

Filme como etnografia compartilhada: em campo, na ilha, no ar¹

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI E CAROLINA CAFFÉ

Em um artigo na coletânea *Film as Ethnography*, Peter Crawford² compara os processos de representação no filme e no texto etnográfico a partir das relações de presença e distanciamento que marcam suas produções. Crawford analisa a sensualidade do filme e a inteligibilidade do texto, o filme como presença e aproximação, o texto como ausência e reflexão. O objetivo do autor não é essencializar essas linguagens, mas apontar para as possibilidades de intercâmbio de suas propriedades: como o filme pode ser inteligível e até explanatório? Como a escrita pode expressar uma compreensão sensual de como é o “estar lá”?

Este artigo lida com algumas dessas questões, uma vez que analisamos aqui processos de representação que envolvem filme, texto e hipertexto, em um

¹ Este artigo é fruto de pesquisas realizadas com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), do Instituto Pólis e do Centro Cultural da Espanha – SP. Os filmes etnográficos aqui discutidos foram realizados com apoio do edital Etnodoc 2009, junto ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP (LISA-USP). Este artigo é uma versão reduzida e modificada do texto publicado originalmente em inglês na revista *Vibrant* como “Film as Shared Ethnography: In the Field, in the Editing suite, on the Air”. In: *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, Brasília, v. 9, n. 2, 2012. Brasília, ABA. Disponível em <<http://www.vibrant.org.br/issues/v9n2/carolina-caffe-rose-s-g-hikiji-film-as-shared-ethnography/>>.

² CRAWFORD, Peter. “Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities”. In: CRAWFORD & TURTON (orgs.). *Film as Ethnography*. Manchester/Nova York: Manchester University Press, 1995.

projeto de realização etnográfica de produtos audiovisuais e hipermidiáticos iniciado em 2009 com o Mapa das Artes de Cidade Tiradentes, concluído em 2011 com o lançamento do filme *A arte e a rua*, dirigido pelas autoras deste artigo.³ Tais processos tiveram como pressupostos o projeto rouchiano de antropologia compartilhada, mas possuem suas especificidades, uma vez que foram desenvolvidos em um contexto marcado pela intensidade da produção e compartilhamento de imagens, assim como pela emergência de variadas formas colaborativas de produção de informação.

Abordamos três momentos distintos deste projeto de antropologia compartilhada: a pesquisa de campo, a ilha de edição e as exposições dos filmes etnográficos. Momentos marcados por diferentes experiências de presença e distanciamento, que, analisados agora, a distância, revelam peculiaridades dos processos de produção de conhecimento a partir da etnografia audiovisual.

Antropologia Audiovisual Compartilhada

Os avanços tecnológicos e da cultura digital apresentam grandes desafios e possibilidades para o exercício etnográfico e sua expressão visual. Se para Rouch o filme era um meio privilegiado de compartilhar a antropologia,⁴ o que vislumbrar para nossa disciplina a partir da multiplicação de novas possibilidades de produção e compartilhamento de informações nos dias de hoje, com as tecnologias digitais em constante desenvolvimento, neste momento de crescente tendência da produção compartilhada das informações visuais? *Compartilhar* é, aliás, categoria nativa no mundo virtual, verbo tão popular quanto *curtir* em tempos de Facebook. As redes e plataformas virtuais, assim como os instrumentos mais acessíveis de captação de imagem e som, são as peças de um mosaico tecnológico complexo que marca as atuais transformações

³ Em "A arte e a rua: uma experiência colaborativa audiovisual com artistas de Cidade Tiradentes", in: *Revista Cultura e Extensão USP*, São Paulo, PRCEU/USP, v. 7, p. 41-52, 2012, discutimos mais detidamente os processos colaborativos que fundamentaram nossa pesquisa, desde o mapeamento que conduzimos em 2009 até os filmes produzidos em 2010 e 2011.

⁴ A proposta de Antropologia Compartilhada do antropólogo-cineasta Jean Rouch tem sido uma grande fonte de inspiração para os projetos de filme etnográfico que temos realizado. Tendo produzido mais de cem filmes desde meados do século XX até 2004, ano de sua morte, Rouch percebia no cinema uma forma de produzir conhecimento *com* os africanos junto dos quais realizava suas pesquisas. Os filmes, diferentemente das teses acadêmicas, poderiam ser vistos e discutidos por seus interlocutores. Nos filmes, a coautoria vinha sendo experimentada de forma radical por Rouch e seus amigos africanos. Para uma discussão mais aprofundada sobre Jean Rouch e sua proposta de antropologia compartilhada, ver, por exemplo, Henri Piauxt, *Anthologie et Cinéma*, Paris, Nathan, 2000.

sociais, processadas por meio da inserção cada vez maior na vida cotidiana de tecnologias comunicativas digitais.

Se nos anos 1960 visionários como Worth e Adair⁵ intuíram que a câmera cinematográfica poderia ser entregue aos Navajo para que o pesquisador pudesse se aproximar de forma original do olhar *do outro*, podemos hoje realizar o exercício da *conexão* de imagens já produzidas e amplamente difundidas, muitas delas pelos nossos próprios interlocutores, que reivindicam o lugar de autores de suas próprias histórias e narrativas.⁶ Este movimento de descentralização do lugar da produção de narrativas audiovisuais, agora protagonizada por sujeitos que antes eram objeto do olhar do cineasta/antropólogo, traz contribuições significativas, transformações políticas e estéticas, e novos desafios para a antropologia.

Aqui, apresentaremos reflexões a partir dos processos de produção do filme etnográfico *A arte e a rua* (2011), assim como de duas produções que antecedem este filme, o Mapa das Artes de Cidade Tiradentes (2009) e o curta-metragem *Lá do Leste* (2010). Finalizadas as produções, podemos refletir sobre como se deu a incorporação de conceitos e métodos formulados nos campos da antropologia visual e da performance em nossas práticas de pesquisa e gravação, além de destacar as surpresas próprias da arte de compartilhar a produção de conhecimento.

O subtítulo deste artigo destaca três momentos primordiais dos processos de pesquisa que aqui discutiremos: campo, ilha, ar. É sem dúvida instigante a apropriação de termos associados à natureza para descrever lugares de extensa experimentação tecnológica: o campo, no qual exercitamos toda a nossa técnica antropológica; a ilha, paraíso computacional, espaço de criação de mundos por meio de modernas máquinas miméticas,⁷ lugar de real isolamento – de *distância*, para usar o termo de Crawford;⁸ o ar, mundo sem fronteiras definidas, onde a obra se completa ao ser finalmente difundida, em ondas, feixes de luz, bites de informação, que são experimentados e ressignificados, finalmente, pelo espectador. Propomos olhar para esses espaços como pontos de partida para se pensar o filme como etnografia.

⁵ WORTH, Sol & ADAIR, John. *Through Navajo Eyes*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

⁶ No documentário *Cinema de quebrada* (2008) e em “Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga”, in: Gonçalves & Head (orgs.), *Devires imagéticos: a etnografia, o Outro e suas imagens*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2009, Rose Satiko G. Hikiji apresenta o movimento de apropriação do audiovisual por coletivos de moradores da periferia paulistana.

⁷ TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity*. Nova York: Routledge, 1993.

⁸ Crawford, op. cit.

Para começar, cabe dizer que nosso *campo* se constitui *na* cidade, ou melhor, em uma cidade dentro da cidade de São Paulo, o gigantesco distrito chamado Cidade Tiradentes. Em campo, observamos as formas pelas quais os artistas que habitam este território tematizam-no em seus corpos, ritmos, letras e traços.

Cidade Tiradentes se forma na década de 1980, planejada pelo poder público como um grande conjunto periférico e monofuncional (“bairro-dormitório”) para, principalmente, o deslocamento de populações atingidas por obras públicas. Considerado o maior complexo de conjuntos habitacionais populares da América Latina, Cidade Tiradentes conta com cerca de 50 mil unidades habitacionais e mais de 250 mil habitantes.⁹ Ao lado dos conjuntos habitacionais formaram-se favelas, loteamentos clandestinos e irregulares. Situado no extremo leste da capital de São Paulo, a 35 quilômetros do marco zero da cidade, o distrito contava com a infraestrutura mínima (não havia ali escolas, supermercados, bancos ou hospitais). Em 2003, o Programa Bairro Legal inicia um plano de ação para reurbanização de Cidade Tiradentes, e a partir de diagnósticos o distrito recebe intervenções para melhorias do funcionamento urbano do espaço, como instalações de equipamentos de segurança e saneamento, implantação da subprefeitura etc. Essas intervenções resultam em transformações profundas nas manifestações culturais e artísticas da região.

Conhecemos Cidade Tiradentes a partir de um mapeamento sociocultural realizado em 2009 pelo Instituto Pólis, com apoio do Centro Cultural da Espanha, intitulado Cartovideografia das Dinâmicas Jovens da Cidade Tiradentes – Mapa das Artes da Cidade Tiradentes. O produto desta pesquisa foi um mapa interativo virtual (www.cidadetiradentes.org.br) que apresenta espaços culturais, artistas e suas produções a partir de uma produção colaborativa dos conteúdos pelos próprios moradores da localidade, e que teve como principal instrumento de pesquisa o audiovisual. A equipe do projeto foi composta por pesquisadores do Instituto Pólis, consultoria etnográfica e audiovisual, além de quatro moradores de Cidade Tiradentes que, no bairro, desenvolvem atividades artísticas. Nós, autoras deste artigo, fizemos parte da equipe.¹⁰

⁹ USINA Centro de Trabalhos para o Ambiente Habitado. Secretaria de Habitação e Desenvolvimento Urbano/Prefeitura do Município de São Paulo/Programa “Cities Alliance”. Plano de Ação Habitacional e Urbano – Programa Bairro Legal, julho de 2003.

¹⁰ Carolina Caffé, Hamilton Faria e Luis Eduardo Tavares compunham a equipe de coordenação do projeto pelo Instituto Pólis. Rose Satiko foi a consultora etnográfica, Eliane Caffé participou da fase inicial como consultora audiovisual. Daniel Hylario, Bob Jay, Cláudia Canto e Cláudio Tio-Pac foram os pesquisadores-moradores.

Descrever nossa imersão em campo implica apresentar a metodologia para realização do mapeamento, assim como, num segundo momento, o processo de produção do filme etnográfico.¹¹ O processo colaborativo do Mapa das Artes de Cidade Tiradentes envolveu profissionais com formações diversas e pesquisadores-moradores, e teve início com encontros semanais, em que nos reuníamos para refletir sobre a natureza dos mapas como instrumentos de representação e produção da realidade, e entender as motivações políticas de cada pesquisador morador de Cidade Tiradentes.

Ouvimos dos pesquisadores-moradores suas histórias de vida, narrativas sobre o distrito, e começamos a conhecer as *categorias* locais acerca do território, da sociabilidade, do campo artístico, dos problemas sociais. Com eles, construímos questões e problemas, que formaram a base do roteiro de entrevistas que iriam compor o Mapa das Artes de Cidade Tiradentes. Com uma câmera de vídeo em mãos e este roteiro, os pesquisadores registraram mais de cinquenta entrevistas. O roteiro pré-formulado era apropriado diferentemente conforme cada situação. Aos poucos, soluções criativas foram sendo experimentadas: entrevistas à noite, iluminadas pelo farol de um carro; questões do roteiro anotadas em papéis eram sorteadas e respondidas pelos entrevistados; encenações eram criadas para apresentar os “personagens” pelos próprios moradores do bairro.

Os produtos das conversas gravadas lembram o que Bill Nichols¹² chamou de “documentário performático” ou documentário “em primeira pessoa”. São filmes marcados por uma “subjetividade social”, filmes produzidos por aqueles que tradicionalmente são mal ou sub-representados nos documentários. Segundo Nichols, o modelo “nós falamos sobre eles para nós” é substituído nas produções *performáticas* por “nós falamos sobre nós para nós”. Para o autor, neste estilo de documentário é adotado um modo de representação distinto, no qual conhecimento e compreensão exigem uma forma diferente de envolvimento.

Nos filmes do Mapa das Artes da Cidade Tiradentes, as gravações e questionamentos foram realizados por aqueles que compartilham com os entrevistados a experiência da vida no bairro, as dificuldades, as lutas, as estratégias de sobrevivência, as conquistas pela arte. Foi dessa forma, por meio de vídeos trazidos por pesquisadores-moradores e da própria experiência desses agentes, que nos aproximamos efetivamente do universo dos artistas do distrito.

¹¹ Parte desta discussão encontra-se em CAFFÉ & HIKIJI. “Filme e antropologia compartilhada em Cidade Tiradentes”. In: COLE & RIBEIRO (orgs.). *Antropologia, arte e sociedade*. v. 1. São Paulo: Altamira, 2002, p. 515-526.

¹² NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

Finalizada a construção do site, deparamos com um extenso material de pesquisa que demandava outro tratamento. No processo do mapeamento, conhecemos artistas que surpreendiam revelando, a partir de suas obras, argumentos muito originais acerca da vida e transformação daquele território. Um filme etnográfico surgiu como uma boa oportunidade de desenvolver questões que emergiam em campo.

Entre 2010 e 2011, com apoio do edital Etnodoc – Edital de Apoio a Documentários Etnográficos sobre Patrimônio Imaterial (Iphan), realizamos os filmes etnográficos *Lá do Leste* (2010) e *A arte e a rua* (2011),¹³ junto ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA-USP) e ao Instituto Pólis. Os filmes tiveram como tema investigativo principal o conflito da arte de rua em Cidade Tiradentes com as mudanças espaciais e socioculturais desse distrito. A transformação da arte de rua retratada nos filmes nos fala também sobre as tensões próprias da disputa pelo espaço público e pelo direito à comunicação.

Acompanhamos a experiência de quatro grupos ligados ao hip-hop que cresceram junto com o distrito e em suas obras dialogam com seus desafios e sonhos: grupo de grafite 5 Zonas; grupo de rap RDM (Rapazeada do Morro); grupo de dança Tiradentes Street Dancers e grupo de rap gospel Relato Final. Cabe notar que dentre os protagonistas dos filmes etnográficos estão dois pesquisadores-moradores do Mapa das Artes: Bob Jay, o rapper do RDM, um dos grupos de rap com longa trajetória em Cidade Tiradentes, e Daniel Hylario, um ativista cultural com grande proximidade com o universo artístico e com a juventude do distrito.

O fato de termos entre nossos protagonistas dois pesquisadores com quem tivemos contato por cerca de um ano antes da realização do filme resulta em um processo de criação conjunta, que marca desde a escolha dos temas e situações a serem abordados no filme, até definições de roteiro e escolhas de linguagem cinematográfica. Com Bob Jay, Daniel Hylario e seus parceiros em Cidade Tiradentes, discutimos *o que* e *como* filmar na localidade: temas relevantes, situações cotidianas que poderíamos abordar, momentos de destaque para os fazeres artísticos de cada grupo, formas de apresentar a linguagem artística de cada um.

¹³ Ambos os filmes, com pesquisa, direção e roteiro das autoras deste artigo, abordam o mesmo contexto, sendo que *Lá do Leste* (2010, 28 min.), na íntegra em <vimeo.com/lisausp/ladoleste>, é o curta-metragem que deu origem ao média *A arte e a rua* (2011, 46 min.), disponível aqui: <vimeo.com/lisausp/aartearua>.



Daniel Hylario e Bob Jay, pesquisadores-moradores e protagonistas de *A arte e a rua*. Foto de Éric Brochu.

Portanto, o processo de elaboração do roteiro do documentário foi altamente colaborativo, e a maior parte das situações filmadas foi pensada em conjunto com os artistas que protagonizam o filme, organizada e sistematizada por nós, diretoras. (Como retratar o encontro dos membros do grupo de rap? Marcar um churrasco para um dia de filmagem e levar para a casa de Bob Jay parte importante da família RDM – mais de duas dezenas de pessoas – não foi trabalhoso para a produção do filme.)

Mais que as locações, a construção da questão central que orientou a produção (a transformação do território advinda da urbanização da periferia e o diálogo dos artistas de rua com essa transformação) é resultado direto do diálogo com os protagonistas do filme. Em comum, eles são artistas que nasceram ou cresceram na periferia de São Paulo na década de 1980. Estão vinculados com o movimento hip-hop, e, dentre os que participaram do mapeamento, foram escolhidos pelo reconhecimento de suas trajetórias políticas na região e por seu pensamento crítico sobre as disputas culturais locais.

Apesar de ser hoje o funk a linguagem musical hegemônica na comunidade, o Mapa das Artes apresentou majoritariamente vertentes da arte de rua e do movimento hip-hop. Isso se deu em função da “rede de contatos” e de conhecimento dos pesquisadores envolvidos no projeto, mais próximos da

geração artística dos anos 1990 que propriamente da juventude ou mesmo de artistas mais velhos. O resultado desse “recorte” não planejado pelo projeto foi a constatação de *uma* história do distrito, da transformação do território e dos grupos ligados à arte de rua; é o olhar desses artistas e moradores, profundamente marcados pelo hip-hop e pela vivência nessa periferia urbana, que buscamos apresentar nos filmes.

Daniel Hylario, pesquisador do Mapa das Artes e personagem-narrador de *A arte e a rua*, tem um lugar central na proposta de produção compartilhada de conhecimento que incorporamos tanto no mapeamento quanto nos filmes etnográficos. Desde o mapeamento, Daniel sempre nos surpreendia com a sua forte apropriação da história e transformação do distrito, seu olhar crítico e original sobre Cidade Tiradentes. No filme, sua participação foi intensa desde a fase de pesquisa, nas idas a campo, seleção das locações, primeiras conversas com os grupos, até a elaboração dos roteiros de gravação para as diárias de filmagens. Daniel também foi o responsável por coordenar o trabalho da câmera-bastão, uma das linguagens que escolhemos para a captação de imagens e sons. Nos créditos do filme, Daniel é o diretor de *handycam* e produtor local.

Inspiradas por uma proposta da cineasta Eliane Caffé,¹⁴ propusemos a alguns dos nossos personagens que levassem a câmera providenciada pela produção para registrar elementos de seu cotidiano: poderiam gravar seu trabalho, o distrito, os preparativos para as apresentações, além de filmar livremente o que achassem interessante. No filme empunharam a câmera, além de Daniel Hylario, Bob Jay e Michelle Fleury, a esposa de Denilson, o rapper evangélico do Relato Final. Daniel coordenava a “passagem do bastão” para os demais protagonistas. Os resultados foram tão surpreendentes que formam parte importante do corte final do filme.

Em uma sequência marcante capturada com a câmera-bastão, vemos um rapaz negro caminhando no escuro, enquanto sussurra para a câmera: “São exatamente 4h40, estamos a caminho do serviço, este é o meu dia a dia”. Em uma série de planos narrados em primeira pessoa, sempre empunhando a câmera, que por vezes volta-se para seu próprio rosto, Bob Jay, o rapper do RDM, vai pontuando seu dia de trabalho, desde o trajeto de Cidade Tiradentes para o

¹⁴ A expressão câmera-bastão nos foi apresentada por Eliane Caffé. Nas suas primeiras experiências cinematográficas documentais, Eliane usou a metodologia para a construção narrativa de *Milágrimas* (2008), sobre o espetáculo do bailarino Ivaldo Bertazzo criado com dançarinos que moram na periferia da cidade. A metodologia consistia em entregar uma *handycam* para os bailarinos de Bertazzo depois dos ensaios. Cada um devolvia para Eliane um “pedaço” de suas vidas, uma forma de representação de sua realidade na periferia da cidade.

centro – caminhada, condução – até chegar aos túneis onde trabalha “passando cabo”, construindo as novas linhas do metrô. É um longo dia, construído no filme de Bob Jay pela narração das horas que passam: às 4h40, quando levanta para “trabalhar pra buscar o pão de cada dia pra família”; às “6h05 da manhã, rumo ao trampo”, porque, segundo Gabuks, seu parceiro musical que o acompanha na jornada para o trabalho, “nós canta rap, mas nós é peão também: enquanto você tá debaixo do cobertor quentinho, ó os vagabundo aqui ó, aqui indo trabalhar pra levar o pão de cada dia pras mulher, certo?”; às 11h30, quando Bob Jay grita para seus companheiros de trabalho nos subterrâneos da cidade: “Vamo almoçar, seus bando de morcego!”.

A linguagem da câmera-bastão nos aproximou de situações do cotidiano de nossos protagonistas como a descrita acima, vistas a partir de seu próprio ponto de vista, nos oferecendo uma outra dimensão sobre a vida na periferia de São Paulo. Apesar do tremor das imagens, esbarrões e outras “sujeiras” estéticas próprias dessa metodologia de gravação, incorporar os registros da câmera-bastão no documentário foi de alguma forma aceitar também os resíduos e as impurezas como parte do cotidiano. A forma é também conteúdo.

Outra linguagem que escolhemos desenvolver no filme foi a que chamamos de experimental ou artística-colaborativa. A proposta era apresentar no filme a arte de nossos interlocutores, a partir da experimentação audiovisual direta com a linguagem produzida pelos protagonistas.

Partimos da concepção do audiovisual como meio privilegiado para abordar o universo sensorial e estético, especialmente nas formas expressivas que abordamos – música, dança, artes visuais. Em imagens e sons é possível apresentar aspectos das práticas artísticas nem sempre traduzíveis pela palavra: timbres, ênfases e movimentos, no caso da música; cores, formas e intenções, no caso das artes visuais; técnicas e expressões corporais, e estilos, no caso da dança; a transformação dos sujeitos em um momento de *performance*, em todas as artes. O vídeo, como analisa o antropólogo e cineasta David MacDougall,¹⁵ sugere modos alternativos de expressar a experiência sensorial e social.

A participação dos protagonistas na produção dessa passagem fílmica foi central. Nos primeiros encontros com cada um dos grupos, propusemos a criação de um vídeo artístico com o trabalho de cada um. O grafite nos parecia desde o início uma das formas mais visuais de expressão artística dentre os universos que abordamos no filme. Pesquisas com criações artísticas e audiovisuais que dialogavam com o grafite nos levaram à proposta de criação com o grupo 5

¹⁵ MACDOUGALL, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

Zonas de um filme *stop motion*, técnica de animação que cria a ilusão de movimento a partir da montagem de *frames* fotográficos. No filme criado por Andre Farkas e Arthur Guttilla, as latinhas de spray ganham vida, assim como os desenhos grafitados pelos integrantes do 5 Zonas.

O trabalho foi realizado em sessões de grafite e fotografia durante dois dias consecutivos, e editado pela dupla. Nos documentários, nos apropriamos da criação, sobrepondo depoimentos de transeuntes que passavam pela rua durante as filmagens da ação de grafiteagem à animação.

Um videoclipe com o RDM é o segundo vídeo experimental de nosso projeto. O experimentalismo, nesse caso, é menos o da linguagem – uma vez que o videoclipe é talvez uma das formas mais consolidadas de associação de música e vídeo – que o do processo de duas realizadoras de documentários atuarem como diretoras de um clipe de rap e com recursos mínimos.

A construção ficcional de uma ação na rua foi a forma que encontramos para traduzir uma das canções do RDM, “Barro Branco”, que fala justamente do setor no qual os membros do grupo se conheceram, cresceram e onde vivem até hoje. O vídeo foi incorporado ao média-metragem *A arte e a rua*, mas, antes disso, foi apropriado pelo grupo, que o postou no YouTube com a descrição: “VIDEO CLIP OFICIAL BARRO BRANCO”.

Além da câmera-bastão e da linguagem experimental, nosso trabalho foi bastante orientado pelas tradições do cinema de observação e de participação. Antes de roteirizar o filme, desde as nossas conversas com os grupos, quando ainda não levávamos gravador para o campo, percebemos que quando eles deixavam de falar diretamente conosco (diretoras ou equipe do filme) e passavam a falar entre eles (ainda que com a nossa presença), o discurso e a qualidade da informação eram bastante diferentes.

O cinema de observação – que tem no *cinema direto* norte-americano sua expressão mais evidente, mas que é desenvolvido no cinema etnográfico por diversos autores e escolas¹⁶ – foi uma referência central para nossa produção,

¹⁶ Jean Rouch e seu *cinema-vérité* associam o cinema de observação a metodologias participativas. David MacDougall pode ser pensado como um dos principais realizadores do cinema observacional no campo antropológico. A Escola de Manchester tem formado gerações de realizadores com ênfase no cinema observacional. Para discussões sobre o cinema de observação, ver Nichols, op. cit.; Silvio Da-Rin, *Espelho partido. Tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro, Azouge, 2004; David MacDougall, “Beyond Observational Cinema”, in: Hockings, *Principles of Visual Anthropology*, Berlim/Nova York, Mouton de Gruyter, 1995; Erik Barnow, *Documentary – A History of the Non-fiction Film*, Oxford/Nova York, Oxford University Press, 1993, entre outros.

principalmente para dar conta do que definimos como a “etnografia dos grupos”, que buscou a descrição e os detalhes da ação.

Partíamos de um ano de trabalho com entrevistas na localidade – no processo do mapeamento –, o que fez desse tipo de interação e registro uma linguagem não menos importante para a construção do nosso filme etnográfico. A escolha do cinema de observação resultava, entretanto, de nossa aposta em uma linguagem narrativa que destacasse o fazer artístico dos nossos personagens, em uma metodologia que registrasse os discursos que rodeiam os momentos cotidianos e de organização de nossos personagens: o discurso político presente nas letras de música; didático e identitário nas falas do professor de *street dance* em sala de aula para seus alunos; descontraído, sentimental ou enérgico na roda de conversa de rua entre os amigos – e não o discurso produzido *para* a câmera.



Campeonato de Street Dance, em frame do filme *A arte e a rua*. Foto de Rafael Nobre.

Cabe notar, entretanto, que a observação, em nosso cinema, não se pretende neutra, distanciada e objetiva; é fruto de intensa relação com os atores sociais. Cada situação filmada, evento público ou cena íntima foi, de alguma maneira, pautada ou roteirizada em parceria com os protagonistas da história. Por isso, em nosso filme, observação não se separa de participação. Nesses momentos de criação conjunta de situações, enredos e narrativas nos aproximamos ainda mais do ideal rouchiano de compartilhar a antropologia por meio do filme.

O diálogo entre um dos protagonistas do filme com sua esposa, registrado nas filmagens durante cerca de trinta minutos, é significativo: com pouquíssima gente da equipe na sala, o casal sentiu-se extremamente à vontade para *representar* a sua relação usual, cotidiana. A cena mostra preocupações do casal, carinho e até discussão. Nossa câmera, operada nesse momento pelo diretor de fotografia do filme, Rafael Nobre, não é, sem dúvida, a “mosca na parede”, para usar a terminologia que definiu o tipo de presença desejada pelos autores do cinema direto. No cômodo de cerca de seis metros quadrados, o fotógrafo, seu tripé e a câmera ocupam um espaço considerável... Como compreender a naturalidade com que o casal discute a vida e a sua relação? Para Rouch, é somente por meio da *ficção* que podemos acessar algumas verdades. A câmera é, mais que observadora, provocadora. Talvez possamos pensar que foi exatamente a presença da câmera que gerou o espaço e oportunidade para o casal colocar alguns temas “em pratos limpos”.

Bill Nichols¹⁷ opõe à “mosca na parede” – o cinema de observação – a “mosca na sopa” – o cinema de provocação. É o que faz Jean Rouch: provoca, ao propor performances para o filme, explorar com a criação de ficções uma aproximação com o real, criar com seus interlocutores a dramaturgia que filma.

Um de seus filmes, *Tourou et Bitti, les tambours d'avant* (1967), é um plano-sequência de cerca de dez minutos sobre uma cerimônia de caça e dança religiosa. Rouch filma enquanto adentra o espaço ritual, aproxima-se dos músicos que tocam os tambores, aguarda o transe até que este acontece, e em seguida se afasta. Ao falar sobre o filme, Rouch reconhece o papel provocador da câmera:

Existe uma *relação toda especial entre estas pessoas e o cinema*. Eles têm perfeita noção de que as coisas observadas pela câmera são especialmente destacadas. *A câmera passa então a ter um papel ativo na cerimônia*. Se por acaso eu cometo um erro e desvio minha atenção para um participante antes de ele merecer o destaque – isto é, de ele entrar em transe – eles protestam: “Não! Não é o que você deve filmar agora”.¹⁸

A relação dos artistas de Cidade Tiradentes com o filme foi, sem dúvida, *especial*. A câmera tem papel ativo no agenciamento de ações e reflexões. A câmera é provocadora, participativa, observadora e observada. Dirigimos e fomos dirigidas. Criamos juntos, equipe e artistas do distrito, a Cidade Tiradentes que apresentamos nos filmes.

¹⁷ Nichols, op. cit.

¹⁸ ROUCH, Jean. “Entrevista” em “*Le Maître Fous* do cinema-verdade”. In: AVELLAR, J. C. *Escrever cinema*. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/rouch_verdade.htm>. Acesso em: 7 nov. 2008. Grifos nossos.

Essa relação nem sempre é explicitada na forma como tradicionalmente são apresentados os créditos de filmes. Podemos falar em roteirista ou diretor do filme? Em um trabalho desse tipo, poderíamos afirmar que o diretor tem maior crédito sobre a autoria do que o produtor local ou mesmo alguns dos protagonistas do trabalho? Todos, equipe de gravação, protagonistas e editores, têm força sobre a construção narrativa, e são, portanto, todos autores da obra.

Na ilha

Na coletânea que coorganiza com Turton, *Film as Ethnography*, Peter Crawford publica um artigo de título sugestivo: “Film as Discourse: The Invention of Anthropological Realities”, no qual explora as diferenças e similaridades entre a escrita etnográfica e o filme, ou entre o que chama antropologia textual e cinemática.¹⁹

Para compreender os processos representacionais no filme e nos textos antropológicos, Crawford pensa a relação entre *othering* e *becoming*, ou entre presença e ausência na produção de sentidos. No caso do trabalho de campo, o antropólogo estaria em um processo de *becoming*, de se tornar outro, distanciando-se de sua própria cultura. Ao escrever a monografia, é a distância do outro que permite o exercício reflexivo.

Mas seria justamente nesta relação entre presença e ausência que residiria uma diferença fundamental entre o filme e o texto. O texto, resultado do processo de distanciamento, é explanativo, explicativo, *othering*. O filme, com suas capacidades sensuais, comunica uma compreensão, expressa para o público o senso de *becoming*. Para Crawford, o filme é “presença”, resultado da insistência da imagem em “estar lá”. A escrita é “ausência”, distância imposta entre si e o “outro”.

Poderíamos relacionar o processo de edição do filme com o momento da escrita, quando se impõe a distância entre pesquisador e sujeitos. Mas, na ilha de edição, esse distanciamento é curiosamente marcado por um novo processo de aproximação. Na ilha de edição, o montador do filme aproxima-se, pela primeira vez, do contexto filmado. Para as diretoras, que participaram de todo o processo de pesquisa e filmagem, a ilha de edição é, simultaneamente, distanciamento e presença. A ilha vira campo.

O primeiro passo desse novo campo é revisitar todo o material filmado. No nosso caso, além das cerca de vinte horas de filmagens realizadas por nossa equipe

¹⁹ Crawford, op. cit., p. 66.

(diretor de fotografia e assistente, principalmente), tínhamos mais de dez horas gravadas com a câmera-bastão pelos protagonistas do filme ou seus familiares.

O trabalho inicial foi realizar uma primeira seleção desse material, reduzindo-o a cerca de cinco horas, para que o trabalho de montagem pudesse começar. Simultaneamente, a direção construiu um roteiro prévio de edição, partindo da ideia e roteiro originais de gravação, indicando para a montadora a história que gostaríamos de contar.

O trabalho de montagem começou a partir das imagens selecionadas e com o roteiro que lhe fornecemos. Alguns dias após o início do trabalho, em que a montadora Karine Binaux pôde conhecer o material e elaborar alguns minutos de montagens, nos reunimos e assistimos a esse esboço inicial. O material apresentado, que seguia de perto nossas indicações de roteiro, não nos empolgou.

Este momento de estranhamento com relação à produção do texto (fílmico) etnográfico – escrito a várias mãos, no nosso caso – nos levou a uma decisão importante: se o processo de produção de todo o filme até então vinha sendo muito compartilhado entre realizadoras e sujeitos filmados, o processo de edição não poderia ser diferente.

Karine Binaux é musicista, montadora e franco-brasileira. Deveria trazer seu conhecimento, sua intuição, sua sensibilidade artística e sua leitura sobre o material para a ilha de edição; a subjetividade da montadora ganharia, então, espaço no projeto, evidenciando o alargamento da noção de autoria, que já vínhamos experimentando desde os momentos iniciais da pesquisa. Nossa aposta como diretoras foi nos desapegarmos do roteiro prévio e incentivar a primeira leitura livre da nossa montadora. O resultado foi surpreendente. A montadora já não era apenas uma técnica em operação da ferramenta de edição, mas coautora do filme, e a sua apropriação sobre a narrativa da obra fez com que o exercício de criação coletiva passasse a ser, na ilha, mais difícil, mais sincero e interessante. Olhando o material que produzimos com maior liberdade (com abertura para propor novos caminhos, inclusive diferentes daqueles inicialmente pensados pelas diretoras), a montadora perdeu a insegurança em relação ao seu trabalho, escolheu as cenas que lhe pareceram mais potentes e defendeu uma montagem que reflete, de alguma maneira, o seu próprio olhar sobre a periferia.

A experimentação de compartilhar a criação narrativa do filme na ilha se tornou ainda mais interessante com a oportunidade que tivemos de montar dois filmes: uma versão curta e outra longa a partir do mesmo material. A versão curta, *Lá do Leste*, montada por Karine Binaux, não inclui Daniel Hylario, que viria a ser o protagonista da versão em média-metragem, *A arte e a rua*. No curta,

uma sequência de cenas etnográficas, incluindo muito material captado com a câmera-bastão, compõe um mosaico de fragmentos do cotidiano em Cidade Tiradentes, por meio da experiência de seus jovens artistas. Sem a presença reflexiva e orientadora de Daniel, a narrativa do curta se aproxima mais da ordem da experiência da vida e arte dos protagonistas do que de um discurso explicativo e intelectual. No princípio nos perguntamos se o resultado fílmico de característica fragmentária era resultado do alto grau de compartilhamento da obra. A produção audiovisual compartilhada teria perdido a sua unidade e sentido? Sem dúvida a obra se distancia muito da linguagem tradicional do cinema. De todo modo, a versão teve ótima repercussão no meio do cinema etnográfico ou mais alternativo e experimental.

A versão em média-metragem *A arte e a rua*, montada por Douglas Guedes a partir do curta-metragem, é conduzida pelo narrador Daniel Hylario. O esforço analítico de Daniel – um pensador de Cidade Tiradentes – resulta em um filme em que ideia e experiência surgem embaralhadas. As opiniões do narrador (que fala para a câmera) compõem uma nova camada de sentidos, que é sobreposta à experiência dos artistas protagonistas do filme. Diferente da versão curta, na qual cenas do cotidiano apresentavam questões urbanas sem nomear ou conceituar os problemas, cobrando maior participação do espectador para a conclusão e interpretação da obra, a versão média apresenta as problemáticas do filme com maior objetividade e clareza.

No curta, Karine Binaux optou por não incluir as cenas de videoclipe e outras indicadas pela direção para dar “os respiros do filme”. “Se meus protagonistas não respiram no seu dia a dia, por que vou deixar o espectador respirar?”, provocou. A interpretação da montadora franco-brasileira sobre a realidade periférica era predominantemente negativa, marcada pela ideia de um lugar violento e de carências, e sua montagem se comprometia com a sua preocupação social. Douglas Guedes via leveza e alegria nas práticas artísticas cotidianas dos artistas de Cidade Tiradentes, e não se opôs a incluir as “cenas de respiro”, aquelas que resultaram das experimentações artísticas produzidas pela equipe com os protagonistas.

A ilha não consiste apenas na relação entre diretoras e editores/montadores. Foram longas as discussões com os músicos que fizeram as trilhas sonoras de ambos os filmes. Percebemos como diferentes olhares para o material filmado resultam em interpretações musicais também diversas, que imprimem sentimentos nas imagens, tingem o filme com tonalidades próprias, ou *modos* distintos, para ficar na metáfora musical. Também apostamos na liberdade total de interpretação sobre a obra e criação musical do artista que compôs a trilha

para o curta-metragem. Thomas Rohrer compôs uma trilha densa para *Lá do Leste*, que pincelou ainda mais sentimentos de tensão sobre os momentos cotidianos dos nossos protagonistas. Analisando as sessões de exibição do curta, levantamos a hipótese de a trilha e a montagem terem reforçado aspectos tensos e claustrofóbicos da experiência periférica, e, *a posteriori*, imaginamos a conexão entre essa tonalidade sombria e um olhar de artistas de origem europeia sobre a realidade de uma periferia brasileira. Para o média-metragem, optamos por participar mais ativamente da criação da trilha, compartilhando com João Paulo Nascimento e Tiago Frúgoli, autores da música de *A arte e a rua*, nossas vontades e interpretações.

Crawford defende que transformar a antropologia em uma atividade de contar história (*story-telling*) é o pré-requisito para permitir que a antropologia lide com os aspectos dialógicos, heteroglóssicos e polifônicos do seu encontro com o Outro. O filme é, sem dúvida, um exercício de contação: as histórias são contadas em momentos diversos. Em campo, ficam a cargo das performances dos atores. (Discutir o potencial dramatúrgico dos atores e sua relação direta com a potência dramatúrgica da etnografia é tema para outra reflexão.) Na ilha, a contação é fruto de escolhas cuidadosas: que história vocês querem contar? O que é importante para vocês? – nos perguntavam nossos montadores. Como contar? Como colocar o espectador em contato com essa experiência tão rica que vivemos em campo? – eram nossas perguntas, aos poucos respondidas na ilha de edição.

Uma última diferença estabelecida por Crawford entre filme e escrita vale ser notada. O autor nos lembra que, em uma pesquisa de campo tradicional, o material bruto são os dados que tomam a forma de palavras no caderno de campo. Nesse estágio, o significado é estabelecido por meio da textualização, sendo o antropólogo o responsável pela codificação do produto final (livro ou artigo). No filme, o material bruto não são as palavras inscritas pelo etnógrafo, mas as declarações (palavras, gestos e ações) dos sujeitos em campo, registradas em película, fitas magnéticas ou cartões de memória (no nosso caso).

Para Crawford, a diferença fundamental entre o processo da escrita etnográfica (dado – textualização – texto) e fílmica (tomada – edição – filme) explica por que a “autoridade” (ou verossimilhança) da escrita etnográfica cabe somente ao antropólogo. Ele é responsável pela codificação do produto final, livro ou artigo – o material bruto não é codificado. No fazer fílmico, o material bruto já seria altamente codificado. E, como tentamos mostrar aqui, o mais bruto dos materiais tem sua autoria altamente compartilhada.

No ar

A exibição para o público é o momento de concretização da experiência de produção do filme. O espectador é quem completa o sentido da obra; não é do roteirista ou do diretor do filme a visão definitiva, original e mais verdadeira sobre sua obra. No ar, o filme é agora do mundo, passível a reinterpretações, refutações e ressignificações.

Desde sua finalização (em 2010, no caso de *Lá do Leste*, e 2011, *A arte e a rua*), os filmes tiveram várias exibições em festivais, em universidades e em rede aberta de televisão. Organizamos em 2011 dois encontros de lançamento e debate do documentário *A arte e a rua*, sendo um no centro da cidade de São Paulo (Matilha Cultural) e outro na periferia (Instituto Pombas Urbanas, em Cidade Tiradentes). Convidamos para o debate representantes do setor público, do terceiro setor, acadêmicos, produtores culturais, artistas locais e protagonistas do filme. Discutimos esses debates em outro artigo,²⁰ mas gostaríamos de destacar aqui alguns aspectos que nos chamaram a atenção.

No cineclube Matilha Cultural, um dos debatedores foi Gil Marçal, coordenador do Programa Vai, de apoio a atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda. Gil destacou o diálogo do filme com novas formas de comunicação, como aquelas em que é o jovem quem faz sua própria mídia. A dimensão política da comunicação na era digital é de fato um ponto de partida e de chegada de nossos projetos: desde o mapeamento, buscamos refletir sobre os espaços alternativos de produção e veiculação de produtos audiovisuais. O próprio filme etnográfico se propôs como um desses espaços, como tentamos mostrar aqui. Outros espaços foram criados no desenvolvimento do mapeamento, como a Rede de Artistas de Cidade Tiradentes, que reuniu um grupo de artistas moradores da região que se encontrava mensalmente durante todo o projeto para debater os principais desafios da produção cultural no bairro, desenvolver cartas de reivindicação para o poder público, organizar produções colaborativas em espaços públicos, aprofundar o conhecimento e o fortalecimento da cultura local.

A apropriação do filme como linguagem pelos próprios protagonistas foi um dos temas destacados nos debates de lançamento. Em Cidade Tiradentes, a antropóloga Esther Hamburger chamou a atenção para os enquadramentos e locações buscados por nosso protagonista quando a câmera estava em suas mãos. Daniel respondeu destacando que as locações utilizadas tanto na gravação do

²⁰ Caffé & Hikiji, op. cit.

videoclipe da música “Barro Branco” como no documentário foram estudadas para facilitar o reconhecimento do bairro. A fala revela uma preocupação de Daniel em todo o processo de pesquisa para o mapeamento e para o documentário: como apresentar o território? Como evitar o estigma e simultaneamente problematizar a vida em Cidade Tiradentes?

No debate no Matilha Cultural, o antropólogo Heitor Frúgoli sintetizou da seguinte maneira sua percepção de Cidade Tiradentes por meio de Daniel, nosso narrador:

Na variedade de perspectivas, o personagem Daniel parece sintetizar apreensões que atravessam tais falas, com um cabedal significativo de conceitos (sociabilidade, igualdade, individualidade, prosperidade etc.) que, por fim, ganham um alto teor de utopia ao imaginar como seria “colorir toda a dor”, enquanto caminha por espaços recortados apenas por picadas, que simbolizariam uma fronteira de urbanização, mas também um espaço de um possível reinício, marcado por novos códigos, mais humanos, de relações, onde todos estariam juntos (novamente) por livre escolha”.

Durante o debate no Pombas Urbanas, o ativista e rapper Panikinho fez a seguinte provocação:

Eu não gosto muito dessa palavra, “objeto de estudo”... Eu sou atuante dessa história. Eu olho o vídeo e fico pensando como seria esse vídeo sem a fala do Daniel no decorrer do vídeo todo... Narrando isso tudo, e amarrando todas as falas de todo mundo. Talvez a maior teoria, o maior teórico dentro do espaço universitário não conseguisse traduzir de forma tão interessante o que ele traz. Mas por quê? Porque ele tem a vivência, ele tem o conhecimento, conhece o bairro, conseguiu entender essa transformação.

Em diversos momentos, temos elaborado nosso projeto de conhecimento, que se afasta bastante daquele que toma como “objetos de estudo” os sujeitos com quem se produz saberes. Desde o mapeamento, a possibilidade de produção compartilhada de conhecimento foi um pressuposto de nossas pesquisas. Mas a provocação de Panikinho apresenta-se como um ruído nesse processo. Por mais claro que esteja para nós o potencial do filme como meio de apresentar os sujeitos a partir de suas próprias perspectivas, ainda restam dúvidas sobre o lugar da enunciação.

O que buscamos apontar aqui foram as inúmeras possibilidades de compartilhamento, desde o mapeamento até o filme: elaboração coletiva de questões e conceitos, processos criativos compartilhados para a elaboração de roteiros, gravações com a câmera-bastão e colaborações entre equipe e artistas para confecção de filmes experimentais (como videoclipes e *stop motion*), processos muito abertos de edição e montagem.

As leituras de nossos interlocutores, no momento de exibição do filme, revelam que são vários os caminhos reflexivos e sensíveis que cada protagonista do filme propõe. São os artistas os autores de um mosaico, montado a muitas mãos.

Essa montagem, que constitui o filme como antropologia compartilhada, resulta em um material pouco “retocado”, que aceita as impurezas de registro de imagem e som, assim como valoriza as asperezas e rugas da vida cotidiana. Tal trabalho visual antropológico aposta na esfera da recepção, na criatividade do espectador, que pode atribuir novos sentidos ao que lhe é revelado. As imagens que produzimos destinam-se a um espectador paciente, curioso e, principalmente, disposto ao exercício do trabalho reflexivo.

A produção visual etnográfica trabalha com “atores sociais” e não profissionais, e tem como cenário o ambiente imprevisível e arriscado da própria vida. Trata-se, portanto, de um processo fundamentado na incerteza, na imprecisão, na resistência e no resíduo. O resultado de um trabalho dessa natureza pode muitas vezes ser considerado impróprio para a apresentação ao grande público, para os veículos tradicionais de comunicação em massa como o rádio, o cinema e a televisão, ou mesmo para fins didáticos, pois o resultado obedece a um tempo e um objetivo investigativos que muitas vezes não correspondem às técnicas da comunicação de massa, da arte ou da educação.

Fotografia que privilegie o conteúdo em detrimento de suas qualidades técnicas, atenção às margens daquilo que parece ser o foco da cena, ênfase na duração, nos longos planos-sequência, busca da sensação de enclausuramento em um quadro que reproduza o pequeno espaço de um quarto, detalhismo, imagens “sujas e ruidosas”, fragmentação, diálogos pouco compreensíveis entre sujeitos “estranhos” são características recorrentes da produção visual antropológica. Em nossos filmes, buscamos acentuar tais características, em vez de buscar uma estética mais limpa e acessível ao olhar acostumado aos formatos televisivos do documentário multinacional e do telejornalismo.

O que destacamos neste artigo foi como processos de pesquisa e realização de produtos audiovisuais e hipermediáticos podem se aproximar das significativas experimentações recentes dos vídeos caseiros (possibilitados pelos novos *gadgets* eletrônicos e difundidos por redes como YouTube e Facebook), e como essas novas experiências audiovisuais e descobertas narrativas, cada vez mais popularizadas e exploradas, trazem para o campo da antropologia visual e da performance novas questões e desafios, principalmente no que se refere às possibilidades de produzir colaborativamente e compartilhar o conhecimento.

Filmografia

A ARTE E A RUA Carolina Caffé e Rose Satiko Gitirana Hikiji. LISA, Instituto Pólis, WS, 2011.
Trailer em: <<http://vimeo.com/lisausp/aartearua>>.

CINEMA DE QUEBRADA Rose Satiko Gitirana Hikiji. LISA, 2008. Filme na íntegra em: <<http://vimeo.com/31596995>>.

LÁ DO LESTE Carolina Caffé e Rose Satiko Gitirana Hikiji. Movi&Art, LISA, Instituto Pólis, WS, 2010. Filme na íntegra em: <<http://vimeo.com/lisausp/ladoleste>>.

MILÁGRIMAS Eliane Caffé, 2008.

Mapeamento

Mapa das Artes de Cidade Tiradentes. <www.cidadetiradentes.org.br>