

IMAGEM-CONHECIMENTO

Antropologia, cinema
e outros diálogos



Andréa Barbosa
Edgar Teodoro da Cunha
Rose Satiko Gitirana Hikiji
(orgs.)



PAPIRUS EDITORA

20.1731622

301.2
I31
l.21

Capa: Fernando Cornacchia
Foto de capa: Priscilla Barrak Ermel
Coordenação: Ana Carolina Freitas
Diagramação: DPG Editora
Copidesque: Margareth Silva de Oliveira
Revisão: Elisângela S. Freitas e
Maria Lúcia A. Mayer

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos/
Andréa Barbosa; Edgar Teodoro da Cunha; Rose Satiko G. Hikiji
(orgs.). – Campinas, SP: Papyrus, 2009.

Bibliografia.
ISBN 978-85-308-0878-5

1. Antropologia 2. Antropologia social 3. Antropologia visual 4. Arte
e antropologia 5. Ciências sociais 6. Conhecimento 7. Cultura
8. Estética 9. Etnologia 10. Imagem – Análise 11. Percepção.
I. Barbosa, Andréa. II. Cunha, Edgar Teodoro da. III. Hikiji, Rose
Satiko G.

09-00242

CDD-301

Índice para catálogo sistemático:

1. Antropologia: Ensaos 301

Proibida a reprodução total ou parcial
da obra de acordo com a lei 9.610/98.
Editora afiliada à Associação Brasileira
dos Direitos Reprográficos (ABDR).

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:
© M.R. Cornacchia Livraria e Editora Ltda. – Papyrus Editora
R. Dr. Gabriel Penteado, 253 – CEP 13041-305 – Vila João Jorge
Fone/fax: (19) 3272-4500 – Campinas – São Paulo – Brasil
E-mail: editora@papyrus.com.br – www.papyrus.com.br

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900044602

Quem não preferiria perder a audição, o olfato e o tato em lugar da visão? Mas, por quê? Porque quem perde a visão é como aquele que arrancado do mundo não pode vê-lo mais, nem a nenhuma de suas coisas, tornando, assim, a vida irmã da morte.

Leonardo da Vinci, Urb. 6b, 7a

Imagem e ciências sociais: Trajetória de uma relação difícil*

Os primeiros resultados de uma pesquisa desenvolvida por Christopher Tyler, do Instituto de Pesquisa Ocular Smith-Kettlewell, na Califórnia, mostram que pintores, os mais diversos, como Botticelli, Da Vinci, Rembrandt, colocam, em seus retratos, um dos olhos do personagem sempre no centro da tela. Uma pesquisa mais abrangente mostra que o mesmo se repetia em obras de pintores por mais de 600 anos de história. "Se análises de arte omitem a centralização ocular como um princípio de composição, sua manifestação ao longo dos séculos e

* Este texto procura sistematizar uma reflexão a respeito de um dos grandes temas de nosso primeiro projeto temático "Imagem em foco nas ciências sociais" e foi elaborado ao longo de todo o desenrolar do projeto, tendo se beneficiado das numerosas discussões, debates e seminários entre os pesquisadores. Sou, portanto, grata a todos os pesquisadores que dele participaram e agradeço a oportunidade de utilizar aqui dados que vêm de suas dissertações, teses e relatórios.

das variedades de estilos artísticos deve ser essencialmente inconsciente" (*Folha de S. Paulo* 10/10/1999, p. 11). Para explicar esses resultados, Tyler, um neurocientista, irá realizar estudos de mapeamento do cérebro tentando identificar quais áreas são estimuladas quando a pessoa vê o olho no centro da tela ou fora de lugar. Para ele, esse fato está também ligado às formas habituais de comunicação: "Acho que essa situação não ocorre somente em retratos. Acredito que as pessoas se posicionam de forma a ter um olho no centro, como um padrão de corpo, uma forma de comunicação. Elas reclinam um pouco a cabeça, viram o corpo enquanto interagem (...) As pessoas geralmente fazem isso inconscientemente" (*idem*).

Não consigo avaliar processos de percepção com base em um "imageamento por ressonância magnética funcional", que permita determinar que áreas cerebrais respondem a dados estímulos, mas o que essa pesquisa demonstra para nós, cientistas sociais, vem sendo tema de cursos, debates e seminários – a importância da visualidade, da visão, da associação que nós, ocidentais, fazemos entre visão e conhecimento. Como antropóloga, certamente investigaria os primeiros resultados dessa pesquisa, buscando identificar a relação existente entre formas de comunicação em diferentes culturas, posturas corporais no ato da comunicação e o modo como essas culturas privilegiam os órgãos do sentido, o valor que elas atribuem a cada um deles. Seeger já demonstrou que a ornamentação de um órgão pode estar relacionada com seu significado simbólico numa sociedade e, por isso, "os ornamentos devem ser tratados como símbolos com uma variedade de referentes e examinados como sistema". Assim, o "ornamento das orelhas e da boca pode perfeitamente indicar a importância simbólica da audição e da fala na medida em que essas faculdades são definidas numa sociedade específica" (1980, p. 45).

Nesse sentido, apesar de instigantes, os resultados da pesquisa de Tyler não são surpreendentes. No Ocidente, nossa percepção é hoje antes de tudo visual/espacial, nossa relação com o mundo é eminentemente visual. É a visão o sentido que o senso comum privilegia como órgão do conhecimento. Sabemos que, mesmo na tradição ocidental, nem sempre foi assim.

No século XVI era o ouvido. O que já foi uma mudança. De um homem sagaz, os romanos diziam: "ele tem um nariz fino". Para Horácio, "*Homo naris emunclae, homo obesae naris*". Nós dizemos: ele tem uma boa visão. E nossos pais, no século XVI: ele tem um ouvido astuto; ele ouve a relva crescer... Curiosa progressão. Primeiro o odor, o sentido animal; em seguida o ouvido, este sentido já mais refinado. Finalmente a visão, este sentido intelectual. (Febvre 1953, p. 5, tradução minha)

Lucien Febvre acrescenta que mesmo a invenção da imprensa não levou imediatamente a um privilegiamento da visão, até porque no século XVI ainda não se lia silenciosamente. Em plena reforma religiosa, a *Bíblia* era a base das crenças. Lutero, Calvino ou Zwinglio eram representados com um grande livro nas mãos: a *Bíblia*. Mas eles reivindicam a *Palavra*. "Eles não leem as epístolas de Paulo. Eles escutam a palavra de Deus pela voz de São Paulo (...). A fé era audição (...) os órgãos por excelência do cristão são as orelhas" (*idem*, p. 6, tradução minha).

Já no século XIX a visão torna-se não apenas meio de conhecimento, mas igualmente objeto do saber e da investigação. Nélia Dias (1999) mostra o quanto antropólogos franceses, como Broca, da Associação de Antropologia de Paris, procuram investigar a acuidade visual, os problemas de visão, a percepção de cores, a cor dos olhos e a própria evolução anatômica do olho no exato momento em que proclamam a predominância metodológica da observação. Vale lembrar que essas investigações se davam com o objetivo de saber como os sentidos podem conferir autenticidade, sendo eles mesmos atravessados pela dimensão fisiológica e subjetiva. Tais investigações concluem pela prioridade da visão como órgão privilegiado do conhecimento, e uma das razões é que é a visão que permite a distância necessária para o conhecimento, sem necessidade de toque.¹

"O cientificismo e a objetividade típicas do século XIX supõem a distância espacial e a posição 'neutra' do observador, requisitos que apenas a visão, dentre todos os sentidos, pode fornecer" (Dias 1999, p. 28, tradução minha). Associada a outros critérios antropométricos, a cor dos olhos era um dos elementos da classificação hierárquica das raças, colocando em evidência características físicas e intelectuais associadas a cada uma delas. Nélia Dias lembra ainda que a cor dos olhos foi considerada por mais de um século como um índice de identificação para fins de controle policial, político e social. Vale notar que esse índice não perdeu sua legitimidade. A cor e a forma da íris são elementos dos mais aventados para as

-
1. "(...) é preciso proceder como os viajantes, ou seja, a distância, sem se aproximar nem entreabrir as pálpebras com os dedos, nem analisar os detalhes fotográficos da superfície da íris" (Topinard 1886, p. 600, *apud* Dias 1999, p. 28). A necessidade de uma distância mínima para a correta observação já era assinalada por Da Vinci, alguns séculos antes: "Caso o olho veja um corpo situado bastante próximo, não poderá distingui-lo bem; o mesmo ocorre com alguém que tenta ver a ponta do próprio nariz. Por esta razão, e como regra geral, a natureza nos ensina que um objeto nunca será perfeitamente visto se o intervalo entre o olho e esse objeto não for, pelo menos, do mesmo tamanho que o rosto" (Da Vinci, Atl.138b, *apud* Carreira 2000, p. 102). Vale ainda observar que, de todos os sentidos, o toque é aquele em que mais está presente a subjetividade, sendo, por isso mesmo, o sentido dominante nas relações afetivas.

percebidos, hierarquizados, representados e diferentemente valorizados social e culturalmente. Tomamos como premissa a ideia de que nenhum dos sentidos opera isoladamente. Como disse Merleau-Ponty, a percepção “não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala simultaneamente a todos os meus sentidos” (Merleau-Ponty 1969, p. 105).

É partindo dessas premissas, portanto, que **pretendo entender o modo como nós, cientistas sociais, valorizamos diferentemente cada um dos sentidos e como os percebemos nas atividades a que nos dedicamos, nas atitudes valorizadas para o bom desempenho da atividade científica.** Assim, é notório o fato de que o léxico para o universo visual é infinitamente mais rico e complexo do que o léxico para nossas impressões gustativas, olfativas ou mesmo auditivas. Dessa forma, por exemplo, nas discontinuidades naturais relativas ao paladar, distinguimos cinco categorias básicas: doce, azedo, ácido, amargo e salgado, mas frequentemente o contraste entre esses termos não é claro (o caju, por exemplo, fica entre o doce, o ácido e o azedo). Por outro lado, a língua tem suas “artes”, e todo o léxico ligado ao paladar parece ser adequado para descrever experiências não-gustativas: “uma menina doce”, “o homem que acordou azedo”, “uma experiência amarga”, “um preço salgado”, para citar apenas alguns exemplos. São também conhecidas as associações entre o universo gustativo e a avaliação moral: “no Brasil tudo acaba em pizza”, “um homem que é um banana”, “o jogo foi marmelada” etc. É igualmente reduzido o léxico para as impressões olfativas e também este é utilizado para um domínio não-olfativo: “a coisa aqui vai feder!”.

Olfato, paladar e tato são os sentidos que implicam proximidade e por essa razão vistos como sentidos mais impregnados de subjetividade e os mais presentes nas nossas relações afetivas. No Ocidente, visão e audição são percebidos como sentidos mais abstratos e distantes e, por isso, mais ligados ao intelecto. Falamos de “um homem de visão” por oposição a outro que “não aprende nada, parece surdo”. Há certamente uma relação inevitável entre o valor atribuído à visão pelo senso comum como órgão sensível do ato de conhecer⁴ e a proliferação de imagens em nossa sociedade, espécies de registros do olhar. Nesse sentido, uma outra consequência desse privilégio da visão é que as

4. “A visão tornou-se hoje a principal via da consciência sensorial, sobre a qual se baseia todo o conhecimento sistemático sobre a natureza” (Ivins 1975, p. 13). *Vide*, a respeito da relação entre a visão e o conhecimento, o belíssimo artigo de Marilena Chaui: “Janela da alma, espelho do mundo”, na coletânea organizada por Aداuto Novaes (1990).

imagens que produzimos acabaram por dominar nosso cotidiano, chegando mesmo a substituir a experiência.⁵

Por outro lado, há alguns segmentos urbanos que se utilizam fundamentalmente da visualidade como forma de comunicação. Algumas pesquisas recentes, realizadas por meus orientandos, revelam isso claramente. Ao analisar seu material de pesquisa sobre os pichadores na cidade de São Paulo, Lucas Fretin afirma que "a linguagem visual, associada à sujeira e ao vandalismo, se tornava linguagem verbal falada nos encontros dos pichadores. Por meio da pichação se estabelece uma complexa rede de sociabilidade que abrange diferentes regiões da cidade". As pichações, realizadas de preferência em grandes vias que ligam a periferia ao centro, são difíceis de decifrar; só o pichador, acostumado a pichar, consegue bater os olhos e ler as letras estilizadas (Fretin 2001). As *drag queens*, pesquisadas por Maíra Santi Buhler, por sua vez, constroem uma identidade feminina absolutamente virtual, imagética, um simulacro sem referente. "A mulher construída pela *drag queen* não pode, jamais, ser alcançada. Trata-se, portanto, de uma sexualidade virtual, fatalidade simbólica. Tudo é encantamento, fascinação, enganação, sedução. Simulacro" (Buhler 1999, p. 16).

Se voltarmos nossa atenção para o uso de imagens para fins de conhecimento científico, vale, entretanto, notar que, se as imagens são largamente utilizadas por diferentes disciplinas em vários momentos do século XIX, apenas as ciências naturais, como a biologia, a botânica e a zoologia, continuam a se utilizar até hoje de imagens como auxiliares do conhecimento. As disciplinas mais ligadas às humanidades logo abandonam essa possibilidade. Na psicanálise, por exemplo, as imagens são vistas como extremamente ilusórias e a visão rapidamente cede lugar à escuta como sentido valorizado na relação entre o analista e seu paciente. Na sociologia, o uso de imagens em artigos científicos também desaparece no início da segunda década do século XX. Os quadros estatísticos e as discussões teórico-metodológicas passam a ser cada vez mais valorizados, fazendo da sociologia uma disciplina eminentemente verbal. Também a antropologia, como veremos adiante, abandona, a partir da década de 1930, o uso intenso que havia feito das imagens desde a invenção da máquina fotográfica e posteriormente do cinema.

Apesar de desprezar as imagens e a visão como elementos importantes da investigação científica, fortes indícios do olhar como órgão do conhecimento

5. Há um número considerável de autores que enfatizam esse aspecto. *Vide*, entre outros, Barthes 1984, Benjamin 1994, Blonsky 1985, Sontag 1986 etc.

permanecem nas ciências sociais, principalmente no que se refere ao **léxico empregado para a atitude que se espera do investigador. Nossos textos estão impregnados de um vocabulário referente à "visualidade". Na antropologia falamos, e muito, de observação e, desde Malinowski, procuramos captar o ponto de vista do nativo, tentamos reconstruir sua visão de mundo, buscamos evidências empíricas para nossas generalizações, que façam jus a uma ótica científica.** Vale ainda lembrar que a própria palavra "teoria" deriva da fusão de *théa* (visão, olhar) e *ora* (desvelo). Todo nosso discurso verbal, por outro lado, parece muito mais adaptado para descrever o que vemos do que aquilo que nos chega através de outros sentidos.

Não é apenas aquilo que se espera do observador que denuncia o visualismo⁶ (como o denomina Fabian 1983) nas nossas disciplinas. São vários os artifícios que utilizamos para "visualizar" a cultura ou a sociedade que estudamos: gráficos, tabelas, diagramas de parentesco, a famosa planta da aldeia. "Visualizar" uma cultura ou sociedade quase se transforma em sinônimo de compreendê-la" (Fabian 1983, p. 106). "A PRIMEIRA REGRA e a mais fundamental consiste em considerar os fatos sociais como coisas", afirmava Durkheim (1966, p. 13), porque os fenômenos sociais são coisas e assim devem ser tratados. São como dados que se impõem à observação, como as coisas que se encontram em nosso campo de visão, que esses fenômenos devem ser observados pelo sociólogo. Só assim se poderia, na visão de Durkheim, afastar as pré-noções que tanto atrapalham a análise científica. A recomendação de Durkheim foi prontamente acatada pelos cientistas sociais nas várias disciplinas que a compõem. O **grande paradoxo é que esse visualismo altera profundamente não só nossa própria experiência visual, como anula toda experiência que nos vem por outros sentidos que não a visão quando estamos em campo.**

Outro ponto importante, assinalado por Fabian, é que o discurso das ciências sociais "parece sempre trabalhar a contrapelo da continuidade temporal e da coexistência entre pesquisador e pesquisado" (Fabian 1983, p. 109). Ou seja, se a objetividade do conhecimento depende de uma distância espacial, esta parece levar igualmente a uma distância temporal. "(...) o Outro, como objeto do conhecimento, deve ser separado, distinto e de preferência distante do observador" (*ibidem*, p. 121). Nos museus, nos relatos de viagens e nas grandes exposições universais, esse outro era efetivamente transformado em exótico, fora da contemporaneidade, distante de nós em termos de espaço e tempo.

6. "O termo é para conotar um viés ideológico-cultural que tem na visão 'o mais nobre dos sentidos', e que vê como a mais 'exata' forma de comunicação do conhecimento a geometria como concepção gráfico-espacial" (Fabian 1983, p. 106).

São numerosos os trabalhos, tanto no campo acadêmico, quanto no campo artístico, a respeito da visão⁷ e do olhar. Por que, então, até muito recentemente, foram tão poucos os cientistas sociais que se dedicaram à imagem, seja a sua análise, seja a sua produção, por meio de fotos ou filmes? Antropólogos, sociólogos e cientistas políticos parecem não perceber na imagem aquilo que leva críticos e historiadores da arte, semióticos e psicólogos a se debruçar sobre ela, como se esse não fosse um campo legítimo de reflexão e muito menos de produção para as ciências sociais.

Por que isso? Também nós, cientistas sociais, acreditamos que conhecer implica um processo de observação. Observamos detalhadamente, estabelecemos correlações entre os dados observados, anotamos os contextos, inferimos. Para os cientistas sociais, conhecer implica observar, mesmo que o objetivo final seja chegar além daquilo que é imediatamente visível. Também esses cientistas assumem essa postura de transformar o mundo em espetáculo a ser observado e do qual eles necessariamente se distanciam para observar.⁸ O produto do conhecimento não se traduz em imagens e sim em palavras, frases, textos. Textos que assumem necessariamente estilos diversos nas diferentes disciplinas e que são marcados pela época em que foram escritos e pelo autor que os desenvolveu, como bem o demonstraram os pós-modernos. Os textos traduzem nossa atitude de reflexão racional sobre o que é observado, tornam inteligíveis os fenômenos que nos propomos a explicar.

Mesmo que marcado pela visualidade (a observação, a descrição de aspectos eminentemente visíveis, com base nos quais procuramos chegar a uma realidade subjacente e não-visível), o conhecimento nas ciências sociais, a partir das décadas de 1920 e 1930, com raríssimas exceções, sobre as quais falaremos a seguir, abdicou das imagens, seja como campo de análise, seja como forma de comunicação do conhecimento. Imagens são vistas como pertencendo eminentemente ao campo do sensível e, para os cientistas sociais, esse é um campo onde têm legitimidade apenas os artistas. Como diz John Wagner (1979, p. 13, citado por Maresca), as ciências sociais são cegas.

-
7. Vide, entre outros, Foucault 1977, Howes 1991, Novaes 1990 e 2004. No campo do cinema, três documentários foram recentemente produzidos sobre a visão, ou sua ausência: *Janela da alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, *A pessoa é para o que nasce*, de Roberto Berliner, e *Reminiscência*, de Eduardo Nunes. Vide matéria a respeito em "Ensaio sobre a cegueira", *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 23/11/1999.
 8. Mesmo os antropólogos, partidários da observação participante, deverão trabalhar sobre seus dados e refletir sobre eles com uma distância daquilo que foi observado.

Quero deter-me nessa questão procurando entender, com base na relação tensa que existe entre texto verbal e texto visual, a resistência dos cientistas sociais à imagem, assim como procurar apontar o quanto as ciências sociais, em particular a antropologia, ganhariam se vencessem essa resistência. Se o texto acadêmico e, em especial, a escrita etnográfica passaram por uma acirrada revisão por parte dos chamados autores pós-modernos, talvez novas experiências de técnicas narrativas que incorporem a imagem – fixa e em movimento – possam contribuir para uma forma de divulgação do conhecimento que seja menos autoritária, mais interativa e talvez mais evidente no seu processo de reconstrução da realidade que se quer revelar. Que fique bem clara minha posição de que as imagens não substituem o texto, contrariando o dito popular que diz que uma imagem vale por mil palavras. Elas podem e devem aliar-se ao texto, penetrá-lo numa relação mais íntima, deixando de ocupar o apêndice de nossas publicações.

Vejamos como a antropologia vem se relacionando com a imagem através dos tempos. O cientificismo que marca o século XIX, presente nas ideias de progresso e modernidade, parece ter como um de seus ícones, no campo da literatura, *Frankenstein*, o romance de Mary Shelley, e a sonhada possibilidade de superação da morte, de criação de vida a partir da morte. A experimentação, a busca de superação da morte e de conhecimento da realidade após o fim da vida parecem ser marcas típicas daquele século. Também os trabalhos de Júlio Verne, como *Cinco semanas em um balão* (1863), *Da Terra à Lua* (1865), *Viagem ao redor da Lua* (1869), *A volta ao mundo em 80 dias*, *Vinte mil léguas submarinas* (1870) e *O raio verde* (1882), são obras que inauguram a ficção científica e tecnológica e antecipam uma série de invenções e eventos (como a chegada à Lua em 1969) que ocorreriam posteriormente.

Mesmo no campo da religião, o cientificismo se faz presente. Toda a obra espírita de Allan Kardec trará as marcas dessa época. Para ele, o espiritismo é a “ciência que trata da natureza, origem e destino dos espíritos, bem como de suas relações com o mundo corpóreo” (*apud* Medina 1998, p. 121). A ciência espírita buscava, exatamente, observar o espírito e entender as leis morais que regem suas manifestações (*idem*, p. 113). Os princípios científicos do século XIX exigiam um rigor metodológico, e eram impregnados de um racionalismo tal que acabavam por levar a concepções bastante deterministas. Para Allan Kardec, essa nova ciência deveria ver com olhar crítico as explicações anímicas, mágicas, míticas e religiosas a respeito do sobrenatural, para que pudesse chegar ao conhecimento das leis do princípio espiritual.

Nesse mesmo espírito, o que marca também aquele século são as grandes invenções tecnológicas e a acelerada mudança que elas impõem ao cotidiano. Basta

lembrar que datam dessa época o telefone, o telégrafo sem fio, o raio X, a bicicleta, o automóvel e o avião. As máquinas deslumbram o homem do século XIX, e impõem, por sua vez, um outro ritmo ao trabalho. *Tempos modernos*, filme de Chaplin, ilustra claramente as tarefas repetitivas e fragmentadas impostas pelo trabalho mecanizado. Por outro lado, tudo o que era pensado como eterno deixa de sê-lo e o objetivo parece ser registrar e entender aquilo que é fugidivo, momentâneo. Essa perspectiva desdobra e acentua nos pintores impressionistas a "atração" pela velocidade, advinda do olhar movido pelo movimento dos trens e, no meio urbano em formação, das carruagens. É naquele contexto, em meados daquele século, e afinada com a época e suas preocupações, que surge a antropologia como disciplina científica, ou seja, com problemática específica, método e associações profissionais.⁹

Três grandes invenções, todas dessa mesma época, permitem perceber o quanto as atenções se voltavam não só para captar aquilo que é fugaz, mas, igualmente, trazer para perto realidades longínquas, percorrer grandes distâncias, atravessando em pouco tempo um espaço antes impossível. São elas a invenção da máquina fotográfica, do cinema e da aviação, invenções que não implicaram apenas mudanças nas formas de percebermos tempo e espaço, mas também mudanças nas perspectivas visuais até então conhecidas. Se a literatura e a religião procuravam entender melhor a realidade possível após a morte, a fotografia, o cinema, a aviação e também a antropologia vão procurar trazer para perto realidades também outras, distantes no espaço.

Embevecidos pelos avanços da industrialização que transformava por completo as competências e capacidades humanas como até ali eram conhecidas, os intelectuais do final do século XIX procuram retrair a história de sua sociedade, tentando entender os caminhos que permitiram chegar àquele patamar evolutivo. "O uso de uma observação dinâmica e totalizante, a passagem pelo campo e, assim, a experimentação, faziam do cinema e da etnografia os filhos gêmeos de um empreendimento comum de descoberta, de identificação, de apropriação e, talvez, de uma verdadeira devoração do mundo e de sua história" (Piault 1995, p. 27).

As imagens foram incorporadas pela antropologia desde o princípio da história do cinema. A grande invenção de 1895, dos Lumière, foi um equipamento importante na bagagem dos cientistas que participaram da Expedição da Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres, em 1898. Imagens passam a ser

9. A Ethnological Society of London, por exemplo, é criada em 1843 (Pinney 1992, p. 74).

cada vez mais frequentes como registros de sociedades longínquas, como signos visuais de um Outro, visto como muito próximo de um mundo natural. Tais como as coleções de artefatos, avidamente buscadas pelos museus, as fotografias forneciam a possibilidade de organizar as sociedades em tipos, modelos humanos.¹⁰ "(...) os signos visíveis podem ser mais importantes para definir as pessoas em relação àquele que observa do que entre si. O visível enfatiza aquilo que não somos" (MacDougall 1997, p. 280).

O interesse da antropologia pelo uso de imagens para ilustrações vinha igualmente do modelo científico seguido por essa disciplina no final do século passado: aquele fornecido pelas ciências naturais. Como já assinalado, a medicina logo incorporou, com sucesso, o raio X. Tanto a botânica quanto a zoologia e a geologia usavam muito ilustrações como recurso classificatório; antropólogos, por sua vez, buscavam fotos e ilustrações para captar aspectos visuais da cultura, que permitissem bases classificatórias para os diferentes estágios de evolução social. Fotografias, medidas e representações antropométricas serão também importantes elementos do diálogo que a antropologia irá travar com as ciências médicas e jurídicas.¹¹ Nesse afã classificatório, além dos já citados dados antropométricos, os vários itens da cultura material, como armas, instrumentos agrícolas, adornos, pintura corporal, cestaria, cerâmica, detalhes arquitetônicos foram amplamente registrados na literatura antropológica até as três primeiras décadas daquele século.

Essa proximidade com a imagem, que caracteriza a antropologia no início de sua história, não está presente em todas as disciplinas das ciências sociais. Reagindo contra a biologia e contra a psicologia, "a sociologia teria eliminado o corpo quase por completo de seu campo de estudo, em prol de todos os fenômenos coletivos que podiam ser mais facilmente analisados como fatos sociais em si. Ora, se o corpo foi eliminado da teoria social, o mesmo ocorreu, evidentemente, com o olho" (Maresca 1996, p. 133).

Entre 1936 e 1939, Margaret Mead e Gregory Bateson resolvem registrar em fotos e filmes "as relações entre cultura e personalidade, especialmente na educação das crianças, que já havia sido tema importante em trabalhos anteriores de Mead" (Heider 1995, p. 39). Se até essa época o objetivo da utilização de imagens era o registro visual de tipos humanos com propósitos explicitamente classificatórios, em *Balinese character* (Bateson e Mead 1942), a imagem vinha a serviço de uma temática

10. *Vide*, a esse respeito, Edwards 1992 e MacDougall 1997.

11. *Vide*, a respeito, Schwarcz 1993.

muito específica, a descrição visual do comportamento e o modo como práticas de socialização são fundamentais na formação do *ethos* cultural de um povo.

A Segunda Guerra Mundial levou muitos antropólogos norte-americanos, como Margaret Mead, Rhoda Métraux, Ruth Benedict e Gregory Bateson, a utilizarem filmes para a análise de padrões culturais que não poderiam ser observados *in loco*, principalmente filmes e culturas da Alemanha e do Japão.¹² Tal como a literatura e o folclore, o cinema permitiria a projeção de imagens do comportamento humano que, se devidamente analisadas, levariam a avaliar e prever, naquele contexto da guerra, a reação coletiva e individual de sociedades que se enfrentavam. Eram, por isso mesmo, análises que se centravam no conteúdo temático dos filmes, com base numa metodologia que não se diferenciava muito daquela que os antropólogos utilizavam para a análise do significado de mitos, rituais e cerimônias das sociedades de pequena escala, com as quais já vinham trabalhando há algum tempo. Nesse sentido, a análise tinha como objetivo buscar, por meio dos filmes, elementos que permitissem um melhor entendimento da cultura em questão e não o inverso.

Os trabalhos pioneiros de Mead e Bateson não tiveram seguidores e, a partir dessa época, as imagens praticamente desaparecem dos trabalhos antropológicos. Para Banks e Morphy, organizadores de uma importante coletânea que se propõe a repensar a antropologia visual, "Os fatores que podem ter contribuído para o abandono das novas tecnologias de registro foram a mudança de foco para a organização social, a importância do método genealógico e a ênfase na tradição oral, uma vez que os pesquisadores dessas áreas consideravam o caderno de campo uma ferramenta adequada. Os fatores complementares podem ter sido o abandono da arte, da cultura material e de formas rituais, todas essas áreas em que a câmera é indispensável (e todas elas áreas de interesse basicamente visual para os antropólogos evolucionistas)" (1997, p. 9).

O único antropólogo a inovar efetivamente a partir do uso da câmera foi **Jean Rouch**. Inovou ao sugerir mudanças tecnológicas na câmera de filmar que permitissem seu uso sem o tripé e, portanto, mais próxima de seu foco de atenção, além de ter sido dos primeiros cineastas a fazer uso do som sincronizado. Mas a grande inovação de Jean Rouch para a antropologia foi propor a chamada antropologia compartilhada, em que os sujeitos de pesquisa participavam

12. Vide, a respeito da análise fílmica realizada por antropólogos nesse período, o artigo de Weakland 1995.

ativamente do processo de filmagem e edição. Seu “cine transe” acabou tendo muito mais influência sobre cineastas como Truffaut e Godard do que sobre os antropólogos que realizavam filmes etnográficos.¹³

Não cabe aqui fazer a história do filme etnográfico que, aliás, pode ser encontrada em outras publicações.¹⁴ Essas breves menções têm como único objetivo assinalar que apesar do grande interesse que a antropologia tinha pelas imagens no início da história da disciplina, acabou por utilizá-las, basicamente, muito mais como uma técnica de registro, e, mesmo assim, com grande parcimônia. A introdução de Margaret Mead a uma coletânea sobre antropologia visual, publicada pela primeira vez em 1974, apesar de enfática quanto à necessidade de as universidades enviarem antropólogos a campo munidos de equipamentos para gravação de sons e imagens e, apesar de suas insistências em registrar, por meio de fotografias e filmes, aspectos culturais de sociedades vistas como à beira da extinção (e que, em sua visão, poderiam ser salvas mediante esses registros), parece não ter provocado o impacto desejado. Por outro lado, análises de imagens fixas e em movimento parecem ter ficado restritas ao período da Segunda Guerra Mundial, pela simples razão de que o conflito permitia apenas uma antropologia a distância. O texto verbal predominou na literatura antropológica até bem recentemente.

Há séculos, é de enorme disputa e tensão a relação entre texto e imagem. Já no Renascimento, Leonardo da Vinci aparece como o grande defensor do olho como o mais nobre dos sentidos e a pintura como arte que em muito supera a poesia. Para da Vinci, a pintura era na verdade superior a todas as outras formas verbais de expressão. Num de seus manuscritos, ele afirma:

E se você me disser que a vista impede a detida e sutil reflexão com que se penetra nas divinas ciências, e que tal impedimento levou um filósofo a privar-se de ver, a isto lhe responderei dizendo que o olho, como senhor que é dos sentidos,

-
13. Quatro pesquisadores de nosso projeto temático, Ana Lúcia Ferraz, Edgar Teodoro da Cunha, Paula Morgado e Renato Sztutman, realizaram o vídeo *Jean Rouch: Subvertendo fronteiras*, no qual procuram analisar a obra desse antropólogo cineasta. Vide também o artigo de Renato Sztutman, “Jean Rouch, um antropólogo cineasta”, em que o autor, após analisar com profundidade a trajetória da obra de Rouch, acaba por questionar alguns dos parâmetros que norteiam a obra dos chamados autores pós-modernos.
 14. Em português temos artigos de vários autores nos *Cadernos de Antropologia e Imagem* n. 1, publicados pela Uerj em 1995.

cumprir com seu ofício, impedindo os discursos que não são ciências, confusos e falaciosos, nos que sempre se disputa com grande clamor e gesticulação de braços. Na verdade, aquele filósofo devia ainda privar-se da audição, que é o que ele devia ter feito se desejasse o acordo entre todos os seus sentidos. Se tal filósofo teve de arrancar-se os olhos para ser consequente com seu discurso, pense então que esse ato foi consequente com a razão de seus discursos e de sua loucura. Não podia, por acaso, fechar simplesmente os olhos, quando tal acesso o possuía e mantê-los fechados enquanto esse furor se consumava? Mas o homem era louco, e louco era o discurso. Grandíssima loucura foi arrancar-se os olhos. (Da Vinci, Urb. 7a, 7b, *apud* Carreira 2000, p. 61)

Talvez fosse o momento de entendermos melhor essa disputa entre texto e imagem no interior da nossa disciplina, disputa em que o texto sempre levou vantagem. Começemos por entender nossa relação com as imagens.

Em todos os sentidos, as imagens antecedem a palavra. John Berger inicia seu livro hoje clássico – *Modos de ver* (1972) – afirmando que não apenas a criança vê e reconhece aquilo que vê antes de começar a falar, como é também a visão e aquilo que vemos que estabelece nossa posição no mundo que nos rodeia. Podemos explicar o mundo com palavras, diz ele, mas as palavras jamais podem dar conta do fato de que estamos rodeados pelo mundo. A relação entre o que vemos e o que conhecemos nunca se estabelece completamente (Berger 1972, p. 7).

Não é apenas no desenvolvimento do indivíduo que a imagem antecede a palavra. Os estudos sobre a evolução das diferentes formas de escrita demonstram a relação íntima entre ícone e escrita e o próprio engendramento da escrita pela imagem. Dos pictogramas, que figuram os objetos do mundo real, aos hieróglifos, imagens sagradas utilizadas desde o século IV a.C., até, finalmente, o ideograma, forma mais abstrata e simplificada que não tem uma função representativa e sim distintiva. O ideograma não tem sentido em si mesmo, não representa um objeto, tem uma função distintiva, sendo assim uma forma de escrita no sentido moderno do termo. A relação mais evidente entre palavra e imagem está, obviamente, na arte da caligrafia (bela escrita), que evoca formas em meio ao texto. Na caligrafia, em que o significante importa tanto ou mais do que o significado, linha e linguagem têm uma relação plástica e o sentido expresso não é puramente linguístico.

Imagens, fílmicas ou fotográficas, são signos que pretendem toda a identidade com a coisa representada, como se não fossem signos. Iludem-nos em sua aparência de naturalidade e transparência que esconde os inúmeros mecanismos de representação de que resultam. Eficientes na comunicação simbólica, sem

constrangimento sintático, as imagens são eloquentes. Por isso mesmo as imagens mantêm com o discurso verbal, no qual o significado parece claro e manifesto, uma relação tensa, como que uma disputa de território. Se o sentido do texto nos aparece como único e fixo (embora seja, também ele, passível de várias leituras) e capaz de abstrações e generalizações, imagens são, por sua própria natureza, polissêmicas, e, de modo paradoxal, eternamente ligadas a seu referente concreto. No entanto, como mostra Miriam Moreira Leite (1998, p. 40), “entre a imagem e a realidade que representa, existe uma série de mediações que fazem com que, ao contrário do que se pensa habitualmente, a imagem não seja restituição, mas reconstrução – sempre uma alteração voluntária ou involuntária da realidade, que é preciso aprender a sentir e ver”.

São essas características da imagem que acabaram por afastar os cientistas sociais de uma relação de maior proximidade com esse campo. Pois nessa visão o discurso verbal aparece associado à possibilidade de desnudamento de verdades subjacentes à ilusória aparência da realidade (e apenas essas poderiam ser captadas pelas imagens). É também a utilização da linguagem, atributo que nos distingue dos animais, que coloca o discurso verbal como hegemônico nas ciências sociais, cuja tradição racionalista, cartesiana e positiva é até hoje um fato. Por meio de palavras argumentamos. Imagens parecem apenas expressar a realidade por elas representada. Acrescentem-se a isso os significados de poder e controle que atribuímos ao olhar, do qual as imagens são inseparáveis. Ao discutir o panóptico, Foucault (1977) demonstra que a visão, como instrumento do poder, baseia-se, ao menos parcialmente, no fato de se ocultar da visão o mecanismo do olhar. É de perguntar se o antropólogo, por sua vez, não se sente mais garantido como autoridade ao não tornar públicos seus cadernos de campo (registros de suas observações), ao elidir as imagens que gravou em campo. Voltamos aqui às origens da perspectiva no Renascimento e à conseqüente separação entre observador e observado, a que aludimos no início deste texto. Nossa capacidade de reflexão e interpretação de determinada realidade só nos parece admissível quando garantimos a distância necessária para sobre ela discorrer. Philippe Descola (1993, p. 16) é taxativo nessa questão e chega a formular uma regra implícita para a prática etnográfica:

Se nos arriscássemos a formulá-la, parodiando a concisão da linguagem dos físicos, ela poderia ter o seguinte enunciado: a capacidade de objetividade é inversamente proporcional à distância do objeto observado. Em outras palavras, quanto maior a distância geográfica e cultural que o etnólogo estabelece entre seu ambiente de

origem e o campo que elegeu, menos ele será sensível aos preconceitos das populações que dominam o local com relação às populações marginais que ele estuda”.

“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o clássico texto de Walter Benjamin, é referência básica quando a questão da imagem acaba por focalizar as transformações que se inscrevem na ordem social que se industrializa e que implicam uma nova noção de sujeito, agora diluído na massa e nas leis de mercado. A epígrafe de Paul Valéry (de *Pièces sur l'art*, de 1934),¹⁵ com a qual Benjamin (1994) inicia esse trabalho, alerta para a modificação da própria noção de arte introduzida pelas inúmeras inovações dos tempos modernos. São conhecidas as críticas de Benjamin ao processo de reprodução da imagem que leva à perda da **aura**, do *bic et nunc* do objeto artístico. A perda da aura, diz Benjamin, remete ao mundo das mercadorias, da reprodução em série, das fantasmagorias. A unidade da presença de uma obra de arte, no próprio local em que se encontra, é a garantia de sua autenticidade.

A atualidade permanente de um objeto de arte, que as técnicas de reprodução da imagem e do som permitem, fazendo com que possa ser visualizado e ouvido em qualquer circunstância, retira desse objeto artístico sua autoridade. Se antes a arte era acolhida como objeto de culto, a partir da sua possibilidade de reprodução é o valor de exibição que toma o primeiro plano. A presença do objeto artístico independe do original; o objeto reproduzido pode agora se encontrar em locais e situações jamais imaginados por aquele que o concebeu. Podemos ver a Mona Lisa, de da Vinci, reproduzida numa lata de óleo ou em capas de cadernos escolares, ou então ouvir Bach enquanto tomamos banho ou no carro, em meio a um trânsito infernal. Mas não podemos deixar de pensar se a multiplicação das imagens não teria acabado por

15. “Nossas belas-artes foram instituídas, assim como os seus tipos e práticas foram fixados, num tempo bem diferente do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante em face daquele que possuímos. Mas o admirável incremento de nossos meios, a flexibilidade e a precisão que alcançam, as ideias e os hábitos que introduzem, asseguram-nos modificações próximas e muito profundas na velha indústria do belo. Existe, em todas as artes, uma parte física que não pode mais ser encarada nem tratada como antes, que não pode mais ser elidida das iniciativas do conhecimento e das possibilidades modernas. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, ainda são, decorridos 20 anos, o que eles sempre foram. É preciso estar ciente de que, se estas tão imensas inovações transformam toda a técnica das artes e, nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem possivelmente ir até o ponto de modificar a própria noção de arte, de modo admirável” (Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, 1934; *Conquête de l'Ubiquité*, pp. 103-104).

refazer essa relação em um outro contexto: agora, após numerosas exposições às imagens reproduzidas das obras, não se teria criado uma nova necessidade, de ter de olhar, pelo menos uma vez, o "original"?

Como bem mostra Ortiz (1991, p. 91), "a ideia da 'superioridade da arte' não é meramente uma estratégia de distinção, mas também um elemento de crítica. (...) As reflexões que os representantes dessa esfera fazem sobre o desenvolvimento de uma cultura de mercado (...) encerra uma recusa ao industrialismo que se consolida no século XIX". Mas mesmo assim a esfera artística não logrou escapar à lógica do mercado.

Se a possibilidade técnica de reprodução da imagem causa, na esfera artística, a reação já assinalada numerosas vezes por vários cientistas sociais e historiadores da arte, pouco se fez referência à revolução trazida pela possibilidade de reprodução exata da imagem, no sentido de essa reprodução permitir um discurso pictórico reproduzível. Não estou me referindo às técnicas que surgem no século XIX, e que foram rapidamente incorporadas pelos antropólogos da época – como a fotografia e o cinema –, e sim às xilogravuras, às impressões em água-forte que passam a ser efetivamente utilizadas a partir do século XV e que significaram, em termos de comunicação, uma revolução só comparável à invenção da escrita. Não eram simplesmente obras de arte menores, mas as ferramentas necessárias ao pensamento e à vida modernos. Como bem o mostra Ivins (1992), sem essas formas de impressão muito pouco restaria de nossas ciências, como a arqueologia e a etnologia, e quase nada em termos de tecnologia. Ivins ressalta o quanto a Grécia Antiga, dependente de desenhos muito sujeitos a variações, pouco pôde se desenvolver na botânica, ciência classificatória na qual a descrição das plantas, seja por palavras, seja por desenhos pouco confiáveis, não permitia imagens demonstrativas. As dificuldades da botânica não eram muito distintas daquelas da anatomia, das tecnologias de maquinário ou da arte dos nós.

Para Ivins, é exatamente o reconhecimento da importância social, econômica e científica da possibilidade de imprimir imagens que nos permite avaliar melhor o lento progresso da ciência e da tecnologia na Antiguidade Clássica e na Idade Média. Os avanços dos gregos em áreas do conhecimento como a geometria e a astronomia não dependiam de palavras acompanhadas por imagens demonstrativas.

Neste nosso mundo contemporâneo, as imagens estão em toda parte, e sua presença vem se intensificando sensivelmente, ao mesmo tempo em que se sofisticam as técnicas de reprodução e manipulação de imagens. De todas as artes, foi

certamente o cinema que melhor serviu às mais diversas ideologias, partidos e governos políticos. Do cinema soviético ao alemão, do neorealismo italiano ao nosso Cinema Novo. Forjou e difundiu um novo estilo de vida – como Hollywood, nos anos que se seguiram à Segunda Guerra, expressou o vazio de uma geração. Tendo que competir com os televisores, que invadiam os lares americanos, os Estados Unidos adotaram telas gigantescas, que transformaram o filme em grande espetáculo, difundindo pelo mundo afora o *american way of life* de forma extremamente ágil.

Entretanto, o cinema, como instrumento de propaganda, de educação de massas, foi sempre um contemporâneo do cinema de arte, aquele em que o autor se expressa antes de se colocar a serviço de um partido ou de uma ideologia. Mas, além disso, o significado de um filme adquire autonomia; nem o *cameraman*, nem o diretor, nem o produtor detêm o controle total sobre a recepção das imagens que são mostradas na tela.

Filmes documentários frequentemente trazem implícito um modelo de sociedade. Os chamados filmes de ficção – *feature films* (*feature*, em inglês, significa também caracterizar, retratar, delinear) – são, por outro lado, documentários preciosos sobre nosso imaginário, sobre nossos valores e aspirações. Como antropólogos e cientistas sociais, interessa-nos o cinema como campo de expressão imagética de valores, categorias e contradições de nossa realidade social.¹⁶ O cinema que reconstrói o real, seja no documentário, seja na ficção. Que reconstrói de modo admirável – que causa admiração – categorias como tempo e espaço, que articula planos e sequências, produzindo significados que advêm exatamente dessa montagem ou, num outro estilo, da própria ausência de montagem. Imagens que nos penetram em várias dimensões e que alteram o nosso modo de ser e perceber a realidade na qual nos encontramos.¹⁷

-
16. Vide a dissertação de mestrado de Mirela Berger, "A projeção da deficiência" (1999), na qual a pesquisadora analisa o modo como o cinema de grande bilheteria, principalmente o norte-americano, lida com a representação da deficiência física congênita, imprimindo nos personagens protagonistas desses filmes os estereótipos recorrentes sobre o portador da deficiência. Vide também "Cinema e imaginação: A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70", dissertação de mestrado de Edgar Teodoro da Cunha (2000), em que o autor reflete sobre o imaginário das sociedades que produzem esses filmes "assumindo um caráter projetivo, de uma autorreflexão através do outro".
 17. Vide a dissertação de mestrado de Hikiji, "Imagem-violência" (1998), em que a autora identifica na produção recente (décadas de 1980 e 1990) a presença da violência não apenas como tema, mas na própria forma das imagens – imagens-violência. "Como comunicar o incommunicável?", pergunta-se ela. É porque comunicam com violência que esses filmes podem refletir sobre o homem contemporâneo e sua relação com a própria violência.

Como antropólogos, debruçamo-nos sobre mitos, máscaras e rituais procurando, mediante uma análise minuciosa, elementos que nos permitam uma melhor compreensão da organização social de determinada sociedade, os valores que orientam padrões de comportamento, as categorias básicas de um pensamento tipicamente humano. Não percebemos o quanto imagens fílmicas e fotográficas nos revelam, tal como esses aspectos da organização social e outros elementos da cultura material, dados fundamentais sobre nossa própria sociedade e sobre nosso modo de pensar.¹⁸ Mas raramente nos debruçamos sobre o cinema ou sobre as fotografias. Assim como essas outras temáticas a que os antropólogos e os sociólogos tradicionalmente se dedicaram, também o cinema, como artefato, produto cultural, é uma via de acesso privilegiada para os objetivos a que as ciências sociais se propõem. Tal como mitos, rituais, vivências e experiências, as imagens fílmicas condensam sentido, dramatizam situações do cotidiano, representam – rerepresentam – a vida social. Os aspectos recorrentes e inconscientes do agir social estão igualmente presentes nas imagens fílmicas e fotográficas, cabendo ao pesquisador investigar as relações que se constroem e os significados que as constituem.

Voltemos, então, ao nosso tema. O que fazem os cientistas sociais? Observam, investigam, perscrutam, analisam com base em suas observações, procuram generalizar. A visão é, para nós, cientistas sociais, efetivamente um ato do conhecimento. Não se trata de uma visão qualquer e sim de uma visão treinada, formada, dirigida. O ato de ver é sempre uma questão de opção, ao contrário do ato de ouvir. O som nos penetra, vem de fora para dentro. Para olhar e, mais ainda, para o olhar que investiga, devemos dirigir nossos olhos com atenção. É um movimento inverso ao ato de ouvir, pois o olhar parte de dentro para fora.

Talvez esteja aí uma das grandes diferenças entre sociedades de tradição oral – nas quais o falar e o ouvir são absolutamente fundamentais – e as sociedades da escrita. George Devereux (1991) aponta os aspectos etnopsicológicos dos termos surdo e mudo (*deaf* e *dumb*, em inglês) em diferentes sociedades, para discutir concepções populares mutuamente contraditórias sobre estupidez/burrice, com base no uso linguístico desses termos. Ele procura mostrar como diferentes culturas vão associar a inteligência humana seja à capacidade da fala, seja à capacidade da audição.¹⁹

18. Vide, por exemplo, a tese de doutorado de Andréa Barbosa: “São Paulo, cidade azul: Imagens da cidade construídas pelo cinema paulista dos anos 1980” (2002).

19. Em inglês, *dumb*, mudo, quer dizer também burro, estúpido, incapaz de aprender. Seria interessante entender por que em português burro é o surdo, o indivíduo que não entende o que ouve.

Por outro lado, ver e ler são atos individuais, que implicam atos de escolha, de opção, em que o sujeito emerge como indivíduo, na acepção judaico-cristã do termo, tal como definida no clássico artigo de Mauss (2003). A imprensa e, posteriormente, a grande proliferação de textos impressos tornaram o processo de aquisição do conhecimento uma experiência muito mais privada e visual, aumentando também a credibilidade com relação à informação escrita.²⁰

Nas sociedades de tradição oral a palavra tem uma outra dimensão.²¹ A audição implica necessariamente presença, proximidade e igualmente aspectos não-verbais de comunicação. É uma comunicação em que efeitos sinestésicos estão sempre presentes, evocando associações entre percepções de domínios diferentes, nos quais o indivíduo que escuta se envolve com base numa relação eminentemente subjetiva. É exatamente esse envolvimento subjetivo que levará a psicanálise a privilegiar a escuta, deixando para as práticas médicas o ato de olhar e o tato como instrumentos básicos do conhecimento.

Para Howes (1991, p. 178), há uma conexão entre oralidade e sociabilidade, assim como uma conexão entre visualidade e individualidade. Quanto mais uma sociedade enfatiza a visão, menos comunitária ela será; quanto mais ela enfatizar a audição, menos individualista ela será.²²

Retomando McLuhan, Howes (*idem*, p. 171) mostra que foi a imprensa a responsável pelo viés favorável a um pensamento explícito ou objetivo, causal ou sequencial e, acima de tudo, lógico, tão característico da cultura ocidental a partir do Renascimento. Um pensamento que exige distância daquilo que é observado, que procura abstrair as aparências imediatamente visíveis. A invenção da imprensa apenas torna mais evidente o processo que se inicia já com a escrita. “A escrita, e principalmente o alfabeto, converteu os eventos dinâmicos que ocorrem no mundo, nos quais o homem oral e auditivo estocava seu conhecimento, em um mundo de registro visual estático. (...) o alfabeto fez com que o próprio som fosse urdido em um modo visual” (Ong 1969, p. 643). É paradoxalmente esse visualismo, ao qual Fabian (1983) também se refere, que afasta os cientistas sociais das imagens.

Se os cientistas sociais, com raras exceções, afastaram-se da imagem é porque ela dá a impressão de proximidade com o que ela representa. Cientistas

20. *Ver*, a esse respeito, o interessante artigo de Howes 1991.

21. *Ver*, a respeito da palavra na sociedade dogon, o capítulo “Ouvir”, do livro de Denise Dias Barros (2004).

22. A audição, segundo Howes (1991, p. 171), é omnidirecional, sintética, e os sons sempre têm um impacto emocional, a visão é unidirecional, analítica e distanciada. Se o som cerca, rodeia e penetra o ouvinte, a visão situa aquele que olha fora do que ele vê.

sociais e antropólogos, particularmente, adotam a posição de estranhamento e distância com relação àquilo que querem analisar. Mesmo e principalmente se os fenômenos a serem analisados são por demais familiares.²³ A resistência a uma maior aproximação com a imagem é, muito provavelmente, por associarem a imagem a signos naturais, ao passo que as palavras são tidas, nessa perspectiva, como signos convencionais. Aquilo que nos distingue como seres humanos é nossa capacidade de comunicação por meio da linguagem, ao passo que a percepção da imagem, embora também ela linguagem, é algo que supomos compartilhar com outros animais. Essa perspectiva ignora até hoje o fato que o século XV já descortinara: olhar não é apenas um fenômeno fisiológico, assim como imagens fílmicas ou fotográficas não são apenas cópias do mundo visível. Olhar e produzir imagens implica operações mentais complexas, ligadas à nossa vida psíquica e cultural. Percebemos, sobretudo, aquilo que conhecemos do mundo, exatamente aquilo que a linguagem procura estruturar e ordenar.

Como diz Herbert Read (1991, p. 12),

Vemos o que aprendemos a ver e a visão torna-se um hábito, uma convenção, uma seleção parcial de tudo aquilo que há para ver e um sumário distorcido de todo o resto. Vemos aquilo que queremos ver e o que queremos ver é determinado não por leis inelutáveis de ótica ou mesmo (como pode ser o caso em animais selvagens) por um instinto de sobrevivência, mas sim por um desejo de descobrir ou de construir um mundo em que podemos acreditar.

Concebemos o mundo, o espaço, o tempo, a pessoa, a própria noção de imagem por meio de valores que guiam nosso olhar, nossa percepção e nossa representação, atividades que não são, portanto, universais ou naturais.

Bibliografia

ALBERTI, L.B. (1999). *Da pintura*. Campinas: Unicamp.

-
23. Ao analisar a obra de Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht, John Dawsey (1998, pp. 36-38) mostra o efeito de distanciamento necessário para que se afaste o embotamento causado pela familiaridade. A imagem, *analogon* do real por ela representado, parece impedir esse afastamento. "O teatro de Brecht mais provoca do que interpreta" (*idem*, p. 38). Seria isso impossível com imagens fílmicas ou fotográficas?

- ARAÚJO, M.A.M. (1998). "Das ervas medicinais à fitoterapia. Encontros e desencontros entre as lógicas biomédicas e popular". Dissertação de mestrado. São Paulo: PPGAS, USP.
- ARGAN, G.C. (1999). *Clássico anticlássico: O renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BANKS, M. e MORPHY, H. (1997). *Rethinking visual anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- BARBOSA, A. (2002). "São Paulo, cidade azul: Imagens da cidade construídas pelo cinema paulista dos anos 80". São Paulo: PPGAS, FFLCH-USP. (Mimeo.)
- BARTHES, R. (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BATESON, G. e MEAD, M. (1942). *Balinese character: A photographic analysis*. Nova York: The New York Academy of Sciences, Special Publications 2.
- BENJAMÍN, W. (1994). "A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica". In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, pp. 165-196.
- BERGER, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books.
- BERGER, M. (1999). "A projeção da deficiência". Dissertação de mestrado. São Paulo: PPGAS, FFLCH-USP. (Mimeo.)
- BILONSKY, M. (1985). *On signs*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- BÜHLER, M. (1999). "Entre ser e estar: Uma discussão antropológica sobre a construção da identidade das *drag queens* paulistanas". Relatório final da bolsa de iniciação científica Pibic-CNPq. São Paulo. (Mimeo.)
- CADERNOS DE ANTROPOLOGIA E IMAGEM (1995). "Antropologia e cinema, primeiros contatos", n. 1. Rio de Janeiro: Uerj.
- CARREIRA, E. (organização, tradução e comentários) (2000). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. São Paulo: Imprensa Oficial; Brasília: UnB.
- CHAUI, M. (1990). "Janela da alma, espelho do mundo". In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 31-63.
- DAWSEY, J.C. (1998). "De que riem os 'bóias-frias'? Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões". Tese de livre-docência. São Paulo: FFLCH-USP.
- DESCOLA, P. (1993). *Les lances du crépuscule: Relations Jivaro, Haute-Amazone*. Paris: Plon.
- DEVEREUX, G. (1991). "Ethnopsychological aspects of the terms 'deaf' and 'dumb'". In: HOWES, D. *The varieties of sensory experience: A sourcebook in the anthropology of the senses*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 43-46.
- DIAS BARROS, D. (2004). *Itinerários da loucura em territórios Dogon*. Rio de Janeiro: Fiocruz.
- DIAS, N. (1999). "La fiabilité de l'œil". *Terrain* 33, set., pp. 17-30.

- DURKHEIM, É. (1966). *As regras do método sociológico*. São Paulo: Nacional. [1895]
- EDWARDS, E. (ed.) (1992). *Anthropology and photography*. Londres: Royal Anthropological Institute.
- FABIAN, J. (1983). *Time and the other, how anthropology makes its object*. Nova York: Columbia University Press.
- FEBVRE, L. (1953). "Discours inaugural – Leonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle". *Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*. Paris, 4-7 juillet 1952. Paris: PUF.
- FOUCAULT, M. (1977). *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes.
- FRETIN, L. (2001). "Percepção e linguagem das pichações em São Paulo". Relatório Pibic-CNPq. São Paulo. (Mimeo.)
- GRIMSHAW, A. (2001). *The ethnographer's eye: Ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEIDER, K. (1995). "Uma história do filme etnográfico". *Cadernos de Antropologia e Imagem* 1. Rio de Janeiro: Uerj, pp. 31-54.
- HIKIJ, R.S.G. (1998). "Imagem-violência: Mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes". Dissertação de mestrado. São Paulo: PPGAS, FFLCH-USP.
- HOWES, D. (1991). "Sensorial anthropology". In: HOWES, D. *The varieties of sensory experience: A sourcebook in the anthropology of the senses*. Toronto: University of Toronto Press.
- IVINS Jr., W.M. e WILLIAM, M. (1975). *On the rationalization of sight: With an examination of three Renaissance texts on perspective*. Nova York: Da Capo Press.
- _____ (1992). *Prints and visual communication*. Cambridge: The MIT Press.
- MACDOUGALL, D. (1997). "The visual in anthropology". In: BANKS, M. e MORPHY, H. *Rethinking visual anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- MARESCA, S. (1996). *La photographie, un miroir des sciences sociales*. Paris: L'Harmattan.
- MAUSS, M. (2003). "Uma categoria do espírito humano: A noção de pessoa, a de 'eu'". In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 369-396.
- MEAD, M. (1995). "Visual anthropology in a discipline of words". In: HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of visual anthropology*. 2^a ed. Nova York: Mouton de Gruyter, pp. 3-10.
- MEDINA, C.C. (1998). "Determinismo e utopia: Um estudo sobre o pensamento de Allan Kardec". Tese de doutorado. São Paulo: PUC.
- NOVAES, A. (org.) (1990). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (2004). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac.
- ONG, W. (1969). "World as view and world as event". *American Anthropologist* 71, pp. 634-647.
- ORTIZ, R. (1991). *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense.

- PIAULT, M. (1995). "A antropologia e a passagem à imagem". *Cadernos de Antropologia e Imagem* 1, pp. 23-29.
- PINNEY, C. (1992). "The parallel histories of anthropology and photography". In: EDWARDS, E. (ed.). *Anthropology and photography*. Londres: Royal Anthropological Institute, pp. 74-95.
- READ, H. (1991). *A concise history of modern painting*. Londres: Thames & Hudson.
- SCHWARCZ, L.M. (1993). *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SEEGER, A. (1980). "O significado dos ornamentos corporais". In: *Os índios e nós*. Rio de Janeiro: Campus, pp. 43-57.
- SONTAG, S. (1986). *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- SZTUTMAN, R. (1997). "Jean Rouch e o cinema como subversão de fronteiras". *Revista Sexta-Feira* 1(1). São Paulo: Pletora.
- _____ (2004). "Jean Rouch, um antropólogo-cineasta". In: CAIUBY NOVAES, S.; BARBOSA, A.; CUNHA, E.; FERRARI, F. e HIKIJI, R.S. (orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp.
- WEAKLAND, J. (2003). "Feature films as cultural documents". In: HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of visual anthropology*. Berlim: Mouton de Gruyter.

Matérias em jornais

- "Olhar recorrente: Cérebro humano pode criar regras na composição de retratos". *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 10/10/1999.
- "Ensaio sobre a cegueira". *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 23/11/1999.

Filmografia

- CUNHA, E.T. da; FERRAZ, A.L.; MORGADO, P. e SZTUTMAN, R. (2000). *Jean Rouch, subvertendo fronteiras*. 41 min. São Paulo: Lisa-USP.

IMAGEM-CONHECIMENTO

O livro resulta do encontro de pesquisadores brasileiros e estrangeiros interessados nas aproximações entre as ciências sociais e o universo das imagens, dos sons e das artes visuais. Com experiências de pesquisa diversas, os autores propõem e analisam estéticas, métodos e formas de construir o conhecimento. O conjunto dessas contribuições compõe as três partes desta coletânea.



Na primeira delas, “Imagem e conhecimento”, é discutido como o trabalho com expressões da esfera do sensível, no campo das ciências sociais, provoca a introdução de novas questões epistemológicas para as disciplinas. O filme produzido no encontro etnográfico é o tema do bloco “Imagem e pesquisa”, considerado em diferentes ângulos pelos autores – todos antropólogos, produtores e diretores. Já na última parte, “Imagens em análise”, estão em questão narrativas audiovisuais que, por se destinarem à ampla circulação, possibilitam outra forma de acesso à realidade.

Livro destinado aos interessados em antropologia, sociologia, cinema e suas reflexões sobre as conexões entre memória e vida, estética e conhecimento.



P A P I R U S E D I T O R A

1ª Ed.

ISBN 978-85-308-0878-5



9 788530 808785