

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MULTIMEIOS



A MEMÓRIA E O GESTO

DESCRIÇÃO VIDEOGRÁFICA DE UMA TÉCNICA
ARTESANAL

Carlos Francisco Pérez Reyna

CAMPINAS - 1996

415m

0000/BC

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MULTIMEIOS

A MEMÓRIA E O GESTO

DESCRIÇÃO VIDEOGRÁFICA DE UMA TÉCNICA ARTESANAL

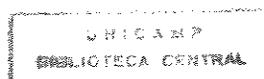
Carlos Francisco Pérez Reyna

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios, sob a orientação do Prof. Dr. Marcius César Soares Freire.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação ou tese defendida e aprovada pela comissão julgadora em 20 / 11 / 1996



Campinas - 1996



9709696

UNIDADE	BC
UNIVERSIDADE	UNICAMP
NUMERO	P415m
NUMERO DE FOLHAS	30000
DATA DE AQUISIÇÃO	28/1/97
VALOR	24.11,00
NUMERO DE INSCRIÇÃO	06/05/97
CPD	

CM-00098044-5

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

	<i>Perez Reyna Carlos Francisco.</i>
	Carlos Francisco, Pérez Reyna
P415m	A memória e o gesto: descrição videográfica de uma técnica artesanal / Carlos Francisco Pérez Reyna. – Campinas, SP : [s.n.], 1996.
	Orientador : Marcius Soares Freire. Tese (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
	1. Antropologia visual. 2. Cinema na etnologia. 3. Pesquisa antropológica. 4. Memória. 5. Crítica. I. Freire, Marcius Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

**A Consuelo (mi Madre), a Chicho (mi hijo), e
a Maria, cúmplices na minha aventura e,
aos seus sonhos que se perderam no caminho,
enquanto eu me preocupava
com os prazeres que envolvem o Mestrado.**

A Miriam (In memoria)

AGRADECIMENTOS

Ao *CNPQ* pelo apoio institucional e financeiro.

Ao Professor Dr. Marcius Soares Freire, pela paciência e sabia orientação nesta Dissertação, e estes últimos meses, *"amigo"*.

Ao artesão, José Protetti, pela consciência política de sua sabedoria, sem ele nada teria feito, obrigado pelo seu passado e pelo presente.

Ao professor Etienne Samain pelo apoio em momentos decisivos, e as boas *"dicas"* bibliográficas que enriqueceram meu *"olhar"*.

A Juan, meu irmão pelas ótimas fotos e pelo *"know how"* nas minhas angustias informáticas. Grato também, a meu pai, sempre esperando meu retorno ao ensino.

A Fernando e Tereza, pelos momentos de sabedoria às minhas ansiedades existenciais.

A Tom Zé e Ana, amigos nos caminhos e descaminhos desta vida acadêmica, especialmente para Rafael, grande existência. A Chico *"boêmia"*, pelos bons momentos de desconcentração.

A David o *"peixe"* e a Paula, sempre com boas coincidências aos nossos projetos acadêmicos e de vida.

Por fim, um carinho especial a Solange, Paulo e Luciano Dantas, Iraní, Mírcia, Teresa, João Batista (PUCC), e Miguelão *"cadê o pisco?"*, comprometidos e prontos para a luta burocrática, obrigado por tudo.

RESUMO

Este trabalho situa-se entre dois territórios, a antropologia e o audiovisual, que ao nosso ver se complementam e se distinguem por diversas razões. Num plano mais geral, ambos exploram as diferentes maneiras de olhar **o outro**. A experiência marcante é o fato da pesquisa ter sido feita com uma abordagem imagética pouco explorada nas ciências sociais, sobretudo na antropologia, sabemos que a sua produção marca-se, até recentemente, pela exclusiva dominância de resultados baseados na observação direta e clássica do trabalho de campo. A este respeito, é o antropólogo quem procura e utiliza as especificidades do **audiovisual** - o vídeo, neste caso - para entender o que pode acrescentar e interessar à antropologia, onde luta, desde sempre, por um lugar que não lhe é unanimemente reconhecido. Insistimos sobre o papel que deve caber ao audiovisual como via **sui generis** de observação, de inquérito e de descoberta. Há um campo de colaboração a explorar que pode mesmo incluir a prática da análise de imagens, o seu exercício poderá revelar-se altamente operatório. Segundo essa perspectiva, nossa pesquisa inscreve-se nesse campo de práticas, isto é, utilizamos as imagens videográficas com dois objetivos específicos: **a primeira**, a utilização de dois princípios metodológicos. Por um lado, a construção de uma estratégia metodológica que contemplou as opções e dificuldades do desenrolar do registro videográfico do processo de fabricação artesanal. Por outro lado, as análises das imagens videográficas - **observação diferida** - como fonte de conhecimento tanto da estratégia videográfica quanto de exploração antropológica. **A segunda**, o registro, a interpretação e, a futura difusão da memória do José Protetti, principal produtor e transmissor artesanal da região de Campinas. Na expectativa de imaginar novas formas de difusão, de pesquisa e de discussão, poderão gerar a partir da reflexão da utilização do audiovisual no trabalho de campo na antropologia. Este campo de atuação trará novas questões e experiências para a antropologia, enquanto produtora de conhecimento.

ABSTRACT

This research is situated between two territories, the anthropology and the audiovisual, in our vision they complete and distinguish themselves for several reasons. Generally, both explore the different ways of looking **the other**. The enhanced experience is the fact that the research has been done with a imagetic approach little explored in Social Science, mostly, in anthropology, where we know that its production is marked until now, exclusivic dominance of results based in a the direct and classical by observation in the fieldwork. The anthropologist who looks for and the uses the specificly of the **audiovisual** -, in this case, the video - to understand what we can add and give some interesting to the anthropology, where it has been fighting for a place where is not unanimity recognized. We have insited on the paper that must fit in the audiovisual like **sui generis** of observation, of inquiry and the discovery. There is a field of colaboration to be explored even, it could be included in practice of anlysis of images and its exercice will reveal operative. According this view, our research applies in this field. We uses images of videographic with two specific purpose: **first**, in two methodological principles. One side is to build the methodological strategy that solve difficulties of development in videographic record in hand maker and in the other hand, the analysis of videographic imagens - **delayed observation** - such as the power of knowledge this videographic strategy such to explore the anthropologic. **Second**, the record of interpretation it is the future diffuse of José Protetti memory. He is the principal producer and handicraft transmitter of this region (Campinas). The expectation to imagine new techniques to difund, the research and discussion it could reflect and use audiovisual work in anthropology fieldwork. This field will bring new questions and experience to anthropology area while producer of knowledge.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	01
Artesanato	02
O artesão	04
Memória & experiência	06
O objeto: brinquedo artesanal	07
O meio: o registro videográfico na pesquisa	09
Objetivos e considerações metodológicas	13
CAPÍTULO I: <u>VÍDEO & PESQUISA ANTROPOLÓGICA</u>	21
1.1 Algumas características da imagem animada	26
1.2 <i>Feedback</i> como processo	31
1.3 A observação diferida	36
CAPÍTULO II: <u>BRINQUEDOS ARTESANAIS: TEMPERAMENTO & MEMÓRIA</u>	48
2.1 O que é brinquedo artesanal?	49
2.2 “Seu” Protetti: O saber fazer	57
2.2.1 O equilíbrio	66
2.3 Temperamento: a sucata de madeira como meio	67
2.4 Fontes de memória nos brinquedos de “Seu” Protetti	70
2.4.1 O espaço/feira: suporte material de memória	70
2.4.2 Memória e trabalho: experiências e lembranças	78
CAPÍTULO III: <u>ESTRATÉGIA DE DESCRIÇÃO VIDEOGRÁFICA DE UMA TÉCNICA ARTESANAL</u>	87
3.1 Inserção ou pré-videográfica	88
3.2 Composição temporal observada e composição temporal mostrada	94
3.2.1 Ênfase dos tempos fracos	97
3.3 Articulações temporais observadas e mostradas	109
3.4 O Carrossel: a montagem do vídeo	119
CONCLUSÕES	124
ANEXOS	141
BIBLIOGRAFIA	149

INTRODUÇÃO

1. Artesanato

Dentre dos diferentes conceitos outorgados a esta manifestação popular o mais **oficial** a define como sendo o produto de um processo de fabricação rudimentar na qual a mão do agente é a principal ferramenta. Suas formas sugerem o sentimento da arte dos povos primitivos ou simplesmente insinuam um passado não tão recente: cestas, chapéus de palha, esculturas de barro, madeiras talhadas, brinquedos de madeira, etc. Esta definição está ligada ao discurso e textos oficiais, e à linguagem cotidiana do turismo. Porém, a dificuldade de estabelecer sua identidade e seus limites torna-a mais grave ultimamente porque estes produtos artesanais modificam-se ao relacionar-se com o mercado industrial, o turismo, a **indústria cultural**, com as formas “**modernas**” de arte, comunicação e recreação¹. Não se trata simplesmente das mudanças nos sentidos e na função do artesanato; este problema é parte de uma crise de identidade generalizada nas sociedades atuais. No entanto, falar de artesanato é falar de um lugar privilegiado onde podem ser percebidas a rapidez e multiplicidade de modificações que toda sociedade industrial impõe às sociedades tradicionais².

¹ Não é propósito desta pesquisa entrar em territórios de distinção entre sistemas simbólicos.

² A abordagem mais fecunda é aquela que investiga o artesanato inserido num processo político, e assim pode examinar as mudanças de significados na passagem do produtor ao consumidor e a sua interação com as culturas das elites. Isto é, inserí-lo dentro de um sistema de significações para assim encontrar seu

O artesanato que, num dado tempo foi identificado a partir de um modo de produção - antes da revolução industrial tudo era feito de forma artesanal -, hoje se vê caracterizado em função do processo social que lhe é subjacente, desde sua fabricação até o consumo. De certo modo o produto artesanal continua a depender dos mesmos instrumentos de trabalho, mas seu sentido mudou e se constitui, na recepção, em uma série de traços que se atribuem aos objetos - antigüidade, primitivismo, etc. - mesmo se são o resultado de uma fabricação com tecnologia industrial.

Não é nossa intenção separar o econômico do simbólico, acreditamos que nenhuma solução que leve em conta só um desses níveis ajudará a resolver os conflitos atuais de identidade e subsistência dessa manifestação popular. Por outro lado, ao recordar que os materiais e as técnicas rudimentares, que muitos consideram essenciais para o artesanato, surgiram de uma adaptação das formas anteriores de organização social e a sua reformulação em função dos recursos e estímulos atuais, não vemos porquê esses materiais e essas técnicas

sentido. Nestor García Canclini, na sua obra ***Las culturas populares en el capitalismo***, defende a tese de que se faz necessário estudar esta manifestação popular nesse sentido, quer dizer, produção, circulação e consumo. Dessa maneira, examina a função econômica, política, psicossocial, e as mudanças que esta sofre no capitalismo. ***Las culturas populares en el capitalismo***. La Habana, Casa de las Américas, 1982. A presente pesquisa se deterá na primeira fase deste processo político - a produção -, por ser a fase que mais sujeita-se à nossos objetivos. Cientes deste corte, delimitamos o artesanato na descrição e difusão de sua forma e técnica em relação com o imaginário do artesão.

possam adaptar-se às novas condições econômicas e culturais dos migrantes que se aglomeram em torno dos centros urbanos.

Pensamos que a motivação para produzir artesanato encontra-se na continuidade de uma tradição cultural. Nesse sentido, o artesão desempenha o papel de protagonista, mas isso não significa que ele deixe de usufruir da tecnologia recente ou se mantenha em estado de pobreza. Mesmo assim, si continuarmos a pensar na motivação de uma continuidade cultural, devemos nos perguntar de que meios dispomos para tentar cristalizá-la? Pergunta que tentaremos responder mais adiante.

2. O artesão

O artesão, enquanto expressão atuante de todo artesanato, caracteriza-se essencialmente pela sua formação cultural, e pelos conhecimentos e técnicas adquiridos em relação aos materiais com os quais trabalha. A composição de um artesanato, quer seja simples ou complexa, deve ser sempre concebida por um conhecimento tanto do material como da técnica a utilizar-se. Conseqüentemente, o artesão necessita de um aprendizado que não precisa ser obtido na escola, mas na relação com o próprio trabalho. É por isso que, ao falar de artesanato, imediatamente nos remetemos a um passado não tão recente, o de nossos avós, como se fosse propriedade e particularidade só deles; “é evidente que toda prática artesanal como atividade do **fazer** com as

*próprias mãos tem raízes em sociedades pretéritas”*³. Quando hoje um artesão faz um produto artesanal como forma de expressão de caráter lúdico ou estético, não só baseia-se na sua prática de vida. Além dela, ele possui sua experiência pessoal rica de todo um conhecimento acumulado da atividade artesanal que herdou de gerações anteriores. Isto é, há elementos bastante evidentes de conexão entre atividade artesanal e passado. Nesse sentido, o que chama a atenção é a relação do trabalho com a memória individual do artesão. Trabalho orientado para o aproveitamento e transformação da matéria, envolvendo a utilização instrumental e a aplicação de saberes técnicos e práticos, que se concretizam no domínio e na manipulação criativa de ferramentas, implicando diligência e esforço físico mais ou menos intenso. Trabalho manual, pois, na acepção dos antigos ofícios, produção artesanal polarizada na capacidade, física e intelectual, do corpo, da mão e do cérebro, segundo técnica e atitude longamente enraizadas na comunidade a que pertence. O esforço físico articula-se ao saber prático; o corpo, a mão e o cérebro unem-se no exercício das artes manuais, quer dizer, maneiras de fazer que constituem, para o artesão, reprodução e aperfeiçoamento pessoal de modelos e conhecimentos anteriormente adquiridos. Estes, por sua vez, se polarizam na atividade criativa e produtiva da mão, que usa a ferramenta como auxiliar, subordinando-a ao

³ OLIVEIRA, Paulo Salles de. *O que é Brinquedo?*. São Paulo (Brasiliense), 1989, p.14.

seu gesto e à sua intenção. As culturas populares concedem um grande valor ao trabalho, em si mesmo, sobretudo quando nelas permanecem vivas uma ética de raiz camponesa e artesanal, marcadas fortemente pelos *habitus* e pelos comportamentos de seus componentes.

3. Memória & experiência

Dizíamos que há fortes elementos de conexão entre a atividade artesanal e o passado, isto é, toda experiência está diretamente ligada à memória. A memória evoca um passado que pode conter outras possibilidades de continuidade cultural para a história em curso, quer dizer, ao resgatar um acontecimento do passado, o narrador - neste caso, o artesão - está transmitindo uma experiência desse passado que é sua e que também lhe foi transmitida. Ocorre que essa experiência que possibilita o resgate da história passada está se perdendo, ou seja, o artesanato, não está gerando continuidade aos traços de identificação que o vinculam a uma determinada tradição cultural. Por isso, o apelo à memória é essencial, já que, operando através da lembrança, temos possibilidade de trazer à tona as imagens de um tempo que passou, preservando-as das mudanças que o artesanato e o artesão sofrem em todo sistema industrial.

Cícero Marques observa que a memória é como um projetor de cinema que armazena imagens que vêm novamente à superfície do tempo - presente - quando o mecanismo da recordação é acionado. O

autor insiste; *“Eis-me transformado em operador de cinema! Manivelo girando a máquina da memória, e a fita, a princípio emperrada, treme, sinal de que não esta bem o foco, mas, de repente, eis que um jorro de luz, projeta na tela branca de meus olhos, cousa estranha, as imagens que eu tanto queria o retorno da viagem empreendida”*⁴. Dessa maneira, para o autor, a memória posta em movimento através das imagens lembradas é vista como meio e até mesmo instrumento de acesso ao passado. O paralelo com o cinema é eficaz porque remete ao processo de produção da memória realizando relatos, nos quais, como no filme, o sentido mobilizado na percepção do cenário é a visão, exercício primeiro do qual parte a narrativa. Não nos cabe recriar aquela experiência, pois suas condições estão extintas, mas ao lembrarmos dela podemos perceber as relações desse passado lembrado com o presente, e ele pode ser uma chave para a compreensão tanto do passado quanto do presente.

4. O objeto: o brinquedo artesanal

Que conceito poderíamos utilizar ou emprestar a um tema atraente e polêmico ao mesmo tempo? Tentar responder a esta questão, sem antes estabelecer certas demarcações que caracterizam os brinquedos seria fragmentar o significado da noção do brinquedo artesanal, em razão de que este conceito não tem suscitado apreciação mais detida por parte

⁴ MARQUES, Cícero. *Tempos Passados*, São Paulo (Moema Ed. Ltda.), p. 14.

dos sociólogos e antropólogos. Porém encontram-se alguns textos e reflexões que revelam a expressividade da temática. O apanhado ligeiro de certos autores, tais como Walter Benjamin, Lebovici e Diatkine, Paulo Salles de Oliveira, Louis Wisse, Luis Câmara da Cascudo, entre outros, tentarão perfilar nos seus conceitos alguns subsídios à nossa decifração que este conceito abrange. Para nos situarmos dentro de uma determinada proposta partimos do princípio que existem elementos de preservação que dão continuidade a essa manifestação artesanal, embora ela não seja mais aquilo que era quando começou a se constituir, dentre outras razões por ter sido vencida pela dinâmica da modernização. Com efeito, numa sociedade industrial como a nossa, organizada para a produção, circulação e consumo de mercadorias, o brinquedo artesanal sofre discriminação; isto é, toda sociedade capitalista tenta absorver este tipo de produto, com o objetivo de diluí-lo no seu processo, fortalecendo, por uma série de mecanismos de mercado, os brinquedos industrializados e desvalorizando o artesanal. Por outro lado, a definição deste último esteve sempre ligada ao conceito de *jogo*⁵. Não podemos negar a existência de diferentes enfoques, conceitualizações e metodologias, sejam estes psicossociais, políticos, ideológicos etc. sobre o que são os brinquedos artesanais, muito pelo contrário, sustentamos que o

⁵ As diferenças entre objeto e ação serão discutidas no desenrolar da presente pesquisa.

conhecimento de cada forma particular de artesanato constitui-se em uma descoberta.

5. O meio⁶: o registro videográfico na pesquisa

Este item tem o objetivo de tentar fazer um corte superficial tanto da história do filme etnográfico quanto da literatura metodológica, que será utilizada no percurso de nossa pesquisa.

Já se passaram mais de 60 anos desde que Robert Flaherty apresentou *Nanook* pela primeira vez; a partir de então, têm se realizado muitos filmes⁷ 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 de filme etnográfico. Já se passou também quase meio século desde que André Leroi-Gourhan apresentou seu trabalho intitulado “*Le film ethnographique existe-t-il?*”⁸ (1948) ao *Congrès International du film d’Ethnologie et de Géographie*, considerado por Claudine de France

⁶ Quando falamos dos meios que dispomos, falamos da utilização da linguagem das imagens em movimento como um meio de expressão ao serviço desta manifestação cultural. Mas sabemos que este meio isoladamente não constituirá uma solução a seus problemas atuais.

⁷ Não é nossa intenção entrar em terrenos históricos, sobre os diferentes pontos de vista que esta definição traz consigo, mas de situar nossa pesquisa em um determinado conceito e um determinado método.

⁸ LEROI-GOURHAN, André. “Cinema et sciences humaines - Le filme ethnologique existe-t-il? ”, in *Revue de géographie humaine et d’ethnologie*, Paris, N° 3, 1948, pp. 42-50.

como a certidão de nascimento do filme etnográfico. Mas, ainda nos dias de hoje, continua a ser colocada em pauta a discussão a respeito do lugar que lhe deve ser concedido na pesquisa antropológica e na exposição de resultados. Autores como Claudine de France constatarem 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. De tal maneira que não é de surpreender que estes fundamentos metodológicos do filme etnográfico ainda permaneçam obscuros, apesar dos importantes esclarecimentos trazidos por aqueles que tentaram fazer por várias vezes um balanço do emprego do filme etnográfico e de considerar seus novos horizontes”⁹.

Do mesmo modo, é sabido que aos resultados obtidos com os registros imagéticos realizados com objetivos antropológicos podem ser atribuídos variados usos; como diria Piault podem ser *“tanto instrumentos de observação, instrumentos de transcrição e interpretação de realidades sociais diferentes quanto instrumentos para ilustração e difusão de pesquisas”*¹⁰.

⁹ FRANCE, Claudine de. **Cinema et Anthropologie**, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L' Homme), 1989. p. 1.

¹⁰ PIAULT, Marc-Henri. “Antropologia e Cinema”, in **Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico**, RJ (Interior Produções), 1994, p. 63.

Juntamente com essa visão panorâmica dos usos do filme antropológico estamos em condições de destacar especificamente as pesquisas realizadas pela Formação de Pesquisas Cinematográficas da Universidade de Paris X - Nanterre¹¹. Pesquisas que, dentre outros objetivos pretendem, além da produção de filmes documentários, considerar as imagens em movimento como objeto de investigação em primeiro plano. *Cinema et Anthropologie* de Claudine de France, é o principal ponto de interesse de um conjunto de pesquisas e se caracteriza por debruçar-se sobre as questões metodológicas subjacentes a qualquer registro fílmico de caráter antropológico.

O audiovisual

O audiovisual desempenhará um papel fundamental para a obtenção dos dados necessários à cristalização dessa continuidade cultural e à interpretação de nossos objetivos. Dentre as potencialidades desse meio - as técnicas videográficas, neste caso - estão a de poder restituir todo um fluxo das atividades humanas no próprio local em que foram apreendidos, mostrando-as ao personagem/artesão imediatamente após os registros. Esse procedimento de restituição dos registros pode ser ampliado com a associação do agente observado - no caso o artesão - ao processo de análise do material obtido, em **observação diferida**. Ou

¹¹ Cabe salientar, aqui, que estas pesquisas permeiam o espírito metodológico da presente pesquisa.

seja, à restituição pura e simples vem juntar-se a participação do artesão na dinâmica do pesquisador, dinâmica essa que incorpora seu ponto de vista no processo de **feedback** a partir da qual os registros continuam (técnica dos esboços)¹².

Sublinhamos, a guisa de comentário, que para a realização dos nossos registros videográficos não foi constituída uma equipe técnica. Esta última ficou limitada ao pesquisador. Estávamos cientes que essa situação nos traria algumas dificuldades que se prendiam à sua constituição. Como resultado disso foram editados dois vídeos, o primeiro, limitado só as operações necessárias à aprendizagem do processo de fabricação artesanal, intitulado **O Carrossel**, resultado da montagem de 6 horas de registros divididos em vários dias durante duas semanas por motivos próprios à produção e comercialização de outros brinquedos por parte do artesão. Evidentemente de bom grado tivemos que nos sujeitar a esse tipo de demora. O segundo vídeo, é o resultado dos depoimentos do artesão, dos registros do processo de fabricação e dos brinquedos artesanais mais relevantes da obra do “Seu” Protetti.

¹² “a filmagem caracteriza-se-a por longos registros contínuos. Continuidade e repetição dos registros, associados a seu exame repetido, fundamentam-se juntas o que denominamos ‘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. FRANCE, Claudine de. ***Cinema et anthropologie***, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L’ Homme), 1989, p. 320.

6. Objetivos e considerações metodológicas

Em função do que precede, devemos nos perguntar, quais os meios mais eficazes de que dispomos para observar, descrever e divulgar o processo de transformação nos brinquedos artesanais? Para responder a esta questão se faz necessário reiterar que as imagens em movimento se constituirão no principal objeto de nossa proposta. No conteúdo dessas imagens teremos todo um fluxo de manifestações sensíveis que nos forneceram subsídios à nossa descrição videográfica. O complicado radica em querer isolar os diferentes aspectos da atividade humana; gestos, posturas, operações materiais instrumentalizadas ou não. É em razão destas dificuldades que concordamos com Claudine de France quando afirma *“que toda atividade humana delimitada pela imagem consiste em uma técnica que se oferece simultaneamente sob três aspectos: corporal, material, e ritual”*¹³.

Nesse caso, será que uma mesma estratégia se torna obrigatória nestas três circunstâncias? Talvez para um pesquisador não usuário das imagens em movimento, não seja tão evidente uma diferenciação entre aspecto material da atividade e técnica material, toda vez que em ambos

¹³ A autora extrai a noção do desdobramento do comportamento técnico sobre as três frentes simultâneas do corpo, da atividade material e do rito colocadas em evidência a partir de 1965 por Xavier de France em um texto intitulado “L’analyse cinématographique du comportement technique (Documento inédito, Archives du Comité du filme ethnographique, 1965), “Corp, matière et rite dans le film ethnographique”, in *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, EHESS, pp. 139-163.

os casos existe um vínculo recíproco do homem com a matéria. Mas, para um cineasta ou pesquisador usuário deste instrumento de pesquisa, é diferente. Para ele, são os traços próprios do objeto ao qual se aplica a ação, os que distinguem qual é o tipo de técnica. Esta distinção é assim definida pela autora;

“Esses traços são o caráter corporal ou material, ao qual se junta exterioridade ou a interioridade em relação ao corpo do agente: objeto externo em um caso, objeto interno, ou incorporado no outro. Ora, uma das particularidades das técnicas materiais consiste precisamente no duplo caráter exterior e material de seu objeto. O primeiro caráter, a exterioridade é sem dúvida de uma importância capital para o cineasta colocado a cada instante diante da escolha de um enquadramento e de um ângulo que junta ou separa no espaço os elementos do conjunto eficiente composto pelo agente e pelo dispositivo. Todavia, é a associação desses dois traços, exterioridade e materialidade do objeto, e não cada um tomado separadamente, que distingue - para o cineasta, não esqueçamos - a técnica material de uma técnica corporal”¹⁴

Então, tomando como base esta proposição, consideramos que toda atividade guarda em si uma relação de proximidade entre o agente e o objeto material a ser transformado. Em conseqüência disso, o objeto/madeira¹⁵ aparecerá para nós como o protagonista da ação.

¹⁴ FRANCE, Claudine de. *Cinema et anthropologie*, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L' Homme), 1989, pp. 39-40.

¹⁵ Todo elemento do meio material diretamente manipulado pelo agente em um momento dado pode ser considerado como objeto.

Transformando-o em fio condutor privilegiado da observação, em protagonista da descrição, tentaremos encontrar nas suas particularidades, a fonte de narratividade própria da qual precisamos para a tornar compreensível nosso processo de observação da transformação artesanal. No contexto do que foi dito acima, nossa hipótese mais geral prende-se ao fato de que nas pesquisas consagradas a esses brinquedos há um espaço sensível de conhecimento ainda pouco explorado, suscetível de ser descoberto a partir de uma abordagem imagética. Isso porque nas ciências sociais, e especificamente na antropologia, a introdução no aparelho de pesquisa de diferentes *meios* tecnológicos (Cinema, Vídeo, Fotografia, Som) tem modificado substancialmente os métodos de coleta e tratamento dos dados e a divulgação dos seus resultados. Conseqüentemente, a experimentação desses meios no nosso objeto nos leva a levantar questões relativas ao potencial cognitivo que elas vão apresentar em relação aos brinquedos artesanais.

No registro videográfico das técnicas materiais, a eventual vontade de descrição do pesquisador/usuário da imagem animada se manifesta pelo cuidado que ele terá em fazer coincidir sua *mise en scène*¹⁶ com a

¹⁶ *Mise en scène*, melhor definida por Claudine de France como *apresentação fílmica*, "O conjunto de leis em virtude das quais se define o que a imagem animada deixa necessariamente ver a qualquer espectador, e mais particularmente ao espectador antropólogo". FRANCE, Claudine de. *Cinema et anthropologie*, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L' Homme), 1989, p. 3.

do tempo e da experiência vivida. Se o valor da memória do artesão está no fato de possibilitar nos situarmos como destinatários de uma herança cultural e de um passado que pode ter muito a nos dizer, a busca dos significados desses brinquedos artesanais, via relato, é de suma importância para nossos objetivos. Nesses relatos tentaremos, também, conhecer aspectos que são referências para o artesão, como as feiras rurais, a permanência do espírito rural no significado dos brinquedos, etc. Essa permanência nos faz pensar que o elo com o passado não foi totalmente interrompido.

Ao trabalhar com o brinquedo artesanal queremos investigar não só **como** e **qual** é a sua técnica de elaboração, mas também **quem** o faz. Metodologicamente, a escolha de nosso artesão/agente, José Protetti, foi determinante por ser sem dúvida uma das figuras mais expressivas da região de Campinas no que diz respeito a brinquedos artesanais. É freqüentemente em **sucata** - restos - de madeira que ele destaca a qualidade lúdica e estética de suas criações. Acreditamos que a escolha desse artesão e o carrossel²¹, como objeto de estudo, vai fornecer elementos para a discussão de uma metodologia que não só investigue a questão da utilização do audiovisual (imagem e som sincronizado) como

²¹ Na história narrada por "Seu" Protetti, o brinquedo artesanal, o carrossel, "vem do tempo dos escravos, eles arrumavam dois paus torto, botavam um sobre outro com pino e botavam em cima de um toco, na roça, no quintal, no terreiro, na casa; em cada ponta daquela madeira torta colocava um pau pendurado com uma corda e cada criança, montava e girava como se fosse uma gangorra, só que em vez de balançar, girava."

principal ferramenta de análise antropológica, mas se debruce também sobre o potencial desse meio na transmissão e/ou difusão desta manifestação cultural.

*“Acredito que deveríamos censurar-nos,
enquanto disciplina, por nossas terríveis e
criminosas negligências.”*

Margaret Mead

CAPÍTULO I
VÍDEO & PESQUISA ANTROPOLÓGICA

Desde que 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 estava-se colocando uma pedra importante na base sobre a qual se desenvolveria o 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. 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 decomposição do movimento.

A câmara moderna está estreitamente vinculada a esta primeira invenção, a 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 pesquisas científicas desde a astronomia e zoologia até às 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. Gessell¹ gostava de trabalhar o

¹ COLLIER JR, John and COLLIER, Malcom. *Visual Anthropology*, Albuquerque University of New Mexico Press, 1986, p. 140.

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 Regnault² filmou uma mulher *ouolof* enquanto fabricava potes de cerâmica durante uma exposição sobre África Ocidental, em Paris.

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. Segundo Brisset, *“Curtis passou três temporadas entre os Kwakiutl da ilha de Vancouver realizando filmes de ficção, de amor e de guerra, revivendo mitos, danças*

² Existem certas controvérsias sobre o nascimento do filme etnográfico. Enquanto que para Marc-Henri Piault, o doutor Louis-Félix Regnault ao fixar “o olhar frio de uma câmera sobre uma mulher “exótica”, trazida a Paris para uma exposição sobre África Ocidental inventa, assim, o cinema etnográfico filmando ‘uma mulher *ouolof* fabricando cerâmica’ ”. Para Pierre Jordan, ele não é considerado o fundador do filme etnográfico, quando diz “mesmo que Regnault tenha utilizado, efetivamente, a cronofotografia, é difícil considerá-lo o autor do primeiro filme etnográfico ainda que tenha proclamado, várias vezes , o interesse do cinema para a etnografia, chegando até a propor a criação de museus audiovisuais de etnografia, associando as fontes do cinema e do fonógrafo”. PIAULT, Marc-Henri. A antropologia e a “passagem à imagem”, in *Cadernos de Antropologia e Imagem 1*, R.J., UERJ, 1995, p. 23; JORDAN Pierre. “Contact-Premier, Premier Regard: cinéma kino”, tradução de Clarice Peixoto in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, UERJ, 1995. p. 14.

*tradicionais, ambientados em cenários nos quais tratou de reconstruir formas culturais anteriores à chegada do homem branco.”*³

Mas foram Margaret Mead e Gregory Bateson (1936-38), que fizeram uso efetivo da imagem animada e da fotografia para a análise cultural do comportamento dos **Balineses**, experiências publicadas sob o título de **“Balinese Character”**⁴. Marvis Harris sublinha:

“Trazem consigo um arsenal sem precedentes de material e filmes fotográficos, dos quais chamam a atenção cerca de 25.000 filmes registrados com uma câmara leica e 6.600 metros de filmes cinematográficos de 16 mm. Estas primeiras experiências sobre a utilização de meios mecânicos para fornecer à etnografia bases importantíssimas pode constituir-se em uma contribuição mais duradoura de Mead para o desenvolvimento da antropologia como disciplina.”⁵

O autor considera que a capacidade demonstrativa destas observações, 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

³ BRISSET, Demetrio. “Aportación visual al análisis cultural”, in **Revista Telos**, Madrid, N° 31, 1989, p. 134.

⁴ BATESON, Gregory and MEAD Margaret. **Balinese Character: A Photographic Analysis**. New York Academy of Sciences, 1936.

⁵ Harris, diz que as causas que motivaram Mead e Bateson a utilizar-se destas ferramentas, é consequência das críticas feitas a seus livros de caráter configuracional. Citação extraída da obra de CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**, São Paulo (Brasiliense), 1990, pp. 33-34.

documentos visuais alcançam o **status** de clássicos⁶. 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”*⁷. 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 constituição⁸ sem a robustez de outras disciplinas nas ciências humanas.

⁶ 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. Para um melhor conhecimento da história do filme etnográfico ver: (versão em francês) Emilie de Brigard. “Historique du film ethnographique”, in FRANCE, Claudine de (Org.) *Pour une anthropologie visuelle*, Paris (EHESS), 1979, pp. 21-51. (versão em inglês); *Op. Cit.*, “The History of Ethnographic Film”, in HOCKING, Paul (Org.) *Visual Anthropology*, La Haye (Mouton), 1975, pp. 13-43; e JORDAN, Pierre. “Contact-Premier, Premier Regard; cinéma kino”, tradução de Clarice Peixoto in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, UERJ, 1995. pp. 11-22.

⁷ PIAULT, Marc-Henri. “Antropologia e Cinema”, in *Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, RJ (Interior Produções), 1994, p.63.

⁸ A análise e a busca de um rigor estatutário, hoje em dia um tanto sombrio na antropologia visual, diz respeito a certas análises que esta pesquisa levantará muito panoramicamente nas conclusões.

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 limitar 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.”⁹

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.

⁹ AUMONT, Jacques. *A Imagem*, Campinas (Papirus), 1993, pp. 170 -171.

Depois desta rápida consideração, podemos nos perguntar o que caracteriza as imagens em movimento? Podem essas imagens captar o caráter do comportamento humano? Para John Collier Jr.:

“Os refinamentos do comportamento interpessoal são sugeridos pelas fotografias, mas as conclusões devem repousar sobre impressões freqüentes que a fotografia não contém. Com as imagens em movimento, porém, 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. É por esta razão que, os estudos visuais sobre comportamento e comunicação tendem a utilizar mais o filme e o vídeo do que a fotografia.”¹⁰

Tomando como ponto de partida os motivos explicados por Collier Jr., 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

¹⁰ COLLIER JR., John and COLLIER, Malcom. *Visual Anthropology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996, p. 140.

práticas sociais¹¹. Nesta experiência, o filme constitui-se numa ferramenta ideal para o estudo do comportamento e processos de análises culturais.

Só o filme e o vídeo podem chegar mais próximos do realismo do tempo e do movimento ou às variedades de realidades psicológicas 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. Isso 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, vestígios emocionais fluentes de qualquer processo 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 Machin¹², questiona os resultados da *pesquisa "A Performative Approach to Ritual"* do etnólogo Tambiah, (1981), que trata do exorcismo em Sri Lanka. Tendo

¹¹ COLLIER JR., John and COLLIER, Malcom. *Visual Anthropology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1996, p. 141.

¹² Professor do Departamento de Antropologia da Universidade Oeste da Austrália, Nedlands, Austrália. MACHIN, Barrie. "Video and Observation of Complex Events - The New Revolution in Anthropology", in *Glasnik - Bulletin of Slovene Ethological Society*, Zagreb, Vol 28, 1988, pp. 64-68.

trabalhado na mesma região e com dados coletados em vídeo, as observações de Machin diferem daquelas levantadas por Tambiah, que só utilizou a observação direta:

“Eu não reconheci os processos rituais, sobre os 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 pouco usual. Por isso, remeto-me à natureza revolucionária do trabalho de campo com câmara 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 fazem observações instantâneas de si mesmo, dos informantes, e em parte porque produz um aumento de atenção no operador, uma espécie de ‘*Cinéma-transe*’¹³ a que Rouch referia-se.”¹⁴

Neste caso, a dificuldade de reunir dados para desvendar eventos complexos rituais por exemplo; coloca aos pesquisadores não usuários

¹³ “É este estado estranho de transformação do ser no cineasta, que eu chamo por aproximação com os fenômenos de *cinema transe*”. Assim como a câmara participa dos rituais, o cineasta no prazer de filmar nem sempre se pergunta o que faz e porquê o faz ou para que o faz. ROUCH, Jean. “La Câmera et les hommes”, in FRANCE, Claudine de (Org.) *Pour une anthropologie visuelle*, Paris (EHESS), 1979, p. 63.

¹⁴ MACHIN, Barrie. “Video and Obsevation of Complex Events - The New Revolution in Anthropology”, in *Glasnik - Bulletin of Slovene Ethological Society*, Zagreb, Vol 28, 1988, pp. 64-68.

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 caderno de campo *“bruto”*¹⁵ 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 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 agora ser vistos, revistos e envolver os informantes em sua interpretação. Essa especificidade do suporte videográfico será tratada no item que segue.

¹⁵ *“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.

1.2 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 *Innuít* 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 curtime, e uma câmara de 35 mm., os Flaherty levaram 16 meses para filmar o caçador *Nannok* e sua família, encarregando-se de sua alimentação para assim poder dedicar-se exclusivamente às filmagens. A essência de seu método consistia em filmar e imediatamente revelar e projetar aos seus personagens as imagens registradas. 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?”¹⁶. É a partir desta observação compartilhada ou participante¹⁷, que se abre a colaboração mútua entre pessoas filmadas e o antropólogo-cineasta. Segundo o autor, ilustrada da seguinte maneira:

“A projeção de um filme *Horendi* sobre a iniciação dos dançarinos em rituais de possessão no Níger, permitiu-me, estudando o filme sobre uma mesa de montagem, recolher junto aos sacerdotes responsáveis mais informações em quinze dias de trabalho, do que em três meses de observação direta e de entrevistas dos mesmos informantes. E houve ainda, um novo pedido de realização. Esta informação *a posteriori* sobre o filme (...) esta apenas no seu começo, mas ela já introduz entre o antropólogo e o grupo que ele estuda, relações completamente novas, primeira etapa daquilo que alguns entre nós chamam de, ‘*antropologia compartilhada*’.”¹⁸

¹⁶ Extraído do artigo de ROUCH, Jean. “Os ‘Pais Fundadores’ dos ‘Ancestrais Totêmicos aos Pesquisadores de Amanhã’, in *I Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, RJ (Interior Produções), 1993, p. 16.

¹⁷ 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. “La Câmera e les hommes” in FRANCE, Claudine de (Org.) *Pour une anthropologie visuelle*, Paris (EHESS), 1979, p. 56. Este feedback, é também chamado por alguns autores de *effet-mirror* (efeito espelho), Jean Rouch de chama-o *anthropologie partagée* (antropologia compartilhada).

¹⁸ Texto extraído do artigo de ROUCH, Jean. “La Caméra et les hommes” in FRANCE, Claudine de (Org.) *Pour une anthropologie visuelle*, Paris (EHESS), 1979, p. 68-69.

A participação imediata¹⁹ 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 conjuntas. 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 ou ainda o lugar do visual nos modos de expressão”*²⁰. Em outras palavras, o vídeo²¹ 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

¹⁹ Marc-Henri Piault 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.

²⁰ PEIXOTO, Clarice. “Filme etnográfico e documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições”, in MONTE-MÓR, Patricia e PARENTE, José Inácio (Org.) *Cinema e antropologia - Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual*, RJ (Interior Produções), 1994, p. 13.

²¹ Depois do aparecimento do gravador 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.

e situações nos quais foram observadas. Em razão disso, a imagem provoca diferentes estados de ânimo - alegria, embaraço, satisfação, resistência, tristeza -, ou simples silêncio. Jean Rouch explica exemplarmente estas situações quando narra os bastidores da projeção do seu filme "***Bataille sur le Grand Fleuve.***"²²

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 na sua pesquisa intitulada "*Reencontro do pequeno paraíso: um estudo sobre o papel dos espaços públicos na sociabilidade dos aposentados em Paris e Rio de Janeiro*"²³. A metodologia adotada nesta pesquisa foi utilizar o vídeo como fonte principal de informação e instrumento de análise; quer dizer, foi um fator importante no processo de interação entre a pesquisadora e seus personagens - anciãos das praças públicas de Paris e do Rio de Janeiro -. A sua proposição fundamental foi apresentar os copiões às pessoas filmadas e realizar, em sua companhia, o exame das

²² Extraído do artigo de ROUCH, Jean. "Os 'Pais Fundadores' dos 'Ancestrais Totêmicos aos Pesquisadores de Amanhã', in ***I Mostra Internacional do Filme Etnográfico***, RJ (Interior Produções), 1993, pp. 19-20.

²³ Tese de Doutorado na EHSS, Paris (1993).

imagens de seu cotidiano tanto na praça Batignolles, do mesmo modo como aquelas que mostravam as atividades dos personagens brasileiros. O ato de filmar desempenhou, desse modo, um papel importante tanto no estabelecimento dos contatos com os personagens quanto no acompanhamento de suas práticas sociais. Neste caso específico, filmar é muito mais um processo de conhecimento do que processo de descrição.

As potencialidades da prática videográfica recebem um destaque especial na obra de Claudine de France, a qual elabora toda uma proposta metodológica que vai muito além da simples utilização das imagens animadas como instrumento de registro. De 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”*²⁴. Nesse caso, a imagem animada se investe de uma utilidade científica, a sua originalidade de *evidenciar fatos que são impossíveis de estabelecer* através de outras formas de observação e de expressão clássicas.

²⁴ FRANCE, Claudine de. “Corps, Matière et Rite dans le Filme Ethnographique”, in *Pour une Anthropologie Visuelle*, Paris (EHESS), 1976, p. 140.

Qual seria então o papel das expressões verbais e escritas na construção dos resultados finais das pesquisas? Segundo a autora, as expressões verbais e escritas têm na imagem animada uma fonte que lhes permite beneficiar-se das constantes e inalteráveis fenômenos fluentes, e não mais sobre o fluente efêmero que apreende a observação direta, imediata. De France enfatiza essa relação: *“Tomando o lugar da escrita, a imagem animada libera assim a linguagem de seu papel de espelho aproximativo do fluente, sobre o qual pode ser feito agora um discurso totalmente diferente.”*²⁵ 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**²⁶. Esta nova relação será discutida a seguir.

1.3 A observação diferida

Observar e descrever são ações inerentes a toda prática antropológica, sobretudo nos moldes da **práxis** clássica. A introdução dos novos instrumentos imagéticos - o vídeo, neste caso - revolucionaram esse método empírico natural de revelar e explicar as características dos

²⁵ FRANCE, Claudine de. *Cinéma et Anthropologie*, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L' Homme), 1989, p. 7.

²⁶ *Op. Cit.*, p.7.

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”²⁷. Em outras palavras, este tipo de observação se produz a partir da ação do objeto exterior sobre os órgãos sensitivos do homem e, como conseqüência desta atividade, 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 France 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

²⁷ RODRIGUEZ, Francisco J. e OUTROS. *Introducción a la Metodología de las Investigaciones Sociales*, La Habana (Política), 1984, p. 40.

“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 e, a partir daí fui levada a colocar a seguinte questão: até que ponto a introdução do cinema na etnologia modificou a maneira que tinha o etnólogo de observar e descrever?”²⁸

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

Tanto o objeto quanto o sujeito da observação são elementos imprescindíveis, para que esta se realize; não há observação sem objeto quanto menos sem sujeito. Por outro lado, as condições de observação se constituem nas circunstâncias através das quais esta se realiza; quer dizer, o contexto no qual o fenômeno social se manifesta ou se reproduz.

²⁸ FRANCE, Claudine de. *Cinéma et Anthropologie*, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L' Homme), 1989, p. 3.

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 fases do objeto de pesquisa ou, eventualmente, a elaborar e descrever os primeiros resultados da observação *sensorial*²⁹, 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 usufruir³⁰, colocando assim um novo olhar, desta vez *“mecânico”*, naquilo que nos é dado ver. No entanto, reconhece-se que pela mediação³¹ deste olhar *“mecânico”* o

²⁹ Mesmo quando esta observação for participante, sem a utilização de uma ferramenta de registro audiovisual, não deixa de ser sensorial e imediata.

³⁰ 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.

³¹ 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.

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, além do exemplo do Barri Machin sobre a restituição de rituais de exorcismo em Sri-Lanka, nas experiências fílmicas descritivas como *Dead Birds*, de Robert Gardner fundada nas atividades guerreiras (com arcos, flechas e lanças) e rituais funerais dos **Dani**³². Ou, para citar outros ensaios fílmicos micro-descritivos de Claudine de France, em *La Charpaigne e Laveusses*³³, 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.

O fato de fixar de forma persistente todo um fluxo de atividades sensíveis que pode ser analisado pelo pesquisador-cineasta, pelo informante e pelos dois juntos, no próprio campo ou no laboratório, inúmeras vezes, torna-se fundamental para novas descobertas. A abertura de uma nova relação de troca de informações, graças à

³² Localizados na então Nova Guiné (hoje, a província de Irian Jaya, na Indonésia).

³³ FRANCE, Claudine de. *Cinéma et Anthropologie*, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L' Homme), 1989, pp. 38-70.

potencialidade deste novo meio, segundo de France, dá origem a uma nova proposta - a pesquisa exploratória - na antropologia fílmica:

“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?”³⁴

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

1) 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”³⁵.

³⁴ FRANCE, Claudine de *Cinéma et Anthropologie*, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L' Homme), 1989, p. 308.

³⁵ *Op. Cit.* p. 309.

Essas análises explicitam as vantagens dessa proposta metodológica. Como observa Claudine de France:

“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 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.”³⁷

Desta maneira, temos um bom exemplo de decifração nas análises das imagens que Annie Comolli faz do filme de Jean Rouch “**Architectes Ayorou**”³⁸. Parece que 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

³⁷ FRANCE, Claudine de *Cinéma et Anthropologie*, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L’ Homme), 1989, pp. 335-336.

³⁸ *Op. Cit.*, pp. 339.

filmado, elementos ocultos da imagem. Deste modo, a fundamental preocupação para Annie Comolli, não é ver só 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 Guéronnet³⁹, que usufruiu das particularidades do vídeo e procedeu ao estudo da vida de uma família de classe media alta em Paris. Nessa perspectiva, o seu objetivo 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 em torno 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.”⁴⁰

³⁹ 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.

⁴⁰ GUÉRONNET, Jane. “Ritual and Cooperation in a Bodely Procedure”, in Paul HOCKINGS, Paul (Ed.) *Visual Anthropology*, Switzerland (harwood academic publishers), Vol. 6, N° 1, 1993, pp. 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. 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 pertinentemente:

“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, 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.”⁴¹

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. Este instrumento videográfico pode guiar-nos ao desempenho emancipatório na pesquisa de campo, com a sagrada *observação compartilhada*, e fundamentalmente - graças às *análises das imagens* -, tornar-se verdadeiro suporte 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.

⁴¹ FRANCE, Claudine de. *Cinéma et Anthropologie*, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L' Homme), 1989, pp. 346-347.

*“A “simplicidade” tornou-se uma
palavra de ordem das oficinas artesanais.
Acontece que ela não está nas formas dos
brinquedos, mas na transparência de seu
processo de produção.”*

Walter Benjamin

CAPÍTULO II
BRINQUEDOS ARTESANAIS: TEMPERAMENTO & MEMÓRIA

Sem pretender entrar no terreno da classificação ou tipificação das diferentes formas de brinquedos artesanais, nos remeteremos a duas singularidades destas: à materialidade e à memória do artesão. A **primeira**, diz respeito à concepção, elaboração e a transformação da matéria em um objeto lúdico. E a **segunda**, à memória como suporte de inspiração e imitação de um passado recente. Ambos, traços característicos deste tipo de manifestação popular.

2.1 O que é um brinquedo artesanal?

O conceito de brinquedo artesanal soou, durante muitos anos quase como sinônimo de objeto sem importância, **quinquilharias** ou **bugigangas**. A sua difusão, no decorrer do século XVIII, foi dada pelos avanços da Reforma, que obrigou os artistas da época a *“orientarem sua produção em vista da demanda de objetos artesanais e substituírem as obras grandiosas por objetos de arte menores, feitos para a decoração das casas”*¹.

Hoje em dia, sua concepção decorre, essencialmente das abordagens que os diferentes campos do conhecimento² fazem quando o elegem como objeto de pesquisa. À vista disso, achamos conveniente

¹ BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*, São Paulo (Summus Editorial), 1969, p. 68.

² (A antropologia, a sociologia, a psicologia, a médica, etc.)

estabelecer certos marcos que coloquem em evidência o caráter que julgamos pertinente atribuir aos brinquedos em nosso estudo. A fim de nos situarmos conceitualmente, tentaremos enfatizar, de maneira sucinta e sem a presunção de um balanço exaustivo, os diferentes estudos consagrados ao brinquedo que nos respaldaram nessa atribuição.

Tendo em conta a diversidade de disciplinas que estudam as especificidades dos brinquedos, partiremos da noção que um dos mais conceituados dicionários brasileiros, o Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, apresenta: “1) objeto que serve para crianças brincarem; 2) jogo de crianças, brincadeira; 3) divertimento, passatempo, brincadeira; 4) festa, folia, folguedo, brincadeira”³. Definição que nos traz um problema: o amalgame que é feito entre os conceitos de “brinquedo”, “jogo”, “festa”, “brincadeira”.

Essa falta de diferenciação também é percebida por Bandet e Sarazanas, que tentam caracterizar tanto o jogo quanto o brinquedo como dois elementos que podem subsistir um sem o outro, isto é:

“a criança, como o adulto, podem dispensar o suporte material quando se entregam a uma atividade lúdica. (...) Outros jogos utilizam suportes materiais que não foram concebidos para esse fim. Quem já não viu crianças brincar com panelas ou utensílios dos seus pais e adultos a jogar ‘cara ou coroa’ com uma

³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. (Ed.) Carlos Lacerda e Paulo Geiger **O Dicionário Aurélio Eletrônico - V. 1.3**, RJ. (Nova fronteira), 1994.

moeda? Os materiais mais vulgares estão, por vezes na origem de brincadeiras muito variadas e atraentes. (...) Inversamente, o que é brinquedo para uns não é necessariamente brinquedos para outros ou é ainda desviado do jogo para o qual foi intencionalmente criado”⁴.

Os especialistas Lebovici e Diatkine no campo da psicologia, dirigem suas investigações ao estudo fenomenológico do brinquedo, sempre que este permita compreender seu significado. Sob esse ponto de vista impõe-se à opinião de Erik Erickson⁵, que sublinha o perigo que significaria tratar o brinquedo como um sonho e opor seu aspecto manifesto e seu conteúdo latente, que seriam conhecidos graças à psicanálise, e que nos revelaria o inconsciente da criança. Por isso esses autores limitam-se a estudar os brinquedos representativos “*os que estão construídos a partir de pequenos objetos, sem esquecer que a expressão lúdica comporta níveis muito diferentes que é necessário não confundir*”⁶. Na sua essência, o trabalho destes autores orienta-se para o estudo psicanalítico do jogo, isto é, investigam o significado e a função do brinquedo na criança.

⁴ BANDET, Jeanne e SARAZANAS, Réjane. **A criança e os brinquedos**, Lisboa (Ed. Estampa), 1973, p. 30.

⁵ Sobretudo, no capítulo intitulado “Brinquedos e Razão” da sua obra **Infancia y sociedad**, retoma o estudo do jogo como “o caminho que leva à compreensão dos esforços das crianças em direção à síntese”. RJ (Zahar), 1972.

⁶ LBOVICI, S. & DIATKINE, R. **Significado e função do brinquedo na criança**, Porto Alegre (Artes Médicas), 1988. p. 47.

A inquietação em estabelecer limites entre brinquedo e jogo sempre esteve presente em diferentes autores. Por exemplo, o brasileiro Câmara Cascudo procurou enumerar vários sinônimos para o brinquedo; “O brinquedo, é movimento e é objeto, carro, macaco de corda, boneca, polichinelo, (...). Brincar é correr, cantar, puxar um elefante de sarrafo ou montar uma vara fingindo parselheiro valente (...)”⁷. Aqui, a nomenclatura sobre brinquedo é confusa e complicada, mas pode-se perceber que existem mais elementos comuns do que diferenças. Segundo o autor, nenhum brasileiro fala em jogo como sinônimo de brinquedo. Nesse caso, entende-se o brinquedo como passatempo infantil, a brincadeira infantil, e não se discute a sua técnica, tabu superior.

Uma outra interpretação nos é dada pelo pesquisador Henri d’Allemande, que escreveu no final do século XIX:

“O brinquedo corresponde a uma das necessidades da vida social. Onde estiver a criança, lá estará o brinquedo, que é o primeiro instrumento da atividade humana...o brinquedo tal como se nos apresenta, oferece um objetivo a alcançar; ele foi concebido tendo em vista uma das mais especializadas destinações, e deve preencher uma ou mais das condições essenciais, quais sejam: ser divertido, útil, bem feito e ter um custo acessível, sem esquecer que ele deve

⁷ CASCUDO, Luis Câmara. *Literatura Oral no Brasil*, São Paulo (Edusp), 1984, p. 208.

ajudar a criança a desenvolver-se em termos de corpo, espírito e sentimento.”⁸

Pierre Calmettes tentava uma diferenciação entre jogo e brinquedo, associando o primeiro a uma prática coletiva e o segundo a uma prática individual; *“Uma bola, por exemplo, se brincarmos sozinhos com ela, teremos tão-somente um brinquedo; se, porém, a lançarmos a várias pessoas teremos constituído um jogo.”*⁹

Mas, apesar da abundância de definições, quais serão os elementos mais característicos do brinquedo enquanto objeto? Apresenta-se um caminho um tanto alternativo e paralelo que nos fornecerá subsídios iniciais para responder a essa pergunta e que, paradoxalmente, é definido por Nicanor Miranda, um pesquisador das coisas do esporte, da seguinte forma: *“Taxativamente não é possível confundir-se o brinquedo (objeto) com o brincar (ação)”*¹⁰. Este autor não duvida ao propor o adjetivo *brincar* como sinônimo de jogo. Isto é, vamos definindo o brinquedo como sinônimo de *objeto*. Diante disto, é oportuna a distinção que Salles Oliveira faz do brinquedo: *“O brinquedo se constitui, antes de mais nada, em um objeto. Isso quer dizer que ele é*

⁸ OLIVEIRA, Paulo Salles de. **Brinquedo e Indústria Cultural**, São Paulo (Vozes), 1985, p. 56.

⁹ Citado por CHANTAL, Lombard. **Les jouets des enfants baoulé**, Paris (Quatre Vents), 1978, p. 78.

¹⁰ MIRANDA, Nicanor. **Esporte, recreação e educação**, São Paulo (Separata do Arquivo Municipal [169]), 1962, p. 239-242.

palpável e finito, materialmente construído, podendo as formas de seu processo de criação variar desde as artesanais até aquelas já inteiramente industrializadas" ¹¹. É evidente que o autor classifica os brinquedos e separa estes do jogo. No entanto, mesmo destacando esta definição, é pertinente sublinhar que, embora exista esta separação, recusar a idéia de que um é excludente do outro seria sujeitar-se a significações fragmentadas sobre a noção de brinquedo. Ou melhor, tanto a manipulação de um brinquedo pressupõe uma determinada ação, quanto uma brincadeira ou jogo servem-se de objetos para efetuar-se.

Do exposto até aqui podemos salientar certos raciocínios análogos. No que tange à ação, tanto a manipulação de qualquer brinquedo pressupõe necessariamente uma ação, quanto uma brincadeira ou um jogo, na maioria das vezes, auxiliam-se de suportes materiais para se realizarem. Por outro lado, adjudica-se ao brinquedo uma **práxis individual**, e às brincadeiras e jogos uma **práxis coletiva**.

É **individual** enquanto a criança tranqüilamente pode dispensar parcerias na utilização do brinquedo, visto que, à sensibilidade infantil está ligada todo um imaginário, criando para si um pequeno mundo de fantasias - atividade lúdica - onde quem dita e esquece as "**regras**", é ela mesma - a criança -, e a qual é freqüentemente menosprezada pelo

¹¹ OLIVEIRA, Paulo Salles de. *Brinquedos Artesanais & Expressividade Cultural*, São Paulo (SESC-CELAZER), 1982, p. 59.

adulto. É uma **práxis coletiva**, por exemplo nas brincadeiras da cultura infantil de nossos índios:

“O jogo do jaguar - os índios escolhem sempre o maior, mas nós podemos tirar a sorte. As outras crianças que quiserem brincar vão ser javali, e veado, a capivara, e qualquer outro bicho que sirva de caça para o jaguar. O jaguar fica de quatro, no chão e levanta uma perna para fingir de cauda. As outras crianças formam uma fila; cada criança fica de pé atrás da outra e a que está atrás segura, com força, a cintura da que está na frente. Fica parecendo uma corrente. O jaguar fica na frente da corrente. Ele pula para um lado, pula para o outro, rosna, agita a cauda, enquanto as outras crianças gritam: - “Kaiku-si mã-gele ta-pe-wai”, que quer dizer: ‘Eu bem dizia que isto era um jaguar’. E a corrente vai se mexendo de um lado para outro.”¹²

Aqui o jogo é uma prática cristalizada na qual existem prescrições que regulam toda uma ordem a seguir para iniciar, executar e concluir uma ação.

Em grande parte dos jogos e brinquedos predominam elementos afins sobre as diferenças, daí que seja impossível distinguí-los com precisão. Mesmo assim, isso não quer dizer que exista uma subordinação de um em relação ao outro. Conclui-se, assim, a partir da definição dos vários autores com diversos pontos de vista, que realmente existem

¹² Texto recolhido por Koch-Gruenberg, adaptação de Alba Maria de Carvalho. **Brinquedos de nossos Índios**, RJ (Conselho Nacional de Proteção aos Índios), 1959, pp. 17-18.

dificuldades para se diferenciar o brinquedo do jogo ou brincadeira. Enfim, inúmeros problemas de criação, de difusão, de estilo, de relações com a psicologia geral, social ou étnica, com a arte e a cultura, com a religião, sem contar com o comércio, medicina, educação, que fazem do estudo do brinquedo um assunto de permanente e fundamental importância.

Mas, é a partir de sua constituição enquanto objeto que os brinquedos artesanais podem ser diferenciados daqueles que a indústria cultural constrói. Isto é, as produções em série realizadas pela indústria são mais eficientes e de custo relativamente mais baixo - por unidade -, porém não substituem em todos os aspectos os brinquedos artesanais, cujos sentidos vão além da própria utilidade do objeto. E assim que, logo após um produto industrial ser colocado à venda, o seu desuso prevalece, exatamente porque a massificação automaticamente o vulgariza, tirando-lhe todo poder de estímulo, e criando nele um sentido ilusório e enganoso.

Resumindo, deste painel de opiniões nos permitimos defini-lo assim: o brinquedo artesanal, além de ser materialmente fabricado, é concebido e produzido em seu conjunto por homens, não por máquinas, no ritmo humano, como produto aptidão, da habilidade manual, e da imaginação criativa de cada um¹³. Entretanto, reiteramos: no que tange à

¹³ Nem todo brinquedo artesanal é obra e arte de quem o usa. Na sociedade em que vivemos há desde o brinquedo fabricado pelo artesão profissional - com marca peculiar do gênero criativo -, até aqueles conhecidos brinquedos que também

diferença entre jogo e brinquedo, qualquer julgamento se tornaria subjetivo. Nada permite afirmar que determinado tipo de comportamento é jogo ou que determinado tipo de objeto é brinquedo.

2.2 “Seu” Protetti: O saber fazer

Sabemos que o processo de humanização do homem se deu como resultado da ação deste sobre a matéria - *o homo faber*¹⁴ - função importante que consiste em fabricar objetos. Esta habilidade de produzir e criar, fundamentalmente humana, diferencia o homem de outros animais na escala zoológica, habilidade denominada por Mauss de tecnologia, definindo essa ação como, “o conjunto dos modos de fazer ou de técnicas, atos ‘tradicionais’ e ‘conscientes’ ”¹⁵. Este processo tecnológico sobre a matéria nos leva a detectar um *determinismo*¹⁶, que é levado em conta na construção de engenhos mecânicos hoje em dia, ou a nível individual na conformação de artesanatos entre os quais os brinquedos artesanais são um exemplo. Isto é melhor explicado por Leroi-Gourhan:

chamamos *artesanais*, porém produzidos em escala semi-industrial, que é o caso do brinquedo de nossa pesquisa.

¹⁴ Johan Huizinga, em clássico texto sobre o assunto, postula a tese de que, além das funções de homo sapiens (raciocinar) e de homo ludens (lúdico), uma das mais importantes é a de homo faber (fabricar objetos). *Homo Ludens*, São Paulo (Perspectiva), 1971.

¹⁵ MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*, RJ (Zahar), 1975, p. 29.

¹⁶ Determinismo é utilizado por André Leroi-Gourhan para explicar a relação e ligação rigorosas que existem entre os fenômenos que, em um dado momento, estão totalmente condicionados entre si. *O Gesto e a Palavra, Memórias e Ritos*, Lisboa (Edições 70), 1965, pp. 184-188.

“Cada utensílio, cada arma, cada objeto em geral, desde o cesto até a casa, respondem a um plano de equilíbrio arquitetural, em que as grande linhas se prendem às leis da geometria ou da mecânica racional.”¹⁷

Então, a produção industrial moderna é muito recente e bem diferenciada daquela outra, até há pouco dependente do esforço direto do braço humano e da habilidade pessoal. Muitas conclusões podemos tirar destas reflexões, mas o nosso objetivo é nos situarmos dentro de uma conceitualização referente ao artesanal como processo de produção. Em princípio, achamos necessário diferenciar duas formas de produção nos brinquedos: **a artesanal**, como sendo aquela situada no nível da habilidade pessoal, e **a industrial**, como aquela situada no nível da mecanização e automação. Isto é, a automação pode alterar o modo de eficácia da produção industrial, mas neste nível de organização mecânica, a produção perde completamente as particularidades que cada peça pode oferecer como diversificação e qualidade, originadas no caráter e índole pessoais¹⁸. Portanto, artesanato é o resultado da habilidade treinada e de uma mentalidade, sabedoria própria do **métier**. É um **saber-fazer**, o binômio característico do artesão, projetado em todas as suas dimensões.

¹⁷ Citação extraída de RIBEIRO, Bertha. **Arte Indígena, Linguagem Visual**, São Paulo (Edusp), 1989, p.35.

¹⁸ O artesão popular, mesmo fabricando várias vezes um mesmo brinquedo, nunca consegue fazer duas peças idênticas.

Além desta caracterização, existem três distinções¹⁹ da produção artesanal que dela se desprendem: **O amador**, que faz brinquedos sobretudo para aproveitar seu tempo livre, o que, no entanto, não afasta a possibilidade de comercializá-los. **O profissional**, que deve ser compreendido como o artesão que faz brinquedos artesanais com intuito comercial, mas não restrito a isso. Sobre esta questão Paulo Salles de Oliveira²⁰ reconhece que trabalho e lazer mantêm interferências recíprocas que não devem ser menosprezadas, sob pena de se cair em armadilhas do esquematismo. Nesse sentido, acreditamos que o autor não se refere à forma dos brinquedos, mas às interferências nas relações e funções que lazer e trabalho guardam. Há uma terceira distinção ou possibilidade na qual as características das duas anteriores se embaralham: *“é o caso de indivíduos que fazem de seu artesanato uma forma de meio de vida ou de suplemento financeiro sem, no entanto, abrir mão de uma franca identidade com a prática a que se dedicam. São pessoas que, sob outras condições, menos adversas economicamente, continuariam a consagrar seus melhores momentos às práticas artesanais”*²¹. No desenrolar desse processo de produção o espaço, como exposição e evento, desempenha um papel fundamental na

¹⁹ Também chamados de pólos de dedicação espontânea (amador), e obrigatória (profissional). Paulo de Salles OLIVEIRA. **Brinquedos artesanais e Expressividade cultural**, SP (SESC/CELAZER), 1982, p. 91.

²⁰ *Op Cit.* p. 91.

²¹ *Op Cit.* . 91.

conformação e reafirmação do artesanato em uma região como Campinas. A feira *Hippie* dessa cidade é uma demonstração disso. Desde sua instalação no início da década de 70, ela nasce em um momento em que a expansão e o *boom* econômico da região reduziam convenientemente o problema do desemprego. A conotação *Hippie* dada à feira foi ligada a esse movimento construído como projeto da contracultura da juventude no mundo ocidental, na década de 60, do qual a feira *Hippie* de Campinas é uma de suas manifestações. De então até hoje, ocorreram diferentes transformações estruturais que fizeram da feira um espaço onde a produção e o consumo se entremeiam. Mas, a valorização do *feito à mão* ou produto artesanal, por parte de seus produtores/artesãos, é permanente.

Integrada a este espaço/feira, a figura do artesão José “Seu” Protetti (Fig. 1) destaca-se por sua obra. Exponente da migração do campo para a cidade, o “Seu” Protetti leva traços comuns de vida como muitos outros camponeses do interior de São Paulo. Sem dúvida uma das figuras mais expressivas da região de Campinas no que diz respeito a brinquedos artesanais. Embora em escala semi-industrial, faz de seu trabalho um modo de sustento e um meio de expressão cultural. Nascido em 1929, em Araçatuba Paulista, noroeste de São Paulo, aos 8 anos mudou-se para a cidade de Andradina onde viveu até os 35 anos. Usual

O artesão José “Seu” Protetti

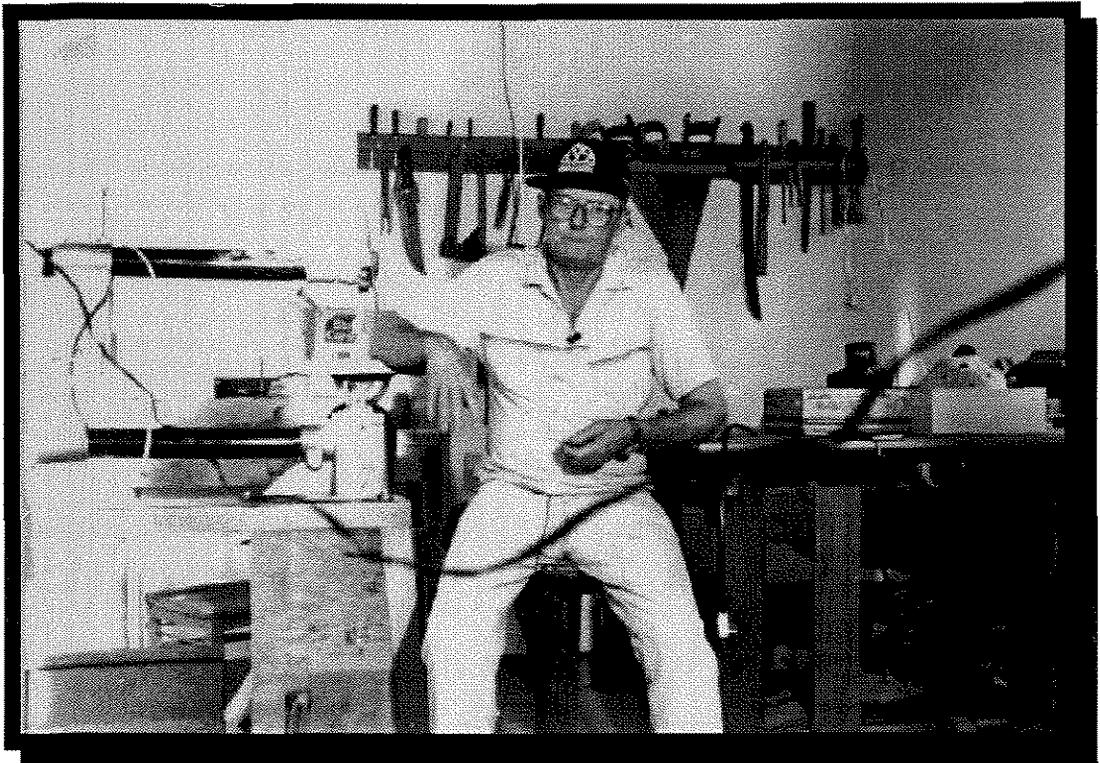


Foto: Juan P. Reyna

na região, começou a trabalhar na lavoura, gado, criação e comércio. Quando criança, aproveitava as horas vagas para produzir artesanalmente seus próprios brinquedos:

“Na roça, na hora de folga sempre levava um canivete, pegava uma casquinha de peroba, fazia um boizinho, bichinho, tartaruga, fazia miolinho de cana de milho. Aos 12 anos já fazia vários brinquedos pra mim e para meus irmãos e amiginhos, fazia estilingue arapuça, peteca e rolimã para brincar”²².

Em 1975, depois de ter trabalhado no comércio, por problemas de saúde ficou sem emprego e teve que se mudar para Campinas.

“Comecei a fazer brinquedos, fui recordando, e fui fazendo, as pessoas começaram a ver e gostar, e comecei a vender. Inicialmente, fazia brinquedo pendurava nas costas e saía a vender à rua, hospitais e rodoviária. Depois consegui um lugar na feira Hippie, quando esta passou à Praça Carlos Gomes. Fui ficando cada vez mais conhecido, fui vendendo mais e cheguei ao que sou agora. Tenho mais de 50 tipos de trabalhos folclóricos”.

Desde aquele então, o reconhecimento e divulgação da singular criação artesanal de “Seu” Protetti começaram a compor um crescente interesse por essa manifestação popular, animando cada vez mais o artesão no desenvolvimento de sua produção. Nas passadas experiências familiares, nos fatos presenciados, e naqueles dos quais

²² Nos depoimentos do artesão tentamos preservar as expressões singulares do artesão.

participava, encontrava motivação para fixar nos objetos que fabricava o mundo ao redor, a sua visão do mundo: Saci Pereré, Menino da Porteira, O Espantalho Mané Tibiriçá, Mané Gostoso, Casa de Caboclo, O lavrador... Artesanato com representação expressiva em sua singeleza, comunicativas, falantes.

A Feira *Hippie* de Campinas funciona até hoje não só como local de exposição e venda de seus brinquedos, mas também como ponto inicial para o reconhecimento de seu trabalho. Mas, foi a partir de 1980, com ajuda da Prof^a. Alba Vidigal, que seu trabalho ultrapassou o âmbito regional. Vidigal, além de levar “Seu” Protetti a várias exposições em São Paulo, isto é, ao Museu Folclórico de São Paulo, à Marquise da Bienal do Ibirapuera pela SUTACO, ao SESC - São Paulo, aos Conservatórios Musicais de Morungaba e Campinas, fez do artesão parte de sua pesquisa²³. Deste modo, essa divulgação deu início ao desenvolvimento de uma nova relação de **troca** - intelectuais, professores do primário, colecionadores, turistas, começaram a frequentá-lo, ávidos por esta nova expressão artesanal. Assim como a jornalista da TV Globo Ilze Scamparini, que fizera uma matéria sobre esta arte popular para a apresentação de um programa infantil. Os Jornais da região sempre deram um espaço de divulgação para a permanente produção dos

²³ VIDIGAL, Alba Carneiro. **Folclore em Campinas: Artesanato**, São Paulo (Conselho Estadual da Academia de Ciências Humanas-Coleção Folclore), Pesquisa, 1978.

trabalhos desse artesão. Embora com uma aparente cobertura por parte dos diferentes meios de comunicação, a carência de aprendizes desse tipo de artesanato cria uma profunda preocupação, tanto nas áreas de pesquisa que têm como objeto de estudo, preservação e transmissão, quanto no próprio “Seu” Protetti:

“acontece, que como não é um trabalho que dá lucro, é muito difícil para aprender, as pessoas ficou por um tempo, mas não aproveitou como era preciso. Portanto, eu acho, ensinar é fácil o difícil é aprender, porque são trabalhos manuais demorados e as pessoas não tem paciência para conseguir. Então, não adianta, só quando aparecer uma pessoa que tem dom, que tem interesse, é que possa conseguir”.

A falta de espaços que possibilitem o desenvolvimento de meios de preservação e difusão de sua técnica, faz do artesão **“mais um condenado a seu desaparecimento”** no que diz respeito à produção dos brinquedos artesanais. A técnica para a fabricação destes, precisa e segura na experiência acumulada em várias gerações, pouco variou. A madeira, principal matéria prima, hoje só mudou para um tipo de madeira mais resistente: a sucata. O instrumental ou as ferramentas de trabalho variaram um pouco, mas a maior parte deles é criada por ele:

*“as ferramentas que eu uso são criadas por mim mesmo, pego um pedaço de serra velha faço uma faca, pego um ferro velho ou ponta velha, faço um furador (...) No tempo de eu criança, eu ouvi meu pai dizendo que essa técnica era **carapina**, que não é nem*

carpinteiro nem marceneiro. Trabalho manual e que é tratado como os carapina, é uma técnica, que não usa máquinas, mas com as ferramenta que a mesma gente cria”.

Uma das poucas inovações está no fato de que, por motivos da avançada idade, torna-se difícil lixar ou furar aos moldes artesanais, é por isso que ele se assiste de instrumentos do tipo: tico tico de bancada, lixadeira, furadeira elétricas e mórnia.

Contudo, mesmo no processo de produção, na coexistência de elementos industriais e artesanais, a mão do artesão é ainda a principal responsável por todo o processo de transformação da sucata de madeira em brinquedo artesanal. A intimidade com a madeira - transformada em brinquedos, bonecos e esculturas - faz de sua produção, uma história bem singular. A habilidade e a paciência entremeiam o desenvolvimento de sua proposta, o lugar de destaque alcançado no contexto de artesanato na região e a conquista de um expressivo mercado, o identificam. O suporte cultural está determinado pela falta de valorização com a arte popular, mesmo assim as galerias de exposição do Parque Ecológico de Campinas, do Centro de Convivência e o Bosque dos Jequitibás, sempre foram lugares de estímulo e escoamento. Aparentemente estes momentos de exibição não passam de surtos isolados de reconhecimento do trabalho artesanal como viabilidade às suas aspirações. O “Seu” Protetti vai além, isto é, ele mesmo tenta criar elementos para uma particular estratégia, oferecer-se para o ensino,

infelizmente, sem muito resultado. Em outras palavras, o ensino de sua técnica constitui uma arma eficaz no processo não só de valorização, mas de sua função social enquanto artesanato.

2.2.1 O equilíbrio

Uma outra característica dos brinquedos fabricados por “Seu” Protetti, está em que todo seu artesanato encontra-se intimamente ligado ao conceito de movimento natural. Isto é, o entendimento que ele atribui ao movimento origina-se de um imaginário caboclo, totalmente rural; a natureza estreitamente determinante na sua memória, tais como o saci pereré, o espantalho mané tibiriçá, o mané gostoso, o lavrador, o zezinho do bicho, a gaivota, etc. No seu cadencioso falar, o artesão vai definindo:

“(...) tudo é equilibrado, o pássaro é equilibrado no ar, voa livre sem se apoiar, e o home é equilibrado apoiado na terra, e acima de seus próprios pés, a árvore é equilibrado pela raiz, e os animais também vive equilibrado em dois pés ou em quatro pés, e os peixes, esses também vive equilibrado na água (...) no meu instinto de equilíbrio, na minha infância, eu gostava muito andar sobre o cumeeira do paiol, ou sobre o telhado da casa ou então, andar encima da cerca do mangueirão, ou acima das tábuas do curral, gostava também subir em árvores, pé de goiaba e ficar me equilibrando, de um pé para outro (...)”.

O processo artesanal proveniente de seu passado rural de cultura caipira indica a sua representação do mundo e está refletido na maioria de suas obras; o conceito de mobilidade de seus brinquedos traduz um

cunho tradicional e naturalista. Esse equilíbrio é o resultado progressivo de longos e intensos testes de pesos e medidas nos constituintes dos brinquedos, adquirido na pesquisa particular do artesão no tempo. O movimento é provocado e conferido por uma simples pressão mecânica sobre qualquer parte do brinquedo em equilíbrio.

2.3 Temperamento: a sucata de madeira como meio

“Madeiras, tecidos, argila representam os materiais importantes, todos eles já eram utilizados em tempos patriarcais, quando o brinquedo significava ainda a peça do processo de produção que ligava pais e filhos. Mais tarde vieram os metais, vidro, papel e o mesmo alabastro”²⁴.

Quaisquer destes materiais acima mencionados, pelas suas capacidades plásticas, são ótimos para uma rápida manipulação. Mas, é a madeira o mais adequado para a construção do brinquedo - segundo o artesão -, em consequência de sua resistência assim como de sua capacidade de assimilar cores.

A arte feita com sucata, em uma realidade urbana, adquire feições especiais uma vez que resulta do aproveitamento do lixo de uma sociedade de consumo. Embora com propósitos comerciais, o brinquedo artesanal diferencia-se do brinquedo industrializado por não ser produzido

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*, São Paulo (Summus Editorial), 1969, p. 69.

em escala industrial. O brinquedo artesanal feito de sucata é claramente definido por Luise Weiss: “O brinquedo/sucata é assim denominado por tratar-se de um objeto construído artesanalmente, com diversos materiais, como a madeira, lata, borracha, papelão, arame e outros recursos extraídos do cotidiano. É o resultado de um trabalho de transformação, de reaproveitamento”²⁵. Este reaproveitamento do também chamado **lixo da civilização**, transforma curiosamente objetos descartados, em matéria nova, numa reciclagem da produção que chega ao ponto de expressar uma nova criatividade, um novo elemento inventivo e, por que não, uma produção com mensagens críticas.

Em relação a uma certa qualificação da sucata, Weiss as classifica em dois tipos:

1) a sucata natural, que, como o próprio nome indica, constitui-se de sementes, pedras, conchas, folhas, penas, galhos, pedaços de madeira, areia, terra, etc.

2) a sucata industrializada, que inclui todos os tipos de embalagens, copos plásticos, chapas metálicas, tecidos, papéis, papelões, isopor, caixas de ovos etc.²⁶

²⁵ WEISS, Luise. *Brinquedos & Engenhocas*, São Paulo (Editora Scipione), 1989, p. 37.

²⁶ *Op. Cit.*, 31.

No que diz respeito ao nosso artesão, a colheita que ele faz de sucata - restos de madeira - está em função do brinquedo a ser construído. Isto é, os sobejos de mesas, cadeiras, guarda roupas, camas, armários, etc. que não cumprem mais a função para os quais foram construídos, tornam evidente as possibilidades do artesão executar múltiplas combinações e aplicações que a madeira terá futuramente. O “Seu” Protetti narra com solicitude este processo:

“A minha maior matéria prima é tirada da sucata. Geralmente, quando eu saio logo cedo de manhã para fazer uma caminhada eu saio aproveitando, quando eu vejo um pedaço de tábua que pode ser utilizado, se vejo um compensado eu pego, se vejo um arame eu pego, as vezes pego até lata vazia para fazer outros tipo de trabalho. Mas a maior parte da matéria que eu uso é a madeira, quando eu pego um pau, conforme a espessura da madeira eu já vejo naquela madeira um bicho, um passarinho, já levo especificamente para fazer esse trabalho. As vezes acontece que, quando vejo a demolição de uma casa antiga de 1930, 1940, por aí, essa casa tem coisa para aproveitar tem a madeira muito boa, especial e antiga. Aí fico de olho para ver aonde que vai essa madeira, essa sucata e sempre procuro aproveitar. Por isso a sucata é a matéria importante para fazer artesanato; por exemplo: na época de Dom Pedro, os móveis, quebrou, não tem concerto, o que fazem? jogam na sucata, a sucata é uma madeira que não existe mais, cabriúva, cedro, não encontra na madeira. Pensando bem essa sucata, ela já tomou o sol necessário, a chuva necessária, ela já venceu o tempo de entortar, de rachar, de estragar. Então, você fazendo artesanato com essa madeira de

sucata antiga você faz o trabalho e tá pronto não tem perigo de deformar fica um trabalho perfeito. Então, essa é uma das prioridades, de pegar sucata. A outra é as medidas, por que quem faz artesanato usa várias medidas numa vez. De 2 cm, de 10 cm, de 20 cm de grossura, na sucata você encontra tudo isso (...)

Para finalizar, apontamos o resultado de um levantamento panorâmico por nós realizado sobre os materiais que mais se destacam na fabricação do brinquedo artesanal na região de Campinas. Não deixa de ser expressivo constatar que, nesta região, onde a industrialização se consolidou intensamente, é ainda a madeira o material habitualmente mais utilizado na produção artesanal de brinquedos.

2.4 Fontes de memória nos brinquedos do “Seu” Protetti

2.4.1 O espaço/feira: suporte material de memória

Sabe-se, por Walter Benjamin, que a fabricação de brinquedos nas suas origens não era realizada por trabalhadores especializados, mas sim por entalhadores de madeira e fundidores de estanho. Sua comercialização tampouco era feita por comerciantes do ramo. Da mesma maneira que podiam-se encontrar animais de madeira com o marceneiro, soldadinhos de chumbo eram disponíveis nos caldeireiros. Na Alemanha ou na França do século XVIII, a comercialização e exposição de diferentes artigos de marcenaria, ferragens, papéis e enfeites, fizeram de

certos espaços veículos de propagação de um tipo especial de bonecos, melhor explicada por Benjamin em 1924:

“Em uma prateleira com a inscrição ‘artigos de confeitaria’ encontra-se um tipo especial de bonecos. Ao lado de motivos que parodiam monumentos, construídos de açúcar, e de figuras de pão de mel, encontramos a boneca de confeitaria, conhecida ainda hoje pelos contos de Hoffmann. Tudo isso desapareceu na Alemanha protestante. Em contrapartida, na França inclusive nos arredores mais tranquilos de Paris, o viajante atento poderá descobrir duas figuras centrais dessa antiga confeitaria: crianças de colo, com as quais se presenteava as mais velhas quando da chegada dos irmãozinhos, e crianças recebendo a crisma, que praticam sua devoção sobre as almofadas coloridas azul ou rosa (...)”²⁷

A descrição que o autor faz dos espaços, também chamados “*prateleiras*”, “*feiras*”, e “*arredores*”, antecede o que seria o nascimento das exposições dos brinquedos como ***artigos de confeitaria***. Esta sustentação leva-nos a pensar na seguinte proposição: serão também os espaços de exibição, veículos ou referenciais de memória? Brincar, celebrar, vender, comprar, lembrar, dançar, encontrar, reencontrar, rir, sonhar, criar, recriar, observar, etc. são verbos que nos remetem a ações completamente mortais e cotidianas que de uma ou outra maneira associamos ou evocamos quando estamos no espaço-feira. A feira é uma grande “***vasilha***” onde além de ebulir o comércio, os pequenos poderes,

²⁷ BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*, São Paulo (Summus Editorial), 1969, p. 62.

as múltiplas instituições, se cristalizam grandes e práticos saberes. Dentro de suas coordenadas espaço-temporais, alguns lucram e fazem comércio, outros pressionam e obrigam, outros representam uma sociedade com seus limites, com seus desejos e seu imaginário. Mas, sobretudo, a feira também **significa**²⁸ algo. Na memória do “Seu” Protetti estes lugares eram respeitados e ritualizados, sem dúvida porque não só eram pontos de encontro e convergência de uma pluralidade de grupos, mas também momentos de observação e contato com manifestações culturais - festas, artesanato -.

*“Eu tenho muita lembrança das feiras que acontecia, quermesse da igreja geralmente, quando vinham os bispos, e os confessionários todos os anos para fazer confissão, com ele vinha vários tipos de artesãos, traziam em quantidade grande vários tipos de artesanato. Então, nesse caso eu ficava encantado, e como eu gostava fazer meus pequenos artesanatos, ficava **olhando**, verificando, examinando aqueles trabalhos para que um dia pudesse fazer. Eu tinha muito entusiasmo, tinha uma memória boa, sempre o que via gravava na mente, são coisas que eu acho tenho de nascimento e isso facilitava para mim. Isto que hoje faço, eu já naquele tempo, tinha intenção de fazer.”*

²⁸ Entendemos que a especificidade “**significa**” de cultura não é um componente a mais na complexa trama das relações sociais, mas na relação integral de todas as práticas e relações da sociedade em conjunto. Não se pode ser socialmente e não significar.

Aqui, o olhar é o sentido privilegiado, pois através dele é possível captar e registrar a realidade, armazená-la na memória e, a partir dela, realizar um relato ordenado e preservar a memória. O ato de observar é, portanto, passaporte de entrada no passado. Assim, os locais de exibição ou feiras rurais - presença constante na memória do “Seu” Protetti - desempenham um papel na memória coletiva, neste caso faz com que as pessoas ou futuros artesãos reproduzam não só a configuração material do espaço, mas os elementos que o constituem. Pois bem, o artesão como membro de um determinado grupo incorpora determinados rudimentos que só a ele podem interessar, tornando-se suporte das imagens destes elementos - brinquedos, neste caso - a serem fabricados ou reproduzidos por ele posteriormente. A existência destes locais de exibição os converte em verdadeiras **vitrines** de memória. Segundo Maurice Halbwachs,

“Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem. Ele se fecha no quadro que construiu. A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém consigo mesmo passa a primeiro plano da idéia que faz de si mesmo. (...) Não é o indivíduo isolado, é o indivíduo como membro do grupo, é o próprio grupo que, dessa maneira, permanece submetido à influência da natureza material e participa de seu equilíbrio. (...) Quando um grupo humano vive muito tempo em um lugar adaptado a seus hábitos, não somente os seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens que lhe

representam os objetos exteriores. (...) O que um grupo fez, um outro pode desfazê-lo. Mas o desígnio dos antigos homens tomou corpo dentro de um arranjo material, quer dizer dentro de uma coisa, e a força da tradição local veio da coisa, da qual era imagem. Tanto é verdade que, para toda uma parte deles mesmos, os grupos imitam a passividade da matéria inerte.”²⁹

Uma outra interpretação de cunho cultural destes espaços seria o que Braz e Barroco, chamam de fontes de inspiração:

“certamente, que a fonte de inspiração destas artes eram as festas da aldeia, as cerimônias religiosas, o entrudo (...). O brinquedo popular reflete sempre características de um povo em suas formas mais puras e espontâneas. Através do material com que é feito podemos ter uma imaginação dos hábitos e costumes de uma região. Em todo o litoral se fazem brinquedos a partir ‘daquilo que o mar dá’: conchas, pedras, plantas marinhas, etc. No interior, em zonas onde predominam sobreiros é a cortiça o material que melhor serve para a construção de brinquedos(...)”³⁰

Ainda que com um sustento um tanto positivista, os autores traduzem pertinentemente o que são estes espaços³¹ nos quais se

²⁹ HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*, São Paulo (Revista dos Tribunais), 1990, pp. 131-137.

³⁰ BRAZ, Madalena e BARROCO, Carlos. *O Brinquedo português*, Lisboa (Bertrand Editora), 1987, p. 32.

³¹ Sobre a questão das feiras como espaços de vinculação e dependência face ao sistema político e econômico local (produção, circulação e consumo) do qual ela é parte integrante, podem ser consultados textos dos antropólogos: Dewey, A *Peasant Marketing in Java*, New York (Free Press Glencoe), 1962; Malinowski, B & Fuentes, J. "La Economía de um Sistema de Mercados em México", in *Ata Antropológica*, Época 2, Vol. 1, N°2, México, 1957.; Mintz S. W. "Le Système du

organizam e delimitam características espontâneas ou mesmo imaginárias de reprodução, utilização e encenação da memória social, de busca e de auto-representação de identidades em conflito, de organização social capilar, de criação e recriação sîgnica muito concreta, muito humana, muito cotidiana. Nos meios rurais, nas brincadeiras eram, certamente, utilizados materiais recuperados que se transformam em brinquedos: restos dos foguetes nas feiras ou madeiras do campo serviam para imaginar todo tipo de animais, ou canas transformavam-se em instrumentos de música. Qualquer galho de árvore serve para fantasiar e recriar realidade, lembrar situações vividas ou pressentidas, ou imaginar grandes ou pequenos feitos. Em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX³², nos jogos em que se usavam brinquedos, estes eram completados pela construção com madeira, papel, lata etc. feitas pelas próprias crianças. Ela é aqui, de novo, um agente participante, capaz de integrar, nessa construção, o processo como um todo, relacionando-o com todos os elementos que estão ao seu alcance. As

Marché Rural dans L'Economie Haitienne", in *Bulletin du Bureau d'Ethnologie*, Série 3, Vol. 25, 1960, pp. 3-14., Godelier, M. *Racionalidade e Irracionalidade na Economia*. RJ (Tempo Brasileiro), s.d.; Evans-Pritchard, E. *Anthropologie Sociale*. Paris (Petite Bibliothèque Payot), 1969.; e Canclini, N.G.. *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. La Habana (Ediciones Casa de las Américas), 1982. Entre outros.

³² SILVA, M. Alice Setúbal S. e, e OUTROS. *Mémória e Brincadeiras na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX*, São Paulo (Cortéz), 1989, pp. 105-106.

feiras rurais como espaços de exibição³³, de fixação de qualquer gênero de atividade coletiva, constituem-se pois como legítimos veículos ou referenciais de memória. A nossa proposição fortifica-se mais ainda com as confirmações de dois autores. O primeiro, Maurice Halbwachs, quando diz:

“Não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito no meio material que nos cerca. É sobre o espaço - aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças.”³⁴

E Ecléa Bosi, analisando o espaço como suporte da memória, reafirma na sua obra *Memória e Sociedade*, que:

“A memória das sociedades antigas apoiava-se na estabilidade espacial e na confiança em que os seres de nossa convivência não se perderiam, não se afastariam. Constituía-se valores ligados à práxis coletiva como a vizinhança (versus mobilidade), família

³³ Em outros casos a *rua* e o *bairro*, são especialmente importantes, pois são espaços/locais que oferecem condições para a formação e permanência dos grupos das brincadeiras.

³⁴ HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*, São Paulo (Revista dos Tribunais), 1990, p. 143.

larga, extensa (versus ilhamento da família estrita), apego a certas coisas, a certos objetos biográficos (versus objeto de consumo). Eis aí alguns arrimos em que sua memória se apoiava.”³⁵

Utilizando o raciocínio da autora, a memória preserva, resguarda, registra, coloca em estado de suspensão as imagens do espaço rural de outrora, como fonte referencial do imaginário do “Seu” Protetti. Neste caso a memória é dotada da capacidade de resguardar o passado do fluxo ininterrupto do devir que o arrasta continuamente em direção ao presente. Assim, o desaparecimento dos velhos espaços permeados de tradições centenárias são demarcados, não só através dos relatos do artesão, mas de seus brinquedos artesanais. Narrativas e materialidade participam de uma preservação. Conseqüentemente, a perda de relações com seu meio, suas referências culturais, e o engajamento em uma cultura exótica, têm gravíssima conseqüência: a perda de identidade de sua cultura autêntica, criando confusão, aviltamento do homem, privação do sentido de realidade, alienação. Destruindo estes suportes materiais da memória, toda sociedade industrial continuará a sítar e impedir os caminhos da lembrança, tentando a todo momento apagar seus vestígios.

³⁵ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade, lembranças de velhos*, São Paulo (Queiroz), 1979, p. 366.

2.4.2 Memória e trabalho: experiências e lembranças

Maurice Halbwachs³⁶, situa a experiência pessoal da memória na sucessão dos eventos individuais da qual resultam mudanças que se produzem nas relações que se estabelecem entre grupos. Quer dizer, a memória individual existe, porém, arraigada dentro de diversos panoramas que a simultaneidade ou a contingência reaproximam momentaneamente, que emergem em forma de lembranças, e estas, por sua vez, em forma de linguagem. Essa afirmação está ilustrada de maneira exemplar nas experiências e lembranças pessoais do “Seu” Protetti, herdeiro de um mundo (pessoal e social) como cada um de nós o é.

A nossa experiência de troca com o “Seu” Protetti foi bastante fácil uma vez que ele cria um estado de paz e sinceridade e sabe estabelecer relações de amizade. A convivência vai ensinando o valor que ele dá a essas relações. Mas, a convivência dele com o passado, pede tempo, não é fácil:

“Da minha geração, meu avô era ferreiro, fazia peças manuais, ferradura de animais, pegava uma linha velha, fazia podão. E com o ferro ele era especialista, tudo fazia com a mão, com grande capacidade fazia qualquer tipo de peça, com aquela sabedoria, ele foi passando para os filhos, que foi meu pai. Meu pai, também era

³⁶ Do prefácio de Jean DUVIGNAUD, na obra de HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**, São Paulo (Revista dos Tribunais), 1990, pp. 9-17.

um verdadeiro artesão, só que com mais influência sobre a madeira. Acho que já vem de geração para geração. Então, eu não encontro dificuldade, encontro facilidade para fazer as coisas, geralmente com madeira e menos tendência para o ferro (...) É coisa de família. Eu acho que herdei um pouco de meu avô, meu pai e meu tio. Depois fui ampliando, nas ocasiões que via um trabalho diferente, procurava não copiar, mas fazer uma imitação, meio parecido, meio diferente, tudo trabalho antigo, foram entrando e revivendo através do tempo.”

Na sua narração estas lembranças domésticas e familiares tornam-se vivas e apaixonadas, a reaproximação do tempo diz respeito à constituição de uma memória ao mesmo tempo una e diferenciada. Neste caso a família desempenha um papel de transmissor de memória.

Por outro lado, percebe-se também que as diferentes tarefas realizadas pelo “Seu” Protetti têm vínculos estreitos com a vizinhança. As atividades e a vizinhança são correntes de pensamento coletivo que convergem, conservando os acontecimentos, oferecendo solidez à lembrança.

“Aos 17 anos, minha vida mudou, eu era rezador de terço, capelão; era violeiro, cantava e tocava; era leiloeiro nas festas das igrejas; e era também professor, ensinava o que sabia a meus amigos, que era analfabeto, dava aulas noturnas.”

Além disso, os permanentes deslocamentos da família do “Seu” Protetti, não permitiram o enraizamento em um determinado lugar.

“Já estou com 66 anos, nasci o 5 de Janeiro de 1929, em uma cidade bastante conhecida, Araçatuba, noroeste de São Paulo, hoje cidade muito importante. Meu pai era lavrador na lavoura de café, e foi mudando para o interior cada vez para lugares mais novos, onde se podia obter uma vida melhor. De Araçatuba, fomos para Guararapes, Valparaíso onde consegui estudar um pouco, assim como meu pai, aos 8 anos ia para a roça, estudava uma parte do dia e a outra ia para a roça. Daí, mudamos para Guaraçai, daí para Andradina, fiquei por 35 anos. Em 1975, meus filhos tinham feito colegial e vieram a Campinas para estudar, fiquei doente, aposentei e vim para onde estavam meus filhos.”

Aparentemente, no núcleo familiar deste artesão a mobilidade extrema dificultou a sedimentação do passado, colocando em risco a continuidade histórica, tanto da família quanto do indivíduo, em seu deslocamento errante. Em outros casos específicos, que não é o nosso, diferentes formas de opressão econômica, motivam deslocamentos das pessoas em busca de melhores condições de vida, fazendo ao sujeito, despojar-se - entre outras coisas - ilegitimamente de suas lembranças.

Outro aspecto fundamental de nosso artesão é a posse - dentre outros tantos - de um traço pessoal, que reflete uma outra característica da forma, dos motivos e costumes que distinguem seus brinquedos de acordo com a sua identidade cultural, sugerida deste modo:

“Quando falam de caboclo é muito importante para mim. Geralmente, as crianças de hoje, os jovens de hoje, não sabem o que é caboclo. Aquele homem simples da roça, que mora lá no

sertão, que não se preocupa com o cabelo, com a barba, não se preocupa com nada. O dele é tocar a roçinha dele, sua viola, suas música, e viver a vida no mais grande sossego que pudesse existir, isso é caboclo.”

Existe uma tradição no ato de construir brinquedos populares; nele encontramos uma série de normas e regras que determinam a sua identidade enquanto modo de fabricação. O “Seu” Protetti, continua e com muito gosto a descrever sua opção pela fabricação do artesanato praticada nesse tempo:

“Aos 20 anos me casei e então fazia brinquedos para os filhos e afilhados e dava os brinquedos porque era difícil vender artesanato, não dava para viver, e tratar da família. Então, fazia só porque gostava de fazer, e assim foi até a idade de 50 anos quando tive problemas de saúde; fui aposentado por invalidez, mas continuei fazendo artesanato, os mesmos brinquedos do passado, agora é folclore, e tem mais valor. Hoje consegue vender os brinquedos, porque para as crianças de hoje, os artesanato é novidade, é mesmo barato, consegue vender.”

Constatamos, nas narrações anteriores do “Seu” Protetti, que o trabalho com gado e lavoura ocupou boa parte da sua vida - desde os oito anos -, e perante a falta de uma melhor remuneração, inicia-se como balconista no comércio. Mas, foi o prazer lúdico de criar as coisas com as mãos em momentos de desemprego que cristalizou sua destreza.

“Antes fazia brinquedos para os afilhados, para as crianças pobres que não podiam comprar um brinquedinho, eu doava, até a época

que aposentei. Como o trabalho que eu fazia deu valor, então comecei a construir meus brinquedinhos, não tinha muita opção, aí comecei a catar sucata e fazia meu trabalho. Comprar madeira ficava muito caro, a gente ia à feira, aos entulhos de vários lugares que achava madeira, tábuas, pau, lata, arame. Um dia fazia brinquedo de um jeito, outro dia de outro e fui entrando na praça. Além de trabalhar por lazer, deixa um dinheirinho para comprar remédio. Foi muito importante para mim a descoberta de meus trabalhos, da minha experiência, de meu dom com arte folclórica.”

A dificuldade de continuar no mercado de trabalho é o que permite a “Seu” Protetti firmar-se no campo artesanal, anseio que pode ser expressado desde sua infância. Ele vê-se de novo transportado para a infância, pois cada brinquedo representa uma pessoa, um momento, um evento, um motivo, uma forma mediática de perceber o mundo miniaturizado. Brincando, remetendo a seu modo, **sua sensibilidade infantil**³⁷, de que fala Benjamin.

Segundo Halbwachs, do momento em que se pretende materializar a memória na forma de escrita ou, - na **forma de imagem**, diríamos - tentando restabelecer o seu movimento natural, já se tem um indício de que a memória coletiva e suas tradições estão desaparecendo;

³⁷ Walter BENJAMIN fala que, ao imaginar para crianças bonecas de bétula ou de palha, um berço de vidro ou navios de estanho, os adultos estão na verdade interpretando a seu modo a **sensibilidade infantil**. In; **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**, São Paulo (Summus Editorial), 1969, p. 69.

“Se a condição necessária para que haja memória, é o sujeito que se lembra, indivíduo ou grupo, tenha sentimento de que busca suas lembranças em um movimento contínuo, como a história seria memória, uma vez que não há solução de continuidade entre a sociedade que lê essa história, e os grupos testemunhas ou atores, outrora, dos fatos que ali são narrados?”³⁸

A memória, como fonte ou referência, é necessária especialmente para perceber quais são as lacunas abertas pela modernidade em relação ao passado e à tradição coletiva. Walter Benjamin investiu intensamente na memória como instrumento teórico que apontava caminhos e possibilidades para resolver problemas conceituais, e como mecanismo interior que o punha em contato com o universo de sua infância³⁹. Para o autor, o homem moderno sofre de **atrofia da experiência**, experiência entendida aqui como um elemento de tradição, como capacidade de encadear acontecimentos e não apenas fixar fatos isolados na lembrança. Isto é, ele refere-se à experiência do narrador, aquela transmitida do velho ao jovem, através da narrativa de uma longa vivência. Por outro lado, é interessante notar que, para Benjamin, a questão da preservação da experiência está diretamente ligada à percepção visual e à memória.

³⁸ HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**, São Paulo (Revista dos Tribunais), 1990, p. 81.

³⁹ A questão da memória está presente na obra de Walter BENJAMIN nas seguintes obras; “Infância Berlinense”, in **Obras Escolhidas II**, São Paulo (Brasiliense), 1987; “O narrador”. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in **Obras Escolhidas I**, São Paulo (Brasiliense), 1987; entre outras.

Por isso ele recorre à obra de Bergson, ***Matéria e Memória***, na qual esse filósofo define a experiência como um conjunto de imagens captadas da realidade que são armazenadas na mente do indivíduo, tornam-se matéria prima para a constituição das lembranças. Ou seja, a experiência consiste em dados acumulados, por vezes inconscientes, que confluem na memória. Para Bergson, a memória se estabelece no indivíduo a partir das concepções corporais, de mediações entre corpo e espaço que em determinadas ocasiões fazem aflorar imagens armazenadas no cérebro. *“Aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores de nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros signos destinados a evocar antigas imagens.”*⁴⁰

Finalmente, é necessário ressaltar que a memória não se constitui por olhares descompromissados em relação ao objeto observado e registrado. Preservar a memória não significa preservar o passado em si, mas aquilo a que é possível se ter acesso e também, em grande parte aquilo que se quer ver recordado. Entretanto, para além das diferentes utilizações, definições e conceitualizações da memória, pode-se dizer que

⁴⁰ BERGSON, Henri. ***Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito***, São Paulo (Martins Fontes), 1990, p. 125.

ela é, quase sempre, imbuída do caráter de preservadora das experiências perdidas.

“Ao fazer variar o tempo, um objeto torna-se um acontecimento.”

Jean Epstein

CAPÍTULO III

ESTRATÉGIA DE DESCRIÇÃO VIDEOGRÁFICA DE UMA TÉCNICA ARTESANAL

No presente capítulo, tentaremos colocar em evidência o desenrolar das operações por nós efetuadas para registrar em vídeo o processo de fabricação do carrossel, brinquedo artesanal feito de **sucata** de madeira. A filmagem total privilegia o aproveitamento dos tempos fracos do processo de produção do brinquedo, buscando, assim, revelar a existência de elementos de difícil percepção na observação tradicional.

Da preocupação em descrever o processo técnico material da transformação de **sucata** em brinquedo artesanal, nos ateremos a dois aspectos fundamentais:

- a) fase pré-videográfica ou inserção.
- b) composição da fase liminar¹ e sua *mise en scène*.

Par um melhor entendimento daquela que será nossa estratégia de observação, passaremos a discriminar cada uma dessas fases:

3.1. Inserção ou fase pré-videográfica

Esta fase consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas - com ou sem câmera - e convencê-las da importância de colaborar tanto

¹ Para a utilização do termo liminar remeto-me aos estudos de Arnold Van Gennep sobre os ritos. Ele denomina ritos preliminares (separação), ritos liminares (margem) e, ritos pós-liminares (agregação). Para o autor os ritos são equivalentes como um dado elemento (indivíduo, grupo, sociedade ou objeto) passa por certas operações formais e cerimoniais. Ver sobre esta classificação nos Capítulo 1 e 2 do clássico texto, **Os ritos de passagem**. Rio de Janeiro (Vozes), 1978.

na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa². Tentando nos colocar nessa perspectiva, pensamos numa experiência anterior que nos outorgou subsídios metodológicos necessários à execução da fase de inserção nos registros videográficos de O Carrossel³: a gravação da técnica do processo de fabricação de esculturas em madeira enterrada, que produziu o já citado vídeo O marchetado.

Este vídeo nos permite descobrir, entre outras coisas, as limitações às quais o pesquisador/cineasta está sujeito quando tenta registrar qualquer processo sem antes ter um mínimo de conhecimento - mesmo superficial - de seu desenrolar. Isto é, sem possuir, *a priori*, pontos de referência: **no espaço**, para observar preliminarmente o local onde irão se efetuar os registros; **no tempo**, para ter conhecimento da duração aproximada das atividades. E sem ter, também, estabelecido **vínculos** prévios entre o agente e o pesquisador.

O vídeo O Marchetado, centrado na técnica do processo de fabricação de esculturas de madeira, tornou possível - a partir de sua observação repetida - perceber que a falta de inserção colocou em

² Também chamada de inserção profunda, e impregnação. FRANCE, Claudine de. **Cinéma et Anthropologie**, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L'Homme), 1989. p. 310.

³ O Carrossel, é o resultado dos registros videográficos para obter a técnica de transformação da sucata em brinquedo artesanal. Mas, também será o título do vídeo editado para sua difusão.

evidência contingências espaciais e temporais próprias a atividade que levaram, em razão do pouco conhecimento que tínhamos de sua existência, à improvisação que comandou os registros efetuados. Acreditando nas nossas noções videográficas elementares e no conhecimento clássico da pesquisa de campo, fomos logo tentando registrar o processo. Já no mesmo *locus*, começamos a notar que o ateliê onde o escultor desdobrava-se para executar as operações era um espaço por demais reduzido para a instalação do equipamento videográfico. Mesmo com esse tipo de contingência espacial, fomos tomando decisões apressadas com a finalidade de obter os registros de qualquer maneira⁴. Decisões que dizem respeito à permanência no local à custa de muito incômodo para nos deslocarmos no espaço, e variar ângulos e enquadramentos.

Apesar disso, realizamos um grande número de seqüências descontínuas, que tiveram como conseqüência a eliminação de certas fases do processo. Embora a ausência das mesmas não comprometa a compreensão do conjunto do processo, dificulta a percepção de sua duração por parte do espectador.

Diferentemente de O Marchetado, nossa inserção no processo de fabricação do brinquedo artesanal carrossel, consistiu, primeiramente, em

⁴ A viagem à cidade de Varginha (MG), durou três dias entre ida, registro videográfico e volta.

uma observação superficial do **locus** onde se desenvolveria a atividade, e a um contato prévio com o agente da observação. Esse processo de impregnação foi realizado sem câmera para poder dar acesso a um diálogo mais aberto com o artesão. Das conversações duas questões importantes vieram à tona: **a primeira**, foi a constatação de que o “Seu” Protetti já tinha certa familiaridade com a ferramenta de pesquisa por nós utilizada no registro exploratório propriamente dito. Anteriormente, dois canais de TV já tinham realizado vídeos jornalísticos sobre o trabalho que ele desenvolve e dessas experiências foram formadas no artesão **noções**⁵ próprias de uma reportagem jornalística. Isto é, o agente pensou inicialmente que a filmagem consistia em uma outra entrevista a ser veiculada por alguma TV local.

Essa primeira questão serviu como ponto inicial de um diálogo prévio para elucidar ao artesão o principal objetivo da pesquisa e estimulou a criação de um tipo de relação que levou à sua participação numa nova proposta de registro videográfico por ele desconhecido. Essa relação inicial com o artesão cristaliza-se posteriormente em uma amizade fraterna.

A **segunda** questão diz respeito às primeiras dificuldades que encontraríamos mais adiante nos registros, dificuldades referentes às

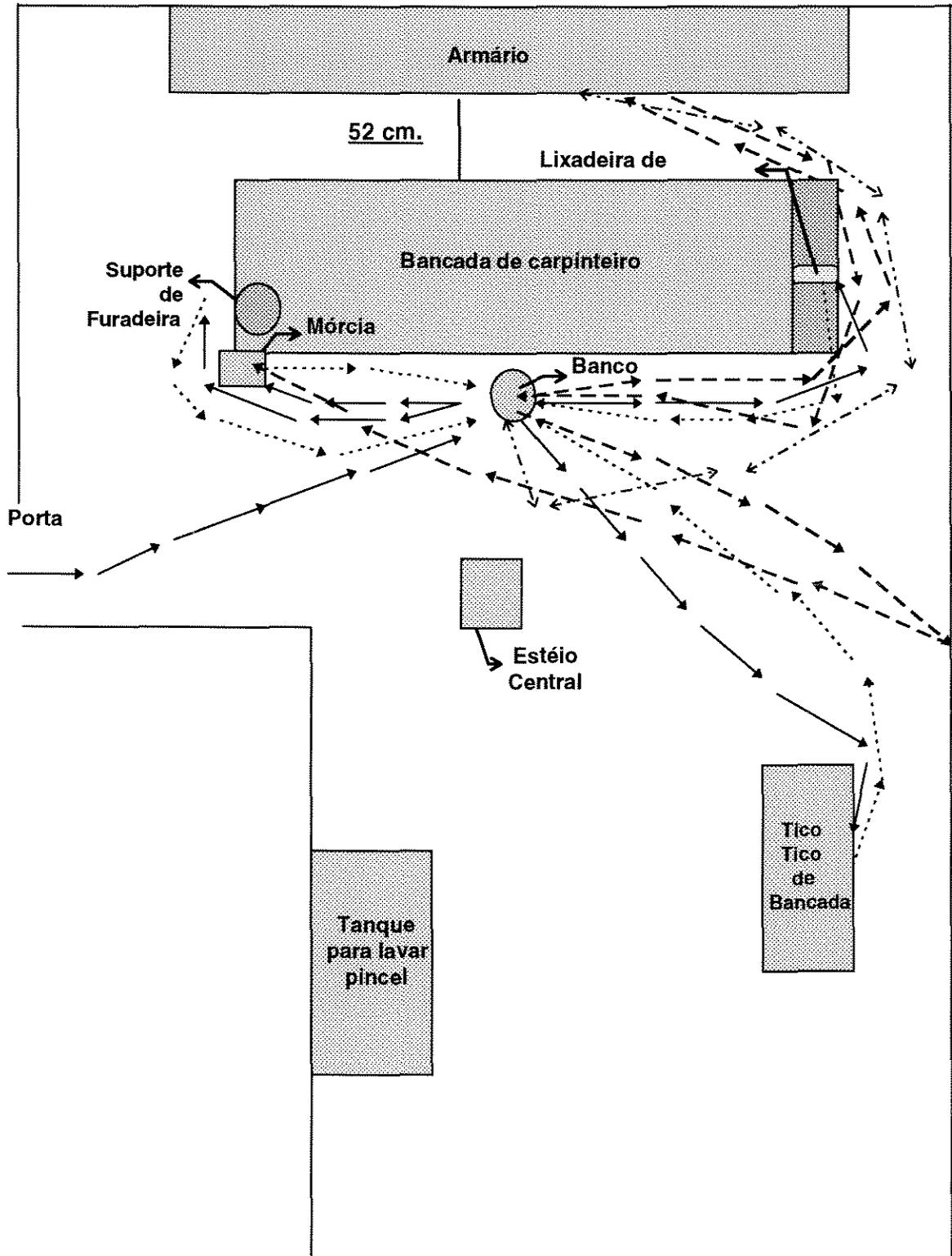
⁵ Noções de uma aparente ajuda e cooperação, em troca de uma possível aparição imediata em algum canal de TV.

contingências **espaciais e temporais**⁶ no curso do processo de fabricação do carrossel.

A *primeira* dessas dificuldades refere-se à continuidade dos registros videográficos: devido a compromissos assumidos pelo artesão para a entrega de vários brinquedos antes de nosso primeiro contato na Feira artesanal *Hippie* de Campinas - local onde ele comercializa seus brinquedos artesanais -, tivemos que nos sujeitar a muitos cortes no tempo para a realização de nossos registros. A *segunda* dificuldade diz respeito ao contexto **espacial** do ateliê do artesão (Fig. 2) - a distância que separa a bancada de carpinteiro e o armário onde se colocam as madeiras, é de 52 cm. -, espaço insuficiente para a adoção de certos ângulos para o registro do polo operatório frontal ao artesão, pois durante a maior parte do processo ele trabalha face à bancada e ao armário. O conhecimento destas informações e dos dados surgidos nesta fase preliminar foi fundamental para a elaboração de uma melhor estratégia videográfica no registro exploratório.

⁶ Uma suposição surgiria nesta fase de inserção; o possível aparecimento de uma outra contingência temporal, que diz respeito a certos cortes no tempo pela extensão do processo técnico material do brinquedo. Hipótese levantada em consequência do diálogo com o artesão sobre o brinquedo a ser fabricado, e pelos compromissos assumidos por este.

Fig. 2 O meio espacial (ateliê) e deslocamentos do agente



3. 2 Composição temporal observada e composição temporal mostrada

A escolha de um processo de dominante material, como objeto de observação fílmica nos conduziu naturalmente a tomar essa dominante como fio condutor para nosso registro. Isso significou enfatizar as sucessivas tarefas diretamente necessárias à transformação do objeto e considerá-lo como protagonista da ação. Para isso, é preciso mencionar que das três fases que compõem um processo de fabricação qualquer, duas mereceram nossa atenção:

A) Fase preliminar:

(A-1) o deslocamento em busca da sucata.

(A-2) a seleção e/ou coleta da sucata.

(A-3) o retorno.

B) Fase liminar: aqui acontece efetivamente a transformação da matéria: o artesão confecciona e monta os constituintes do carrossel.

O desenrolar dessas fases⁷ nos levará a estabelecer uma **duração de base** correspondente “ao tempo de registro necessário à compreensão

⁷ Também chamados “**traços de composição**”, por Dominique Terres, referindo-se às fases do desenrolar do processo de elaboração de um Plissé Soleil, no seu artigo “L’influence du destinataire sur la mise en scène do film documentaire”, in **Le Filme documentaire: strategies descriptives**, Paris (Collection Cinéma et Sciences Humanines), 1985, p.63.

das fases essenciais do processo”⁸. No entanto, uma vez que, como já foi dito, nossa estratégia privilegiará a ênfase dos tempos fracos da técnica observada, podemos sugerir que nossa *duração de base* extrapolará de alguma maneira, a noção proposta por Claudine de France. Essa estratégia terá também implicações com relação aos ângulos e enquadramentos de base. Perante esses enunciados prévios, nossa intenção, enquanto realizador, expressa-se na preocupação que tivemos em ajustar a nossa apresentação à auto-apresentação da atividade filmada, ou seja, adotar a dominante material como guia de sua observação.

Para começar, na maior parte das etapas da *fase preliminar* surgem, na apresentação, pausas próprias a uma opção deliberada da nossa parte enquanto realizador, ou seja, não coincidentes com o desenrolar do processo, e naturalmente, sua duração não tende a corresponder a este desenrolar. Apesar desses poucos descompassos temporais, a apresentação dessa fase aparece quase similar àquela do processo mostrado. Elas se distinguem basicamente em dois momentos,

⁸ *”duração de base”* definida assim pela autora: “Equivalente temporal das delimitações de base no espaço (enquadramentos e ângulos de base), a duração de base corresponde, para um dado fio condutor, à duração de registro necessário à apreensão das fases essenciais de um processo. Por exemplo as atividades que se desenvolvem no centro do ritual - e não nos bastidores - para uma técnica ritual, as etapas da transformação do objeto - de onde são excluídos os momentos de pausa na atividade do agente - para técnica material, etc.” FRANCE, Claudine de. *Cinema et anthropologie*. Paris (Editions de la Maison des Sciences de L’Homme), 1989. p. 370.

a saber: tanto no registro da etapa (A-1) - busca da sucata -, quanto da etapa (A-3) - retorno com a mesma -, foram feitos planos curtos nos quais a duração da apresentação não corresponde àquela de seu desenrolar. Como seqüências consagradas a simples deslocamentos, achamos necessário que os planos só sugiram os mesmos.

Em contrapartida, a etapa (A-2) foi intensamente ressaltada já que, tentando conseguir uma descrição a mais fiel possível, registramos toda a seleção e/ou coleta da sucata. Com o intuito de poder ter uma *mise en scène* mais adequada desses momentos, optamos por efetuar certos cortes nas seqüências, para mudar de ângulo de vista, e assim sublinhar pertinentemente os deslocamentos e as escolhas da madeira por parte do artesão nos entulhos de lixo. De modo evidente, a ausência sobre a imagem de certos trechos das etapas (A-1 e A-3), não diminui de maneira alguma a compressão desses deslocamentos, e permite ao espectador ter uma compreensão do modo de sucessão dos elementos da fase preliminar.

Como veremos no próximo item, ao contrário da *fase pre-liminar*, na *fase liminar* - transformação da matéria -, tentamos registrar todas as operações efetuadas para a fabricação do carrossel realizando vários cortes na nossa observação; isso como resultado da escolha deliberada por nós para enfatizar as fases repetitivas do processo. A análise dessa estratégia será feita a seguir.

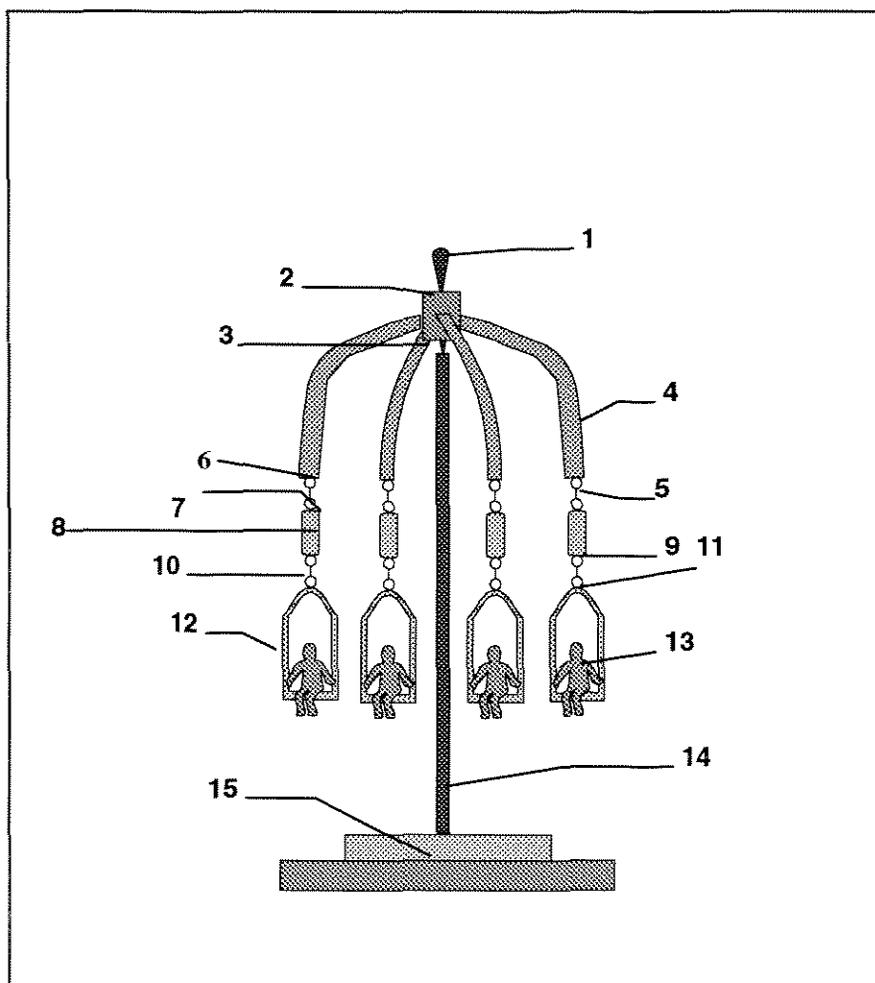
3.2.1 Enfatização dos tempos fracos

Nossa estratégia videográfica⁹, para a apreensão da fase liminar, foi pautada na enfatização das fases repetitivas, ou tempos fracos, utilizando diferentes ângulos de vista para apreender o desenrolar do processo de fabricação do carrossel.

A mesma estratégia expressa-se da seguinte maneira: os constituintes do carrossel resumem-se, grosso modo, a quatro braços suportes, quatro ganchos, quatro roletes, quatro balancíns e quatro bonecos (Fig. 3). Isto é, o fato de o artesão ter de repetir os mesmos atos para fabricar cada um desses constituintes, significa bem entendido, repetições maquinais identificadas na categoria dos **tempos fracos**¹⁰ que nos permitem explorar gestos e posturas para enfatizá-los intensamente. Como vimos anteriormente, essa exploração se traduziu na enfatização dos aspectos já mencionados do registro, permitindo descobrir aspectos despercebidos ou negligenciados do processo de produção do brinquedo artesanal. Tais aspectos tendem a ser ocultados ou encobertos em razão da opção de nosso enquadramento inicial, que tende a privilegiar a

⁹ Evidentemente as hipóteses implícitas sobre o processo de fabricação do brinquedo foram construídas com bases em suposições teóricas, de experiências anteriores de aperfeiçoamento da exploração fílmica e, sobretudo, na revisão das imagens ou análise diferida das mesmas.

¹⁰ Ver objetivos da pesquisa na introdução.

Fig. 3 Constituintes do Carrossel**Constituintes:**

1. Botão para rodar
2. Pião suporte dos braços
3. Pino de equilíbrio
4. Braço, suporte entre o pino e os bonecos
5. Gancho mosquitão (abre e fecha), nexa entre o braço e o rolete
6. Gancho fixado ao braço
7. Gancho fixado ao rolete
8. O rolete, 2º suporte (com chumbo embutido)
9. Gancho fixado ao rolete
10. Gancho mosquito, nexa entre o rolete e o balancin
11. Gancho fixado ao balancin
12. Balancin (suporte do boneco)
13. Boneco com chumbo embutido
14. Suporte giratório
15. Base

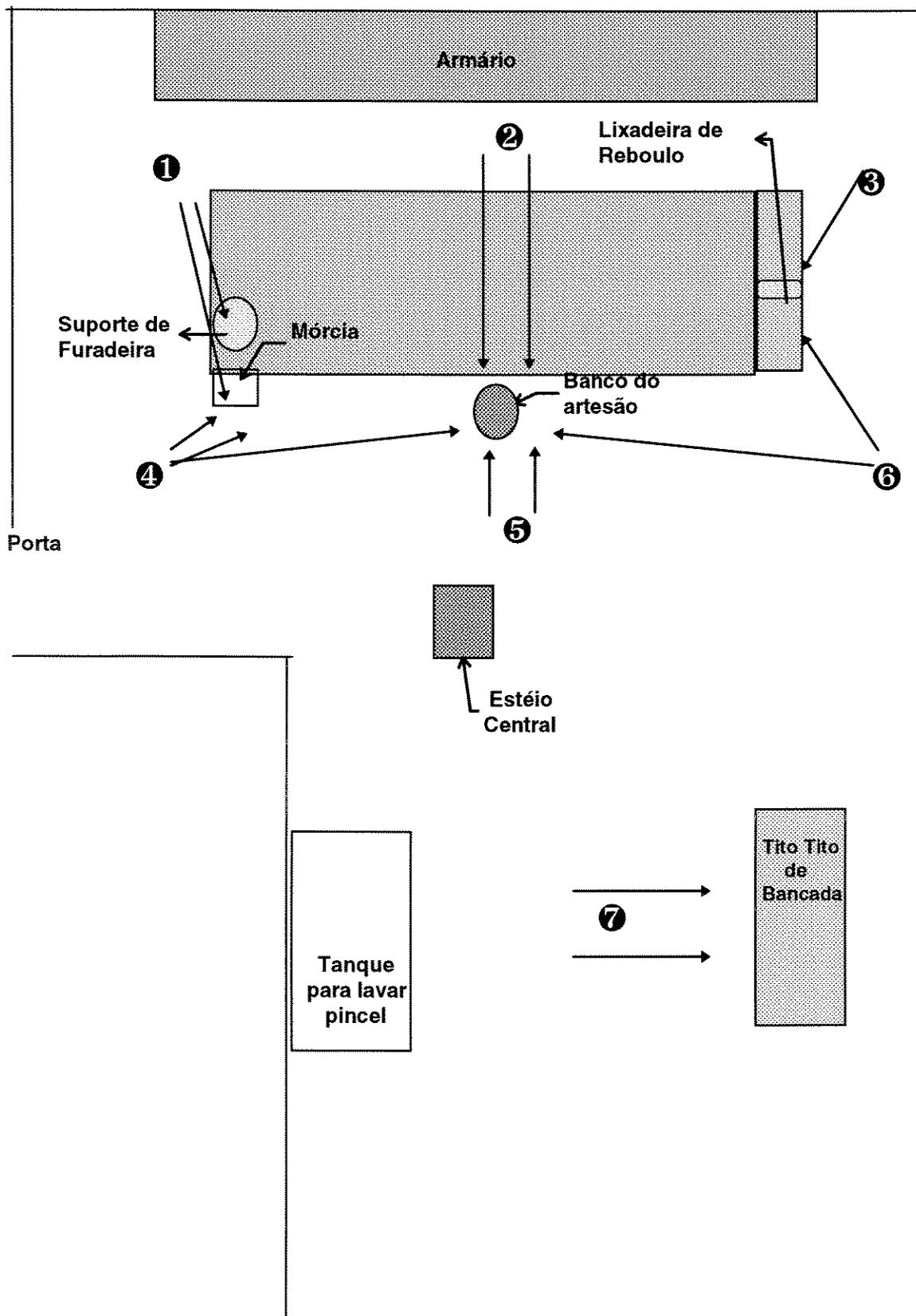
relação do agente com o objeto, ou seja, o **polo operatório**¹¹, ou, ainda, na relação do agente com o **meio eficiente**¹². No desenrolar do processo, tal estratégia é aplicada em algumas operações, obrigando-nos a situar a câmera em determinados eixos e a utilizar certos **postos de observação**¹³ (Fig. 4), em relação ao artesão, seu dispositivo de trabalho e a *sucata*. É o que acontece, por exemplo na fabricação dos braços do carrossel (Fig. 5). Nosso registro inicial diz respeito à confecção do primeiro dos quatro braços a se fabricar. Isto significa que a preparação dos outros três braços seriam etapas repetitivas - ou tempos fracos -, suscetíveis de serem banidos do registro. No entanto, na nossa estratégia, elas se transformam em momentos “**aproveitáveis**”, passíveis de ênfase. Assim, o momento em que, para confeccionar o segundo

¹¹ “Polo operatório, Zona operatória, Espaço operatório; lugar de interação efetiva do instrumento (corpo humano, aparelho) e do objeto ao qual se aplica a ação do agente (objeto material, paciente), o polo operatório é o núcleo do processo observado, resumindo o aspecto principal da atividade do agente e seu resultado imediato. Desse modo ele fornece à matéria o enquadramento de base do cineasta interessado em descrever o processo. FRANCE, Claudine de. **Cinéma et anthropologie**. Paris (Editions de la Maison des Sciences de L' Homme), 1989. p. 372.

¹² O meio eficiente é parte constituinte do conjunto eficiente, ou seja: “todos os elementos do processo observado, direta ou indiretamente necessários ao exercício da atividade. O conjunto eficiente inclui tudo aquilo que não substitui o meio marginal, isto é: o agente (posturas e gestos) e seu **meio eficiente** (dispositivos, suporte material).” **Op. Cit.** p. 370.

¹³ “O posto de observação é a posição do cineasta no espaço a partir da qual efetua-se o registro cinematográfico. É, a partir desse ponto preciso no espaço, constante ou não, que o cineasta observa o desdobramento dos aspectos e das partes dos seres que ele filma”. GUÉRONNET, Jane. **Le Geste Cinématographique**. Paris, (Collection Cinéma et Sciences Humaines), 1987, pp. 30-31.

Fig. 4 Postos de observação



braço do carrossel, o artesão coloca a forma em cima da madeira deitada na bancada de carpinteiro ou mesa, sugere a adoção de três ângulos de vista: **o primeiro**, de frente para o conjunto eficiente (Fig. 5a), isto é o artesão, a madeira e os elementos de copiagem do braço - forma e lápis -, em primeiro plano; **o segundo** ângulo de vista utilizando uma **plongée** por cima do ombro do artesão, mostrando seu gesto perpendicular correto para passar o lápis na borda da forma (Fig. 5b). Esse ângulo continua a encobrir parte das manipulações da atividade; é por isso que decidimos nos valer de um **terceiro**, realizando uma ligeira **plongée** de perfil, observando o traço do lápis em sentido lateral ao primeiro ângulo de vista (Fig. 5c). Sublinhamos de maneira permanente o polo operatório em primeiro plano, para observar, descrever e examinar a madeira no início de suas transformações físicas.

Temos o caso quando o agente se desloca da bancada de carpinteiro e vai em direção à tico tico de bancada - serra elétrica -, de posse das madeiras desenhadas dos braços e balancins com o propósito de iniciar os cortes correspondentes à configuração das mesmas. Para a compreensão desta transformação são necessários três ângulos de vista. **O primeiro**, frontal ao conjunto eficiente - artesão, madeira e o instrumento de corte. Em outras palavras, o eixo da observação encontra-se paralelo ao eixo da ação. Um outro enquadramento em **plongée** por cima do ombro esquerdo do agente centraliza esses elementos, e a abertura do enquadramento no mesmo eixo nos aproxima do espaço das

Fig. 5 Variação de ângulos para enfatizar o corte dos braços



Fig. 5a

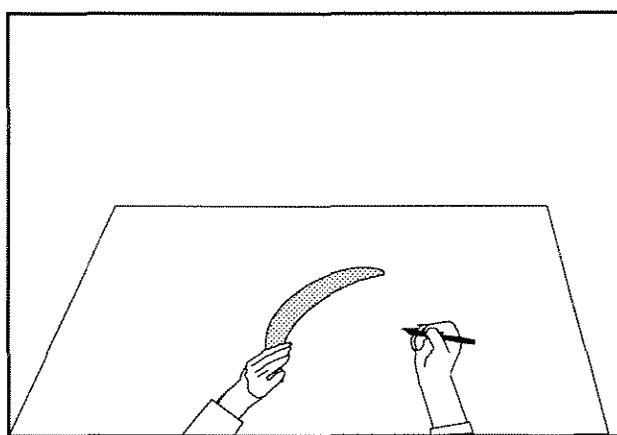


Fig. 5b

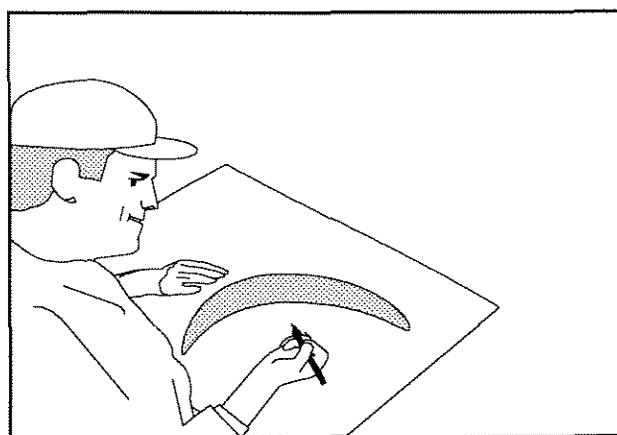


Fig. 5c

manipulações. Essas dizem respeito à aptidão do artesão, a fim de obter por intermédio da serra elétrica, a semelhança da forma sugerida na segunda madeira desenhada. Entretanto, o polo operatório continua a ser escondido por parte das mãos do agente, já que as manipulações com o objeto e o instrumento variam conforme a maneira com que o agente vai fazendo o corte na madeira. Isso nos estimula a mudar de ângulo de vista para outra *plongée*, só que, desta vez por cima do ombro direito e assim apreendermos partes das manipulações encobertas pelos dois primeiros ângulos. Como podemos perceber nesse exemplo, a decomposição desse processo via combinação de ângulos de vista, enfatiza os traços repetitivos da operação e nos permite descobrir a técnica de que o artesão se vale, para executar os cortes necessários na madeira desenhada, a fim de obter sua transformação desejada. O aproveitamento dos tempos fracos dessa operação sustenta a pertinência do espírito de nossa proposição .

Um outro exemplo da presença desta ênfase é dado quando o artesão se dirige à lixadeira de rebolo - criada por ele próprio - com a finalidade de lixar os primeiros constituintes cortados, tais como o balancin (sem a base), o rolete e os braços. O posto de observação lateral ao meio eficiente (Fig. 6a), torna possível apreender parcialmente esta operação encoberta pela mão esquerda do artesão obrigando-nos a um deslocamento e a uma mudança de posição da câmera, optando por uma *plongée* (Fig. 6b) do lado oposto a estes componentes - atrás do

Fig. 6 Variação de ângulos para enfatizar o lixamento dos primeiros constituintes

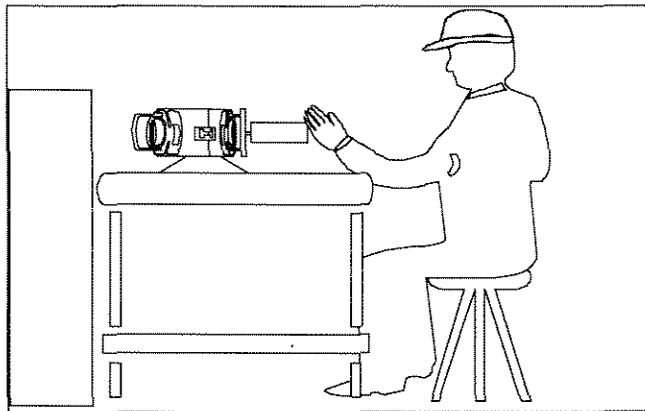


Fig. 6 a

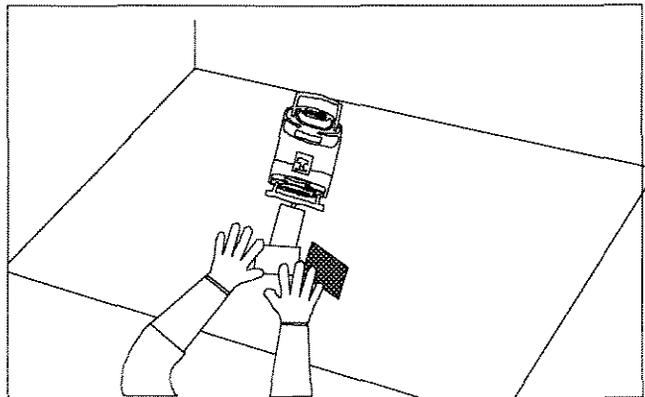


Fig. 6 b

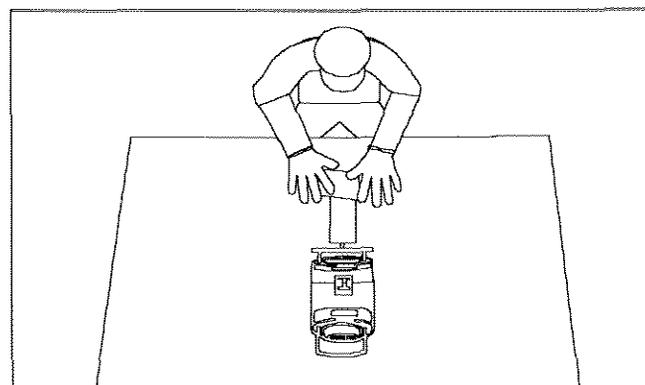


Fig. 6 c

ombro direito do artesão - ou, ainda a variação radical de ângulo de vista (Fig. 6c), sempre em *plongée*, de frente para o artesão. Este enquadramento acima da bancada de carpinteiro - mesa onde desenrola-se a maioria das manipulações do artesão -, permite revelar outros aspectos destas manipulações, abrangendo assim o polo operatório.

Uma seqüência um tanto diferente ao exemplo anterior está na confecção dos ganchos mosquitos. No intuito de abranger uma melhor descrição desse momento, a imagem acompanha o manuseio que o agente faz com os primeiros ganchos já prontos. Mas, na retomada das manipulações para continuar a fabricação dos demais ganchos, elementos tais como alicate, o arame, e as mãos do artesão são afastados um pouco do enquadramento inicial, afastamento que limita a nossa descrição. Uma *plongée* frontal, aliada a um movimento de câmera ascendente com o mesmo enquadramento, e um *zoom* enfatizando o enquadramento bi-manual, traz a ação principal para o primeiro plano, mostrando, assim, a continuação das manipulações de dobra e corte dos arames com o alicate sem interromper o registro.

Nas ênfases das repetições nos exemplos precedentes, tivemos que adotar um ângulo de vista em movimento para tentar enfatizar a dominante material. Essas combinações foram opções, determinadas tanto em função de como o observado se nos apresentava no espaço e no tempo, quanto pela estratégia escolhida que deveria

ênfatisar o caráter material da técnica observada. Várias conclusões depreendem-se das descrições de nossa estratégia de *mise en scène* para a apreensão dessas operações:

- a) a utilização da ***plongée***¹⁴, torna-se um recurso¹⁵ muito vantajoso na ***mise en scène*** de nossa atividade material.

- b) a ***pluralidade de pontos de vista da observação***¹⁶, ou a utilização de três variações de ângulo de vista, nos parece favorecer a percepção de uma clara diferença do ritmo de trabalho para cada constituinte.

- c) a utilização das repetições das operações realizadas nas fases da fabricação do carrossel, tenta dar conta do desenrolar habitual da atividade tornando visível uma das dimensões fundamentais de todo comportamento técnico: sua ***duração***.

¹⁴ O ângulo de visão em ***plongée***, também revela ser o meio mais eficaz para a análise dos pólos operatórios nos processos no curso do qual é conveniente cercar um conjunto de agentes trabalhando sobre um plano horizontal.

¹⁵ Um bom exemplo desse recurso pode ser encontrado nas técnicas culinárias, ver Maria-Eugenia Esparragoza “Le choix de l’angle de vue dans la description d’une technique culinaire”, in ***Le Filme Documentaire: Strategies Descriptives***. Paris (Collection Cinéma et Sciences Humaines), 1985, p. 38.

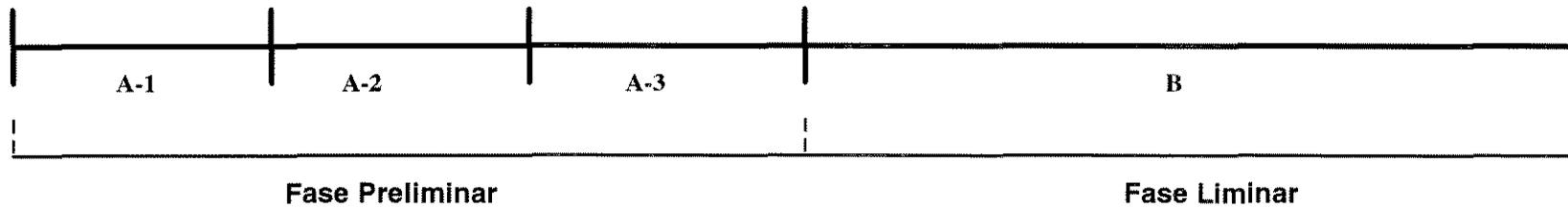
¹⁶ Especificidade metodológica, que oferece diferentes possibilidades da aplicação simultânea de vários registros de uma mesma operação ou atividade. Este princípio metodológico instrumental criada no desenrolar da estratégia videográfica do ***O Carrossel***, só poderá ser aplicado quando as características da operação ou atividade a registrar o permitam.

d) consideramos que a ausência de vários momentos das etapas A-1 (deslocamento em busca da sucata), A-3 (retorno) da fase **pre-liminar**, e alguns momentos das operações da fase **liminar** na imagem (Fig. 7), são lugares e durações no processo que deixaram de ser sublinhadas por opção de ***mise en scène***.

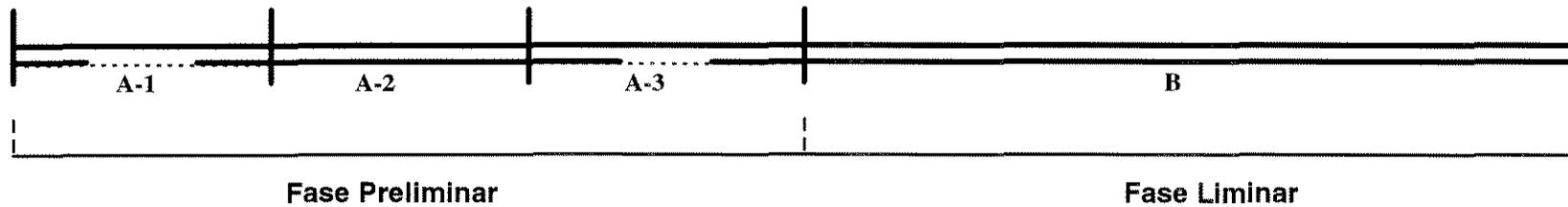
Isso significa que a apresentação das fases e/ou operações necessárias ao entendimento do processo observado sempre satisfaz as exigências de nossa descrição? Pergunta decisiva para a confirmação de nossa hipótese. Na fabricação do carrossel, a supressão de fragmentos das etapas A-1 (busca da sucata), A-3 (retorno), e a falta de registro do encadeamento entre as fases pre-liminar e liminar, são supressões na imagem que não permitem sublinhar a duração desses encadeamentos. A ausência desses momentos evidencia a fragmentação da apresentação - ou seja, do período de observação -, e aumenta a falta de coincidência temporal entre a atividade observada e a atividade mostrada. Com respeito a isso, concordamos com Dominique Terres, quando ele diz que: *“os traços de composição do processo mostrado não esgotam as exigências de sua descrição, na qual as formas cinematográficas mais acabadas não só estendem-se às fases nas quais sua presença é*

Fig. 7

COMPOSIÇÃO TEMPORAL OBSERVADA



COMPOSIÇÃO TEMPORAL MOSTRADA



———— Fases presentes no processo observado.

..... Momentos das etapas A-1 e A-2 ausentes no processo mostrado.

obrigatória à compreensão do processo, mas à suas fases secundárias, anexas, **às repetições (...)**¹⁷

Portanto, além dos traços de composição desse tipo de processo de fabricação artesanal, **a ênfase das fases repetitivas - os tempos fracos - torna-se uma outra prática de descrição videográfica**. A extensão do período de observação dessas fases tende a introduzir uma relação de semelhança entre o desenrolar do processo observado e a do processo mostrado, resultado geral da lógica descritiva.

3.3 Articulações temporais observadas e mostradas

Sustenta-se, também, que o cineasta - na elaboração de um filme documentário - preocupado em dar a conhecer um processo qualquer, tende a estabelecer os limites de seu período de observação segundo os fios condutores que apresenta a dominante da atividade observada¹⁸. No entanto, sabemos que entre outros fios condutores que se oferecem a essa elaboração, fazem parte os **modos de articulação** no tempo entre as fases da atividade. Esses modos de articulação se diferenciam entre si pelo caráter obrigatório ou facultativo atribuído às pausas ou às relações de consecução entre as operações humanas.

¹⁷ TERRES, Dominique. "L'influence du destinataire sur la mise en scène do film documentaire", in **Le Filme documentaire: stratégies descriptives**, Paris (Collection Cinéma et Sciences Humanines), 1985, pp. 67.

¹⁸ *Op. Cit.* pp. 67-68.

Se alguns processos oferecem exemplos de uma **cadeia temporal**¹⁹ por causa do caráter obrigatório de sua interrupção, na fabricação do brinquedo artesanal percebemos que as fases **preliminar** (coleta do material) e **liminar** (preparação e montagem dos constituintes), aparecem como uma seqüência cujo encadeamento no tempo é livre. Isto é, a relação de sucessão ou obrigatoriedade entre ambas não é necessariamente imediata. A sua interrupção no desenrolar da atividade do agente não compromete o andamento do processo, por conseguinte a sua interrupção tem um caráter facultativo.

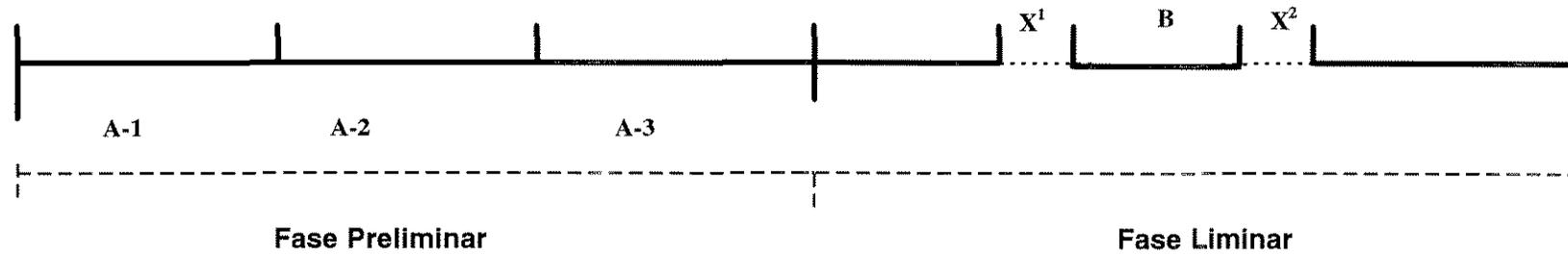
Porém, se por um lado a ausência de encadeamento obrigatório entre as fases **preliminar** e **liminar** do processo é evidente, o mesmo não ocorre em relação aos momentos que compõem a **fase liminar** (Fig.8). Por essa razão, faz-se necessário prestar atenção às pausas efetuadas no desenrolar da fabricação de cada constituinte. Deste modo, analisaremos as pausas entre operações e gestos, as mesmas que oferecem certas interrupções nas passagens de uma operação a outra, expressas pelos seguintes **índices**:

1. Sabíamos, pela fase de inserção, que a descontinuidade do processo ia ser necessária por várias razões, recordemos:

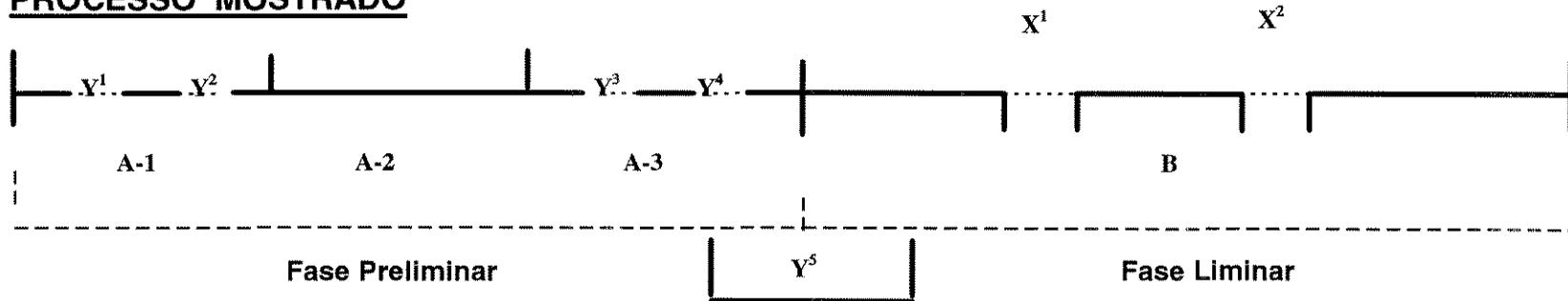
¹⁹ Noção que designa uma relação de consecução ou sucessão imediata de caráter obrigatório entre as fases, as operações e os gestos do processo. FRANCE, Claudine de. **Cinéma et anthropologie**, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L' Homme), 1989, p.368.

Fig. 8

PROCESSO OBSERVADO



PROCESSO MOSTRADO



X1, X2

Y1, Y2, Y3, Y4

Y5

Pausas do processo observado e mostrado.

Pausas entre operações intra-fase, ausentes no processo mostrado.

Articulação entre as fases, ausente no processo mostrado.

Segundo o artesão, o carrossel era confeccionado em vários dias, devido principalmente à sua duração do processo de fabricação. Em seguida devido a compromissos já assumidos por ele para a entrega de outros brinquedos, anteriores ao nosso primeiro contato na Feira *Hippie* de Campinas. Dois exemplos concernem esta interrupção: **o primeiro** é o momento em que o artesão termina de desengrossar o pião e o ata com uma ligadura de borracha aos braços e balancins cortados e a dois paus que iriam se constituir nos roletes e nas bases dos balancins. A interrupção do processo é explicitamente mostrada em virtude da troca de vestimenta do artesão. Neste caso, a sua interrupção é voluntária em razão do fim da jornada do agente.

O segundo, refere-se à passagem em que o artesão começa a colocar os ganchos nos balancins. Em meio a esta operação, ele é lembrado, por intermédio de uma chamada telefônica, da entrega de um brinquedo (gaivota) nesse mesmo dia, e que ainda faltava concluir. Aqui, a descontinuidade súbita do processo é imposta por causa dos compromissos anteriormente assumidos. As seqüências destes dois momentos foram realizadas no dia seguinte à sua interrupção, seqüências separadas e ligadas por saltos no tempo e sem saltos no espaço²⁰. Deste modo, podemos perceber que as pausas efetuadas aqui

²⁰ O equipamento videográfico não foi deslocado, tentando respeitar o posto de observação e seu eixo.

foram introduzidas livremente pelo cineasta como resultado da programação estabelecida por parte do agente.

2. Imposições instrumentais da observação.

É necessário reiterar que estas imposições estão mais vinculadas ao processo de observação em si do que ao processo observado propriamente dito. Especificamente, foram duas as imposições próprias de *mise en scène* a serem articuladas:

a) nas trocas obrigatórias das fitas, optamos pela seguintes ligações: **a primeira**, na colocação das quatro bases nos quatro balancins, percebemos que a primeira fita estava se acabando; a troca coincide com o momento de ênfase desta operação por três variações de ângulos. Nos valemos então do segundo ângulo vertical em *plongée* para realizar essa troca. **A outra**, é executada no momento da colocação dos quatro bonecos nos quatro balancins, isto é, na mudança de ângulo frontal para o perfil ligeiramente em *plongée*. Essas coincidências entre os cortes forçados de registro com as variações de ângulos, são ligações das imagens em verdade separadas por saltos no tempo e no espaço. A ausência sobre a imagem dessas pausas do processo se devem, sobretudo, à estratégia aplicada por nós para contornar essa imposição.

b) Uma seqüência que nos permite mostrar uma pausa, intra ou inter-fase de caráter acidental ou casual - **de ordem mecânica** -, é

atribuída à contingência de ***auto-mise en scène*** por parte do artesão. No deslocamento deste em direção à tico tico de bancada - serra elétrica - com o objetivo de serrar os braços e balancins ele parece não se decidir se realiza ou não o deslocamento. Essa hesitação confunde também nossa observação gerando uma interrupção da gravação, prejudicando, assim, o registro desta articulação e dando uma falsa idéia ao espectador desse momento do desenrolar do processo. Essa pausa de caráter acidental é mesmo visível na imagem, e se apresenta como um autêntico salto no tempo da ação, e não permite saber se sua continuidade é necessária ou não ao processo.

3. Na fase liminar certas operações na confecção dos constituintes são bastante demoradas, motivando variações de ângulos e, conseqüentemente, cortes no tempo e no espaço.

Por exemplo, nos momentos do início das atividades da fase ***liminar***, após terminar de desenhar as formas dos braços e balancins nas madeiras, o agente dá a impressão que irá se deslocar para cortar essas formas. Coisa que não acontece, pois ele se dirige à prateleira e pega uma madeira mais ou menos grossa, retorna à mesa e inicia outra operação: dar medida ao que constituirá o pião. Após esta operação, passa do corte ao desengrossamento da madeira da seguinte maneira; levanta e se dirige à parede atrás do tico tico de bancada e pega um serrote. Com o serrote na mão se desloca até a mórcia com o intuito de

prestar a madeira e começar o corte da mesma. A imagem acompanha o seu pausado andar até o início do corte. O fato de ser um trabalho manual - serrar madeira - requer muito esforço de parte do artesão, conseqüentemente, esta operação é considerada **extensa**; motivo pelo qual optamos por vários ângulos de vista para enfatizá-la melhor. Uma vez cortada a madeira, o agente procura nos lados cortados um ponto de intercessão entre duas linhas cruzadas, faz nele um furo e retorna à mórcia, prensa a madeira cortada e começa a desengrossá-la para dar forma ao pião por intermédio de uma lima. Operação também considerada **demorada**, aproveitamos para variações de ângulos de vista.

A nossa estratégia, nesse caso, é quase similar à ênfase dos tempos fracos, isto é, sabemos que para apreender melhor a descrição da maioria dos constituintes do carrossel - braços, ganchos, bonecos, balancins, etc.-, são utilizados os momentos de repetição da fabricação de cada um dos quatro elementos de cada constituinte. Na fabricação do pião, tanto o corte da madeira quanto o desengrossar da mesma, as operações para fabricá-las têm características diferentes da fabricação dos outros constituintes já mencionados, operações e características por assim dizer, **demoradas**, cuja ênfase nos é possibilitada via variações de ângulo.

Nesse exemplo, cabe a seguinte reflexão: o caráter aleatório da sucessão entre as operações implica em que, no processo mostrado, o modo de sucessão entre elas, tampouco seja consecutivo. Assim, a importância da presença ou ausência desses **índices** (pausas ou sucessões) no processo mostrado, está em deixar ao espectador a apreciação dos mesmos.

Por outro lado, cada vez que o modo de sucessão das operações intra-fase era necessariamente consecutivo, registramos sua continuidade. Por exemplo, entre a fabricação dos braços suportes e a fabricação dos balancins, registramos o fim da operação, a fase de transição e o início da operação seguinte. A presença de uma cadeia temporal intra-fase, neste caso, restitui, no processo mostrado, o desenrolar das cadeias obrigatórias para o exercício dessas operações do processo. Para Dominique Terres: *“A necessidade ou a contingência das consecuições se traduz em primeiro lugar; (necessidade), pela ausência de intervalos no registro e no processo mostrado; em segundo lugar; (contingência), pela presença de intervalos no registro e no processo mostrado”*²¹. Segundo o autor, bem entendemos, a **contingência** se manifesta pela presença de pausas no desenrolar do

²¹ TERRES, Dominique. “L’influence du destinataire sur la mise en scène do film documentaire”, in **Le Filme documentaire: strategies descriptives**, Paris (Collection Cinéma et Sciences Humaines), 1985, p. 71. Se faz necessário sublinhar que estes intervalos nem sempre são perceptíveis para o espectador.

processo observado e no processo mostrado, em um caso, e a **necessidade**, pela ausência de pausas no desenrolar do processo observado e no processo mostrado, de outro. No desenrolar do processo mostrado da fabricação do carrossel, fica claro o princípio **contingente** de suas interrupções. Em certos casos, o agente determina essas pausas intra-fase da fase **liminar** e, em outro o cineasta livremente marca uma pausa entre as fases **pre-liminar** e **liminar**. Pausas fortemente sublinhadas ao longo de nossa exposição.

No Carrossel, dizíamos, tentamos estabelecer nossa **mise en scène** apoiados, fundamentalmente, nas articulações variáveis (pausas facultativas) e invariáveis (cadeias temporais e pausas obrigatórias) do processo observado. Procuramos tratar as articulações, sobretudo as intra-fase, como tratamos os elementos da composição, sublinhando as articulações cujo caráter é obrigatório e invariável, nos pareceu necessário à restituição inteligível do processo.

Tal estratégia pode ser considerada como um traço específico nos documentários de caráter descritivo? Decerto, em concordância com seu próprio sublinhamento, nos encadeamentos necessários entre as fases, e/ou intra-fases (operações) de uma atividade material, o cineasta tende, como diz Claudine de France²², a desordenar os antigos cortes e colocar

²² FRANCE, Claudine de. **Cinéma et anthropologie**, Paris (Editions de la Maison des Sciences de L' Homme), 1989, p. 236.

sobre o mesmo plano tempos fracos e tempos fortes, fases de manutenção, e fases de produção. Desse modo, respeitando as pausas obrigatórias, o cineasta poderá apresentar da atividade, a imagem de um processo contínuo. Contraditoriamente, o cineasta não mantendo na imagem os encadeamentos necessários, tende igualmente a apresentar, da atividade, a imagem de um processo contínuo em cuja programação rígida, aparentemente não aparece nenhuma pausa ou interrupção contingente, à exceção daquelas que, em virtude do comportamento do agente (troca de vestimentas) denotam que ali houve uma pausa. O fato de suprimir, na imagem, os traços das pausas que o agente marca livremente, o cineasta, substitui o modo de sucessão - não consecutivo - das seqüências do processo observado, pelo modo de sucessão das seqüências do processo mostrado, sempre consecutivos. Assim ele privilegia no mostrado a continuidade da ação do agente sobre o objeto da sucessão imediata das operações, sem que seja preciso saber si essa continuidade e essa consecução, são obrigatórias ou não. Por outro lado, consentindo o sublinhamento, não só das pausas obrigatórias mas também das pausas facultativas, o cineasta permite à contingência, até mesma accidental, de buscar o lugar que ela ocupa freqüentemente no desenrolar das atividades materiais.

O tratamento videográfico das articulações temporais das atividades de dominante material é um problema complexo que merece longos exercícios e reflexões. Por enquanto nos contentamos de levantar

a proposição segundo a qual o papel atribuído às articulações da atividade mostrada - quando predomina a função do conhecimento²³ -, parece expressar-se pela tendência a registrar as pausas obrigatórias: o cineasta estende-se além dos encadeamentos obrigatórios, todas as formas livres de articulação entre as ações, e em particular às pausas de caráter facultativo. Desta maneira somos motivados a reconhecer em **O Carrossel**, que as diferentes interrupções e/ou pausas necessárias (final da jornada de trabalho e compromissos assumidos pelo artesão), e contingências instrumentais (interrupção temporal da gravação por parte do cineasta, troca de fitas), são situações que todo cineasta assume como próprias à sua atividade .

3.4 **O Carrossel: a montagem do vídeo**

Na vontade de realizar com **O Carrossel** um vídeo com vocação descritiva, escolhemos não limitar nosso período de observação somente às operações julgadas imprescindíveis à compreensão do processo de fabricação. Isso se traduz na importância dada, na ***fase liminar*** (fabricação dos constituintes), à ênfase dos tempos fracos, e à apresentação repetitiva que favorece à observação de seus diferentes aspectos sobre a imagem.

²³ Ver TERRES, Dominique. "L'influence du destinataire sur la mise en scène do film documentaire", in ***Le Filme documentaire: stratégies descriptives***, Paris (Collection Cinéma et Sciences Humanines), 1985, pp. 57-77.

Além disso, nossa estratégia nos conduziu a eliminar²⁴ da imagem os momentos que não são diretamente úteis à compreensão da técnica de fabricação artesanal. Isto é, por um lado excluimos toda alusão às atividades secundárias ou anexas do agente. Por exemplo, as várias seqüências da atividade em que a imagem acompanha o desenrolar de gestos do agente, tais como o atendimento de chamadas telefônicas, as visitas de parentes e/ou clientes. Eliminamos, também, a articulação entre as fases *preliminar* e *liminar*, e as relações de consecução entre as operações do processo observado, que não são necessárias para a compreensão da atividade artesanal por um público “*não especializado*”, por exemplo.

Por outro lado, foram deixados fora da montagem elementos importantes para o desvendamento histórico, ideológico do processo artesanal, os *bastidores* da atividade. É o que nos revelam as constantes análises das imagens referentes a esses elementos: análises que vão além de qualquer observação direta, orientada a não levar em conta os *bastidores*. E que está expresso no seguinte exemplo: logo após ter acabado um determinado constituinte do brinquedo o artesão se dirige, suando, beber um pouco de água, para depois pegar de novo o constituinte já feito, e realizar o sinal da cruz. Na fabricação do carrossel,

²⁴ Não como ato arbitrário, mas si, uma opção narrativa da descrição do processo de fabricação.

o suor é a marca, a prova e o sinal expressivo do investimento corporal necessário à realização do brinquedo artesanal. O sinal da cruz é o símbolo religioso de agradecimento pelo trabalho feito e bem acabado. Portanto, apesar de ausentes da montagem final, estes **bastidores**, são importantes elementos de análise para um melhor entendimento de qualquer atividade humana. (Ver Conclusões).

Futuramente se incorporará ao vídeo O Carrossel os depoimentos do artesão sobre a sua memória e sua experiência pessoal, e outros 24 tipos de brinquedos, cada um com sua história contada pelo próprio artesão. Dos 24 brinquedos artesanais registrados serão selecionados os mais representativos simbolicamente. A valorização dos depoimentos do artesão é importante, porque o processo de fabricação artesanal se acaba incorporando na sua sensibilidade, já que, ao lembrá-lo, considerará em seus brinquedos artesanais uma carga de significação e de valor talvez mais forte do que a atribuída no tempo da ação. Isto é, a transmissão desta manifestação cultural não pode estar dissociada dessas lembranças que, entre outras coisas, são segredos do ofício. Os depoimentos, na hora de transmissão aos destinatários/aprendizes mais jovens, são formas de conselho, de ensino, de sabedoria. Nesse contexto, as imagens e os relatos orais são suportes pelos quais se lê e se pensa uma história, transformando-a em seu significado. Trabalhar e refletir sobre o passado não é uma operação “*tapa-buraco*” de

informações falhas, mas significa “**capturar**” a capacidade de reflexão sobre o sujeito produtor de significados.

CONCLUSÕES

Estas conclusões estão organizadas a partir de dois aspectos complementares. **O primeiro** diz respeito à experiência videográfica que levamos a cabo e a partir da qual elaboramos este texto. **O segundo**, corolário do primeiro, está centrado na reflexão que fizemos, de caráter mais amplo, sobre as questões teóricas, metodológicas e epistemológicas subjacentes à **práxis** da antropologia visual, de forma mais geral, e ao filme antropológico em particular. A este segundo demos o título de **“Fragmentos Incômodos”**.

Propusemo-nos ao longo deste trabalho testar duas hipóteses no campo da antropologia fílmica. Uma, a mais específica, procurava confirmar a importância de sublinhar em nossa estratégia videográfica, o aproveitamento dos chamados tempos fracos - fases repetitivas - do desenrolar do processo de fabricação artesanal. Uma das conclusões a que chegamos e que depreende-se principalmente do terceiro capítulo, é que, a ênfase dessas fases repetitivas deve ser uma prática usual quando se pretende efetuar uma descrição videográfica capaz de devolver ao espectador, da maneira a mais fiel possível, o processo observado. Sua utilização no período de observação, introduz novas formas de relação entre o desenrolar do processo observado e o processo mostrado, formas que requerem, sem dúvida, mais ensaios e experiências.

A hipótese mais geral está centrada na idéia que, nas pesquisas destinadas aos brinquedos, existe um espaço sensível de conhecimento ainda pouco explorado, sujeito a uma abordagem imagética. Isso porque os encontros entre o meio audiovisual e a antropologia modificaram substancialmente os métodos de coleta e tratamento dos dados, e a divulgação dos seus resultados. Conseqüentemente, a experimentação desse meio como objeto de pesquisa nos levou a levantar questões relativas ao potencial cognitivo que elas apresentaram em relação aos brinquedos artesanais.

Avançamos nesse intuito, ao aplicar uma determinada estratégia de experimentação do meio videográfico em O carrossel, e levantarmos questões relativas ao tratamento metodológico para seu registro. Assim, foi possível descrever para o espectador as modificações sofridas pelo o objeto no desenrolar do processo artesanal, e as relações entre a pessoa filmada, seu dispositivo de trabalho e o objeto, isto é. exprimiu as feições típicas e particulares apreendidas pelo artesão em relação ao tempo e ao modo de fabricação específicos, isto é: sua *técnica*. Consideramos tal estratégia aplicável à descrição de qualquer técnica artesanal com as mesmas características daquela aqui descrita, que apresenta um certo número de traços de desdobramento; notadamente, a variedade de dispositivos de trabalho e um só agente atuando sobre os constituintes de um mesmo objeto.

Dessa maneira, O Carrossel é um vídeo que pode servir como suporte audiovisual à formação de qualquer aprendiz em artesanato, pois trata de mostrar os aspectos essenciais de uma transformação material, evocando a organização do processo de produção de um brinquedo artesanal composta das fases tecnicamente necessárias à sua fabricação. Para levar a cabo esse registro utilizamos como fio condutor as operações efetuadas manualmente pelo artesão na madeira.

Por outro lado, no segundo capítulo, não foi nossa intenção mostrar o processo de identidade no grupo do qual o “Seu” Protetti fez parte. O

fundamental para nós foi somente sublinhar a sua importância, que vai além da lembrança singular da pessoa. Isto é, nesse caso, a memória desempenhou uma papel mais abrangente que o de apenas lembrar e refletir sobre o passado. As lembranças do tempo de infância desse artesão não só implicaram em recordar esse tempo ido, mas também refletir sobre o seu significado no passado e, sobretudo, no presente.

Nesse contexto, nos relatos do “Seu” Protetti podemos perceber o estabelecimento de certa nostalgia e frustração. Nostalgia ao lembrar da infância, um período que vai além de uma simples lembrança onde havia um espaço e um tempo tanto para trabalhar quanto para brincar. É, sobretudo, um período de aquisição de competências e capacidades transmitidas e aprendidas em sucessivos contextos de socialização, da família à aprendizagem e criação individual, em diversos tempos e espaços. Aprendizagem como resultado da imitação prática e observação - experiências de vida familiar, a vizinhança, festividades religiosas, e feiras locais ou regionais-, da lenta familiarização com as matérias - restos de madeira -, da incorporação das destrezas, do ambiente em companhias adultas masculinas - avô, pai, tios -, sobretudo das constantes migrações realizadas pela família de nosso artesão. Trata-se, principalmente, de uma disposição cultural profunda à aprendizagem prática da relação física com o mundo, que define a sua polivalência artesanal, a sua polivalência em termos de recursos corporais, manuais no sentido da articulação prática entre mão e cérebro. Isto explica por

exemplo, como, hoje em dia, a valorização das funções **sociais** - educativa e conservação de habilidade -, e **econômica** - subsistência -, do alcance artesanal no “Seu” Protetti, são decorrentes dessa aprendizagem.

Por outro lado, a nostalgia também está lá porque as relações entre as pessoas, o modo de pensar e de viver, os espaços e tempos de diversão criativos e de observação, ou mudaram ou foram extintos. Nostalgia e frustração atual, independente da negligência das instituições pertinentes para a transmissão da experiência vivida que, apesar de tudo, ainda sobrevive às lógicas de dominação cultural e econômica. Segundo Ecléa Bosi¹, a partir do momento em que o homem se distancia de seu passado e perde vínculo com suas experiências transmitidas, ele perde suas raízes. Sendo assim, o elo do passado com o presente ficaria rompido, e sua continuidade cultural e histórica se perderia em algum lugar da estupidez.

Fragmentos Incômodos

Neste item cabe-nos refletir a bibliografia proposta não só pela Escola de Nanterre, mas as diferentes divulgações encontradas sobre a antropologia visual no primeiro e terceiro capítulos, e gostaríamos de fazer algumas considerações metodológicas e teóricas a respeito da

¹ BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento, in: BOSI, Alfredo (Org.), **Cultura brasileira, temas e situações**. São Paulo (Ática), 1987. p. 16.

utilização videográfica em pesquisa de campo. Ou melhor, salientar cinco **fragmentos incômodos** entre **o vídeo e a pesquisa antropológica**, que visam insistir na importância de que adoeçam os **encontros ou desencontros** destas duas **práxis**.

a) À diferença de outras áreas das ciências humanas, a antropologia visual mantém abertas brechas decisivas no campo epistemológico. Isso se deve, sobretudo, à multiplicidade de aplicações conferidas àquele que é talvez o mais utilizado de seus suportes: o filme antropológico. Com efeito, é enorme a diversidade de aplicações das imagens animadas: em procedimentos de pesquisa onde é associado ao vídeo como ferramenta de registro audiovisual de fenômenos culturais, em tanto que instrumento de ilustração em salas de aula e outros auditórios, em tanto que veículo de interação entre o pesquisador e os grupos estudados, e mesmo como meio de expressão político-cultural daqueles que, na grande maioria dos filmes, são seus personagens e, apropriando-se de seus instrumentos, tornam-se 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”*². E acrescentamos, ainda, que os

² PIAULT, Marc-Henri. “Antropologia e Cinema” in **Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico**, RJ (Interior Produções), 1994, pp. 62-63.

“**usos variados**” de que fala Piault não são em si uma brecha - como dizíamos acima -, através da qual a antropologia visual revelaria sua fragilidade epistemológica. Na verdade, é necessário observar que para cada um dos tipos de uso que é atribuído ao filme antropológico, existem aqueles cuja formatação é dada a partir de pressupostos teóricos e metodológicos estabelecidos previamente, e aqueles que resultam de uma conduta prospectiva superficial uma vez que o objetivo maior daqueles que lhe derem forma está mais no campo da estética e/ou do “**jornalismo**” do que do rigor do espírito científico. Não é necessário dizer que essa diversidade de **formas de abordagem de um mesmo tema** é, ela sim, uma brecha, uma debilidade que dificulta o real credenciamento do filme antropológico e, por extensão, a antropologia visual, junto à academia.

Por outro lado, em se tratando de produtos gerados a partir do rigor antes mencionado, temos que fazer face à questão - não menos importante -, da recepção. De fato a difusão dessa espécie de filme é, usualmente, um pouco mais que informações confidenciais limitadas a um pequeno grupo de iniciados. E o que dizer do grande público, partindo-se da evidência que, nos nossos dias, os meios de comunicação audiovisuais e, notadamente a televisão, são os maiores veículos de divulgação de conhecimento?

A par do mencionado acima, 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. 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.”*³ O autor pretende dizer, bem entendemos, que também deveriam ser preocupações de todo antropólogo, apreender elementos próprios de uma leitura cinematográfica, videográfica ou fotográfica.

b) O fato de que a antropologia seja por excelência uma disciplina da observação faz, por um lado, com que ela - sobretudo, a **pós-moderna** -, se considere importante enquanto texto escrito. Nesse sentido, a antropologia e o audiovisual permanecem muito afastados. Evidentemente, para que esta situação não permaneça é preciso que tanto a escrita quanto o audiovisual possam ser tocados ao ritmo de uma mesma partitura, isto é, submeter-se a leituras, análises e interpretações análogas, o que de forma alguma é o caso. Enquanto para o antropólogo, refuta Bela Bianco; *“a ênfase no texto escrito relegou a uma posição*

³ MACDOUGALL, David. “Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual?”, in *Catálogo II Mostra Internacional do filme etnográfico*, RJ (Interior Produções), 1994, p. 72.

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.”⁴

Por outro lado, para o cineasta, as críticas aos resultados da utilização do filme nas pesquisas sempre foram explícitas, sob a denominação de **enfadonhas** e tecnicamente pouco significantes às exigências mínimas do agrado de uma antiga audiência. Entendemos que tanto para o antropólogo, em razão de uma resistência epistemológica quanto para o cineasta, pela valorização de uma qualidade instrumental e artística, o lugar que ocupa o filme é avaliado em função de uma sociedade estimulada pelo espetáculo. O complicado para a antropologia visual, é que ambas - a antropologia e o cinema - têm suas regras e métodos historicamente construídos. É necessário admitir, também, que rever 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 e manifestações culturais.

⁴ BIANCO, Bela Feldman. “Antropologia e Cinema: Questões de linguagem”, in Monte-Mór P. e Parente J. (Orgs.) **Cinema e Antropologia, Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual**. RJ (Interior Produções), 1993, pp.55-56.

Neste caso o audiovisual é, portanto, quem melhor captura e percebe, sob outro ângulo, as manifestações simbólicas. Isto em relação a Clifford Geertz, quando afirma que: “a única maneira para descrever os eventos culturais repousa precisamente na sua interpretação”⁵.

c) Os benefícios outorgados à **observação diferida** são evidentes, uma vez que permite repetir um número infinito de vezes o material registrado, principalmente, se possível, em companhia dos informantes e/ou das próprias pessoas filmadas susceptíveis de assegurar maior rendimento ao material. Esta relação de partilha entre observador e observado sobre os registros imagéticos, torna-se essencial desde que seja realizada 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 por um fenômeno social dado. Das informações obtidas a partir destas análises finas das imagens surgiriam o material para o texto escrito, como suporte do observado filmado. Neste caso, a escrita é submetida à imagem.

⁵ Citação extraída de, CHIOZZI, Paulo. “Reflections on Ethnographic Film with a General Bibliography”, in *Anthropology Visual*, Pennsylvania (HAP), Vol. 2, 1989. p. 19.

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**, por exemplo.

Por outro lado, nem sempre as pessoas filmadas mostram-se disponíveis para informar e/ou comentar, seja para analisar sua própria imagem e comportamento, seja para comentar imagens ou comportamentos coletivos, pelo fato de outras pessoas, outros indivíduos estarem envolvidas no processo. Seu engajamento nesse último vai depender de um certo grau de consciência que possui em relação ao que o observador pretende com sua participação **a posteriori** na fase mesma do registro. Ora, se essa fase alterou seu comportamento enquanto personagem, a tortura a que é submetido pelas constantes visões repetidas das imagens acaba muitas vezes por aborrecê-lo. Levantam-se deste modo, certas considerações éticas que todo pesquisador deveria ter em relação a seu informante/participante, considerações que dizem respeito à necessidade de submetê-lo a uma explanação **“global”** do processo de pesquisa. Como resultado dessa atenção, contemplam-se o consentimento voluntário do informante e o mútuo respeito entre

observador e observado/participante, a fim de se conseguir os objetivos procurados.

d) Os **bastidores** do processo de registro (ver fotos em anexos). Isto é, tanto o diálogo verbal que se estabelece entre as pessoas filmadas e o cineasta, quanto as diferentes relações interpessoais originadas pelo desenrolar do processo, mostram-se altamente expressivos. Estes **bastidores** provocam uma outra forma de investigação: a **antropologia da produção audiovisual em antropologia**. Ou seja, a exploração do processo de interação pesquisador-cineasta/pessoas filmadas traria maiores subsídios à análise global das implicações metodológicas subjacente à utilização do audiovisual na antropologia. Nesta linha de raciocínio permitimo-nos coincidir com duas análises concretas: A primeira, quando Etienne Samain reflete:

“Não são somente problemas de natureza mais teórica - como aqueles, 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”.⁶

⁶ SAMAIN, Etienne. **Para que uma antropologia consiga tornar-se visual**, Campinas (Multimeios-Unicamp), Mimeo, 1993.

Nessas circunstâncias, a produção de um outro vídeo em tempo real (longos planos seqüências), seria a melhor forma de fixar esse *continuum*. A dificuldade desse tipo de registro está na necessidade de tempo disponível para sua análise e reflexão.

A segunda, é uma outra forma de *antropologia da produção em antropologia*, e está 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. São poucas as pesquisas consagradas a esse tipo de problema. 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. Objetivo pouco exeqüível na atual sociedade do espetáculo e simulação, estimulada ao despojo ou galvanização do sentido do real.

e) Especificamente, no que diz respeito, a inovação das 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 filmadas e ou informador"⁷, são bases do filme de exploração que permitem transformar o filme de simples espetáculo em instrumento de pesquisa. Estas bases não impedem que sejam feitas certas críticas colocando em causa o objetivo destas.

Em princípio levantam-se três pontos críticos em relação a essa proposta, dois deles são referidos pela própria autora: O primeiro é originado no fato de que a *"repetição dos esboços tende a adiar indefinidamente a apresentação de um produto acabado, demonstrativo e sintético"*⁸. 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"*⁹. A isto soma-se que além de ser dispendioso demais, para se cristalizar, os **esboços** precisam que o processo seja repetitivo - curta duração -, e que bem entendemos, nem sempre acontece. Este é o caso de nosso registro videográfico do processo de fabricação do carrossel, brinquedo artesanal feito de sucata de madeira. Devido a seu extenso processo técnico de transformação o registro sofreu uma série de contingências temporais. Contudo, estes

⁷ FRANCE, Claudine de France. *Cinema et Anthropologie*. Paris (EMSH), 1989, p. 355.

⁸ *Op. Cit.* p. 350.

⁹ *Op. Cit.* p. 355.

argumentos põem em causa toda a reflexão sobre, por exemplo, o papel menor que poderia e deveria conferir-se à observação direta. No entanto, 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, parecem-nos, de inegável interesse.

Os fragmentos que antecederam são critérios muito particulares, que dizem respeito a uma experiência pessoal sobre um discurso e uma prática produzidos na utilização do audiovisual em antropologia, ou melhor, antropologia visual. Não duvido que, tanto a *práxis* antropológica quanto a empreitada audiovisual, mesmo com a produção teórica e prática de que se avigorou 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 lhes outorga um leque de possibilidades de lucro que não deve ser deixado de lado, por um pretenso rigor acadêmico.

Estas indagações surgem como resultado de um trabalho cuja pretensão prática, não foi passar de um laboratório - *mise en scène* do desenrolar do carrossel - e que, circunstancialmente, alargou-se por questões teóricas e metodológicas encontradas em nosso itinerário. Esse fato anima novas investidas nessa área.

Finalmente, além dos objetivos inicialmente propostos e dos resultados dos desdobramentos das investigações realizadas, este trabalho tem também a intenção, de ordem prática, de contribuir para a reflexão metodológica entre antropologia e audiovisual. Só a compreensão dessa prática, e as perspectivas derivadas dela permitiram à antropologia ampliar em alcance e incorporar os meios audiovisuais, vários assuntos relacionados às potencialidades e especificidades dos mesmos. Mas isto já não é mais uma nova preposição, e sim *minha* pequena *utopia*.

ANEXOS

**PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DO PROCESSO DO REGISTRO
VIDEOGRÁFICO (BASTIDORES)**

Preparativos da fase liminar do processo (Ateliê).



Foto: 1



Foto: 2

Mise en Scène fotográfica dos desdobramentos do cineasta



Foto: 3



Foto: 4



Foto: 5



Foto: 6



Foto: 7



Foto: 8

Dois olhares diferentes

O meu olhar



Foto: 9

O olhar do “Seu” Protetti

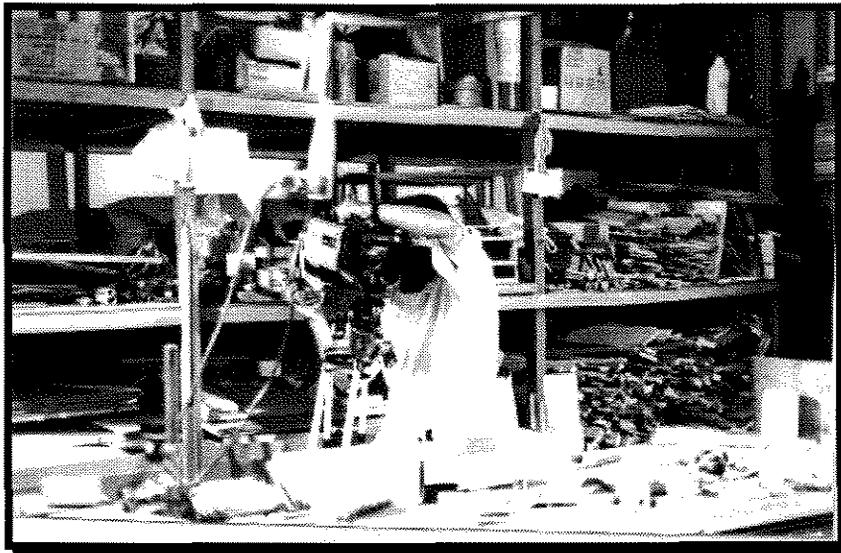


Foto: 10

Mais bastidores



Foto: 11



Foto: 12



Foto: 13



Foto: 14

BIBLIOGRAFIA

1. ANTROPOLOGIA VISUAL

AUMONT, Jacques

1993 *A Imagem*, Campinas-SP, Papirus.

BATESON, Gregory and MEAD Margaret

1936 *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York Academy of Sciences.

BIANCO, Bela Feldman

1993 "Antropologia e Cinema: Questões de linguagem", in *Cinema e Antropologia, Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual*. RJ, Interior Produções.

BRISSET, Demétrio

1989 "Aportación visual al análisis cultural", in *Experiencias, Revista Telos*, nº 9, Madrid.

CANEVACCI, Máximo

1990 *Antropologia da Comunicação Visual*. São Paulo, Brasiliense.

CARVALHO, D. DE RUY

1984 *O Camarada e a Câmara: Cinema e Antropologia; para além do filme etnográfico*, Luanda, Inald.

CHIOZZI, Paulo

1989 "Reflections on Ethnographic Film Film with a General Bibliography", in *Anthropology Visual*, Vol. 2, HAP.

COLLIER, John Jr. & COLLIER, Malcom

1986 *Visual Anthropology*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

COMOLLI, Annie

1985 "L'apprentissage d'un savoir et la mise en scène de sa description filmique", in *Le Filme Documentaire: Strategies Descriptives*, Paris, Colletion Cinéma et Sciences Humaines.

ESPARRAGOZA, Maria-Eugenia

1985 "Le choix de l'angle de vue dans la description d'une technique culinaire", in *Le Filme Documentaire: Strategies Descriptives*, Paris, Colletion Cinéma et Sciences Humaines.

FRANCE, Claudine de

- 1979 *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, Mouton/EHESS,
1989 *Cinéma et Anthropologie*. Paris, Editions de la Mansion des
Sciences de L'Homme.

FRANCE, Xavier de

- 1982 *Elements de Scenographie du Cinéma*. Paris, Prepublications
de la Formation de Recherches Cinematographiques, Université Paris x
Nanterre.

FREIRE, Marcíus

- 1987 "O filme de pesquisa. algumas considerações metodológicas",
in Menezes C. (Ed.), *Caderno de Textos. Antropologia Visual*. RJ, Museu
do Indio.

GERVAISEAU, Henri

- 1994 "Filme etnográfico e documentário: questões conceituais,
marcos históricos e tradições", in Monte-Mór, Patricia e I. Parente, J. I. (Orgs.)
Cinema e Antropologia, Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual,
Rio de Janeiro, Interior Produções.

GUÉRONNET, Jane

- 1987 *Le Geste Cinématographique*, Paris, Cinéma & Sciences
Humaines, Université Paris X - FRC.
1993 "ritual and cooperation in a Bodely Procedure", in Paul
Hockings (Ed.) *Visual Anthropolgy*, Pennsylvania, Vo. 6, HAP.

HEIDER, G, Karl

- 1988 *Ethnographic Film*. Austin, University of Texas Press.

HOCKINGS, Paul

- 1975 *Principles of Visual Anthropology*, La Haye, Mouton.
1993 *Visual Anthropology*, Switzerland, Harwood Academic
Publishers, Vol. 6, N° 1,

JANCKINS, Ira

- 1988 "Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use Of
Photography and Film", in *Cultural Anthropology*, 3:160-177.

JORDAN Pierre

- 1995 "Contact-Premier, Premier Regard: cinema kino", tradução de Clarice Peixoto
in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, UERJ, pp. 11-22.

LEROI-GOURHAN, André

1948 "Cinéma et sciences humanas - Le filme ethnologique existe-t-il?", in *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*, n° 3, Paris.

MACDOUGALL, David

1994 "Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual?, in *Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. RJ, Interior Produções.

MACHIN, Barrie

1988 "Video and Observation of complex events - The New Revolution", in *Glasnik Bulletin of slovene Ethnological Society*. Zabreb, Vol. 28.

MEAD, Margaret

1975 "Visual Anthropolgy in a Discipline of Words", in Hockings, Paul (ed) *Principles of Visual Anthropology*, La Haye, Mouton.

PEIXOTO, Clarice

1994 "Filme etnográfico e documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições, in *Cinema e Antropologia, Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual*, RJ, Interior Produções.

1993 *Reencontro do pequeno paraíso: Um estudo sobre o papel dos espaços públicos na sociabilidade dos aposentados em Paris e Rio de Janeiro*. Paris, Tese de Doutorado.

1995 "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.

PIAULT, Marc-Henri

1994 "Antropologia e Cinema", in *Catálogo II do Filme Etnográfico*. RJ, Interior Produções.

1995 "A 'antropologia e a passagem à imagem' ", in *Cadernos de Antropologia e Imagem 1*, R.J., UERJ, 1995.

ROUCH, Jean

1979 "La camera et les hommes", in France, Claudine de (Org.) *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, EHSS.

1993 " 'Os pais fundadores' dos 'Ancestrais Totêmicos aos Pesquisadores de amanhã' ", in *Catálogo I Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. RJ, Interior Produções.

- LEVY-BRUHL, Lucien
1974 *Alma primitiva*, Barcelona, Península.
- LOMBARD, Chanta
1978 *Les Jouets des enfants baoulé*. Paris, Quatre Vents.
- MALINOWSKI, Bronislaw
1975 "Objeto, Método e Alcance Desta Pesquisa", pp.39-62 in Zaluar A. (Ed.), *Desvendando mascaras sociais*, RJ, Alves Editora.
- MARQUES, Cícero.
1942 *Tempos Passados*, Moema, Ed. Ltda., p. 14.
- MAUSS, Marcel
1975 *Sociologia e antropologia*, RJ, Zahar.
1972 *Sociedad y Ciencias Sociales*, Barcelona, Barral.
- MIRANDA, Nicanor
1962 *Esporte, recreação e educação*. São Paulo, 1962. Separata do Arquivo Municipal, São Paulo, p.169.
- OLIVEIRA, Paulo Salles de
1982 *Brinquedos artesanais & Expressividade cultural*, São Paulo, SESC-CELAZER.
1985 *Brinquedo e Indústria Cultural*. São Paulo, Vozes.
1989 *O que é brinquedo?*, São Paulo, Brasiliense.
- RIBEIRO, Berta G.
1989 *Arte Indígena, Linguagem Visual*, São Paulo, Edusp.
- RODRIGUEZ, Francisco y outros.
1984 *Introducción a la Metodología de las Ciencias Sociales*. La Habana, Editora política.
- SILVA, M. Alice Setúbal S. E Outros
1989 *Memória e Brincadeiras na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX*. SP, Cortéz.
- VIDIGAL, Alba Carneiro
1978 *Folclore em Campinas: Artesanato*. São Paulo, Conselho Estadual da Academia de Ciências Humanas, Coleção Folclore, Pesquisa.
- WEISS, Louis
1989 *Brinquedos & Engenhocas*. São Paulo, Editora Scipione.

SAMAIN, Etienne

- 1993 *"Para que a antropologia consiga tornar-se visual"*.
Campinas, Apostilha-Unicamp.

TERRES, Dominique

- 1985 "L'influence du destinataire sur la mise en scène du filme documentaire", in *Le Filme Documentaire:Strategies Descriptives*, Paris, Colletion Cinéma et Sciences Humaines.

WORTH Sol & ADAIR John

- 1970 "Navajo filmmakers", in *American Anthropologist*. 72: 10-33.

BIBLIOGRAFÍA GERAL

BANDET, Jeanne e SARAZANAS Réjane

- 1973 *A criança e os brinquedos*. Lisboa, Ed. Estampa.

BENJAMIN, Walter

- 1969 *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. SP, Summus Editorial.

1987

- Obras Escolhidas I - Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*, São Paulo. Brasiliense.

1987

- Obras escolhidas II - Rua de Mão única*, São Paulo, Brasiliense.

BERGSON, Henri

- 1990 *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. SP, Martins Fontes.

BOSI, Ecléa

- 1979 *Memória e Sociedade, Lembrança de velhos*. São Paulo, Queroz Editor.

1987

- "Cultura e desenraizamento", in: BOSI, Alfredo (Org.), *Cultura brasileira, temas e situações*. São Paulo (Ática).

BRAZ, Madalena Teixeira, e BARROCO, Carlos

- 1987 *O Brinquedo Português*. Lisboa, Bertrand Editora.

CANCLINI, Nestor Garcia

- 1982 *Las culturas populares en el capitalismo*. La Habana, Casa de las Américas.

CASCUDO, Luis Câmara da

1962 *Dicionário do folclore brasileiro*. RJ, Instituto Nacional do Livro.

1984 *Literatura oral no Brasil*. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo.

D'AVILA, José Silvera

1983 "O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea", in Textos de Berta G. Ribeiro e outros. *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea. The traditional artisan and his role in contemporary society*. RJ, FUNARTE/INF.

FERNANDES, Florestan

1961 *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. São Paulo, Ed. Anhembi.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda

1994 *Novo dicionário básico da língua portuguesa*. RJ, Editora, Nova Fronteira.

GEERTZ, Clifford

1978 *A Interpretação das Culturas*. RJ, Zahar.

GONTIJO SOARES, Leila

1983 "Os instrumentos da escrita e do motor na representação de mundo de Antônio Oliveira", in: *O artista popular e seu meio*. RJ, FUNARTE/INF.

HALBWACHS, Maurice

1990 *A Memória Coletiva*. SP, Revista dos Tribunais.

HUIZINGA, Johan

1971 *Homo Ludens*. Trad. de J. P. Monteiro. São Paulo, Perspectiva.

GRUENBERG, Koch

1959 *Brinquedos de nossos Índios*. RJ, Conselho Nacional de Proteção aos Índios.

LEBOVICI, S. e DIATKINE, R.

1988 *Significado e função do brinquedo na criança*. Porto Alegre, Artes Médicas.

LEROI-GOURHAN, André

1965 *O Gesto e a Palavra, Memórias e Ritos*. Trad. Emanuel Godinho, Lisboa, Edições 70.