

Video & pesquisa antropológica: encontros & desencontros

Carlos Pérez Reyna*
UNICAMP-Brasil

Índice

1 Encontros	1
1.1 Algumas características da imagem animada	3
1.2 Especificidades do vídeo: O feedback como processo	5
1.3 A observação diferida	7
2 Desencontros	11
3 Bibliografia	16

Desde sua invenção, as imagens animadas vêm sendo utilizadas de diferentes maneiras. Tanto como ferramentas de pesquisa nos fenômenos culturais, quanto instrumento para ilustração e difusão das pesquisas. A práxis videográfica precisa de propostas metodológicas que possam ir além da simples utilização das imagens animadas como instrumento de registro. É por isso que, baseados em nossas experiências e análises imagéticas tentamos refletir as especificidades, potencialidades e, sobretudo, algumas considerações metodológicas e epistemológicas a respeito da utilização videográfica na pesquisa de campo. Como resultado disso, levantamos certos fragmentos incômodos des-

tes encontros e desencontros entre vídeo e a pesquisa antropológica.

1 Encontros

Desde que em 1870, o fotógrafo inglês Edward Muybridge demonstrou através do uso de fotografias paradas em intervalos controlados, que as quatro patas de um cavalo em pleno galope ficavam suspensas no ar ao mesmo tempo, inquestionavelmente colocou-se a base fundamental do uso do filme na pesquisa científica. Esse estudo foi o primeiro reconhecimento científico sobre detalhes efêmeros do movimento que não são facilmente capturados a olho nú. Em 1882, Etienne Jules Marey, conseguiu construir nas dimensões de um fuzil de caça um aparelho capaz de fotografar doze vezes por segundo um mesmo objeto na linha de mira. Dava origem com ele a cronofotografia que, pela primeira vez, permitia a produção de imagens em movimento.

A câmara moderna está estreitamente vinculada a esta primeira invenção, à qual registrou uma imagem dez a doze vezes por segundo em uma bobina contínua de papel sensibilizado. A partir de então, a imagem animada tem sido usada abundantemente nas

*Doutorando em Multimeios

pesquisas científicas desde a astronomia e zoologia até as ciências humanas, em todos esses campos vem sendo a melhor ferramenta para registrar o movimento. Os psicólogos as têm usado, tanto no estudo animal como no comportamento humano, Gessell (COLLIER & COLLIER; 1986:140) gostava de trabalhar o desenvolvimento da criança (1934,1945), o seu trabalho baseava-se não somente no estudo da metragem do filme mas na comparação e análises detalhadas de *frames* ampliados e únicos.

A antropologia experimentou a utilização deste novo meio de comunicação quando no final do século XIX, o médico Félix-Louis Regnault¹ (PIAULT; 1995:23) filmou uma mulher *ouolve* enquanto fabricava potes de cerâmica durante uma exposição sobre África Ocidental, em Paris. Segundo Demetrio Brisset (1989:134), um destacado e pouco valorizado precedente é encontrado na obra de Edward S. Curtis, que passou mais de 30 anos realizando documentários sobre os índios norte-americanos.

Mas foram Margaret Mead e Gregory Bateson (1936-38), que fizeram uso efetivo da imagem animada para a análise cultural do comportamento. Marvin Harris (CANEVACCI; 1994:33-34) considera que a capacidade demonstrativa das observações destes antropólogos, publicando ou exibindo esses registros juntamente com as descrições verbais, foram práticas fundamentais para a instauração de uma nova *práxis* no trabalho de campo. Hoje em dia esses primeiros docu-

¹ Regnault, autor do primeiro filme etnográfico proclamou, várias vezes, o interesse do cinema para a etnografia, chegando até propor a criação de museus audiovisuais de etnografia, associando as fontes do cinema e do fonógrafo.

mentos visuais alcançam o *status* de clássicos².

A partir dessas primeiras experiências o audiovisual tem sido utilizado de duas maneiras. Marc-Henri Piault diferencia esses usos: “*para a antropologia, o cinema e os diversos métodos audiovisuais são tanto instrumentos de observação, instrumentos de transcrição e interpretação de realidades sociais diferentes quanto instrumentos para ilustração e difusão das pesquisas*” (1994:63). A primeira diz respeito a uma ampla gama de investigações que envolve o audiovisual como ferramenta de pesquisa nos fenômenos culturais. A segunda, ao grande interesse pelos filmes antropológicos - e à produção destes - na utilização em salas de aula e outros auditórios. Estes usos conferem ao cinema antropológico ou à antropologia visual uma constituição³ sem a robustez de outras disciplinas nas ciências humanas.

² Não é necessário enfatizar que os exemplos aqui citados no campo da antropologia visual (ou fílmica) são apenas alguns poucos de um leque muito extenso. Não é nossa intenção de entrar em terrenos históricos, para uma melhor compreensão do processo de formação do filme etnográfico, sugiro leituras dos seguintes textos de: (versão em francês) Emilie de Brigard. “Historique du film ethnographique”, in Claudine de France (Org) *Pour une anthropologie visuelle*, Paris (EHESS), 1979, pp. 21-51. (versão em inglês); *Op. Cit.*, “The History of Ethnographic Film”, in Paul Hockings (Org.) *Visual Anthropology*, La Haye (Mouton), 1975, pp. 13-43; e Pierre Jordan. “Primeiros contatos, primeiros olhares”, in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, UERJ, 1995. pp. 11-22.

³ A análise e a busca de um rigor estatutário, hoje em dia um tanto sombrio na antropologia visual, diz respeito a certas análises que este artigo levantará muito panoramicamente mais adiante.

1.1 Algumas características da imagem animada

Embora não seja nossa pretensão entrar em discussões sobre as diferenças entre a imagem videográfica e a imagem fílmica, para efeito de uma melhor separação entre os dois tipos de imagens o faremos desde o ponto de vista técnico. Para tanto vamos nos manter àquilo que diz Jacques Aumont a propósito desta distinção:

“- Enquanto a imagem videográfica é gravada em suporte magnético; a imagem fílmica é uma imagem fotográfica;

- a imagem do vídeo é gravada por varredura eletrônica que explora as linhas horizontais superpostas; a imagem fílmica é gravada de uma vez;

- a imagem fílmica resulta da projeção sucessiva de fotogramas separados por faixas pretas; a imagem videográfica, de uma varredura da tela por um spot luminoso.”(1993:170)

Cabe assinalar que além de “ruídos” e “chuviscos” de transmissão, “*não há entre vídeo e cinema nenhuma diferença perceptível no que tange ao movimento aparente*” acrescenta o autor. Baseado nestas “*coincidências*”, é que, ao falar de imagens em movimento, estamos nos referindo tanto ao vídeo quanto ao filme. *Depois desta prévia consideração, podemos nos perguntar o que caracteriza as imagens em movimento? Podem essas imagens captar o caráter do comportamento humano?* Para John Collier Jr., com as imagens em movimento, a natureza e o significado do comportamento social tornam-se fáceis para uma descrição com detalhes responsáveis. A linguagem do movimento define o amor e o ódio, a indignação e a alegria, a raiva e o prazer entre

outras qualidades de comportamento (COLLIER & COLLIER; 1996:140). É por isso, tanto na prática quanto nas análises visuais sobre comportamento e comunicação, geralmente a tendência é a utilizar o filme e o vídeo.

Tomando como ponto de partida os motivos explicados por este autor, surge uma série de pesquisas que servem como ilustração. A experiência realizada por Edward T. Hall no verão de 1968 é um bom exemplo disso. Usando um equipamento Super-8, registrou três diferentes tipos de famílias: uma anglo, uma tewa (índia) e uma espanhola, todos desfrutando de um passeio em uma feira de uma cidade ao norte de New México. Á primeira vista o filme parece conter cenas de comportamento habitual, mas ao projetá-lo em câmara lenta e quadro a quadro, revela detalhes e contrasta estilos não verbais de cada família, sincronismo e aspereza dos movimentos e comunicações entre pessoas de diferentes práticas sociais (1996:141). Nesta experiência, a utilidade do filme constitui-se numa prática ideal tanto no registro quanto na análise visual e/ou estudo do comportamento, da comunicação humana, e dos processos de análises culturais.

Só o filme e o vídeo⁴ podem chegar mais próximos do realismo do tempo e do movimento ou as variedades de realidades psi-

⁴ Não é nossa pretensão fazer apologia do vídeo como instrumento de trabalho, nem muito menos dedicar-nos aos aspectos particulares que a utilização das imagens em movimento traz consigo, mesmo porque não acreditamos na objetividade inerente ou ontológica dessas imagens para descrever uma determinada realidade. Opções, escolhas, dificuldades e manipulações são sempre implícitas ou explícitas do ato de pesquisar.

cológicas nas relações interpessoais. Um exemplo disso está na difícil avaliação do caráter do amor entre pais e filhos com fotografias, enquanto que tanto o filme quanto o vídeo podem registrar a natureza, a duração e a frequência do contato familiar. O que não acontece com a fotografia, porquê ela quebra a cadeia de atitudes e reações em face do meio social; estes cortes no tempo são fragmentos de vestígios emocionais fluentes de um processo qualquer de comunicação.

O filme e o vídeo são meios operacionais que nos introduzem em novos domínios do estudo antropológico. Desde a captação de sutilezas imperceptíveis a olho nú como as relações sociais, até as cerimônias, as danças ou qualquer evento complexo onde muitos elementos estão em movimento conjunto e/ou permanente. Barrie Machin (1988:64-68), questiona os resultados da *pesquisa* “*A Performative Approach to Ritual*” do etnólogo Tambiah, (1981), que trata do exorcismo em Sri Lanka. Tendo trabalhado na mesma região e com dados coletados em vídeo, as observações de Machin⁵, diferem da-

⁵ “Eu não reconheci os processos rituais, sobre as quais as suas análises foram supostamente baseadas. A limitação das descrições no seu artigo não parece pertencer aos mesmos trabalhos de exorcismos que eu tenho estudado em Sri Lanka (...) a maioria das omissões importantes está no fato de que certos etnógrafos têm tido resistência para aprofundar os estudos sobre rituais (...) dependendo da natureza da pesquisa, os dados coletados no trabalho de campo precisam provar certo grau de exatidão, o qual é inusual. Por isso, remeto-me a natureza revolucionária do trabalho de campo com câmera de vídeo. Os avanços da ciência freqüentemente vêm com melhoras técnicas, e a meu ver o vídeo é um novo instrumento radical para antropologia. Eu acredito nisto porque se faz observações instantâneas de si mesmo, dos informantes, e em parte porque produz um aumento de atenção no operador, uma espécie de ‘*Cinéma-transe*’ a que Rouch

quelas levantadas por Tambiah que só utilizou a observação direta.

Neste caso, a dificuldade de reunir dados para desvendar eventos complexos - rituais - coloca aos pesquisadores não usuários da imagem animada certos problemas de observação. Os clássicos métodos para a coleta de dados são pouco questionados, não obstante se constituam em assim chamados dados primários, tem que ser com antecedência analiticamente reconstituídos. Nesta situação, o “*cru*”⁶ caderno de campo e a memória chegam a ser, em conjunto, altamente incompletos e inadequados. O valor especial do vídeo na citação mencionada, está bem entendemos, na capacidade de registrar as *nuances* do processo, da emoção e outras sutilezas do comportamento e da comunicação, que a fotografia, a memória e o caderno de campo não estão em condições de prover.

É muito natural que o material recolhido no trabalho de campo requeira muitos exames, uma vez que os fenômenos observados são compostos por vários elementos às vezes dispersos, que formam um conjunto. Tradicionalmente, o pesquisador só dispõe de sua memória para, a partir de suas notas, recompor esse conjunto. O vídeo modifica radicalmente esse processo, pois os elementos constituintes do fenômeno observado podem

referia-se.” Ver Barrie, Machin. “Video and Observation of Complex Events - The New Revolution in Anthropology”, in *Glasnik - Bulletin of Slovene Ethnological Society*, Zagreb, Vol 28, 1988, pp. 64-68.

⁶ “*raw*”, expressão utilizada por Clifford e Marcus (1986) para chamar o bloco de notas, após as pesquisas de Mead e Bateson em Bali. Extraída do ensaio de JANCKINS, Ira. “Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their use of Photography and Film”, in *Cultural Anthropology*, Washington (American Anthropological Association), Vol. 3, N°2, 1988, p. 160.

agora ser vistos, revistos e envolver os informantes em sua interpretação.

1.2 Especificidades do vídeo: O feedback como processo

Historicamente, temos muitos pioneiros que utilizaram a imagem animada como meio de documentar o que entendia-se na época como sociedades pouco evoluídas. A realização desses documentários fez deles precursores da transformação dos métodos clássicos de pesquisa antropológica. Entre os mais nomeados e conhecidos, o geólogo Robert Flaherty - considerado o *patriarca* do filme antropológico, filmou o dia-a-dia do esquimó *Nanook*. Ainda jovem Flaherty acompanhava seu pai, proprietário arruinado de uma pequena mina, em suas viagens de exploração para grandes companhias de mineração. Em uma dessas expedições pela Baía de Hudson, levou uma câmara para filmar em seus momentos livres, os esquimós. A sua idéia era mostrar aos *Innuits* suas próprias imagens, porém o resultado da montagem não chegou a satisfazê-lo. Abandonadas as explorações, Flaherty e a esposa voltaram ao norte do Canadá para continuar seu projeto. *Por que não registrar um típico esquimó e sua família, e fazer uma biografia de suas vidas durante um ano?* Esta foi sua idéia central, estruturando-a em torno da constante luta contra a fome no terrível clima polar. Com o apoio financeiro de um curture, e uma câmara de 35 mm., os Flaherty levaram 16 meses para filmar o caçador *Nanook* e sua família, encarregando-se de sua alimentação para assim poder dedicar-se exclusivamente às filmagens. *A essência de seu método foi no mesmo dia revelar e projetar aos seus personagens as imagens re-*

gistradas. O filme converteu-se na mais famosa das crônicas sobre formas de vida primitiva. Surgia, então, o que Jean Rouch chamaria “*a invenção de toda nossa ética*”, para responder à sua principal preocupação: “*como filmar pessoas sem lhes mostrar as suas imagens?*” (1979:56). É a partir desta observação compartilhada ou participante⁷, que se abre a colaboração mútua entre pessoas filmadas e o antropólogo-cineasta. A *participação imediata*⁸ e direta dos personagens observados no registro, constitui a singularidade deste método de pesquisa, uma vez que aumenta o campo de observação, de análise e interpretação conjunta. Isto é, mostrar aos personagens suas próprias imagens e motivá-los a comentá-las, debatê-las e discuti-las após os registros. Este procedimento implica, muitas vezes, o que Clarice Peixoto salienta como “*encontro ou confronto de lógicas e culturas diferentes, de conceitos de identidade ou ‘alteridade’, do problema da realidade e da representação*”

⁷ Acepção extraída do texto de Jean Rouch, ao citar Luc de Heusch, para definir a *câmara participante* como um terceiro personagem nesta relação de troca de informações. ROUCH, Jean. *Pour une anthropologie visuelle*, Paris (EHESS), 1979, p. 56. Este feedback é também chamado por alguns autores de *effet-miror* (efeito espelho), Jean Rouch de *anthropologie partagée* (antropologia compartilhada).

⁸ Marc-Henri Piaux prefere designar a este processo pelo termo de *anthropologie de l'échange* (antropologia das trocas), ela objetiva a confrontação de duas culturas. Segundo o autor, traduz mais adequadamente o trabalho de localização recíproca entre o pesquisador/cineasta e seus personagens, já que coloca a distância e a proximidade em um processo de troca recíproca. Mesmo se a troca é desigual. Texto extraído de PEIXOTO, Clarice. “*Kaléidoscope d'images - les contraintes et les contributions de l'audiovisuel à l'analyse des relations sociales*” in, *Journal des Anthropologues - Dossier les territoires de l'altérité*, Paris (AFA), N° 59, 1995, p. 118.

ou ainda o lugar do visual nos modos de expressão”(1994:14). Em outras palavras, o vídeo⁹ enquanto ferramenta, além de animar e instigar o conhecimento mútuo, tem a capacidade de provocar uma autocontemplação, levando o agente filmado a rever e reencontrar momentos e situações nos quais foram observadas. Em razão disso, a imagem provoca estados de ânimo em harmonia à aceitação ou rechaço, de riso ou de choro, ou simples silêncio, do mesmo modo que estimula à fala e a reflexão sobre si mesma. Jean Rouch, explica exemplarmente estas situações quando narra os bastidores da projeção do seu filme “*Bataille sur le Grand Fleuve*”(1993:19-20).

Portanto, esta especificidade é meio de transmissão de conhecimento que leva o espectador à descoberta de uma outra cultura, e aqui não somente nos aspectos mais espetaculares, mas nas suas interações, representações ou dimensões menos evidentes (relações interpessoais, espaços geográficos, etc.). Nesse sentido, a experiência da pesquisadora Clarice Peixoto evidencia essas dimensões. A sua proposição fundamental foi apresentar os copióes às pessoas filmadas e realizar, em sua companhia, o exame das imagens de seu cotidiano tanto na praça Batignolles, bem como aquelas que mostravam as atividades dos personagens brasileiros. O ato de filmar desempenhou, desse

⁹ Depois do aparecimento do gravador (magnetofono) e da câmara Polaroid, o vídeo é uma das últimas etapas das tecnologias de instantaneidade. Sabe-se também, apesar dessas virtudes, que o vídeo tecnicamente é inferior ao filme pela sua baixa definição e maior escala de contrastes, da ordem de 100 contra 30. Finalmente, a conservação vulnerável do vídeo aos campos magnéticos ameaça uma melhor durabilidade de seus sinais.

modo, um papel importante tanto no estabelecimento dos contatos com os personagens quanto no acompanhamento de suas práticas sociais (PEIXOTO; 1993). Neste caso, filmar é muito mais uma investigação do processo de conhecimento do que um instrumento para escrever os sistemas.

A potencialidade da prática videográfica recebe um destaque especial na obra de Claudine de France, a qual elabora toda uma proposta metodológica que vai muito além das simples utilização das imagens animadas como instrumento de registro. France mostra com clareza as suas principais funções: “*Podemos inicialmente afirmar que colocar em evidência os fatos que são impossíveis de estabelecer somente com a observação direta e descrever aqueles dificilmente restituídos pela linguagem constituem as duas funções principais do filme etnográfico*” (1976:140). Assim sendo, a imagem animada tornaria evidentes as diferentes manifestações sensíveis e impossíveis de estabelecer com a observação naturalista; e descreveria aqueles dificilmente restituídos pela linguagem escrita. Nesse caso, a imagem animada permite uma utilidade científica, a sua originalidade de *evidenciar fatos que são impossíveis de estabelecer* em relação a outras formas de observação e de expressão clássica.

Qual seria então o papel das expressões verbais e escritas? Segundo a autora, as expressões verbais e escritas têm na imagem animada um suporte que lhes permite desempenhar-se melhor sobre constantes e inalteráveis fenômenos fluentes, e não mais sobre a persistência cristalizada das representações artísticas de características figurativas estáticas (desenhos, pinturas, fotografias), ou sobre o fluente efêmero do mesmo modo que apreende a observação direta, ime-

diata. France enfatiza essa relação: “*Tomando o lugar da escrita, a imagem animada libera assim linguagem de seu papel de espelho aproximativo do fluente, sobre o qual pode ser dito agora um discurso totalmente diferente.*” (DE FRANCE; 1989:7). Como resultado disso, a adoção da imagem animada nas pesquisas modifica profundamente as relações entre a observação e a linguagem (oral ou escrita). A autora chama a esta nova relação “*observação imediata / observação diferida / linguagem*” (OP. CIT; 1987:7).

1.3 A observação diferida

Observar e descrever são ações inerentes a toda prática antropológica, sobretudo nos moldes da *práxis* clássica. Com a introdução das novas propostas imagéticas - o vídeo, neste caso - as possibilidades de enriquecer e incrementar um outro exercício além destas duas técnicas, revolucionaram o método empírico natural dirigido a revelar e explicar as características observáveis dos fatos reais. Essas particularidades pressupõem determinadas operações práticas, tanto com os objetos estudados quanto com os meios materiais de apreensão de conhecimento utilizados. Entenda-se este método de observação como o *método de conhecimento empírico*, isto é, “*a percepção dirigida à obtenção de informação sobre objetos e fenômenos da realidade constitui a forma mais elementar de conhecimento científico, na qual encontra-se a base dos demais métodos empíricos*” (RODRIGUEZ; 1984:40). Em outras palavras, este tipo de observação se produz da ação do objeto exterior sobre os órgãos sensitivos do homem, e como consequência desta ativi-

dade origina-se a percepção da realidade objetiva.

Destas práticas - observar e descrever - julgava-se ter dito tudo. A partir de 1969, após numerosos exames e realizações de filmes, Claudine de France¹⁰ levanta interrogações, questões, opções e dificuldades de ordem metodológica que, no filme antropológico, permaneciam obscuras, ainda que existissem aportes teóricos metodológicos efetuados por diferentes pesquisadores usuários da imagem animada. Dos resultados destas análises, a autora entra num terreno importante a ser desvendado, sobretudo no que diz respeito à utilização do audiovisual como meio de obter conhecimento na antropologia. Com o intuito de propor certas considerações de rigor metodológico ela parte da seguinte interrogação “*sobre os aspectos da atividade humana os mais acessíveis à imagem animada e sobre os meios específicos à disposição do etnólogo-cineasta para mostrá-los ou colocá-los em relevo, fomos levados a nos colocar a seguinte questão: até que ponto a introdução do cinema na etnologia modificou a maneira que tinha o etnólogo de observar e descrever?*” (DE FRANCE; 1989:3).

Sabemos que em todo processo de observação podem ser reconhecidos basicamente cinco componentes:

O objeto de observação, o sujeito de observação, as condições de observação, os meios de observação, e o sistema de conheci-

¹⁰ Da Formação de Pesquisadores Cinematográficos da Universidade de Paris X - Nanterre sobressai notadamente, a obra *Cinéma et Anthropologie*, de Claudine de France, tese que releva fundamentalmente as opções e dificuldades particulares que todo cineasta se depara no desenrolar dos registros visuais em antropologia.

mentos a partir do qual formula-se o objetivo da observação.

Tanto o objeto quanto o sujeito de observação são elementos imprescindíveis para que esta se realize; não há observação sem objeto quanto menos sem sujeito. Por outra parte, as condições de observação se constituem nas circunstâncias através das quais esta se realiza; quer dizer, o contexto natural ou artificial no qual o fenômeno social se manifesta ou se reproduz. Por sua vez, o sistema de conhecimentos onde se demarca o processo de observação, é o corpo de conceitos, categorias e fundamentos teóricos da antropologia.

No entanto, são os meios materiais de observação - neste caso, o vídeo - que possibilitam a ampliação, a transformação das qualidades, as características e/ou as particularidades do objeto da observação. É neste estágio do processo de observação que nos detemos a pensar na seguinte questão: *será que antes de passar a observar outras faces do objeto de pesquisa ou, eventualmente, a elaborar e descrever os primeiros resultados da observação sensorial*¹¹, *não deveríamos verificar se esta observação foi minuciosamente realizada?* Aqui, a imagem animada desempenha um papel fundamental porque ela oferece às práticas de observar e descrever um novo suporte a usufruir¹², colocando assim um novo olhar, desta vez “me-

¹¹ Mesmo quando esta observação for participante, sem a utilização de uma ferramenta de registro audiovisual, não deixa de ser sensorial e imediata.

¹² Utilizo o termo usufruir nos dois sentidos: *de posse*, porque a observação uma vez cristalizada ou registrada, nos outorga a possibilidade do *feedback*; e *de gozo*, para tirar proveito de dados essenciais das variadas manifestações concomitantes que compõem a atmosfera de um grupo humano, e que geralmente passam despercebidos na observação natural.

cânico”, naquilo que nos é dado ver. No entanto, reconhece-se que pela mediação¹³ deste olhar “*mecânico*” o pesquisador usuário deste novo suporte orienta a observação e a descrição, ao sujeito sensível de registro imagético.

Exemplos de pesquisas e filmes que nos permitem sustentar este propósito, estão, entre outros, o exemplo do Barri Machin sobre a restituição de rituais de exorcismo em Sri-Lanka, a experiências fílmicas descritivas como *Dead Birds*, de Robert Gardner¹⁴, fundada nas atividades guerreiras (com arcos, flechas e lanças) e rituais funerais dos *Dani*¹⁵. Ou para citar outros ensaios fílmicos micro-descritivos de Claudine de France em *La Charpaigne e Laveusses*, cujos exercícios baseados na descrição do referencial espacial do movimento individual humano, de que o maior exemplo é o trabalho das mãos em oposição ao conjunto do corpo. Neste caso, a descrição aproxima a restituição das cadeias de gestos e operações concernentes a esses momentos (1989:38-70).

O fato de fixar de forma persistente todo um fluxo de atividades sensíveis que podem ser analisados pelo pesquisador-cineasta, pelo informante e pelos dois juntos, no pró-

¹³ É também mediação, na medida que se estabelecem as relações entre o etnólogo e as pessoas filmadas no próprio local de observação, antes que o instrumento invasor possa provocar rejeição de parte dos agentes e assim ocasionar ruptura das relações entre observador e observado.

¹⁴ Detalhes mais profundos sobre outras faces das guerras foram completados após a terceira viagem de Karl Heider aos *Dani*. Ver HEIDER, Karl G. “Uma História do filme etnográfico” in, *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, UERJ, 1995, pp. 41-44.

¹⁵ Localizados na então Nova Guiné (hoje, a província de Irian Jaya, na Indonésia).

prio campo ou no laboratório, inúmeras vezes, torna-se fundamental para novas descobertas. A abertura de uma nova relação de troca de informações, graças à potencialidade deste novo meio, segundo de France, dá origem a uma nova proposta - *a pesquisa exploratória*¹⁶ - na antropologia:

Face a esta proposição, a *observação diferida* possui duas funções metodológicas:

1. com a mesma essência técnica e metodológica da observação partilhada, substitui a observação imediata no exame aprofundado do processo, a partir do momento em que: “*o registro cinematográfico, suporte da observação diferida, torna-se o primeiro ato da pesquisa. O filme abre a pesquisa. A entrevista com as pessoas filmadas e a inquirição dos informantes apoiam-se no exame do registro e deixam de ser uma etapa preliminar à filmagem, sendo eles próprios diferidos*”. (DE FRANCE; 1989:309)
2. instaura uma nova relação na construção dos resultados finais na pesquisa, pois enquanto na metodologia tradicional a verificação dos resultados pode

¹⁶ “Três fatos parecem estar na origem da generalização da pesquisa exploratória. São eles: a existência de processos repetidos; a possibilidade técnica de repetir o registro contínuo destes processos; e a possibilidade de repetir, no próprio local da filmagem, o exame da imagem, ou seja, a observação diferida do processo estudado (...) De fato, a partir do instante em que o pesquisador dispõe do meio de reproduzir de maneira repetida a fluência do processo estudado e de observar à vontade sua imagem - o sensível filmado reversível -, por que persistiria em tomar por referência o sensível imediato irreversível? E por que se incomodaria com uma observação direta anterior ao registro do processo?”. Ver Claudine de France, *Cinéma et Anthropologie*. Paris (EMSH), 1989, p. 308.

ser prejudicada na passagem da observação sensorial, direta e imediata, uma vez que essa passagem traz como suporte o caderno de notas e a memória. Na observação diferida esta passagem é mediada pelo observado filmado que gera um novo tipo de construção dos resultados finais, pois estes se baseiam na observação diferida, que possibilita dois tipos de análises.

– do ponto de vista do *antropólogo*: em primeiro lugar para examinar e interpretar os dados repetidamente com o propósito de obter respostas às interrogantes da pesquisa ou descobrir novas, e ao mesmo tempo oferecer alternativas de análise a outros pesquisadores sobre os mesmos dados visuais.

– E em segundo lugar, do ponto de vista do *cinéasta*: para tomar conhecimento das diferentes relações entre as imposições instrumentais (neste caso, videográficas), e os procedimentos de descrição fílmica e principalmente de certas circunstâncias e situações¹⁷ do processo observado que não figuram sobre a imagem. Permitindo desta maneira um melhor ajuste nos métodos particulares de registro fílmico.

A conjugação destes olhares é um dos fatores que explicitam as vantagens de uma proposta metodológica colocadas na observação diferida¹⁸. Desta maneira, temos um bom

¹⁷ Circunstâncias, aspectos, situações, momentos ou também chamados de *Bastidores*. As investigações destes bastidores concederão outros elementos à análise do processo de observação global.

¹⁸ “Muitos fatos e gestos recolhidos no filme escapam à atenção do espectador durante as primeiras vezes em que o assiste. Ocultos pelo *continuum* gestual e pelo desdobramento simultâneo dos diferentes aspectos do processo apreendido, muitas vezes efêmeros ou por demais familiares, não são percebidos

exemplo de decifração nas análises das imagens que Annie Comolli faz do filme de Jean Rouch *Architectes Ayorou* (DE FRANCE; 1989:339). Dito filme tinha sido pacientemente analisado pela pesquisadora antes que descobrisse em segundo plano da imagem, a presença de uma garota observando atentamente o trabalho das mulheres. Embora o cineasta não tenha tido a intenção de colocar em evidência esta forma particular de aprendizagem, a observação diferida resulta neste caso ser um meio eficaz de encontrar no observado filmado, elementos ocultos da imagem. Deste modo, a fundamental preocupação para Annie Comolli, não é ver somente os fatos e gestos da vida cotidiana ou cerimonial, mas de sublinhar sobre a imagem, alguns de seus aspectos melhor do que outros.

Mas, o aproveitamento conjugado destes dois pontos de vista, é encontrado, entre outras pesquisas, nas análises imagéticas de Jane Guéronnet¹⁹, que usufruiu das particularidades do vídeo e procedeu ao estudo da vida de uma família francesa de classe media alta em Paris. Nessa perspectiva, o seu obje-

a não ser depois de numerosos exames da mesma sucessão de imagens. O espectador, invadido pelo material que tem à sua frente, retém inicialmente os aspectos ou momentos mais impressionantes, aqueles que, por exemplo, permitem-lhe mais facilmente emprestar uma continuidade mítica às manifestações rituais, uma coerência narrativa às atividades materiais. Muitos gestos, objetos, encadeamentos ou intervalos, relações de ordem no espaço ou no tempo passam assim despercebidos.” Ver Claudine de France. *Cinéma et Anthropologie*, Paris (EMSH), 1989, pp. 335-336.

¹⁹ Jane GUÉRONNET (1953-1989), antropóloga/cineasta e especialista em procedimentos corpóreos, da Universidade de Paris X Nanterre, fez muitos filmes sobre rituais cotidianos na França. Publicou “*Le Geste cinématographique*” (1987), uma genuína teoria do ato de filmar no filme documentário.

tivo foi estudar os cuidados do corpo a partir do comportamento que os pais dispensam na proteção higiênica de seus filhos na infância. Segundo a autora os resultados desta sociologia elementar são eloqüentes: “*O filme foi visto cerca de trinta vezes. Deste modo, o fluxo contínuo foi estabelecido: a revisão do vídeo, o comentário oral das imagens e a descrição por escrito das análises. A partir da visualização das imagens fomos capazes de formular algumas perguntas e respostas concernentes ao material observado.*” (HOCKINGS; 1993:25-43). Nestes casos, as análises dos filmes permitem descobrir as relações e modos de cooperação e manipulação ou ritmo corporal dos pais durante o ato de banhar os filhos. Estes, por sua vez, mostram as diferentes formas de rituais de divertimento. Deste modo, todo movimento costumeiro é expressivo no coração das relações sociais entre os componentes da mesma família.

Enfim, a observação diferida fundamentada no observado filmado, propicia o esclarecimento, a explicação, a decomposição eventual e/ou mapeamento das diferentes formas de expressão ocultas ou de difícil percepção nos processos a descrever. Os diferentes exemplos aqui expostos admitem a possibilidade de outros resultados finais nas pesquisas. *A observação diferida* abre um novo suporte à escrita. Isto é, após múltiplos exames das imagens, tornarão possíveis maiores informações descritivas no texto final. Claudine de France o sublinha pertinentemente²⁰.

²⁰ “Das informações obtidas durante as entrevistas feitas a partir da visão repetida das imagens surge o material para um texto escrito apoiado no observado filmado. O texto não possui a dupla função de fixar e de estabelecer os fatos móveis e irreversíveis,

Acreditamos, portanto, que o registro videográfico em antropologia não limita-se à mera ação de filmar ou “disparar” o “olho mecânico” de qualquer maneira. Muito pelo contrário, o uso do vídeo força-nos a considerar a importância de procurar, investigar e evidenciar novas estratégias de pesquisa de campo. Quer dizer, produzir uma espécie de manifesto de estratégias que possam obrigar-nos a ir além da natureza clássica do trabalho de campo. Esta ferramenta pode guiar-nos ao desempenho emancipatório na pesquisa de campo, com a sagrada observação compartilhada, e fundamentalmente - graças às análises das imagens -, tornarem-se verdadeiros suportes não só ao diálogo com as pessoas filmadas, mas à abertura de brechas na análise multidisciplinar daquilo que a imagem nos deixa ver. Desta forma, podemos ter uma real ruptura com as formas tradicionais de observar e descrever, já que as especificidades que a imagem animada nos oferece pode tornar possível a produção social do conhecimento em certas áreas da antropologia.

mas permite que o pesquisador/cineasta proceda ao estabelecimento e à análise fina destes fatos, cujas manifestações a imagem capta e retém, e explicita, sob uma forma mais ou menos coesa, segundo as necessidades, as relações que lhe são subjacentes (...) a escrita, mesmo contribuindo para elucidar a imagem, permanece sua serva, porque submete-se antes de tudo às leis de desenvolvimento do fluxo gestual. O texto nada mais é do que o momento necessário deste paciente trabalho de decifração do sensível do qual participa conjuntamente com a observação diferida e a palavra.” Ver Claudine de France. *Cinéma et Anthropologie*, Paris (EMSH), 1989, pp. 346-347.

2 Desencontros

Já se passaram mais de 60 anos desde que Robert Flaherty apresentou *Nanook* pela primeira vez; a partir de então, têm se realizado muitos filmes e recentemente muitos vídeos que nos mostram e descrevem “outras” culturas. No entanto, só algumas dessas realizações se elaboraram tomando como base aquilo que fez de *Nanook* uma das principais lições. Juntaram-se de alguma maneira duas modalidades culturais para assim poder observar tanto a vida cotidiana quanto os meios derivados de conhecimentos sistematizados. A opção de Flaherty no seu filme foi provavelmente o primeiro passo para a introdução dos meios de comunicação (cinema, vídeo e fotografia) na aquisição de conhecimento antropológico. Conhecimento através do qual tanto os povos que têm enfrentado o desafio que supõe a representação de suas próprias histórias e culturas, quanto dos antropólogos usuários do audiovisual que tentam ou reconstruir culturas no sentido contrário aos processos de aculturação, e divulgar elementos do comportamento tradicional para a posteridade, ou analisar os diferentes fenômenos culturais apoiados nas imagens como fonte reveladora de descoberta antropológica.

Já se passou também quase meia década desde que André Leroi-Gourhan (1948:42-50), apresentou seu trabalho intitulado “*Le film ethnographique existe-t-il?*” ao *Congrès International du film d’Ethnologie et de Géographie*, artigo que contempla segundo Claudine de France, o nascimento do filme etnográfico. Mas, a sua integridade e constituição continuam a colocar-se em pauta a discussão assim como o lugar que lhe deve ser atribuído na pesquisa antropológica e na exposição de resultados. A mesma France

constatam tal evidência: “*tentar responder a esta questão de uma outra maneira que não seja através da exposição de um conjunto de receitas metodológicas é uma tarefa delicada porque ela supõe parcialmente resolvidos certos problemas fundamentais. Destes, os mais complexos dizem respeito às funções cognitivas da imagem animada, aos aspectos da vida social e cultural aos quais tem acesso o cinema e às maneiras como se processa este acesso*” (1989:1). De tal maneira que não é de surpreender que estes princípios metodológicos do filme etnográfico ainda permaneçam obscuros, não obstante os importantes esclarecimentos trazidos por aqueles que tentaram e continuam a fazer por várias vezes um balanço do emprego do filme etnográfico e de considerar seus novos horizontes.

É por isso, que baseados em nossas experiências e análises videográficas, gostaríamos fazer algumas considerações metodológicas e teóricas a respeito da utilização videográfica em pesquisa de campo. Sem a pretensão de um balanço exaustivo, não será nossa intenção constituir um panorama completo sobre a antropologia e o audiovisual. Cientes dessa de(limitação), quando muito, teremos composto certos *fragmentos incômodos*, acerca de reflexões que visem insistir na importância do aprofundamento metodológico e epistemológico, de que adoecem os encontros ou desencontros destas duas *práxis*.

a) Em comparação, de outras áreas das ciências sociais, a antropologia visual mantém abertas brechas decisivas no campo epistemológico. Isto como resultado dos diferentes usos que lhe conferem ao filme antropológico. Quer nas pesquisas que envolvem tanto o filme quanto o vídeo como ferramentas de registros audiovisuais dos fenômenos

culturais, quer pelo grande interesse na produção de filmes etnográficos com o intuito de serem utilizados em salas de aula e outros auditórios. Quer como possibilidade de interação com os próprios grupos estudados. Quer como meio de utilização e expressão político-cultural dos próprios personagens, enquanto realizadores. Marc-Henri Piault, confirma esta falta de constituição da antropologia visual: “*infelizmente, estes usos variados são em geral, confusos, e atribuem ao cinema antropológico um estatuto relativamente sombrio, o que torna sua utilização, de certo modo, ambígua*” (1994:62-63). Hoje em dia, é reconhecido que como consequência dos resultados dos registros imagéticos com objetivos antropológicos, conferem ao cinema antropológico ou à antropologia visual uma constituição sem a robustez de outras disciplinas nas ciências sociais. Manifestando-se por um lado, as diferentes complicações encontradas na difusão dos filmes que são, em grande parte, um pouco menos que informações confidenciais, limitados a um pequeno grupo. Sem poder conseguir assim um estatuto de rigor científico para os resultados, nem a recepção de um grande público.

Por outro lado, urge, acreditamos, de um aprendizado da leitura dos dados audiovisuais, pois o desconhecimento da linguagem cinematográfica é um obstáculo tanto para os usuários que buscam desenvolver esta técnica quanto para os antropólogos que analisam os resultados. Concordamos com o que David MacDougall, considera atentamente que: “*Quando recorreremos ao filme, devemos saber se é como método de trabalho de campo ou como simples meio de publicação, pois produzir um filme é não tanto saber olhar através de uma câmera quanto ver o*

que há na tela” (1994:72). O autor pretende dizer, bem entendemos, que também são preocupações de todo antropólogo, apreender elementos próprios de uma leitura cinematográfica, videográfica ou fotográfica, implícita nelas. Estas manifestações tornam-se obstáculos para aqueles que tentam instituir-se nesta área quer como um campo de práticas quer como um motivo de reflexão que favoreça a compreensão antropológica da diversidade humana.

b) O fato de que a antropologia seja por excelência uma disciplina da observação, faz por um lado, que a antropologia - sobretudo, a pós-moderna -, formule rigores atribuídos ao texto escrito, enquanto expressão científica. Nesse sentido, a antropologia e o audiovisual permanecem muito afastados. Evidentemente, para isto não acontecer é preciso que tanto a escrita quanto o audiovisual possam tocar ao ritmo de uma mesma partitura, isto é, submeter-se a interpretações, a leituras, e análises análogas, o que de forma alguma é o caso. Enquanto para o antropólogo, por um lado, refuta Bela Bianco; “*a ênfase no texto escrito relegou a uma posição marginal e oculta o fato de que a prática da pesquisa antropológica implica também, de um lado, na produção de artefatos visuais enquanto documentos constitutivos da pesquisa; e de outro, não só na elaboração de textos escritos mas também na produção de etnografias visuais.*” (1993:55-56). Por outro lado, para o cineasta, a desaprovação dos resultados da utilização do filme nas pesquisas sempre foram explícitas, sob a denominação de *enfadonhas* e tecnicamente pouco significantes às exigências mínimas, para agradar uma larga e antiga audiência. Entendemos, que tanto para o antropólogo em razão de uma resistência epis-

temológica quanto do cineasta, pela valorização de uma qualidade instrumental e artística, o lugar que ocupa o filme está em função de uma sociedade estimulada pelo espetáculo. O complicado para a antropologia visual, é que ambas têm as suas razões por serem historicamente construídas. Filmar não é de forma alguma o mesmo que pesquisar. No que diz respeito à observação, o bloco de notas e a entrevistas, são meios de reflexão diferentes do que o filmar. Visionar o material filmado não é a mesma coisa que classificar e sistematizar as notas de campo, a não ser que o audiovisual em antropologia seja aplicado - e como de fato é - às pesquisas que contemplem descrições rituais, operações técnicas, o ritmo e movimento, descrições espaciais, relações culturais e manifestações culturais. Neste caso o audiovisual é, portanto, quem melhor captura e percebe, sob outro ângulo, as manifestações simbólicas. Isto em íntima relação a Clifford Geertz, quando afirma que: “*a única maneira para descrever os eventos culturais repousa precisamente na interpretação deles*” (CHIOZZI; 1989:19).

c) Os *bastidores* do processo de registro. Isto é, tanto o diálogo verbal que possa se estabelecer entre as pessoas filmadas e o cineasta, quanto as diferentes relações interpessoais originados pelo desenrolar do processo, mostram-se altamente expressivos. Estes *bastidores* provocam uma outra forma de antropologia, *a antropologia da produção audiovisual em antropologia*. Assim, proporcionaria maiores subsídios de análise global do processo de utilização do audiovisual na antropologia. Nesta linha de raciocínio permite-nos coincidir com duas análises concretas: a primeira, quando Etienne Samain reflete: “*Não são somente proble-*

mas de natureza mais teórica - como aquelas, por exemplo, do estatuto epistemológico das imagens e dos médiuns - que, ao se impor, requerem toda a atenção do antropólogo visual; são ainda, esses tantos outros questionamentos relativos aos processos, códigos e condições - e de produção, e de transmissão, e de recepção/leitura - dessas mensagens e dessas estéticas imagéticas que se tornam imprescindíveis de serem desvendados, se quisermos constituir uma antropologia visual” (SAMAIN; 1994). Nessas circunstâncias, a produção de um outro vídeo em tempo real (longos planos de seqüência), seria a melhor forma de fixar esse *continuum*. A limitação aqui seria da ordem financeira, já que destinar-se-ia um grande volume de fitas para sua execução. Neste caso, antropologia e audiovisual não convencionariam sobre uma determinada questão.

A segunda é uma outra forma de antropologia da produção em antropologia, determinada pela falta de uma postura crítica da parte dos usuários e destinatários, diante do resultado imagético dos registros utilizados (cinema, vídeo, fotografia). Necessita-se, então, perguntar sobre suas estruturas manifestas e incluídas que todo processo de produção audiovisual em antropologia sempre carrega. Aqui, os bastidores funcionam como espaços de construção histórica e fontes reveladoras de concepções filosóficas e ideológicas. Todo ato de produção de imagens, diz respeito ao desvendamento das propostas ideológicas e culturais dos *observadores* utilizadas no seu desencadeamento, como meio de persuasão em um determinado contexto histórico. Sob essas considerações são poucas as pesquisas consagradas nessa direção, objetivo pouco exequível na atual sociedade do espetáculo e simulação, esti-

mulada ao despojo ou galvanização do sentido do real.

d) Os benefícios outorgados à *observação diferida* são evidentes uma vez que, a participação das próprias pessoas filmada nas constantes repetições assegura um maior aproveitamento do material registrado. Entretanto, faz-se necessário sublinhar que tal princípio metodológico dependerá fundamentalmente da natureza do fenômeno social registrado. Essa mesma natureza, inscrita no tema de pesquisa, decidirá se é preciso a intervenção dos informantes. Nem toda aplicação do audiovisual na antropologia pode ser sujeita à aplicação do *feedback*, com certeza esse espírito metodológico ficou muito longe de ser aplicado nos registros de Robert Gardner, em *Dead Bird*. De outro lado, nem sempre as pessoas filmadas mostram-se disponíveis para informar e/ou comentar. Quer para analisar sua própria imagem e comportamento, quer para comentar imagens ou comportamentos coletivos, pelo fato de estarem envolvidas outras pessoas, outros indivíduos. Neste caso, vai depender, de um lado, de um certo grau de consciência da parte do observado em relação ao que o observador pretende com sua participação *a posteriori* no processo mesmo de registro. Ora, se o mesmo processo de registro alterou seu comportamento enquanto personagem, a tortura a que é submetido pelas constantes visões repetidas das imagens acaba muitas vezes por aborrecer aos informantes. Levantam-se deste modo, certas considerações *éticas* que todo pesquisador deveria prestar em relação a seu informante/participante, considerações que dizem respeito à necessidade de submetê-los a uma explanação “*global*” do processo de pesquisa. Como resultado desta atenção,

contemplam-se o consentimento voluntário do informante e o mútuo respeito entre observador e observado/participante, a fim de conseguir os objetivos procurados. Na *observação diferida*, esta relação de partilha entre observador e observado sobre os registros imagéticos, torna-se essencial desde que sejam realizadas nos primeiros momentos das análises. No entanto, esta estratégia, revela-se ao nosso ver, mais válida e relevante a partir das análises tanto do antropólogo quanto do cineasta, ou desde que o observado filmado seja acompanhado de outros pontos de vista, que se interessem sobre dado fenômeno social. Das informações obtidas a partir destas análises finas das imagens surgira o material para o texto escrito, como suporte do observado filmado. Neste caso, a escrita é submetida à imagem.

e) Especificamente, no que diz respeito, às perspectivas da proposta de Claudine de France, apoiadas na repetição do processo observado, de seu registro e de seu exame na imagem, na companhia das pessoas filmadas²¹, são as bases do *filme de exploração*, que permitem transformar o filme de simples espetáculo em instrumentos de pesquisa. Estas não servem de obstáculo, para dar lugar a certas críticas que põem principalmente em causa o objetivo destas. Em princípio, levantam-se três pontos críticos da sua proposta, duas delas a própria au-

²¹ Continuidade e repetição dos registros, associados a seu exame repetido, fundamentam juntas o que Claudine de France denomina “*método de esboços*”. Segundo a autora, o *método de esboços* é inspirado nos procedimentos dos pintores figurativos, que realizam croqui por croqui de um mesmo tema, sob diferentes ângulos, acrescentando detalhes antes de pintar o quadro definitivo. Ver *Cinéma et anthropologie*, Paris (EMSH), 1989, p. 320.

tora refere-se: O primeiro, é originado no fato de que a “*repetição dos esboços tende a recuar indefinidamente a apresentação de um produto acabado, demonstrativo e sintético*” (DE FRANCE; 1989:350). Isto leva a que a lógica da apresentação seja sacrificada em favor daquela da descoberta. Reconhece também que este método se vê reduzido “*preferencialmente aos processos cotidianos, aos gestos maquinais familiares ao antropólogo/cineasta, ou seja, aos atos mais comuns de sua própria sociedade*” (Op. Cit.:350). A isto soma-se de que além de ser dispendioso demais, para se cristalizar, os *esboços* precisam que o processo seja repetível - curta duração -, e que bem entendemos, nem sempre acontece. Este é o caso de nosso vídeo *O Carrossel*²², devido a seu extenso processo técnico de transformação em brinquedo artesanal, os registros videográficos sofreram uma série de contingências temporais, que determinaram a não aplicação do espírito metodológico precedente. Contudo, todos estes argumentos põem em causa toda a reflexão sobre, por exemplo, a posição secundária que poderia e deveria conferir-se à observação direta. O caráter inovador da reflexão e da proposta de Claudine de France, que coloca definitivamente os problemas teóricos e metodológicos do cinema etnográfico no contexto específico dos seus meios de trabalho, parece-nos ainda assim, de inegável interesse.

f) Finalmente, acreditamos, que não há por que deixar de buscar, além dos limites tradicionais da antropologia visual. Nestes momentos de objetivação e mundiali-

²² O vídeo, *O Carrossel* é o resultado dos momentos mais significativos de minha pesquisa de Mestrado, “*Gesto e Memória*” no departamento de Mídias - UNICAMP.

zação, os vínculos finalmente concebidos como específicas unidades compactas, e ao mesmo tempo como relações em um equilíbrio dinâmico, deveriam apagar muitos dos artificiais limites entre disciplinas que têm traçado as ciências ocidentais. Um antropólogo que tem este tipo de perspectiva deve ser capaz de recolher informações significativas suficientes para responder a seus próprios objetivos, enquanto, ao mesmo tempo, desenvolve-se um compromisso político com os indivíduos e as racionalidades que as rodeiam. Por outro lado, esta prática e as perspectivas derivadas dela permitiriam à antropologia ampliar em alcance e incorporar os meios audiovisuais, vários assuntos relacionados às potencialidades e especificidades destes, e as restrições que enfrentam para lograr seu objetivo proposto anteriormente. Exigirão que se tratem de aspectos que são críticos para a comunicação, como as mensagens, os códigos, a difusão, o impacto com os espectadores/destinatários. Então poderiam revelar a estrutura e as características das mensagens difundidas para procurar definir aspectos formais das estratégias que normalmente produzem a fragmentação do público e a submissão dos principais agentes culturais. Não duvidamos, que tanto a *práxis* antropológica quanto a empreitada audiovisual, mesmo com a produção teórica e prática de que se enriqueceu nestes últimos anos, continuarão a procurar regras elementares e pontos de convergência. Apesar dessas contingências de ordem metodológica, teórica e ética, para as ciências sociais, o audiovisual lhe outorga um leque de possibilidades de lucro que não deve ser deixado de lado, por um pretensão rigor acadêmico.

Os fragmentos que antecederam são crité-

rios muito particulares, que dizem respeito a uma experiência pessoal sobre um discurso e uma prática produzida na utilização do audiovisual em antropologia, ou melhor, *antropologia visual*.

3 Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *A Imagem*, Campinas-SP (Papyrus), 1993.
- BIANCO, Bela Feldman. “Antropologia e Cinema: Questões de linguagem”, in *Cinema e Antropologia, Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual*. RJ (Interior Produções), 1993.
- BRISSET, Demetrio. “Aportación visual al análisis cultural”, in *Revista Telos*, Madrid, N° 31, 1989.
- CHIOZZI, Paulo. “Reflections on Ethnographic Film with a General Bibliography”, in *Anthropology Visual*, Pennsylvania (HAP), Vol. 2, 1989.
- COLLIER JR, John and COLLIER, Malcolm. *Visual Anthropology*, Albuquerque (University of New Mexico Press), 1986.
- FRANCE, Claudine de. “Corps, Matière et Rite dans le Filme Ethnographique”, in *Pour une Anthropologie Visuelle*, Paris (EHESC), 1976.
- FRANCE, Claudine de. . *Cinéma et Anthropologie*, Paris (EMSH), 1989.
- GUÉRONNET, Jane. Paris, Universidade de Paris-X Nanterre, “*Le Geste cinématographique*” (1987).

- GUÉRONNET, Jane. "Ritual and Cooperation in a Bodely Procedure", in Paul Hockings (Ed.) *Visual Anthropology*, Switzerland (Harwood academic publishers), Vol. 6, N° 1, 1993..
- JANCKINS, Ira. "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their use of Photography and Film", in *Cultural Anthropology*, Washington (American Anthropological Association), Vol. 3, N°2, 1988.
- LEROI-GOURHAN, André. "Cinéma et sciences humanas - Le filme ethnologique existe-t-il? ", in *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, Paris, N° 3, 1948.
- MACHIN, Barrie. "Video and Observation of Complex Events - The New Revolution in Anthropology", in *Glasnik - Bulletin of Slovene Ethnological Society*, Zagreb, Vol 28, 1988.
- MACDOUGALL, David. "Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual?", in *Catálogo II Mostra Internacional do filme etnográfico*, RJ (Interior Produções), 1994.
- MACDOUGALL, David. *Pour une anthropologie visuelle*, Paris (EHESS), 1979.
- PEIXOTO, Clarice. "Kaléidoscope d'images - les contraintes et les contributions de l'audiovisuel à l'analyse des relations sociales" in, *Journal des Anthropologues - Dossier les territoires de l'altérité*, Paris (AFA), N° 59, 1995.
- PEIXOTO, Clarice. "Filme etnográfico e documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições", in *Cinema e antropologia - Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual*, RJ (Interior Produções), 1994.
- PEIXOTO, Clarice. "Reencontro do pequeno paraíso: um estudo sobre o papel dos espaços públicos na sociabilidade dos aposentados em Paris e Rio de Janeiro". Tese de Doutorado na EHSS, Paris (1993).
- PIAULT, Marc-Henri. "Antropologia e Cinema", in *Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, RJ (Interior Produções), 1994.
- RODRIGUEZ, Francisco J. e OUTROS. *Introducción a la Metodología de las Investigaciones Sociales*, La Habana (Política), 1984.
- ROUCH, Jean. "Os 'Pais Fundadores' dos 'Ancestrais Totêmicos aos Pesquisadores de Amanhã', in *I Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, RJ (Interior Produções), 1993.
- SAMAIN, Etienne. *Para que uma antropologia consiga tornar-se visual*, Campinas (Multimeios-Unicamp), Mimeo, 1993.