

O DOCUMENTÁRIO SOCIAL

Dr. Alex Vailati¹

RESUMO

As conexões entre os trabalhos dos antropólogos visuais e o panorama contemporâneo do documentário precisam ser ainda exploradas, em particular na época atual. Se os pioneiros da Antropologia Visual produziam imagens para mostrar contextos distantes no espaço, hoje o documentário é ligado a finalidades políticas e sociais e produz consequências, seja na arena imaginária das representações, seja nos contextos onde as imagens são produzidas. O documentário é analisado aqui segundo as múltiplas intersecções entre etnografia, intervenção social e conscientização política. Seguindo uma trilha articulada entre linguagem utilizada e papel na arena das mídias, este texto objetiva propor linhas práticas e teóricas para contextualizar politicamente os trabalhos visuais dos antropólogos.

Palavras-chave: Documentario Social, Etnografia de produção, Autoetnografia.

1. SABERES VISUAIS

As representações visuais, cada vez mais, fazem parte da vida cotidiana e da arena de estudo da Antropologia. Além disso, onde é possível perceber uma hostilidade com relação à produção de teorias antropológicas através do médium visual, podemos encontrar a presença deste, seja finalizada a complementar o conhecimento antropológico, seja como um meio para aplicar tais saberes a práticas sociais, políticas e de ativismo cultural. As buscas por definições daquele espaço de contato entre Cinema e Antropologia Cultural foram objeto de muitos debates na história. Também, hoje, são utilizadas categorias classificatórias, como filme etnográfico, documentário, ou etnoficção, o que, talvez, ainda cria uma confusão, em particular entre os estudantes, sobre aquela interconexão transdisciplinar que é a Antropologia Audiovisual.

¹ Alex Vailati é professor no Programa de pos graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco. É integrante do Nucleo de Antropologia Visual e Estudos de Imagens da Universidade Federal de Santa Catarina.

O foco deste artigo é sobre a categoria de documentário social, a qual, fora do mundo acadêmico, é muito utilizada para definir um campo do visual contemporâneo, em particular em relação ao documentário. É interessante ver como já há mais de 20 anos essa definição foi utilizada para descrever a afirmação do documentário na América-Latina, como um meio para produzir contrainformação e narrações contra-hegemônicas (BURTON, 1990, p. 6). A recém-proliferação de festival de Cinema e de instituições que utilizam a categoria de social é um fenômeno evidente. Mas qual é o campo específico do documentário social e quais as suas relações com o mundo acadêmico? O adjetivo social, historicamente, é mutuado do campo da fotografia estadunidense. Nos anos 1920, essa categoria foi ligada aos trabalhos de fotógrafos que documentavam a existência dos subalternos, pessoas de camada social baixa, negros ou trabalho de menores de idade. A consciência dessa documentação oscila entre o interesse pelos mundos não ainda fotografados e a pesquisa por novos estilos estéticos. O nascimento e a afirmação de revistas como *Life* ou *Times* (FREUND, 1974) foi a plataforma de lançamento para a criação de um novo jornalismo fotográfico, visto que a divulgação da existência desses espaços sociais era ligada a uma atenção estética pelas imagens produzidas (AGGE; EVANS, 2009). Essa embrionária atenção pela dimensão política, atualmente, é incorporada a filmes que estamos definindo como documentários sociais. E essa definição, em relação à fotografia ou ao audiovisual, normalmente se refere ao complexo das relações entre produção imagética, o contexto social onde esta é realizada, e uma postura politicamente ativa de suporte a uma causa específica.

O trabalho de realização de documentários e de ensino da Antropologia Visual, hoje, muitas vezes, tem de passar por essa trilha. Se os profissionais do documentário ignoram, com frequência, a densa reflexão teórica sobre as interações entre produção de imagens e contexto, também muitas vezes os antropólogos não conseguem perceber as potencialidades dessa ferramenta teórica, que se liga a uma prática acadêmica e política. A marcação da necessidade de repensar como “as arquiteturas de produção de conhecimento” são construídas (APPADURAI, 2000) ou, utilizando as palavras do Ingold (2011, p. 238), a como “educar nossa percepção do mundo” coloca o papel do audiovisual como um objeto fundamental da Antropologia contemporânea. Devido a essas motivações, neste artigo será experimentada a dissolução de divisões categoriais que encontramos no mundo do audiovisual com o fim de repensar as práticas produtivas e as reflexões que os documentários propagam.

2. ANTROPOLOGIA E DOCUMENTÁRIO (PÓS) SOCIAL

O debate sobre a constituição da Antropologia Visual é um campo privilegiado para dialogar com o mundo da prática. Em primeiro lugar, é necessário evidenciar como aquela distinção entre Antropologia Escrita e Antropologia Visual ainda é muito comum na academia. A primeira geralmente é descrita como interessada pela construção de teorias e reflexões transversais; a segunda, mais direcionada ao mundo das representações. Parece que a revolução pós-moderna, que foi um “terremoto” pela Antropologia Escrita, “congelou o visual”, deixando-o confinado somente na arena das representações. Daqui chegamos a um debate que é central neste artigo: “como lidar com a necessidade classificatória – que é claramente presente na mente dos antropólogos – e como teorizar uma categoria onde colocar a produção audiovisual deles?”.

Filme etnográfico, filme antropológico, documentário: estes são alguns exemplos da busca que, para ser analisada, precisa de uma contextualização histórica. Sol Worth (1972), um pioneiro dos estudos antropológicos sobre a comunicação visual, claramente afirmava que qualquer filme é antropológico, porque propõe dados sobre um contexto cultural e/ou sobre as dinâmicas que estão “por trás” da produção do filme. Se uma definição desse tipo é claramente universalista, na história da Antropologia muitas variações foram produzidas. Reduzindo o foco dessa exploração, podemos encontrar definições que se referem à teoria antropológica e a semiótica. Um filme etnográfico é um filme com base na incorporação no tecido filmico de umas ou mais reflexões teóricas da Antropologia. Encontramos isso em Jean Rouch – *Moi, un noir*, de 1958 – por exemplo, pois o tema da relação com os “sujeitos” foi fundamental e os filmes finalizados evidenciam a criação de representações compartilhadas. Podemos encontrar outro exemplo na elipse produtiva do John Marshall (THE HUNTERS, 1957), que começa com um olhar distante e observacional, em linha com a corrente do estruturalismo-funcionalismo, e propõe, no fim do percurso dele, uma reflexão sobre o papel social e político das representações, em *A Kalahari Family* (2005).

Uma segunda linha procura, na linguagem utilizada, o *locus* da definição de filme etnográfico. A ampla utilização do conceito pierciano de índice, para descrever uma contiguidade entre imagem fotográfica e contexto que ela indica é um exemplo. Transportando a reflexão semiótica em um plano filmico, encontramos a necessidade, na etnografia audiovisual, de contextualizar a presença do autor, para dar uma resposta

para essa complexa relação entre imagem e contexto. Novamente, a câmera a mão do Rouch (1955a, 1955b) é uma resposta por essa exigência. Também, em John Marshall – *N!ai, the Story of a !Kung Woman* (1980) – encontramos tentativas nessa direção, através do uso da entrevista ou com a presença “física” do antropólogo nas gravações do filme *A Kalahari Family* (2005). E essa pequena análise focada no trabalho de dois entre os mais importantes antropólogos visuais da história revela a oscilação entre linguagem e teoria antropológica.

Voltando à reflexão do Worth, percebemos que a produção dele foi um reflexo da afirmação do interpretativismo (GEERTZ, 1973), porque a presença do receptor começava a ser uma presença que precisava de consideração, como bem descrevem Banks e Ruby (2011, p. 4):

After Malinowski's functionalist "revolution" there was an increasing concern with what primitive art "does," and later, with the rise of structuralist and semiotic approaches in anthropology, with what primitive art "means" or says. What was sometimes lacking was a consideration of how art "looks," with how it is seen.

A ênfase sobre a ideia de ver arte e, em particular, imagens em movimento, propõe uma nova centralidade na visão. Já MacDougall (1998), colocou ênfase sobre esse ponto, evidenciando a dimensão transcultural do Cinema, que possibilita o atravessamento das barreiras subjetivas e culturais. Também na recente antropologia da arte encontramos muita relevância na experimentação, que permite a “[...] *go-between*s transdisciplinary subjects who can fulfill a mediating and brokering role” (SCHNEIDER, 2011, p. 132). Logo, a distinção entre antropólogo e artista se dissolve e os objetos ou as performances produzidas são analisados com base na recepção e no modo como eles pode ser mediadores.

Antigamente, o campo de recepção dos documentários produzidos por antropólogos era muito restrito. Quanto aos filmes de antropólogos, era comum ficarem presos entre acervos pessoais ou de departamento. E as gravações dificilmente chegavam além dos especialistas. Uma exceção emblemática nesse sentido é *Chronique d'un été* (1960), dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin, que ganhou a atenção do grande público com a sua inserção na rede da *Novelle vague* francesa. Neste caso, uma atenção extrema por uma linguagem que codificasse uma pesquisa estética se juntou a uma reflexão socioantropológica densa, sobre a natureza do filme. Além de uma análise densa da recepção dos filmes, interessa-nos evidenciar como esse quadro mudou

radicalmente nos últimos 50 anos. Agora, a produção fílmica é veiculada em novas arenas (VAILATI, 2012), produzida em qualquer lugar, por quaisquer pessoas e disponibilizada através da internet. A hegemonia de uma linguagem codificada em *standard* ligados as TVs é ainda forte, mas a pluralidade dos meios de distribuição deixa “aberta a porta” para a recepção de inovações.

O objeto documentário, nesse sentido, pode ser analisado como um híbrido (LATOURET, 1994) dotado de uma agência própria, que cria consequências no contexto social onde ele é gravado, na subjetividade do autor e/ou nos receptores que o veem. Voltando à necessidade classificatória, salientamos que o perspectivismo fornece elementos interessantes. O objeto audiovisual é um olhar de diferente natureza, que nasce através de uma interação – ou mediação – entre homens e tecnologia e que produz consequências no mundo. O documentário social é, então, ligado a essa perspectiva, a uma mudança da relação entre uma dimensão social, autonômica, e a uma perspectiva heteronômica, que liga o social a um pós-social que está desvinculado do *lócus* de produção da subjetividade das pessoas envolvidas e das redes de distribuição do produto.

3. **LÓCUS DE PRODUÇÃO**

Um documentário começa geralmente com uma ideia, com a frequência de um contexto de uma rede de pessoas ou com a exploração de um conceito. Falar de *lócus* da produção é importante para analisarmos como essas frequências ou relações são estabelecidas e construídas. Os primeiros documentos audiovisuais produzidos por antropólogos eram caracterizados por uma distância entre observador e observado. O antropólogo Alfred Cort Haddon, membro da importante expedição ao Estreito de Torres, produziu umas das primeiras gravações cinematográficas realizadas durante uma pesquisa de campo. Nessas gravações, além de um distanciamento, podemos encontrar um desejo de gravar as sensações do exótico (PINK, 2007, p. 6), o que era uma prática contextualizada na Antropologia Evolucionista daquela época. Podemos também definir essa atitude com o adjetivo “museológica”, visto que visava a produzir uma narração multissensorial de um contexto “primitivo” e a capturar a atenção dos observadores “ocidentais”. Os sujeitos, nessa relação de produção cinematográfica, são ainda sem agência e sem subjetividade.

Para gravações que tinham considerado essas perspectivas, foi necessário esperar até a fim dos anos 1920, pelo trabalho do Robert Flaherty, o qual inaugurou um Cinema com base na relação com os “nativos”. No filme *Nanook of the North* (1922), considerado o primeiro documentário em longa-metragem da história do Cinema, Flaherty empregou uma linguagem ficcional para recriar uma ilusão de objetividade no espectador (RUBY, 2000). A ilusão fílmica é utilizada por Flaherty para desvelar a própria presença no campo e a participação dos esquimós na realização das gravações. Ademais, se observamos as práticas que ele utiliza na realização desse filme, encontramos uma intensa colaboração com os “nativos”, desvelada em várias sequências, por exemplo, na famosa sequência da caça à foca, onde foi utilizado um animal já morto para mostrar ao espectador a luta contra a natureza, um dos temas clássicos do Flaherty. Essas intuições além de colocarem um “não antropólogo” na genealogia dos ancestrais míticos da disciplina, abriram uma janela mediática enorme. O filme *Nanook of the North* (1922) foi, de fato, um sucesso comercial e confirmou a relevância e a função das imagens na descrição da alteridade.

O antropólogo francês Rouch explorou amplamente as ideias do Flaherty. A trajetória do Rouch envolve uma procura para a criação de narrações imagéticas onde a narração produzida é objeto de negociação entre antropólogos e nativos. Filmes como *Moi, un noir*² (1958) ou *Jaguar* (1955a) mostram claramente a busca criativa para soluções que permitissem a transferência aos sujeitos da pesquisa daquela autoridade etnográfica que foi, logo depois, considerada como uma das maiores produções do Rouch, e a causa da crise da antropologia *tout-court*. A autoridade etnográfica, segundo a importante crítica, é aquela construção que permite aos textos produzidos pelos antropólogos serem percebidos como verdadeiros pelo leitor (CLIFFORD; MARCUS, 1986). Essa reflexão gerou uma progressiva reelaboração do papel do antropólogo. Se antes ele era “um olho que descrevia objetivamente uma realidade”, depois, o seu olhar tornou-se subjetivo. As representações incluíram a subjetividade do pesquisador e a descrição dele foi objeto de interpretação. Na produção fílmica do Rouch, já nos anos 1960 esse tema teórico metodológico foi problematizado; assim, com o recursos técnicos daquela época, várias soluções fílmicas foram propostas. Em *Moi, un noir* (1958), por exemplo, a transferência da autoridade aconteceu através de um comentário *off-line* realizado pelos sujeitos do filme e depois utilizado como trilha sonora. Além

² Título em português: “*Eu, um negro*”.

disso, a palavra final (ou o corte final em vários sentidos) foi negociada com os atores sociais que o filme descreveu.

Nos anos 1970, outras experimentações foram realizadas, com Sol Worth e John Adair, que, pela primeira vez, tentaram ensinar a prática de realização de filmes a “nativos”. O processo de transferência de conhecimento era um meio para explorar o imaginário visual de um grupo de jovens navajo. Além de uma documentação sistemática desta experiência, os pesquisadores estudaram, também, os filmes realizados pelos navajos, revelando as peculiaridades da linguagem filmica utilizada em relação às narrações orais. E essa experiência foi uma das referências por aquele que hoje é chamado vídeo participativo, ou seja, quando as técnicas de realização são ensinadas aos “sujeitos” da pesquisa (WORTH; ADAIR, 1970). Com os anos 1980 e a difusão das primeiras ferramentas de gravação com baixo custo, o vídeo começou a ser percebido como um meio de empoderamento. Nesse sentido, o caso do projeto “Vídeos Nas Aldeias” aparece ser um dos mais relevantes. Através de uma reelaboração do projeto de Worth e Adair, foram realizadas oficinas de vídeo em aldeias indígenas brasileiras (GALLOIS; CARELLI, 1995). Mas, se a atenção dos primeiros era finalizada, a observação das peculiaridades da linguagem utilizadas pelos Navajos, na experiência de Vídeos Nas Aldeias, era uma preocupação ligada ao tema indigenista. Assim, o objetivo da transferência das competências técnicas era finalizado com o emponderamento dos grupos através da entrada das produções deles na arena das representações visuais. Destacamos que aqui o *lócus* da produção muda de posição. Se, no começo da história da Antropologia Audiovisual, a autoridade etnográfica estava toda nas mãos dos antropólogos, a história mostra um percurso para mudar esse posicionamento e para transferir o poder (TOMASELLI, 1989).

4. A LINGUAGEM DO ATIVISMO SOCIAL

A posição do diretor no campo político onde o filme é realizado é um tema diretamente ligado às conexões entre pesquisa etnográfica e produção audiovisual. Esse primado da antropologia, na maioria das vezes, é pouco reconhecido no mundo do documentário contemporâneo. Mas, se na época do Flaherty, não era presente uma preocupação política em relação aos filmes que eram produzidos, esta parece ser hoje uma das mais importantes características do processo produtivo do documentário. Uma genérica busca na internet de festivais ou organizações que utilizam a definição de

documentário social mostra como esses tipos de produções são fortemente ligados ao ativismo social. Um exemplo é o objetivo de um mestrado chamado SocDoc da Universidade da Califórnia Santa Cruz, nos Estados Unidos: “*SocDoc is a one-of-a-kind program designed for future documentarians committed to social change and to documenting communities, cultures, issues, and individuals who are marginalized in our current landscape of representation*” (SOCDOC, 2014, [s. p.]).

Ademais, observando a arena dos festivais focados em uma área específica do ativismo social, encontramos definições similares. Os direitos humanos são aqui um exemplo: “*Human rights film festivals have blossomed all over the world. They present Cinema at the forefront of struggle: a struggle for human rights and dignity, against censorship and repression*” (HUMAN RIGHT FILM NETWORK, 2014, [s. p.]). No mesmo sentido, encontramos a relevância da produção audiovisual em relação ao tema do gênero, uma das áreas mais fortes do ativismo social contemporâneo. O audiovisual é, por exemplo, englobado em projetos sobre o gênero finalizado “[...] à transformação de mentalidades através do debate e difusão de obras audiovisuais” (CURTA O GÊNERO, 2014, [s. p.]).

Todas essas experiências sublinham que o audiovisual é percebido hoje como uma das ferramentas mais importantes para uma transformação social. Não somente o momento da distribuição e da recepção é importante mas também a produção se vira um momento denso sob o ponto de vista político. No Brasil, é particularmente interessante como as políticas públicas dos últimos dez anos focaram sobre a inclusão digital da juventude. O projeto Pontos de Cultura, criado pelo Ministério Brasileiro da Cultura é um exemplo. Na criação de espaços culturais em múltiplos contextos brasileiros, a prática do ensino da realização audiovisual foi uma das ferramentas mais utilizadas. Aqui podemos encontrar muitas conexões com os trabalhos dos antropólogos. Uma das plataformas mais utilizadas foi, de fato, a transferência das ferramentas de produção de vídeos com o objetivo de empoeirar jovens ou outros grupos que têm pouca agência social. A filiação dessa ferramenta com o trabalho dos antropólogos visuais é clara.

Hoje dia é também uma prática muito difundida, em particular na área da educação popular, mas que parece mais e mais distante da reflexão antropológica. Esta distância é claramente criada pela ênfase na eficácia do vídeo como ferramenta de empoderamento, que, em projetos desenvolvidos na área social, muitas vezes desconsidera aquele duplo laço com o vídeo (GINSBURG, 1991). Se, por um lado, essa ferramenta tem o efeito de fornecer um meio para visibilizar as condições dos grupos

sociais subalternos e as lutas deles; por outro, muitas vezes impõe um particular padrão na construção das representações. A análise da cultura visual Navajo era o objetivo primário da pesquisa de Worth e Adair (1972, p. 144). O “passeio”, normalmente um “plano de raccord” no Cinema, virava, na produção visual dos jovens navajo, uma estrutura narrativa em si, não para conectar o movimento de uma pessoa de um ponto A até um ponto B, mas para descrever a importância do movimento mesmo. Esse tipo de experimentação colide parcialmente com a exigência de um documentário voltado ao ativismo social, que tem de se codificar em padrões que possam interessar a um público já amplamente influenciado pelos padrões estéticos hegemônicos.

Essa reflexão estava já presente na trajetória do John Grierson, um dos pioneiros do documentário social. Já realizador de documentários, Grierson, nos anos 1960, envolveu-se em muitos projetos políticos ligados ao uso do documentário com finalidades sociais. O projeto mais famoso, desenvolvido quando Grierson era diretor do National Film Board of Canada, é, nesse sentido, o *Challenge for Change program*, criado, em 1967, com a finalidade de dar voz às comunidades desfavorecidas através do vídeo e do acesso às mídias (WAUGH; BRENDAN BAKER; WILTON, 2010). Novamente, a ferramenta da transferência da competência de produção de audiovisual foi a plataforma, e esse empoderamento produziu resultados importantes do ponto de vista social. Grierson, entrevistado pela última vez no ano 1972, evidencia que, no começo da sua trajetória, junto com outros documentaristas, músicos e poetas: “*We worked together and produced a kind of film that gave great promise of very high development of the poetic documentary*” (SUSSEX; GRIERSON, 1972, p. 24).

A poética e a atenção estética à linguagem do documentário foram as diretrizes das primeiras explorações audiovisuais do Grierson. Mas esse projeto, conforme Sussex e Grierson (1972, p. 24) comentam, não lidou com um desenvolvimento desta dimensão:

I think it's partly because we ourselves got caught up in social propaganda. We ourselves got caught up with the problems of housing and health, the question of pollution [...]. We got on to the social problems of the world, and we ourselves deviated from the poetic line. But nobody has encouraged on the poetic line, not even the BBC which is the strongest force in the whole documentary field and the one that ought to have carried on the poetic line.

Sussex e Grierson (1972) exprimem uma tensão entre a subordinação da dimensão estética a dimensão política na realização de documentários. Os autores,

ainda, sublinham a dimensão hegemônica que as grandes corporações financiadoras de documentários estabelecem. A segunda metade dos anos 1970 foi, também, o período de criação de programas televisivos dedicados aos documentários. A primeira transmissão de documentários do National Geographic aconteceu no 1964, na estadunidense CBS e a influência dessa transmissão foi fundamental para a criação de um público cujo olhar se acostumasse ao documentário. O National Geographic criou, em 1997, um canal televisivo autônomo pela transmissão de documentários. No final da década de 1990, com a difusão da tecnologia satelitar, vários canais desse tipo foram criados. O caso de History Channel é, talvez, o mais criticado sob o ponto de vista da linguagem do conteúdo dos documentários que transmite, voltados à reconstrução sensacionalista de fatos históricos, unicamente finalizados a captar a atenção do espectador.

E esse fenômeno, que Grierson já descreveu, repete-se em muitos sentidos, também na contemporaneidade. O emprego de uma linguagem videoclíptica é, por exemplo, uma ferramenta fundamental para atrair um público acostumado aos “blockbusters contemporâneos” e à propaganda ou às transmissões da televisão. Por isso, esse tipo de inserção audiovisual se torna, talvez, fundamental para atrair o público jovem, por exemplo. Em contrapartida, revela-se – ao mesmo tempo – um resultado e uma causa da influência hegemônica neoliberal, seguindo as famosas palavras “*the médium is the message*” do Marshall McLuhan (1964). Nessa trilha, surge o dilema do documentarista contemporâneo: lidar com as diretrizes impostas do ativismo social e com o rigor ético da etnografia audiovisual. Esse talvez seja hoje, mais do que no passado, um desafio de complicada resolução.

5. A PRODUÇÃO DE IDEIAS VISUAIS

Realizar um documentário significa, na época atual, lidar com uma complexa rede de sujeitos, um fator que amplia aquela “guerra representativa” que se verifica em qualquer tipo de produção de representações audiovisuais. É interessante constatar, que além das categorizações relativas ao conteúdo dos filmes, nos últimos 20 anos se afirmou a categoria de diretor independente. Como descreve Krawitz (1986, p. 49), são:

[...] independents, individuals working outside the aegis of the film studio or television network. In recent years, many filmmakers have chosen to circumvent the networks and sponsored film arenas to

produce films on subject matter of their own choosing and to retain autonomy in the production of those films.

Essa transformação envolve o uso de ferramentas de gravação e edição a baixo custo. Em um sentido “ideal”, ser diretor independente significa ter total controle do processo de realização de audiovisual e liberdade na escolha estilística. Mas Krawitz (1986), analisando alguns pedaços do sistema estadunidense de financiamento público e particular ao audiovisual, evidencia, por exemplo, o sistema dos editais, que impõe linhas temáticas, já nos anos 1980, pois as diretrizes eram ligadas às impositões ideológicas das instituições financiadoras. O uso da categoria independente é um meio retórico para estimular a criatividade e a liberdade na realização, esta que, todavia, é fechada em padrões ideológicos e estilísticos. Krawitz (1986) conclui:

“Crisis to Crisis” proceeded to fund films on nuclear energy, environmental issues, racism, and other topics of indisputable national concern. However, the independent perspective of each film was homogenized by the packaging of the series [...]. The individual voice and view point of the filmmaker was not as salient as one might expect given the stated goals of “Crisis to Crisis”.

Uma das primeiras barreiras que o documentário social tem de enfrentar para a procura de uma autonomia é ligada ao sistema de financiamento. Se nos anos 1980 a revolução tecnológica permitiu uma menor atenção ao nível técnico das imagens, na época atual estamos assistindo a um momento de forte expectativa sobre a qualidade das imagens, fator que aumenta muito o custo da produção. A área da Antropologia Audiovisual permite, ainda, uma experimentação livre dos constrangimentos da qualidade audiovisual. Normalmente, os requisitos técnicos mínimos para permitir reconhecer a qualidade de um documentário são mínimos. Outros fatores geralmente são mais relevantes do que o “número de pixels” das imagens, por exemplo, a profundidade da presença no contexto do antropólogo e a reflexão teórica na qual se baseia o filme. Contudo, fora desses contextos, e chegando à arena dos festivais documentários, essas características ficam em segundo plano, havendo mais respeito ao tema da qualidade da imagem.

Normalmente um documentário etnográfico, no sentido estrito do termo, tem objetivos diferentes do documentário social, este que estamos aqui tentando teorizar. Se o primeiro foca na ideia de construção crítica de uma representação, o segundo é diretamente ligado à ideia de intervenção. Obviamente não temos polaridades fixas e opostas, mas um hipotético *continuum*, no qual cada audiovisual se coloca. Logo,

precisamos distinguir o tipo de intervenção que já foi desenvolvido na antropologia, através da transferência das competências pelo uso da tecnologia vídeo. Assim, o nível de intervenção é ligado ao empoderamento de indivíduos de um particular grupo cultural. E esse empoderamento geralmente quer garantir ao grupo uma maior autonomia na construção de representações audiovisuais e, também, ser uma ferramenta para a divulgação das próprias exigências.

No documentário social, em muitos casos, a ideia de intervenção é normalmente baseada sobre a criação de uma representação finalizada a divulgar um tipo específico de subjetividade ou de uma ideia, aplicada a um específico contexto. Nesse tipo de processo, muitas vezes, podemos observar representações construídas com base em conteúdos ideológicos, unicamente utilizados para a criação de estruturas narrativas e imagéticas que possam capturar a atenção do espectador. Se a análise antropológica, escrita ou visual, comporta uma extrema tentativa de desconstrução das ideias, dos conceitos e das categorias utilizadas, em muitos documentários que entram na arena do social contemporâneo aparecem narrações estereotípicas. Apenas para fornecer um exemplo, a representação audiovisual da pesca artesanal é, geralmente, baseada sobre uma ideia de tradição, de ausência de mudança e de um romanticismo que, muitas vezes, bloqueiam aquelas transformações necessárias para a subsistência do mesmo grupo que foi representado. Nesse caso, os documentários sociais produzidos aparecem como uma ferramenta englobada em um novo sistema de produções midiático, e os níveis críticos que a antropologia poderia fornecer são colocados em segundo plano para ser mais aceito do público.

6. UMA AUTOETNOGRAFIA

Muitos antropólogos que decidiram realizar audiovisuais passaram por esse desafio. Se Clifford (1988), em forma muito poética, falava que os produtos puros enlouquecem, no mesmo sentido o documentário etnográfico tem de lidar com as outras produções, realizadas fora do mundo da antropologia, mas que também reivindicam uma contiguidade com as múltiplas realidades sociais. Percorrendo essa trilha com atenção autoetnográfica, podemos analisar como no próprio percurso há uma necessidade progressiva de atrair um público específico; afinal, em minhas produções audiovisuais, esse se tornou um dos maiores desafios a ser enfrentado.

Em um projeto de vídeo participativo realizado em 2010, em uma área rural do Kwazulu-Natal, África do Sul, essa dimensão não era contemplada nas primeiras fases do projeto(VAILATI, 2014). Os vídeos que foram realizados, com base em um processo de transferência das competências de produção audiovisual a um grupo de jovens zulu, mantiveram, sob muitos pontos de vista, uma elevada autonomia no processo de produção. E isso aconteceu não somente pelo vídeo mais “oficial” do projeto, cuja linguagem e conteúdo são, com certeza, consequência de uma autorrepresentação estandardizada finalizada ao empoderamento. Mas, em outros clipes produzidos, que ficaram na “gaveta”, emergiram peculiaridades narrativas muito interessantes, como a classificação dos clipes através da cor dominante. Uma interpretação desta prática é ligada à cultura visual zulu, visto que nesta as cores têm uma elevada relevância semântica, como demonstram vários estudos sobre o papel das cores na comunicação visual (BIYELA, 2013). Voltando ao momento da edição dos vídeos, o emprego das cores se tornou a mais intuitiva estratégia de edição dos jovens, cujo valor semântico era a base pela criação de sequências narrativas. Sem dúvida, a finalidade desse projeto era explorar a cultura visual. Mas é interessante aqui notar como os jovens contrapuseram uma narrativa baseada sobre estes princípios para vídeos “privados” a outra, mais similar aos padrões televisivos para um vídeo público.

Em 2012, reencontrei esse desafio, com a tentativa de criar uma representação audiovisual dos performers de *isicathamiya*, um estilo de dança e canto criado por trabalhadores migrantes na época da *apartheid* (VAILATI, 2012). Não obstante a relevância que essa performance teve no exterior, sendo por exemplo os Ladysmith Black Mambazo os mais importantes representantes desse estilo a serem convidados para a entrega do prêmio Nobel a Nelson Mandela, na África do Sul foi sempre uma música colocada em segundo plano. O mercado musical, já voltado a outros estilos de música mais heteronômicos, deixou a *isicathamiya* na arena da música tradicional. O documentário que realizei, no intuito de respeitar a polifonia que se encontrava entre os performers, sobre o que esse estilo teria de ser para se tornar mais relevante, criou vários conflitos no momento da restituição. Conflitos que relevei entre os dois planos, dos conteúdos e da linguagem. No plano dos conteúdos, a ética etnográfica que adotei, colocando as múltiplas posições e opiniões no mesmo plano, gerou críticas ao documentário. Não adotar uma posição clara gerou reprovação da maioria dos performers. Em segundo lugar, no plano linguístico, a adoção de um estilo fundamentado sobre a câmera na mão e a total ausência de efeitos visuais foi percebida

como uma diminuição da força sonora e visual da *isicathamiya*. Se o objetivo do trabalho era estimular o debate social sobre um objeto, foi atingido. O documentário, considerado positivamente no nível da academia, porém, não foi utilizado pelos atores sociais como meio de reivindicação política.

Essa rápida trilha continua em um trabalho mais recente (NAUFRÁGIO, 2014) realizado com uma equipe mais ampla, para enfrentar os padrões qualitativos do mercado da imagem. O documentário é uma reconstrução da vida de um ativista político, um educador fortemente ligado aos princípios da educação freiriana, que faleceu antes de o projeto de pesquisa audiovisual começar. Neto, o protagonista do filme, teve uma trajetória de declínio na comunidade onde ele trabalhou, um contexto do litoral sul brasileiro em transição entre uma economia baseada sobre a pesca e a exploração turística. Sem conseguir se recolocar politicamente na época da abertura democrática brasileira, Neto, progressivamente, afastou-se da vida política local, morrendo sozinho na casa dele. Em paralelo, com referência ao título do trabalho, os ideais deles, ligados a uma relação educativa antiautoritária e libertadora, “naufragaram” no panorama pedagógico local e, podemos afirmar, também internacionalmente. Nesse trabalho, as escolhas linguísticas se afastaram dos padrões mais comuns da Antropologia Audiovisual para procurar um efeito político maior, seja na comunidade, seja no delicado debate sobre a problemática da Educação Básica no Brasil. Alguns exemplos são aqui a linguagem investigativa, a utilização de um estilo videoclíptico e jornalístico. Longe de ter recebido uma aprovação incondicionada da comunidade sobre como a enigmática trajetória do protagonista foi representada, o filme foi percebido como um estímulo para vários membros da comunidade reivindicarem espaços sociopolíticos onde a educação fosse ligada e mais integrada à cultura local, em contraposição à progressiva afirmação de padrões heteronômicos na escola.

Como a história da Antropologia Visual demonstra, as consequências de uma produção documental têm de ser analisadas em longo prazo. Todavia, a importância do uso da ferramenta antropológica no momento da produção e nas fases sucessivas da divulgação é bem evidenciada nesse parcial percurso autoetnográfico, uma prática que teria de ser ligada a qualquer produção audiovisual. Principalmente por este motivo, surgiu a ideia de utilizar a categoria de documentário social para ligar âmbitos, intimamente ligados, mas que ainda pouco dialogam, como a esfera do ativismo social e político com a Antropologia Audiovisual. A arena das representações visuais, neste momento histórico, parece ser, cada vez mais, um “campo de batalha” relevante pelos

processos políticos e sociais; por isso, somente por meio de uma interconexão entre contexto de realização e imaginário global, onde as imagens são jogadas, será possível propor uma conscientização ética do universo da produção.

7. REFERÊNCIAS

7.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGGE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

APPADURAI, Arjun. "Grassroots Globalization and the Research Imagination". *Public Culture*, v. 12, n. 1, p. 1-19, 2000.

BANKS, Marcus; RUBY, Jay. (Org.). *Made to be seen: Perspective on the History of Visual Anthropology*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2011.

BIYELA, N. G. "Color Metaphor in Zulu Culture: Courtship Communication in Beads". *American International Journal of Contemporary Research*, v. 3, n. 10, p. 37-41, 2013. Disponível em: <http://www.aijcrnet.com/journals/Vol_3_No_10_October_2013/6.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2014.

BURTON, Julianne. Toward a History of Social Documentary in Latin America. In: _____. (Org.). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1990. p. 3-30.

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

_____.; MARCUS, George E. (Org.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Santa Fe: University of California Press, 1986.

DURINGTON, Matthew. "John Marshall's Kalahari Family". *American Anthropologist*, v. 106, p. 589-594, 2004.

FREUND, Gisèle. *Photographie et Société*. Paris: Éditions do Seuil, 1974.

GALLOIS, Dominique T.; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural. Experiência do projeto Vídeo nas aldeias. *Horizontes Antropológicos*, v. 1, n. 2, p. 61-72, 1995.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of culture*. New York: Basic Book, 1973.

GINSBURG, Faye. "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?". *Cultural Anthropology*, v. 6, n. 1, p. 92-112, feb. 1991.

INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.

KRAWITZ, Jan. The independent documentary film: prospects for survival. *Journal of Film and Video*, v. 38, n. 1, p. 49-53, 1986.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio São Paulo: Editora 34, 1994.

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

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: MacGraw-Hill, 1964.

_____.; FRANCIS J. Kelly. The Social Organization of an Aboriginal Video Workplace. *Australian Aboriginal Studies*, v. 1, p. 28- 49, 1984.

PINK, Sarah (Org.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. New York-Oxford: Berghahn, 2007.

ROUCH, Jean. On the Vicissitudes of the Self. *Studies in Visual Communications*, v. 5, n. 1, p. 2-7, 1971.

RUBY, Jay. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

SCHNEIDER, Arnd. Unfinished Dialogue: Notes toward an Alternative History of Art and Anthropology. In: BANKS, Marcus; RUBY, Jay. (Org.). *Made to be seen: Perspective on the History of Visual Anthropology*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2011. p. 108-134.

SUSSEX, Elizabeth; GRIERSON, John. Grierson on Documentary: The Last Interview. *Film Quarterly*, v. 26, n. 1, p. 24-30, 1972.

TOMASELLI, Keyan. *Appropriating Images: The Semiotics of Visual Representation*. Højbjerg: Intervention Press, 1996.

_____. Transferring video skills to the community. The problem of power. *Media Development*, v. 4, p. 11-15, 1989.

TURNER, Terence. Defiant Images. The Kayapo appropriation of video. *Anthropology Today*, v. 8, n. 6, p. 5-16, 1992.

VAILATI, Alex. New Arenas For Small Media: Towards an Ethnological Exploration of Family Cinema. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 9, n. 2, p. 253-271, 2012.

_____. Seeing in Distance. Video production among rural South African youth. *Visual Anthropology*, v. 27, n. 1-2, p. 91-104, 2014.

WAUGH, Thomas; BRENDAN BAKER; Michael; WINTON, Ezra (Org.). *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Canada: McGill-Queens University Press, 2010.

WORTH, Sol, ADAIR, John. "Navajo Filmmakers". *American Anthropologists*, v. 72, n. 1, p. 9-34, 1970.

_____.; _____. *Through Navajo Eyes. An exploration in film communication and anthropology*. Bloomington – London: Indiana University Press, 1972.

7.2 REFERÊNCIAS FÍLMICAS

FLAHERTY, Robert. 1922. *Nanook of the North*. Canada.

GODIO, Matias, VAILATI, Alex, 2014, *Naufração*. Brasil.

MARSHALL, John. 1957. *The Hunters*. United States.

MARSHALL, John. 1980. *N!ai, the Story of a !Kung Woman*. United States.

MARSHALL, John. 2005. *A Kalahari Family*. United States.

ROUCH, Jean, MORIN, Edgar. 1960. *Chronique d'un été*. France.

ROUCH, Jean, 1958. *Moi, un noir*. France.

ROUCH, Jean. 1955. *Les maîtres fous*. France.

ROUCH, Jean, 1955a. *Jaguar*. France.

VAILATI, Alex, 2012. *Slow Walker*. Italy, Brasil, África do Sul.

7.3 WEBSITES

SOCDOC. About the Social Documentation Program. 2014. <<http://film.ucsc.edu/socdoc/about>>. Acesso em: 5 ago. 2014.

HUMAN RIGHT FILM NETWORK. 2014. <<http://www.humanrightsfilmnetwork.org/about>>. Acesso em: 6 ago. 2014.

CURTA O GÊNERO. 2014. <http://curtaogenero.org.br/?page_id=489>. Acesso em: 4 ago. 2014.