dados mais atrativo a um público que vai além do público leitor dos relatórios escritos ou de apresentações em seminários de pesquisa. Esse outro formato, mais atraente e com possibilidades de expandir a publicização da pesquisa representa uma importante característica ainda, derivada das anteriores: o aumento do público que os resultados vão atingir é uma nova situação, em que o pesquisador tem de se colocar, e lidar portanto, com um público maior do que aquele que ele está habituado. Essa nova situação é completamente estranha ao pesquisador, que (aparentemente) tem sua atenção voltada para os conteúdos dos trabalhos (com a confirmação de teses e a solução de problemas empíricos) pois, estes circulam dentro da academia, em uma comunidade científica que reconhece as significações apresentadas por eles. Esse novo público do qual falo não só não as conhece como também é representado por um público de fora dessa comunidade, sem esquecer no entanto, que a própria comunidade científica terá acesso à essa produção audiovisual e, em alguns casos, poderá ser até o principal expectador.

Novo público, nova a forma de manuseabilidade dos elementos da pesquisa, que, feita a opção, não podem mais ser apresentados, a priori, na forma de textos, mas sim num conjunto de aspectos relacionados em imagem, texto e falas. Imagem e som. Um fazer novo do qual o pesquisador não tem conhecimento, não teve treinamento para tal e que muitas vezes necessita se associar a grupos que possuam experiência em lidar com a imagem em movimento e o som. Mas o aumento do número de obras audiovisuais realizadas dentro de pesquisas acadêmicas coloca uma realidade que insistentemente bate à porta dos centros de pesquisas e seus pesquisadores. É possível que os dados de uma pesquisa sejam apresentados apenas na forma fílmica, e que aí estarão todas as hipóteses confirmadas, as teses e suas conclusões?

Dessa forma identifico duas idéias força: a mais comum: 1) obras em audiovisual precisam de um texto com a discussão teórica e os resultados. O registro e o filme é a transformação do texto em imagem

e sua complementação. E, a mais polêmica, muitas vezes debatida e por vezes abandonada: 2) o filme é ou pode vir a ser apresentado como o resultado da pesquisa – um filme/relatório, um filme tese.

2 O FILME DE NÃO FICÇÃO E OS FILMES CIENTÍFICOS

A primeira coisa que se pensa quando se tenta associar a linguagem audiovisual à pesquisa é a realização de documentários complementares. Esses documentários em um primeiro momento podem ser caracterizados como “filmes científicos”, destoando dos documentários ou filmes de não ficção como o gênero é geralmente conhecido entre os cineastas e documentaristas.

Uma diferença mais comum entre filmes científicos e documentários aparece então: apesar da ampliação do público para o pesquisador, os “filmes científicos” ainda são feitos para a academia, para seus pares. Eles são mostrados em congressos científicos (quando sobra tempo, após as comunicações orais dos pesquisadores), em palestras para estudantes ou outros pesquisadores. Nesse caso, a idéia é fundamentalmente reproduzir a realidade através dos registros audiovisuais que acompanham os registros de dados “tradicionais” dos pesquisadores. E, tal qual seu relatório de pesquisa, que apresenta os dados, analisa e produz teses, os registros audiovisuais, como dados, servem para serem reunidos, analisados e produzir teses, claro que as mesmas do relatório textual, pois as linguagens são diferentes, mas a pesquisa é só uma.

Apesar de se ter imagem-registro/dado e imagem-produto, ambos têm a preocupação de mostrar a realidade, tal e qual, nua e crua, ou o que quer que seja. Num processo inverso às “novas” teorias pós-modernas da ciência, ou ao interpretativismo, os filmes científicos parecem ter o dom de desmascarar a realidade social, portanto reproduzem essa realidade, isentos, neutros, objetivos. Será dito: o valor figurativo da imagem nos filmes científicos.

O que chamo de imagem-registro/dado pressupõe o material em que o pesquisador irá se debruçar para realizar sua pesquisa. É produto da coleta de “dados visuais”. Mas com o temor de manuseá-los, o pesquisador pode até ser tentado a exibi-los *in natura*: quatro, cinco horas de material, se possível sem cortes, pois a montagem pressupõe a diátese e portanto, a intervenção. No entanto fazer registros audiovisuais não é fazer um filme.

Guardadas as comparações com o texto, a narrativa do filme científico ou que seja, desses tais documentários mais impessoais traz características formais ligadas à apresentação de realidades, acontecimentos, dados, com depoimentos dos “atores” sociais, a comunidade implicada, os pareceres de especialistas no assunto que corroboram para a tese da pesquisa ou refutam a tese, e de alguma forma, o debate é levado até a confirmação das hipóteses numa articulação entre imagem/som, depoimentos das partes interessadas (atores), depoimentos de especialistas, encharcados das teorias científicas.

O conceito de filme exposição vem ao encontro dessas discussões. Um filme que apresente informações sobre os resultados de trabalhos realizados graças a outros trabalhos de pesquisa. Segundo Pessis (2000), esse tipo de filme vai ao encontro de um público médio (*sic*), numeroso e muito diversificado. É um expectador condicionado, e portanto o filme deve ser sintético e compreensível. O realizador (pesquisador?), é levado a reduzir a realidade, e para ser um produto acessível a realidade mostrada será distante da realidade pesquisada. Esse conceito, baseado em France (1998) é também citado por Cardarello *et al* (1998), no entanto, Anne-Marie Pessis vai oportunamente lembrar que uma reprodução é sempre uma reprodução, “um documento que fornece informações fiéis sobre uma parte da realidade sensível” (Pessis, 2000, p. 12).

Há uma outra categoria, que faz parte das idéias de filme-processo, do registro transformado em obra filmica. Esse pode ser mais voltado ao público específico, do tema que está se expondo. Nesses casos, o filme pode ser classificado como filme exploração.

A ausência de uma construção filmica *a priori*, como a que existe no caso dos filmes de exposição, é o que permite que o filme de exploração não seja portador de seu próprio sentido, de sua própria significação, e não deva apresentar-se sozinho sem o recurso de um suporte exterior que complementa o conjunto dos quadros de referência da pesquisa. (Pessis, 2000, p. 14).

O filme de exploração compõem o processo da pesquisa de várias formas. É um recurso exploratório para auxiliar o pesquisador na pesquisa de campo. É fazer uma pesquisa com câmera desde os primeiros momentos do campo do pesquisador. Ainda segundo Pessis (*Idem*), esse tipo de registro fílmico se desdobra em subtipos: o filme de reconhecimento, de análise e de avaliação.

O filme de reconhecimento tem, geralmente, como objetivo oferecer ao pesquisador uma perspectiva geral, na qual se manifesta de que maneira o objeto de estudo está ligado ao entorno, aos elementos que o compõem e às ações que se desenvolvem. Na situação inversa o filme de análise procura centrar-se sobre um objetivo mais restrito. Outorga menor importância ao conjunto de situação e centra sua construção cenográfica, sobre um aspecto do objeto de estudo. O pesquisador procura delimitar um novo espaço de observação, no qual são priorizadas certas relações. Este espaço de análise pode ser estabelecido a partir de elementos fornecidos pelo filme de reconhecimento. A finalidade do filme de avaliação é de tornar evidente de que maneira evolui a situação, como consequência de uma ação que modifica o objeto de estudo. (Pessis, 2000, p. 20).

Não penso na criação de novas categorias, fórmulas ou modelos, mas reinterpretando as categorias descritas, pode se pensar então em um movimento do registro (copião) – documento (sem argumento, mas editado cronologicamente ou da melhor forma à construção da narrativa) – e filme.

O registro: pode ser realizado em vários momentos, concomitante à pesquisa, ou após a realização da pesquisa ou os dois. Essas imagens causem interferência da montagem possuem características de serem imagens presas aos objetivos da pesquisa, imagens aleatórias ou imagens que se orientam por um roteiro de audiovisual e não de pesquisa. É o material bruto.

O filme: seja lá qual for o objetivo ou intenções do pesquisador, do realizador ou do pesquisador/diretor, o filme é a obra de audiovisual, ou seja, a leitura da realidade e sua representação. A “análise” do pesquisador sobre o real. A discussão, portanto, nunca se afasta da produção do real. E se imbrica nas discussões sobre filmes documentais e filmes ficcionais.

No início do cinema é possível perceber que não havia muita diferença entre os filmes ficcionais e os documentais: as “atualidades”, que correspondiam à grande maioria dos filmes produzidos eram apresentados nas *vaudeilles* e *nickelodeons*. “Nelas se misturavam filmagens de situações autênticas com reconstituições feitas em estúdios, locações naturais ou nos próprios locais dos acontecimentos, incluindo

encenações, trucagens e maquetes parecidas com as utilizadas nas ficções” (Costa, 1995). As chamadas “atualidades reconstituídas” usavam recursos de ficção para fazer documentário, devido às longas distâncias, dificuldades de locomoção e tempo. Havia encenações nas atualidades e cenas documentais nas ficções (Franco, 2005). Essa mistura desfaz a rigidez das fronteiras conceituais foram geradas para explicar esses filmes e indica claramente que os primeiros filmes só podem ser compreendidos (ainda mais uma vez) tendo em conta suas interrelações com um repertório cultural que se espalhava também por outros circuitos da informação (Costa, 1995, p.131).

O termo “documentário” é atribuído ao escocês John Grierson na segunda metade dos anos 20, na Inglaterra. O gênero é definido como “o tratamento criativo da realidade”. Grierson, junto com outros cineastas, criou uma unidade de produção de filmes, com o caráter estritamente de retratar o real, chamada GPO – General Post Office, mas o documentário já vinha sendo produzido em outros lugares, como por exemplo, na União Soviética por Dziga Vertov que em 1919, lança um manifesto por um novo estilo de reportagem cinematográfica que documente a realidade. Em 1922, o americano Robert Flaherty filma “Nanook, o Esquimó”, que usa a narrativa em terceira pessoa e é considerado o primeiro documentário de longa metragem. Flaherty “com seu amor pelos povos longínquos, foi quem mostrou o que o cinema podia fazer pela fotografia do humano” (Manvell, p 40), e na URSS, Vertov começa a produzir Kino Pravda, uma série de reportagens cinematográficas. Em 1928, Vertov filma “O homem com a câmera de cinema”, ele afirma que a realidade deve ser ampliada pelo poder da “câmera olho” (*kino-glaz*), pois, o simples registro da realidade não é suficiente. O operador, equipado com o olho mecânico, evita interferir na gravação das imagens, no curso dos eventos, ele deve se fundir ao cenário. Trata-se de focar pessoas reais no seu ambiente cotidiano, ocupando-se de suas atividades habituais. “Sua missão é a de fazer ver a vida no seu incessante devir e de abrir os olhos das massas para os vínculos entre os fenômenos sociais e visuais revelados pela câmera, indo do material à obra” (Gervaiseau, 1996, p.60).

O documentário se desenvolveu muito através dos cine-jornais que retratavam, basicamente, questões políticas e cobriam os movimentos militares em campos de batalha. Através de Leni Riefensthal

com o seu “Triunfo da Vontade” de 1934, o documentário atinge proporções estéticas impressionantes e é usado por Hitler como propaganda do seu regime nazista. John Grierson é contratado para ir ao Canadá dirigir o National Film Board e em pouco tempo ele junta mais de 800 cineastas e abre pólos de documentários, também na Austrália. A partir daí, o documentário se desenvolve pelo mundo inteiro, atraindo além de cineastas, antropólogos, sociólogos e outros profissionais das áreas sociais que vêem, através do gênero, um ótimo suporte para seus estudos.

O documentário antropológico surgiu como recurso para a pesquisa que não podia ser feita *in loco* “... pela impossibilidade de chegar ao ‘campo’ de países – como a Itália e a Alemanha –, na época, em guerra com os Estados Unidos: e assim o cinema foi usado como material empírico, através do qual se pudesse compreender modelos culturais e caracteres nacionais (Mead, Metraux, 1966).

O “Cinema Direto” é proposto em 1960 por Robert Drew, Leacock, Pennebaker e Maysles com o filme “Primary”. Mesmo antes desse filme, “já existiam experiências do tipo direct cinema, por exemplo, os filmes: “Blood and Fire” (Terence Macartney-Filgate, 1958), “The Days Before Christmas” (Stanley Jackson, Wolf Koenig, Terence Macartney-Filgate, 1959) e “Back-breaking Leaf” (Terence Macartney-Filgate, 1959) (Penáfria, 1999, 69, p. 122).

O autor do filme de observação tem como princípio absoluto nunca intervir nos acontecimentos que está a filmar. O comentário, as entrevistas, as legendas e as reconstruções não são utilizadas. O som síncrono salvo raras exceções, é uma constante, sendo a utilização de planos-sequência uma das suas principais características. As pessoas não falam para a câmera; relacionam-se umas com as outras. Como há ausência do comentário, a ênfase coloca-se no aqui e agora, no imediato, no íntimo, no particular, no pessoal, no comparável com que o observador poderia experimentar. Captam-se as cores, as formas de vida quotidiana que nos poderiam passar despercebidos. Este é o “cinema directo”, também chamado *the fly-on-the-wall* (Penáfria, 1999, P.61)

O documentário verdade ou “cinéma vérité” surgiu na França em 1960 e foi proposto por Jean Rouch, que há mais de dez anos já fazia documentários antropológicos na África e por Edgar Morin. Eles conduzem o filme “Chronique d’un été”. As revelações conseguidas no filme são espontâneas, mas são conduzidas pelos seus realizadores. Como Vertov, Rouch acreditava que a câmera revela mais que o olho humano, sem a ajuda da máquina, não conseguia captar, mas ele está no filme como um observador participante. Ele deu o nome de “cinema verdade” em homenagem a Vertov e sua teoria de transformação do real através da câmera-olho, mas, em sua essência, seu cinema pode ser descrito como interativo, como especifica Manuela Penafria (1999): “os documentários interativos colocam em confronto, seja o autor com as pessoas que filma, seja a equipe de filmagens com as pessoas que filmam”. Há por assim dizer, uma participação dinâmica entre as diferentes partes do filme. A diferença desse tipo de documentário para o proposto por Grierson é o fato que a intervenção que ocorre no tipo de documentário proposto por Rouch é a do próprio autor, cinegrafista ou equipe presente, enquanto que no documentário clássico a intervenção é feita por narração em *off*, legendas, títulos, músicas etc.

A idéia de que o documentário é a reprodução da realidade visível (Keuken, 1997, p. 37), uma manipulação e organização das aparências através dos enquadramentos e das montagens vai tomando forma. E a ficção? São histórias artificiais em pano de fundo artificial, o documentário são cenas vivas, histórias vivas (Grierson, 1997, p. 66).

Assim, é fácil perceber que só raramente a imagem possui um simples valor figurativo de reprodução estritamente objetiva do real: é apenas o caso dos filmes científicos ou técnicos e dos documentários mais impessoais, isto é, de todo o setor do cinema em que a câmera é um simples instrumento de registro a serviço daquilo que ela está encarregada de fixar sobre a película. Setor que ainda não encontrei.

3 A DIREÇÃO E A AUTORIDADE NOS DOCUMENTÁRIOS E FILMES CIENTÍFICOS

Uma das principais questões sobre a relação da imagem com a pesquisa, no campo do audiovisual, diz respeito ao papel do autor. Quem é esse autor? É o pesquisador idealizador da investigação, ou o diretor do filme? E ainda, qual a importância do diretor na realização desse tipo de filme?

Na concepção de François Truffaut (2005), os diretores são fundamentais nos filmes não só pela decisão estética da obra, mas por ter que saber jogar com as possibilidades e intempéries representadas pelas intervenções dos produtores¹. No documentário, quando o diretor assume projetos que não são dele, precisa se adaptar às necessidades da pesquisa científica que solicita o filme. Os seus resultados devem estar lá, todos. Ao mesmo tempo, o diretor deve perceber se essa necessidade não transformará o filme em algo inassistível. Ou que só pode ser acessado por um público seletivo, os pares acadêmicos com os mesmos temas de pesquisa.

O pesquisador que não dirige, ou apenas faz o argumento e roteiriza, precisa de um diretor, e esse diretor precisa saber como realizar uma obra que é sua e ao mesmo tempo de uma equipe de filmagem, e mais atrás, uma equipe de pesquisadores. Volta-se a Truffaut, que percebe a pressão exercida sobre o diretor como fictícia, “só existindo quando ele é justamente um homem de pouco caráter e poucas exigências” (2005, p.15).

A pressão da pesquisa científica sobre o filme que será feito é enorme, na verdade deixa-se ao diretor poucas possibilidades de mudança². E é concreta a tensão entre o pesquisador, o diretor, a equipe de filmagem, e os “atores” sociais. Por outro lado, o pesquisador muitas vezes precisa intervir na direção, quando as decisões estéticas do diretor não dão certo, ou fogem dos objetivos da pesquisa e, portanto, do filme atrelado a ela.

¹ Para o cineasta francês, dois diretores apresentam a oposição entre modos de agir. Robert Bresson (*Lês Dames du Bois de Boulogne*), para conseguir fazer um filme, precisava de liberdade total. Ele mesmo produz seu argumento, escolhe seus atores, monta, até encontrar um produtor que aceite os seus termos. Por outro lado, Jean Renoir (*La Grande Illusion*) não trabalha sem levar em consideração opiniões dos mais variados tipos, da equipe aos produtores. E no entanto seu filme não fugirá de ser seu filme (Truffaut, 2005, p.15).

² Aqui ele poderia ser um Antoine Doinel, personagem presente em alguns filmes de François Truffaut, principalmente “*Lês Quatre Centes Coups*”, que segundo o diretor: “finge sempre submissão para no final agir segundo a própria veneta”.

Nos filmes etnográficos, Jean-Paul Colleyn apresenta um impasse de difícil solução: quando o filme é realizado por antropólogos, a forma é prejudicada, quando é realizado por cineastas, é a vez do conteúdo se machucar. Segundo o autor, o sacrifício da forma é a inabilidade do antropólogo/pesquisador em dirigir seu filme, presente na má qualidade técnica da maior parte desses filmes (Colleyn, 1992, p. 30). A inabilidade tem suas causas: o desenvolvimento limitado dessas práticas nos centros de pesquisa, as condições difíceis de realização, o autodidatismo dos realizadores. Esses, não conseguem reunir as mínimas condições necessárias para produzir um filme digno desse nome, ou seja, um bom equipamento, bons profissionais da área, tempo e recursos financeiros. Tudo isso é completado por uma confusão de estilos, problemas estéticos, má direção, comentários mal feitos e imprecisão da montagem.

O sacrifício do conteúdo diz respeito aos filmes etnográficos realizados por cineastas, geralmente sob encomenda ou com a perspectiva de serem vendidos para canais de televisão. Esses filmes, filmes de "verdade", realizados dentro de condições técnicas aceitáveis, têm por objetivo privilegiar o público, e o resultado baseia-se em um consumidor desse tipo de "aventura". Sendo assim, podem cair na reprodução de estereótipos e clichês. Tendendo às idéias prontas, o *pret-à-penser*, reproduzem idéias universais de grupos e culturas particulares: "a África negra é um continente selvagem...", e assim tantos outros.

A direção em documentários e filmes científicos passa por uma série de provas, na realização de um filme. A primeira é o aprendizado, mesmo que superficial, das técnicas de filmagem e da linguagem cinematográfica. A câmera é um elemento a mais na pesquisa e para ela, é necessário uma atenção especial. É preciso saber como operá-la para, no mínimo, orientar o fotógrafo no limite necessário. Além de entender um pouco a câmera, é necessário que se entenda as possibilidades que ela suscita. E seus limites também. As possibilidades dizem respeito aos enquadramentos, texturas, situações que emergem do uso da câmera e que podem de uma forma ou outra, compor os resultados esperados pelo diretor/pesquisador ou pelo pesquisador. Os limites incidem principalmente na relação pesquisador/informante/câmera.

Volta-se à questão do diretor/autor, mais um dado na discussão objetivismo/subjetivismo. A autoridade do filme passa pela realização

do autor, que vai buscar a aproximação com o real através de técnicas de anti-ilusionismo ou assume seu "fardo" autoral, semelhante às discussões sobre o interpretativismo na antropologia, encontradas em Clifford (2001) e Geertz (2002). Mas o autoral não é avesso ao anti-ilusionismo. O autor pode usar técnicas de anti-ilusionismo, e no entanto assinar sua obra como autor.

E algo mais também pode estar presente. Os comentários.

Os comentários nos filmes científicos funcionam com dupla função, caso sejam feitos pelos pesquisadores ou membros integrantes da pesquisa, ou quando forem realizados por pessoas de fora da pesquisa, geralmente profissionais da comunicação, narradores de "boa" voz.

A busca é aproximar o filme científico do real, mesmo que exista a montagem, que, terrível, tira a realidade da obra audiovisual e portanto da pesquisa científica³. O movimento do diretor/pesquisador é essa aproximação do real, através de muitos artificios. A narração de outras pessoas (em *off*) seria então a decisão mais acertada. É possível que o filme se vista com um obstinado objetivismo quando o diretor/pesquisador se esconde e tenta passar a idéia de câmera observadora, mesmo sabendo que ele irá editar, cortar e reconstruir a realidade em cima de um ficcionismo realista.

4 EXPERIÊNCIAS AUTORAIS: O AUDIOVISUAL E A CULTURA POPULAR/TRADICIONAL

As experiências como realizador de obras em audiovisual relacionadas à pesquisa acadêmica vêm de minha experiência com a realização de estudos sobre a cultura popular/tradicional e a tentativa de discutir sua gênese e sua dimensão de resistência e tradicionalidade. A cultura popular é compreendida nos aspectos de produção de sentido e forma de representações não participante da chamada cultura erudita, e fazendo parte de classes que não se enquadram a priori à cultura de massa apresentada pela mídia, traduzidas em conceitos como culturas populares, rurais, indígenas, regionais, locais, das classes inferiores, folclore (Canclini, 1983). Sem observar essa classificação, a antropologia fílmica realiza obras audiovisuais em que tais manifestações de cultura são analisadas.

³ Pergunta-se aqui se o texto do relatório científico não é uma "montagem".

Percebida como disciplina (France, 2000), a antropologia filmica, com origem nos filmes etnográficos, traz preceitos que poderiam analisar, descrever e mostrar, da melhor forma possível, a cultura nas várias formas em que ela se apresenta, nas técnicas materiais, rituais e corporais, mas principalmente as técnicas ritualísticas, elemento mais visível da cultura e manifestações criadas exatamente para serem apresentadas⁴. Segundo Turner, em sua obra clássica *O Processo Ritual*, os momentos de anti-estrutura, onde a efervescência e aspectos de inversão da ordem cotidiana são que, marcam os rituais nos grupos humanos. Para France, uma das funções das técnicas rituais é se oferecer enquanto espetáculo: “herdadas em sua maioria da tradição oral, tendo por registro a memória, o gesto e a palavra, elas são inteiramente orientadas para um ou vários destinatários suscetíveis de as observar, fixar, sancionar, transformar” (1998, p. 94). Por espetacular deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar (Pradier, 1999, p. 24). Pressupõe um espectador, um observador.

Para o cineasta autor/pesquisador, o que se oferece aqui como espetáculo não é mais apenas o produto da atividade, como no caso das técnicas materiais, mas a própria atividade cujo desenrolar e desdobramento são submetidos ao exame do próprio destinatário. Segundo France (1998, p. 95), o rito se esgota no concreto de um comportamento técnico inteiramente acessível à descrição cinematográfica.

Essa característica ritual provavelmente proporcionou aos cineastas uma facilidade em capturar imagens de festas e rituais, até atingir uma metodologia participante do que se chama hoje de antropologia filmica (France, 2000).

⁴ Os pressupostos da Antropologia Visual convergem para a idéia que o uso da imagem ajuda a interpretação dos grupos, não é oposição: falsa problemática. A fotografia, por exemplo, é polissêmica. A imagem não é o equivalente ao enunciado. A fotografia foi utilizada pelos antropólogos como Malinowski e Margareth Mead como complemento articulado com a escrita. A antropologia visual é uma antropologia de sistemas visuais, ou seja, das formas culturais visíveis. A compreensão do visual (o que vemos e como interpretamos) é um aparte da maneira como existem.

Nessa intersecção entre cultura popular/tradicional e espetacularidade, o estado do Pará, bem como toda a Região Amazônica, apresenta uma grande variedade de festas e rituais, principalmente marcadas pelos festejos da Igreja Católica e seus santos, passíveis de serem temas de documentários, pesquisas, reportagens e até filmes turísticos. Assim encontramos o Círio de Nazaré, em Belém (Alves, 1980), a Marujada em Bragança (Maués, 1995), o Sairé, em Santarém (Loureiro, 1995), festas juninas em todo o interior do estado, Boi-Bumbá, Pássaros Juninos e muitos círios. A ilha de Marajó, por exemplo, apresenta um calendário anual de festas e rituais (Figueiredo, 1999) trazendo o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, a Festa de São Pedro, a festa de Nossa Senhora da Conceição (Festa do Puá) e carimbós. Em Belém, a capital do estado, o principal ritual: o Círio de Nossa Senhora de Nazaré apresenta uma série de manifestações e comportamentos utilizados amplamente em documentários, publicidade turística (vídeos turísticos) e obras de ficção. Observa-se que esse tipo de manifestação é trabalhada de muitas formas pelos cineastas⁵. O carimbó e as festas juninas aparecem igualmente em documentários, ficções e em vídeos e filmes turísticos.

A variedade na forma com que a cultura aparece nos registros audiovisuais existentes fez sentir a ausência de um estudo que percebesse essas diferentes linguagens, categorizando-as e propondo novas abordagens, híbridas, com elementos de documentário, ficção, filme etnográfico, até o videoclipe, a partir da interpretação da leitura que se faz das manifestações de cultura popular/tradicional.

⁵ Dentre essas obras encontram-se: "O Círio", datado da primeira década do século, é um documentário rodado pelo espanhol Ramon de Baños; "Os milagres de N. S. de Nazaré" - 1925, documentário e "O Fim do Rio" - 1947, de Derek Twist, ficção. Também "Os Bandeirantes" - 1959, de Marcel Camus, 1º filme comercial colorido que mostra o Círio de Nazaré em Belém. Ficção. Segundo o crítico de cinema Pedro Veriano, o filme registra o evento como folclórico, tingindo-lhe de sensacionalismo; "Um dia Qualquer" - 1962, de Líbero Luxardo, ficção e "Iracema" - 1972, de Jorge Bondansky. Segundo ainda Pedro Veriano, nesses últimos filmes "o espírito paraense está presente nos filmes, os tipos, somos nós que estamos ali, e não a papagaiada turística, o exótico"; e "A promessa" (Brutos Inocentes) - 1975, de Líbero Luxardo, ficção.

Tal discussão levou à análise dos graus de relação com o real e de *mise en scène* da cultura popular/tradicional, como é interpretada pelas imagens e contextos de diversos materiais: 1) “Marias e Josés de Nazaré”, 1999, de Úrsula Vidal, documentário em estilo tradicional, com entrevistas e depoimentos se desenvolvem com imagem do Círio, apresentando a população que chega a Belém para pagar as promessas à Virgem de Nazaré; 2) “A Corda”, 2000, de Ronaldo Passarinho, documentário com depoimentos sobre o Círio de Nazaré e sobre a participação na corda, a forma de pagar a promessa no Círio; 3) “Quero Ser Anjo”, 2000, de Marta Nassar, ficção que aborda a festa do Círio de Nazaré e a disputa, entre duas crianças irmãs, para ser o anjo no Carro dos Milagres, dentro da procissão; 4) “Marujada”, 2000, de Walter Jr., documentário sobre festa. Festa realizada na cidade de Bragança/PA; “Chama Verequete” 2002, de Rogério Parreira e Luiz Arnaldo Campos, documentário sobre o músico de carimbó Verequete, mostra a cultura paraense de uma forma geral, através de depoimentos e imagens do mestre Verequete e de imagens da cultura se manifestando em momentos espontâneos e com produção de eventos especialmente para o filme. Mostra nuances da identidade paraense sem esquecer os problemas enfrentados pelo músico para continuar sua produção.

A análise desse material produziu uma tentativa de realizar filmes, que dependendo das escolhas estéticas e de linguagem, pudessem universalizar as manifestações da cultura extremamente particulares e, a partir daí, produzir obras em que essa espetacularidade fosse desenvolvida em função da experiência de realização dos participantes brincantes e



Figura 01: Mestre Verequete em cena no filme “Chama Verequete”.

da possibilidade de mostrá-la, desnudá-la frente a um público que eles não conhecem, e que entra na sua intimidade. O seu cotidiano está sendo apresentado e representado. A noção de ator social fica ainda mais nítida, e se desvendam as máscaras, ou elas serão incentivadas.

Essa experiência diz respeito a quatro produções recentes realizadas por mim:

“Naza”: A experiência na realização de “Naza” diz respeito inicialmente à realização de pesquisas no estado do Pará sobre festas e rituais (município de Soure, Ilha de Marajó) com o objetivo de investigar a relação entre festas tradicionais e o turismo. A partir dessa pesquisa, foi elaborado o texto “Imagens da cultura popular no turismo” (Figueiredo, 2004), abordando as formas como a cultura popular/tradicional paraense é tratada em obras de audiovisual (entre documentários, filmes de ficção e filmes turísticos). Após a conclusão desse estudo, foi necessário pensar sobre as diferentes abordagens documentais do Círio de Nazaré, festa em louvor a Nossa Senhora de Nazaré que acontece anualmente em Belém/PA. A compreensão do Círio de Nazaré como festa polissêmica e a tentativa de quebrar a dicotomia sagrado/profano orientou o ensaio “Círio de Nazaré, festa e paixão” (Figueiredo, 2005) e a realização de “Naza”. Em “Naza”, as imagens são usadas como narrativa visual para expressar as idéias do ensaio: a procissão, e sua relação com a serpente, símbolo universal; a procissão e sua relação com o rio, passagem, rito de passagem; o erotismo nas festas, nas roupas, nos comportamentos; a liberação e a ultrapassagem de limites morais tradicionais; a semelhança dessa festa com o Carnaval; a ambigüidade do controle estrutural, principalmente do Estado, quando após promoções populares; a idéia de significação polissêmica do Círio para seus participantes; e a idéia de motivação orgiástica para participação nesta festa.

O documentário foi realizado em torno de três eixos: a religiosidade; a festa/efervescência e a polissemia para os participantes. Foi traduzido em imagens das manifestações coletivas, de alguns comportamentos individuais, e de depoimentos de especialistas ou não.

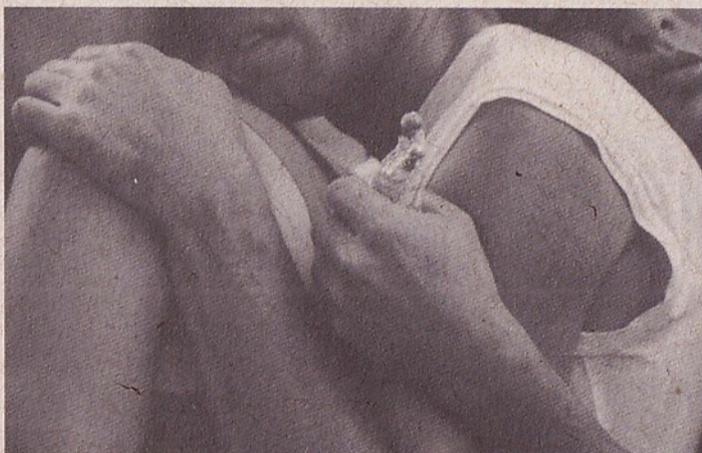


Figura 02: Corpos na corda dos promesseiros do Círio de Nazaré (Foto *still* de Edithe Pereira)



Figura 03: Corda e ex-voto na procissão do Círio de Nazaré (Foto *still* de Edithe Pereira)

“Serra das Andorinhas”: documentário originado da pesquisa “Parque Estadual da Serra dos Martírios/Andorinhas: estudos integrados para conhecimento e preservação”, que foi realizada entre os anos de 2000 a 2002, pelo Centro de Geociências da UFPA, no Parque Estadual da Serra dos Martírios/Andorinhas, em São Geraldo do Araguaia/PA. A primeira ação foi registrar imagens para compor o banco de dados sobre a região e seus moradores, ao mesmo tempo em que as pesquisas, em suas diversas áreas eram realizadas. A imagem portanto era um dado a ser coletado e depois analisado. Com a composição de um banco de imagens, decidiu-se pelo uso desse banco para a realização de um documentário formado parcialmente pelos dados da pesquisa. As imagens eram necessárias a partir do desenvolvimento do roteiro do filme, e aquelas que ainda não tinham sido produzidas, tiveram um momento pós pesquisa para essa produção, que complementou as imagens-dado. Assim, o documentário foi usado como forma de divulgação dos problemas da região pesquisada; dentre aspectos ambientais e de territorialidade de seus moradores, apresentando menor qualidade técnica e uma narrativa preocupada com explicações detalhadas e também generalistas.

“Arqueologia e Educação em Canaã dos Carajás”: documentário originado do projeto “Educação Patrimonial na Área do Sossego - Canaã dos Carajás”, realizado entre os anos de 2003 a 2005. O documentário é utilizado como instrumento de divulgação de dados da pesquisa/ação e divulgação de experiências da educação patrimonial com a comunidade local, principalmente das vilas de Bom Jesus e Mozartópolis, no município de Canaã dos Carajás/PA. As filmagens acompanharam o processo de educação patrimonial durante todo o ano de 2004 e o cotidiano de alguns moradores que participavam do projeto de educação.

“Brincadeira de Mestre”: o documentário originou uma pesquisa para dar suporte: “A memória na fala dos Mestres de Cultura de Icoaraci/PA”. A pesquisa foi realizada em 2004, e após as investigações iniciais, que tinham como objetivo inventariar os chamados “Mestres da Cultura” tradicional/popular da vila de Icoaraci, em Belém/PA, e registrar as formas como desenvolvem suas práticas ligadas à cultura tradicional, as pesquisas se intensificaram e foram acompanhadas dos registros visuais. Dessa forma, além do registro, foram produzidas

filmagens específicas, seguindo o roteiro do filme. “Brincadeira de Mestre” apresenta três mestres responsáveis por folguedos da vila: dona Nazaré, do “Boi Bumba Resolvido”; dona Zula, do “Pássaro Tem-Tem”; e Paulo da Silva, do “Cordão do Bacu”.



Figura 04: Dona Nazaré, do “Boi Resolvido” (Foto still de Werley Oliveira)

Essas experiências originaram interpretações múltiplas, não só sobre os tipos e possibilidades de relações entre o audiovisual e a pesquisa acadêmica (em pesquisas com a cultura popular/tradicional), mas também sobre as possibilidades de hibridismo entre essas posições.

Assim, a relação pesquisa/imagem pode ser dada pela interpretação da linguagem audiovisual como produto da pesquisa. Também pode ser dada pela possibilidade de divulgação dos resultados da pesquisa, os chamados “documentários científicos”, o filme exposição. O audiovisual também pode ser usado como ferramenta de pesquisa, e assim os registros audiovisuais podem ser usados como dados sobre a realidade, como registros de imagens sobre o tema. Outra possibilidade é entender o audiovisual como semelhante aos artigos científicos ou ensaios sobre um tema específico de pesquisa, e assim teríamos o filme-tese.

Além de todas essas possibilidades, ainda é possível usar a produção e a análise de imagens como recurso metodológico dentro da pesquisa/ação: a produção de discursos na pesquisa social pelos atores da pesquisa (pesquisador/grupos pesquisados). E como última,

mas não final possibilidade, a realização de documentários que possuem como condição para sua realização pesquisa aprofundada, a partir de metodologias científicas.

O mais importante é que todas essas abordagens podem estar presentes em uma única obra, ou apenas alguns desses aspectos. É o caso do proposto cinema híbrido apresentado por Canevacci (*apud* Franco, 2005).

O conceito de cinema híbrido foi proposto pelo autor para denominar filmes documentais que usam recursos da ficção. É onde se encontram o cinema e o mito. Através de uma prática criativa da antropologia visual estabelece-se uma ordem, mas, freqüentemente e melhor, uma desordem no discurso fílmico, que conecta "rochosamente" o passado mais arcaico com o presente mais atual (Canevacci, 1990)⁶. Pode-se hoje entender o hibridismo com o uso de recursos dos mais variados, entre eles a ficção.

5 NOTAS FINAIS

O modelo do documentário clássico instituído por Robert Flaherty e John Grierson, entre as décadas de 1920 e 1930 estava comprometido com o ilusionismo, com a passividade. Dziga Vertov realizava a antítese desse modelo, pois seus filmes impunham-se como discurso construído e reconstruído pelo espectador. Essência realista que proporciona um aceso direto à realidade (Da-Rin, 1997 e 2004). Dessa forma, temos uma discussão sobre o real, e a verdade, onde o documentário teria que se aproximar dessa verdade e desnudá-la.

⁶ Segundo Franco (2005), no filme "Congadas da Lapa" de Wladimir Kozák, cineasta tcheco naturalizado brasileiro mostra o objeto pesquisado, a congada, através do sonho de um andarilho. Ele mitifica o objeto no sonho desse homem. São criados dois níveis no filme, o de sonho e vigília onde a ficção e o documental ocorrem separados, mas interligados pelo fio da estrutura narrativa ficcional "como só é permitido ao híbrido filmitico, ele reinventa com um processo duplo, o mito através da fiction e a mesma fiction por meio do mito. É um verdadeiro sincretismo antropológico visual." (Canevacci, 1990, p. 98). O filme "Ilha dos Currais" nos revela o dia-a-dia de uma colônia de pescadores do litoral paranaense e sua viagem até um a ilha, de mesmo nome da película, que é um santuário para diversas espécies de peixes e principalmente aves. Isso é "costurado" por uma linha narrativa ficcional através de um livro com efeitos de animação.

Uma questão é importante: sabemos que os próprios documentários e filmes científicos são formas de representação e nunca janelas para a realidade. E o que importa é o exercício de fazê-lo e a busca por essa verdade. Existem índices dessa busca, como: cena natural, o ator natural define o documentário. Filmes de época, notícias de jornal, cenas de ficção, entrevistas, reportagem, encenação, locução em off, fotos.

A linguagem altera-se entre trechos observacionais; letreiros; entrevistas; comentários *off*. A ética é tema recorrente.

A experiência com os documentários “Naza”, “Serra das Andorinhas”, “Arqueologia e Educação em Canaã dos Carajás” e “Brincadeira de Mestre” mostrou a possibilidade de realização de documentários que buscassem a verdade, sabendo que é uma representação. O percurso de cada obra audiovisual é rébus, um enigma. Mas as dicotomias falso/verdadeiro devem ser repensadas e fugir do enfadonho deve sempre ser uma preocupação constante.

B I B L I O G R A F I A

- ALVES, Isidoro. *O Carnaval Devoto: um estudo sobre a festa de Nazaré em Belém*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- CANCLINI, Nestor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- CARDARELLO, Andréa et. al. *Nos bastidores de um vídeo etnográfico*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Miriam L. Moreira. *Desafios da Imagem; fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998
- COLLEYN, Jean-Paul. *Il faut décloisonner le genre*. *Cinémaction*. Paris: n. 64, 1992.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema*. São Paulo; Ed. Scritta, 1995;
- CLIFFORD, James. *Dilemas de la Cultura*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2001.
- COLLIER JR, John, COLLIER, Malcom. *Visual Anthropology*. New Mexico: University of New Mexico Press, 1986.
- DA-RIN, Silvio. *Auto Reflexividade no documentário*. *Cinemais*. N. 8, nov./dez. 1997.
- _____. *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004;
- FIGUEIREDO, Silvio. *Círio de Nazaré, Festa e Paixão*. Belém: Ed. UFPA, 2005.
- FIGUEIREDO, Silvio Lima. *Imagens da Cultura Popular no Turismo*. In: *Anais do 7º Encontro Nacional de Turismo com Base Local*. Ilhéus/BA: UESC, 2004.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1998.
- SP: Ed. Unicamp, 2000.
- FRANCO, Pedro Paulo Fernandes. *Em busca do Cinema Híbrido: as obras de Vladimir Kozák*. Curitiba, 2005. Inédito.
- GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas, o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.
- GERVAISEAU, Henri. *Dziga Vertov: do Cinema Verdade à Arte de Passagem entre as Imagens*. *Cinemais*: n.º. 01, Set - Out., 1996, p. 57/67;
- GRIERSON, John. *Primeiros Princípios do Documentário*. *Cinemais*. N. 8, nov./dez. 1997.

- HENLEY. *Cinematografia e Pesquisa Etnográfica. Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 9 (2): 29-50, 1999.
- KEUKEN, Yohan Van Der. *Fantasia e Realidade*. Cinemais. N. 8, nov./dez. 1997.
- LOURDOU, Philippe. *O comentário nos filmes etnográficos de Marcel Griaule*. In: FRANCE, Claudine de (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas, 2000.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica, uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.
- MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985.
- MANVELL, Roger. *O Filme e o Público*. Lisboa: Ed. Áster; s/d.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres, Pajés, Santos e Festas. Catolicismo popular e controle eclesiástico*. Belém: Cejup, 1995.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- MEAD, M & METRAUX, R. *The Study of Culture at a Distance*. Chicago, The University of Chicago Press. 1966;
- PENAFRIA, Manuela. *O Filme Documentário: História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1999;
- PESSIS, Anne-Marie. *Registro visual na pesquisa em Ciências Humanas*. Recife: Ed. UFPE, 2000.
- PIAULT, Marc Henri. *Real e ficção: onde está o problema?*, in KOURY, Mauro Guilherme (Org.). *Imagem e memória. Ensaio em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2001, p. 151/171.
- PRADIER, Jean-Marie. *Etnocenologia*. In: GREINER, Christine, BIÃO, Armindo.(org.) *Etnocenologia, textos selecionados*. São Paulo: Ed. Annablume, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002.
- ROUCH, Jean. *O comentário improvisado na "imagem"*. In: FRANCE, Claudine.de (org.). *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 2000.
- TRUFFAUT, François. *Jules et Jim*. Paris: Ed. Seuil, 1971.
- _____. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2005.
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual, estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

“Com esta obra inicia-se um inventário e publicação das pesquisas com imagem realizadas por pesquisadores da Região Amazônica, em diversas disciplinas acadêmicas. As imagéticas singulares e diversas da região são neste livro investigadas que trazem a tona imagens, iconográficas, fotográficas, de vídeo ou de cinema, como fonte de produção de conhecimento. São aqui publicados trabalhos de Ligia Simonian, Fabio Castro, João de Jesus Paes Loureiro, Alexandre Sequeira, Sandro Ruggeri, Jorane Castro, Claudia Kahwage e Silvio Figueiredo.”

Claudia Kahwage



AÇAI MARAVILHA

ISBN 857343063-7



9 788571 430637