





ETNOGRAFIA, CORPO E IMAGEM

**reflexões a partir de
uma experiência de
registro audiovisual entre
costureiras domiciliares
de Nova Friburgo-RJ**

por **Wecisley Ribeiro do Espírito Santo**

Wecisley Ribeiro do Espírito Santo é Doutor pelo Programa de PósGraduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ. Área de pesquisa: Antropologia do Trabalho e dos Trabalhadores.

ETNOGRAFIA, CORPO E IMAGEM:

reflexões a partir de uma experiência de registro audiovisual entre costureiras domiciliares de Nova Friburgo-RJ

Resumo O artigo apresenta algumas reflexões a partir de uma experiência com o registro audiovisual no trabalho de campo etnográfico entre costureiras de vestuário. Alguns dados empíricos importantes decorrentes deste exercício são relatados, no início do texto, e apreciados à luz da relação entre pesquisa, depoimentos orais, técnicas corporais de ofício e a presença inusitada da câmera filmadora. Esta primeira parte pretende constituir um mote para as ponderações de ordem mais teórica que se seguem. O terceiro e o quarto tópicos consideram, respectivamente, a ambiguidade da antropologia visual em uma disciplina centrada na escrita e o caráter pedagógico do registro audiovisual. As considerações finais buscam ampliar o campo dos aspectos a serem filmados na pesquisa.

Palavras-chave audiovisual, corpo, cultura material, etnografia, imagem.

ETHNOGRAPHY, BODY AND IMAGE:

reflections from an experience of audiovisual record between domiciliary dressmakers of Nova Friburgo-RJ

Abstract The article presents some reflections from an experience with the audiovisual register in the ethnographic fieldwork between clothes dressmakers. At the beginning of the text some consequent important empirical data of this exercise are told and appreciated to the light of the relation between research, verbal testimonies, professional corporal techniques and the unusual presence of the camera. This first part intends to constitute an epigraph for the theoretical reflections that follow. The topical third and fourth considers, respectively, the ambiguity of the visual anthropology in one discipline centered in the writing and the pedagogical character of the audiovisual register. The conclusion tries to extend the field of the aspects to be filmed in the research.

Keywords audiovisual, body, material culture, ethnography, image.

Introdução

However much we may rejoice that the camera gives the verbally inarticulate a medium of expression (Mead, 1995).

Este texto apresenta algumas reflexões a partir de uma experiência com o registro audiovisual no trabalho de campo etnográfico. Digo “registro audiovisual” e não “filme etnográfico” para sublinhar minha preocupação exclusiva com a documentação do universo social investigado. Não evoco, por conseguinte, nenhuma habilidade estética, nem tenho a pretensão, por ora, de editar um material audiovisual que possa ser apresentado à comunidade acadêmica. Trata-se de buscar meios de registro na pesquisa etnográfica complementares ao caderno de campo. Pretendo apenas iniciar um diálogo que articule parte da bibliografia sobre antropologia visual com meu próprio material empírico – referente à vida e ao trabalho das mulheres costureiras da indústria de roupas íntimas da cidade de Nova Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro.

Pelo menos dois aspectos do filme etnográfico constituíram a base de meu interesse sobre o tema – o caráter pedagógico do registro audiovisual (De Brigard, 1995:30; Jordan, 1995:15; Carelli & Gallois, 1995:55; Monte-Mór, 1995: 84; Piault, 2007:16), por um lado, e seu potencial para fornecer um painel mais completo dos aspectos “verbalmente inarticulados” (Mead, 1995) da experiência humana, por outro. Embora sem nenhuma pretensão assertiva, espero levantar preliminarmente a hipótese de que estas duas dimensões do registro audiovisual constituem contrapartida uma da outra.

Embora parte da bibliografia sobre antropologia visual mencione o potencial pedagógico do registro filmico, o faz apenas pontualmente, sem atacar de modo mais detido a relação que parece existir entre a estrutura do código audiovisual propriamente dita e suas propriedades educativas. Um dos pontos que me parece ser fundamental a este respeito refere-se ao fato de o suporte filmico ser capaz de registrar certas dimensões da experiência das quais o código verbal não pode se apropriar senão muito precariamente. Refiro-me a alguns dos aspectos do que Margaret Mead chamou de “verbalmente inarticulados” – a saber, as “técnicas corporais” (Mauss, 1974), ou mais precisamente as dimensões “incorporadas” (Bourdieu, 1980) da experiência social, bem como a “cultura material”, ou “os aspectos materiais da cultura” (Heider, 1995:48). De fato, as técnicas do corpo e a cultura material são elementos que perpassam a história da antropologia visual, estando presentes na maioria dos trabalhos considerados precursores deste campo acadêmico. Por exemplo, em cronofotografias de 1895, feitas por Félix-Luis Regnault:

Regnault escreve: “nós realizamos, no laboratório de E. J. Marey, a fotografia de três negros no momento em que se agachavam: o *Ovulof* e o *Peul* têm as pernas oblíquas, próximas da vertical, enquanto que o *Diala*, do país dos rios tem as pernas mais curvas e mais próximas da horizontal”. Estes trabalhos de Regnault traduzem bem as suas preocupações: estudar o que mais tarde Marcel Mauss chamou de “as técnicas do corpo” (Jordan, 1995:14).

1. A “cultura material” aparece no marco inaugural do cinema, a projeção de “uma entrada na estação de La Ciotat” (Piault, 2007:13) pelos irmãos Lumière, em 28 de Dezembro de 1895, no subsolo do Grand Café, Paris; imagens de “técnicas do corpo” inauguram o gênero etnográfico: “Para o [início do] filme etnográfico, Jean Rouch sugere 4 de abril de 1901. Neste dia, Baldwin Spencer (...) filmou uma dança nativa do canguru e uma cerimônia para a chuva” (Heider, op. cit: 34).

2. Agradeço à professora Rosilene Alvim por chamar minha atenção para este ponto.

3. Expressão tomada de empréstimo de Gisèle Omindarewa (referindo-se à concepção africana do conhecimento), protagonista do filme *Gisèle Omindarewa* (2009), da antropóloga Clarice Peixoto.

O mesmo Pierre Jordan refere-se, um pouco antes, ao registro cronofotográfico de um ramo do que se poderia denominar cultura material – a técnica da produção de cerâmica¹:

Foi, muito provavelmente, com a ajuda deste cronofotógrafo, que o médico Félix-Luis Regnault, membro da Société d'Anthropologie de Paris, ajudado por um de seus amigos, Charles Comte, assistente de E. J. Marey, realizou uma série de cronofotografias sobre uma ceramista *oulove* (ibid: 13).

A abordagem teórica desta relação entre o potencial didático ou heurístico do filme etnográfico e a centralidade histórica assumida pelas dimensões mais corporais e materiais da vida nos registros audiovisuais da antropologia pretende também me orientar para a formulação de um roteiro mais abrangente para a prática da filmagem entre as operárias do setor têxtil de Nova Friburgo. Os variados ritmos do caminhar das costureiras, por ocasião de distintos momentos de sua jornada de trabalho (a entrada, pela manhã, a saída para o almoço, a saída no fim do expediente), as técnicas corporais da costura e outras etapas do processo produtivo, a relação corporal das operárias com o material objeto de seu trabalho – os modos de tocá-lo, manuseá-lo, que podem eventualmente estar carregados de significado² –, a pedagogia dos cursos técnicos de corte e costura materializada nos processos de socialização das costureiras neófitas, as instalações das fábricas, confecções menores e unidades domésticas de produção, além dos depoimentos orais destas trabalhadoras (e veremos posteriormente que a oralidade apresenta diferenças importantes em relação ao código escrito) constituem, todos, tópicos para tal roteiro.

A próxima parte deste artigo constitui um relato de minha experiência no registro audiovisual de duas costureiras domiciliares, Andreia e Vanilda. Alguns dados empíricos são apreciados à luz da relação entre pesquisa, depoimentos orais, técnicas corporais de ofício e a presença inusitada da câmera filmadora.

O tópico três pretende desenvolver uma discussão a partir de uma ambiguidade apontada por Margaret Mead – qual seja, o fato de a Antropologia visual se desenvolver no interior de uma disciplina que confere centralidade à palavra escrita. Não obstante, é esta mesma disciplina aquela que mais diretamente tem de lidar com uma “concepção prática do conhecimento”³, característica de muitas sociedades não-ocidentais e sem escrita. Um modo possível de lidar com esta ambiguidade é aquele apontado pelo antropólogo Thomas Csordas (1990) por meio da noção de “*embodiment*”. Creio que a centralidade que Csordas confere aos aspectos incorporados da experiência constitui um homólogo epistemológico do potencial expressivo do audiovisual para o que Mead denomina “o verbalmente inarticulado”.

As propriedades formais do registro audiovisual podem fornecer meios que talvez comuniquem mais eficazmente aos sentidos corporais. Uma vez que a ação humana parece ser, em certa medida, infraconsciente em decorrência do caráter incorporado do *habitus* (Bourdieu, op. cit.) – isto é, das disposições duráveis para a ação, resultantes da incorporação das estruturas sociais sob a forma de estruturas cognitivas – o potencial pedagógico do registro audiovisual pode

emergir das possibilidades de uma comunicação multissensorial⁴ da experiência incorporada; o que seria mais dificultado pelo código escrito. Posto que o vídeo permite preservar uma dada experiência por séculos (Mead, op. cit.: 4), ele constitui um material particularmente propício para o exercício repetido de objetivação das dimensões pré-objetivas (Merleau-Ponty citado por Csordas, op. cit.:10) da experiência. Esta constitui a discussão do quarto tópico. Pretendo reativar aqui a formulação de Marshall McLuhan segundo a qual os meios de comunicação são “extensões dos mecanismos da percepção humana” (1968: 219). Se a hipótese de McLuhan estiver correta, então um código multissensorial pode aproximar-se mais da percepção do espectador que o código escrito. Daí seu potencial pedagógico, sua eficácia heurística. Sob este ponto de vista, o conhecimento escolástico – fundamentado na condição de *skóle*, de tempo livre, despreocupado com as necessidades práticas da sobrevivência (Bourdieu, 2001) –, representado, mormente pelo código escrito, apresentaria mais limites para a prática educativa (e, por conseguinte, também para o que a antropologia chama de devolução dos dados da pesquisa aos pesquisados) do que o conhecimento prático, representado aqui pelo código audiovisual. Com efeito, educadores como Paulo Freire (1978) já apontaram, há algum tempo, o potencial pedagógico da codificação audiovisual. Para Freire, tal codificação audiovisual (mas também fotográfica, cênica, ou feita sob a forma de outras linguagens das artes plásticas) constituía a condição de possibilidade para uma reconciliação entre o aprendizado da linguagem escrita e a experiência concreta dos alunos, sem o que o aprendizado da escrita se daria sob um modo abstrato e vazio de conteúdo empírico, portanto, apolítico.

As considerações finais retornam aos aspectos empíricos do universo social das costureiras de roupas íntimas de Nova Friburgo. Trata-se aqui de esboçar um roteiro do que ainda se há por fazer acerca do registro audiovisual desta categoria operária e dos aspectos simbólicos e materiais de seu mundo e modos de vida.

Uma experiência de registro audiovisual

Era um dos não pouco frequentes dias sem *costura*⁵ quando solicitei a Vanilda e Andréia – duas irmãs que trabalham na costura a domicílio pelo sistema de *facção*⁶, em Nova Friburgo – que me permitissem fazer um exercício de registro audiovisual acerca de seu trabalho na confecção de peças de roupas íntimas. Em que pese a ininterrupta disponibilidade de ambas para me ajudar com minha investigação, disseram-me que naquele dia eu não conseguiria filmá-las trabalhando porquanto o “serviço estava fraco”. Já havia três dias que suas duas máquinas de *overlock* encontravam-se paradas em decorrência de um atraso na entrega do tecido à fábrica que lhes fornece trabalho. Sempre que ocorrem tais demoras minhas interlocutoras se tornam bastante apreensivas e temerosas de que o material tarde ainda um pouco mais a chegar, reduzindo, por conseguinte, drasticamente sua remuneração, no fim do mês.

4. Refiro-me à comunicação audiovisual como um meio “multissensorial” – e não bissensorial – inspirado em Lawrence Frank (1968) para quem as formas de comunicação acústica e visual podem eventualmente evocar sensações táteis, olfativas e gustativas.

5. *Costura* constitui uma categoria mais ou menos abrangente, segundo o contexto de enunciação. Ela pode expressar o elemento material que é objeto do trabalho; os procedimentos técnicos que caracterizam o ofício de costureira; ou a qualificação profissional destas mulheres trabalhadoras.

6. A *facção* é um dispositivo de terceirização da produção. Aqui me interessa a “*facção doméstica*” – aqueles casos nos quais uma fábrica fornece o material para que as costureiras trabalhem em suas próprias residências. Sobre o sistema de *facção*, e suas variações, em Nova Friburgo, cf. Espírito Santo (2009).

Como eu estivesse interessado no registro audiovisual das “técnicas do corpo” (Mauss, 1974) ligadas ao ofício da costura, à frustração destas duas mulheres (decorrentes do atraso no trabalho) somou-se também a minha (ligada à impossibilidade de cumprir meu intento). Não podendo, pois, filmar o trabalho na costura propriamente dito, instei minhas amigas a me fornecerem uma curta entrevista, dada a disponibilidade de tempo com que contavam naquele dia. Apesar do desânimo decorrente da frustração de meu intento inicial, descobri logo em seguida que mesmo em uma situação de entrevista (sobretudo de entrevista filmada) os usos do corpo não ficariam de fora. Quando sugeri a ambas que filmássemos os depoimentos, uma delas – Vanilda – retirou-se rapidamente para dentro de sua residência, fazendo-me desconfiar de que ela não tinha apreciado a ideia. Para minha surpresa, ela não apenas havia aceitado a proposta que lhe fiz como, mais surpreendente ainda, foi a frase com a qual demonstrou seu aceite – “Faz a entrevista com a Andréia primeiro que eu vou colocar um brinquinho e passar um batom”. A resposta de Andréia, por seu turno, não foi menos carregada de nuances interessantes. Segue-se o diálogo:

Andréia - “Você vai se arrumar? Mas isso tá errado! Você tem que se apresentar como costureira, ora! Eu vou ficar do jeito que eu estou mesmo. A gente tem que mostrar como a gente é na realidade.”

Vanilda - “E por acaso eu não me arrumo na realidade? Não uso brinco, não passo batom? Eu vou me apresentar como eu sou mesmo!”

Andréia - “Mas aí não parece que você está costurando; parece que você vai sair pra passear.”

Vanilda - “Mas eu não estou costurando mesmo, ué. E nem estou me arrumando pra sair, é só um batonzinho e um brinco.”

De fato, a simples presença da câmera de vídeo desencadeou, entre as duas irmãs, um verdadeiro debate sobre a melhor forma de apresentação do que sejam “As Costureiras”. De minha parte, pude presenciar que, mesmo em uma escala muito reduzida – entre duas irmãs – este grupo genérico denominado “As Costureiras” não existe. Ao contrário, defrontei-me com uma disputa arrebatada sobre diferentes modos de produção e apresentação do corpo, por parte de ambas. De um lado Vanilda, priorizando sublinhar uma aparência marcadamente feminina e exibindo signos corporais de sua feminilidade (brinco, batom); de outro lado, Andréia e sua ênfase na apresentação da condição de *costureira*, de *trabalhadora*, mantendo-se, por conseguinte, como ela “é na realidade”⁷.

Findo o debate, iniciamos as entrevistas, cada uma delas mantendo seu ponto de vista em relação à apresentação de si, durante a filmagem. A tais opiniões distintas correspondem, pois, maneiras igualmente diferentes de apresentação corporal por parte de Vanilda e de Andréia. Poder-se-ia argumentar que o registro fílmico de relatos orais em nada difere do registro escrito, em caderno de campo, por tratarem-se, neste caso, de informações de ordem linguística e não da ordem da ação corporal. A este respeito, quero chamar a atenção para um

7. Vanilda, aposentada, vê na costura doméstica uma fonte de satisfação pessoal, um modo de manter a vida ativa e um complemento salarial; para Andréia o mesmo trabalho é uma forma de ganhar a vida. Estas diferenças podem se relacionar com os modos distintos pelos quais as duas irmãs optaram para sua apresentação no vídeo – ênfase sobre uma estética feminina, no primeiro caso, sobre a condição de trabalhadora, no segundo.



ponto que me parece fundamental e ao qual voltarei posteriormente – a saber, o fato de que a oralidade possui uma dimensão corporal e performativa, enquanto a linguagem escrita tende a enfatizar a dimensão semântica do código. Esta diferença parece se acentuar com a presença da câmera. Assim, no caso de Vanilda, por exemplo, tive a oportunidade de notar uma inibição inicial frente à câmera – que fez com que suas primeiras respostas constituíssem falas muito curtas, meras contrapartidas de minhas perguntas – que gradativamente foi se acabando ao ponto de, do meio da entrevista para a frente, ela desenvolver livremente seus comentários. Testemunhamos aqui um fenômeno da ordem do *habitus* (Bourdieu, 2001), das disposições duráveis para a ação que são incorporadas (literalmente marcadas no corpo) por minha interlocutora a partir de suas experiências no interior dos vários “campos” sociais dos quais ela faz parte –, *habitus* este que não se coaduna com o deixar-se filmar e que engendra, por isso mesmo, certa vergonha de expressar-se diante da câmera.

Alguns dias depois de filmadas estas duas entrevistas, minhas informantes retomaram seu trabalho na costura. Decidi, pois, investir, uma vez mais, na possibilidade de registrar este trabalho propriamente dito. Andréia e Vanilda, como sempre, concordaram e me receberam de uma maneira bastante atenciosa. Começo por registrar primeiro o trabalho de Andréia. Não focalizo todo o cômodo, mas fecho o plano focando apenas nela e no seu trabalho. Isto se deve a dois motivos: em primeiro lugar, porque dona Odete – mãe de Andréia e Vanilda, que também se encontrava no recinto cuidando do trabalho doméstico⁸ – avisou-me enfaticamente que não gostaria de aparecer frontalmente na filmagem; em segundo lugar – e mais importante para os propósitos deste trabalho –, porque eu pretendia me concentrar sobre as “técnicas corporais” da costura. Logo de cara, a câmera nos permite mostrar parte das peças já costuradas sobre o colo de Andréia, sendo possível registrar sua maneira característica de lidar com (e tocar) o material. Ela apoia as peças sobre suas pernas e, à medida que vai acrescentando outras à pilha, passa rapidamente a mão sobre elas para esticá-las⁹. Por vezes, enquanto eu filmava, minha interlocutora interrompia a sequência normal de seu trabalho (a saber, a costura parcial de cada uma das partes do *lingerie* no intuito de imprimir mais velocidade ao processo produtivo) para produzir uma peça na íntegra com o objetivo de exibi-la pronta, além de fornecer explicações técnicas sobre o ofício. Ao assistir ao vídeo mais tarde, particularmente um close sobre suas mãos a trabalhar, Andréia – em que pese sua ênfase sobre “a costureira como ela é” em contraposição ao “se arrumar”, por ocasião de seu debate com a irmã referente à melhor maneira de apresentação de ambas no vídeo – fala de sua unha pintada:

Olha, mostrou direitinho a minha unha pintada. Viu só? Costureira também pinta a unha, também se cuida. Eu só tinha que ter tirado esse lacinho feio do cabelo (risos). (Andréia)

Ao filmar Vanilda, por seu turno, noto que a técnica corporal de apoiar sobre as pernas as peças acabadas (ou semiacabadas) parece ter certa difusão entre as costureiras – talvez constitua mesmo uma técnica do ofício. Há que se registrar igualmente as informações preciosas – sobretudo quando consideramos os re-

8. Dona Odete mora com Andréia e – na distribuição social do trabalho familiar – se ocupa dos afazeres domésticos, ao passo que esta última (mãe solteira de um filho de 15 anos) passa a maior parte do dia na máquina de costura.

9. O gesto parecia denotar também certo orgulho profissional ligado ao produto do seu trabalho, alguma coisa que Andréia expressa similarmente por meio de seus depoimentos orais.

latos das costureiras neófitas acerca da dificuldade do aprendizado na costura e a consequente pressão patronal no sentido da aceleração deste aprendizado – que o vídeo nos oferece sobre a coordenação motora bilateral que o trabalho na costura exige. A câmera filmadora, como ferramenta metodológica, me permite fechar o close e focar os pés de Vanilda e os pedais da máquina de costura que são acionados diferencialmente e intermitentemente por ambos os pés e exigindo, por conseguinte, certa independência entre os membros inferiores.

Por fim, quero relatar ainda uma segunda etapa deste exercício de registro fílmico que parece relacionar-se com o caráter pedagógico do registro etnográfico audiovisual – a saber, a apresentação do vídeo a minhas informantes elas próprias. “Até que eu não fiquei mal na televisão não!” Estas as primeiras palavras de Vanilda por ocasião de nosso encontro para assistir à gravação que havíamos feito. Além disso, ela mencionou uma ou duas vezes o brilho que refratava em seu brinco, além de dizer que preferiu sua voz no áudio à original. Embora para o leitor tudo isso possa eventualmente assumir uma aparência pueril, creio que o episódio¹⁰ seja revelador de um aspecto sobremodo importante do registro audiovisual – qual seja, seu caráter objetivador, seu potencial para fornecer autoconhecimento ao espectador de si mesmo. Com efeito, ao longo de toda a reprodução do vídeo, Andréia e Vanilda falaram-me recorrentemente da necessidade de realizar as entrevistas uma vez mais. “É que vendo agora a gravação a gente lembra de um monte de coisas que não falamos”, disse-me Andréia. Tudo se passa, pois, como se a possibilidade de objetivação, por parte de minhas informantes, de suas próprias memórias, registradas no vídeo, constituísse uma chave heurística capaz de desencadear a lembrança de outros aspectos que, embora obliterados no primeiro depoimento, convertem-se doravante em elementos importantes para a composição de um painel mais completo de suas próprias vidas.

Esta triangulação pesquisador, câmera, pesquisados apresenta, pois, implicações epistemológicas fundamentais para a reflexão sobre o fazer antropológico. E não apenas porque as imagens produzidas pelo trabalho de campo evocam para minhas informantes/espectadoras do vídeo elementos mnemônicos ocultados nos seus primeiros depoimentos, senão que a dinâmica mesma desta interação triádica informa ao investigador, ele também, aspectos de seu trabalho anteriormente ignorados. A saber, suas prioridades momentâneas em termos das questões formuladas tanto quanto de seus olhares e ênfases visuais – suas edições, inconscientes ou, como veremos, pré-objetivas. Neste sentido, as considerações teóricas presentes neste trabalho decorrem desta triangulação e encontram nela sua condição de possibilidade. Em outras palavras, as hipóteses defendidas aqui não poderiam ser formuladas a partir de um trabalho de campo tradicional (sem a presença da câmera) e de um investimento meramente bibliográfico. O conhecimento produzido por minhas interlocutoras e eu, sendo empírico, conceitual e imagético, assume um estatuto *sui generis*, sendo de uma natureza inteiramente nova e, acredito, ainda pouco explorado pela Antropologia.

10. No meu entender, o episódio constitui ainda a manifestação de um fenômeno muito recorrente no interior dos processos de construção identitária das costureiras de roupas íntimas de Nova Friburgo – a saber, a ênfase sobre a feminilidade. Ver a este respeito Espírito Santo (op. cit.).



Ambiguidades da prática etnográfica: registro escrito de uma experiência multissensorial

Norbert Elias, juntamente com John Scotson, em *Os estabelecidos e os outsiders* escreve o seguinte: “Havia, portanto, diferenças consideráveis entre os antigos residentes e os recém-chegados. Não foi fácil encontrar conceitos adequados para expressá-las” (Elias, 2009:63, grifo meu).

A dificuldade a que Elias se refere constitui, creio, um problema crônico dos relatos sobre a experiência etnográfica, a saber, a resistência que as situações empíricas apresentam frente às abstrações da linguagem. Não obstante, conforme a denúncia de Margaret Mead a que fiz referência acima, a Antropologia concede absoluta primazia ao texto escrito, prescindindo frequentemente dos novos instrumentos de registro disponíveis. Paradoxalmente, é também a Antropologia a disciplina que se propõe a fornecer um relato tão claro e completo quanto possível de modos de vida para os quais a separação entre teoria e prática não existe.

Ao conviver cotidianamente com grupos que não dispõem da condição de *skóle*, conforme o termo reativado por Bourdieu – ou com sociedades que desconhecem inteiramente o “pensamento domesticado” do Ocidente (Lévi-Strauss, 1976) –, o etnógrafo dispõe apenas de sua experiência particular para produzir seu relato. Trata-se de uma experiência multissensorial que, contudo, é frequentemente comprimida pela codificação escrita. Uma das causas desta limitação constitui um paradoxal medo cientificista de que a investigação seja contaminada por preocupações de ordem estética.

Veja-se, por exemplo, a existência na França de um debate ou, ao menos, de conversas relativamente frequentes – e nem sempre pacíficas – se bem que muito fecundas, entre cineastas do real (documentaristas) e antropólogos cineastas. Tais encontros não são considerados, necessariamente, parte da ortodoxia do ponto de vista da antropologia teórica. A preocupação científica (quando não cientificista...) desta última é ofuscada por ligações consideradas perigosas: elas contaminaram o rigor acadêmico pelas tentações estéticas e espetaculares, que estariam muito distante de um estrito propósito antropológico (Piault, op. cit.: 15-16).

Aqueles que pensam assim se esquecem que a comunicação em Antropologia não pode prescindir de dispositivos estéticos. Veja-se, por exemplo, os “estratagemas literários”¹¹ (Pina Cabral, 2003) de que a escrita etnográfica lança mão. Para comunicar a diferença, os textos antropológicos recorrem com frequência à semelhança (ibid.: 118). A evocação da semelhança neste contexto constitui um artifício de con-formação, literalmente de comparação de *formas*. É também neste sentido estrito que emprego o termo *estética*, referindo-me, com isto, especificamente às *propriedades formais* da comunicação – mas, no caso do registro audiovisual, de uma modalidade comunicativa¹² capaz de acessar o que Howard Morphy (1996:255) denomina “the sensual aspect of human experience”. Não incluo aqui, por conseguinte, nenhum tipo de preocupação propriamente artística. Ao mencionar as propriedades formais do registro audiovisual introduzo a possibilidade de evocar o que me parece ser um meio possível de lidar com a ambiguidade apontada por Margaret Mead (“Antropologia visual em

11. A expressão é de Pina Cabral e refere-se aos recursos dos quais o texto etnográfico lança mão para descrever realidades diferentes daquela da qual os leitores habituais de etnografias fazem parte. Tais recursos costumam evocar a semelhança para comunicar a diferença.

12. Registre-se, contudo, que se o vídeo apresenta este potencial comunicativo, nem sempre o conso-lida: “A camera can be quite blind. Surveillance cameras in warehouses or apartment buildings are quite blind. Looking at the recordings they make, one can sense that there is no one behind these cameras” (MacDougal, 2006:7).

13. “Os treinadores esportivos buscam meios eficazes de se fazerem ouvir sobre o corpo, naquelas situações de que todos têm experiência, onde se compreende por uma compreensão intelectual o gesto a ser feito ou a ser evitado, sem que se possa fazer efetivamente o que se compreendeu por não se haver de fato logrado uma verdadeira compreensão pelo corpo.” (Bourdieu, 2001: 176).

14. Jean Rouch, subvertendo fronteiras. Filme de Ana Lúcia Ferraz. Laboratório de Imagens de Antropologia da USP (LISA).

uma disciplina de palavras”) – a saber, a noção de “*embodiment*” formulada por Thomas Csordas. Logo no início de seu artigo, Csordas afirma estar interessado na percepção tal qual ela ocorre na vida cotidiana – segundo ele, de maneira pré-objetiva (nos termos de Merleau-Ponty). Parece ser por meio da percepção que as disposições duráveis para a ação (Bourdieu, 2001) vão sendo incorporadas de maneira infraconsciente. Por se tratar de um processo de incorporação das estruturas sociais, sob a forma de estruturas cognitivas, Bourdieu elege as “técnicas corporais” como um objeto privilegiado para a investigação da maneira pela qual o *habitus* é inculcado¹³. A própria categoria *habitus* foi desenvolvida por Bourdieu a partir de sua introdução em um curto parágrafo no artigo sobre as “técnicas corporais”, de Marcel Mauss (op. cit.: 214).

Eis aí um domínio no qual, se olharmos a bibliografia especializada, acredita-se que o código audiovisual tem primazia sobre o escrito – o domínio das técnicas do corpo. Parte da resistência do real frente à abstração da linguagem escrita talvez decorra deste fato – de que a experiência é multissensorial, é incorporada e frequentemente “pré-abstrata” (Csordas, op. cit.). O suporte fílmico, ao contrário, permite, por um lado, o registro de práticas sociais que acontecem livres da abstração e dos processos de objetivação. Por outro lado, o trabalho do cinegrafista é também ele, em larga medida, pré-objetivo: “In many respects filming, unlike writing, precedes thinking” (MacDougal, op. cit.:7). Daí o paradoxo que lhe confere suas possibilidades heurísticas – seu caráter objetivante. Pesquisados, tanto quanto pesquisadores, ao assistirem repetidamente as filmagens têm a oportunidade de ir aprofundando sua interpretação dos fatos (e da maneira como os “fatos” são produzidos pelo registro do etnógrafo) – objetivando-os, por assim dizer. “A imagem pode exercer um efeito causal na direção oposta, sobre a pessoa que ela representa, tal como ocorre em alguns rituais” (Novaes, 2008:462). Um destes efeitos, segundo vejo, é a auto-objetivação. A imagem mantém um vínculo estrito com seu referente, ao contrário do texto escrito – sempre distante da coisa sobre a qual ele se refere. “Parece haver uma distância entre o texto e aquilo sobre o que ele fala; já as imagens estão sempre próximas do que apresentam” (ibid: 453). Ora, esta proximidade e este potencial para rerepresentar a experiência não constituem precisamente a ambição da antropologia? Jean Rouch, em uma de suas entrevistas, afirmou que a antropologia, no futuro, será audiovisual ou não será antropologia¹⁴. Concordando com ele, Marcus Freire, citando Laplatine, mostra a importância geral da visualidade para a etnografia:

[...] a etnografia é exatamente o contrário do conhecimento do invisível no sentido cristão ou platônico. Ela é descrição do visível, das superfícies, das imagens tal como elas aparecem. Ela é uma semiologia do visual, uma iconologia, segundo os termos do historiador da arte Panovsky e, antes de tudo, uma iconografia (Laplatine citado por Freire, 2006:64).

Aspectos “verbalmente inarticulados” da experiência e caráter pedagógico do filme etnográfico

A célebre metodologia de alfabetização de adultos formulada por Paulo Freire e seus colaboradores já se fundamentava parcialmente no potencial pedagógico da codificação visual. Todo o trabalho dos “círculos de cultura”, conforme Freire denominava o espaço da relação pedagógica, era precedido, por assim dizer, por um “trabalho de campo”,¹⁵ ao cabo do qual os principais “termos nativos” (o que Freire denominava “palavras geradoras”) eram codificados por um código visual (fílmico, fotográfico, cênico etc.) para serem “devolvidos” aos grupos concernidos. O referente empírico expresso pela palavra escrita a ser aprendida pelos alunos era assim apresentado sem as abstratas mediações simbólicas da linguagem escrita.¹⁶ Seguia-se um debate entre todos os participantes do círculo de cultura com o propósito de “decodificar” a realidade codificada na imagem – poderíamos dizer, com o propósito de objetivá-la. Era somente depois deste processo de dar carne à palavra escrita que esta última era aprendida. Em *Cartas à Guiné-Bissau* Freire propõe que estes procedimentos fossem adotados em todos os níveis de ensino a fim de que o sistema de educação daquele país (da alfabetização à pós-graduação) pudesse superar a dicotomia ocidental entre teoria e prática.

Ao conferir, no interior de sua prática educativa, um lugar privilegiado à imagem, Paulo Freire pretendia, segundo vejo, reconstruir as experiências cotidianas de seus alunos em um grau que dificilmente – sobretudo no caso de grupos não letrados – seria alcançado pelo mero emprego da escrita. Fazendo isso ele chegou, por diferentes vias, às conclusões endossadas pela maioria dos autores envolvidos com a antropologia visual – segundo a qual o registro audiovisual apresenta uma contribuição particular para os processos formativos humanos. A imagem retira sua eficácia, segundo a interpretação de Novaes (op. cit.), de seu parentesco com a magia. A autora cita Olgária Matos, que propõe uma origem comum, no persa antigo, para *imagem* e *magia*, e, evocando Mauss, lembra que a aderência do concreto à imagem constitui similarmente a paixão da magia:

Ao contrário da religião – que tende à metafísica e às abstrações intelectuais – a magia é um “tesouro de ideias”; como afirmou Marcel Mauss, a magia apaixonou-se pelo concreto e dedica-se a conhecer a natureza, estabelecendo um índice de plantas, animais, metais e um primeiro repertório das ciências físicas, astronômicas e naturais. Para Mauss, a magia é sempre a técnica mais fácil – a própria magia cria imagens (Novaes, op. cit.:456).

A magia está para a imagem assim como a ciência está para a escrita. Daí que, comparativamente à escrita, a imagem constitui a “técnica mais fácil” para a recriação da experiência, de seus aspectos “verbalmente inarticulados”. Daí também seu potencial pedagógico. Novaes continua:

A evocação torna-se mais importante do que a afirmação. E na evocação através das imagens, o papel do receptor é fundamental. Neste novo conceito do conhecimento antropológico, o significado não resulta apenas de uma reflexão sobre a experiência; ele necessariamente inclui a experiência – talvez de modo algo próximo àquele de alguém que se submete às práticas mágicas (ibid.:471).

15. De fato, Freire por vezes insistiu sobre a necessidade de esta pesquisa ser auxiliada por cientistas sociais, sobretudo antropólogos.

16. “(...) se não houvesse nenhuma relação entre a imagem e o objeto que ela representa, estaríamos diante de um objeto de ordem linguística e não diante de uma imagem. A linguagem, desde Saussure, é um sistema de signos que não tem relações materiais com aquilo que representa” (Novaes, op. cit.: 456).

O que emerge deste debate parece ser uma relação intrínseca entre experiência incorporada, percepção e o potencial pedagógico do audiovisual. Se, como afirma Csordas, é por meio da percepção que o *embodiment* ocorre; e se, como supõe McLuhan (1968:219), os meios de comunicação constituem “extensões dos mecanismos da percepção humana; são imitadores do modo de compreensão e discernimento humanos”, então pode haver, de fato, alguma propriedade formativa específica que importa ser aproveitada no registro fílmico para a qual ainda não se prestou a devida atenção.

Com efeito, em um artigo intitulado “Aula sem paredes”, McLuhan inicia seu argumento afirmando que, com regular frequência, se ouve falar de “auxiliares audiovisuais” do ensino. Segundo o autor, este caráter “auxiliar” é certamente uma contrapartida do primado do texto escrito. Há, neste pequeno artigo, um ponto que me parece fundamental para pensarmos a importância da imagem e do som como recursos pedagógicos – qual seja, a recuperação da dimensão corporal do conhecimento que a escrita oblitera. Sobre este ponto, McLuhan afirma o seguinte:

O rádio, o filme, a televisão, impeliram o inglês escrito para as mudanças espontâneas e a liberdade do idioma falado. Ajudaram-nos a recuperar a compreensão intensa da linguagem facial e do gesto corporal (McLuhan, 1968:18-19).

É precisamente a “linguagem facial e o gesto corporal” presentes na oralidade que me permitem defender aqui que o registro audiovisual de depoimentos orais fornece ainda a possibilidade de expressar dimensões “verbalmente inarticuladas” – para empregar uma vez mais a expressão de Mead – que resistem a um relato escrito. Debruçando-se sobre o fenômeno da “glossolalia” – a oração em línguas estranhas – presente nas religiões cristãs carismáticas e neopentecostais, Csordas (op. cit.) tem a oportunidade de formular uma interpretação da linguagem humana fundamentada na fenomenologia e na noção de *embodiment*. Na medida em que a glossolalia ocorre abstraída de qualquer nível semântico, seu significado é fundamentalmente performático.

I would argue, with Merleau-Ponty, that *all* language has this gestural or existential meaning, and that glossolalia by its formal characteristic of eliminating the semantic level of linguistic structure highlights precisely the existential reality of intelligent bodies inhabiting a meaningful world (Csordas, op. cit.:25, ênfase do autor).

Toda linguagem oral, abstraída o nível semântico, constitui, pois, um gesto, um significado existencial. Em outras palavras, a oralidade possui uma dimensão corpórea e, mais que isso, tem no corpo o seu suporte. Esta dimensão corpórea pode ser melhor capturada pelo vídeo que pela escrita. O debate entre minhas informantes sobre a melhor forma de apresentar-se corporalmente diante da câmera permite entrever suas falas igualmente como performances gestuais.

Abro aqui um parêntese: há também que se considerar as distinções entre linguagem oral e escrita que deitam raízes no nível semântico. Sem pretender abordar esta questão complexa, contento-me em indicar uma passagem de Edmund Carpenter que, inspirada na distinção feita pela antropóloga Dorothy

Lee – entre codificações lineares (orientadas por uma estruturação cronológica, constituída por sucessões de eventos lineares) e não-lineares (estruturadas por padrões nos quais o todo da mensagem é inferido sem a necessidade da orientação de uma linha²⁷) –, constitui uma boa introdução do problema:

A escrita encorajou um modo analítico de pensamento, com ênfase sobre a linearidade. As linguagens orais tendiam a ser polissintéticas, compostas de grandes e densos aglomerados, como nós entrançados, dentro dos quais as imagens estavam justapostas, inseparavelmente fundidas (Carpenter, 1968:197)...

Findo o parêntese, sugiro que o que vale para a linguagem oral aplica-se *a fortiori* à imagem. Um tratamento homólogo ao que Csordas dá à primeira MacDougal aplica à segunda, apontando os limites de sua abordagem em termos de linguagem.

The way we use words all too often becomes a mistaken recipe for how to make, use, and understand visual images. By treating images – in paintings, photographs, and films – as a product of language, or even a language in themselves, we ally them to a concept of thought that neglects many of the ways in which they create our knowledge. It is important to recognize this, not in order to restrict images to nonlinguistic purposes – this merely subordinates them further words – but in order to reexamine the relation between seeing, thinking, and knowing, and the complex nature of thought itself (MacDougal, op. cit: 2).

Se, conforme diz MacDougal, a produção fílmica de imagens precede, em certa medida, o pensamento, seria então razoável supor, semelhantemente ao que defende Csordas acerca da oralidade, que o processo de filmagem pode ser conduzido de um modo pré-objetivo. De um lado, mesmo vendo-se meramente narrando sua própria história de vida, minhas informantes – Vanilda e Andréia – admiram-se de sua própria imagem e fala; de outro, posso admirar-me eu mesmo, de meus olhares registrados no vídeo – o que traz implicações muito interessantes para se pensar a relação entre “olhar, pensamento e conhecimento”, para usar os termos de MacDougal. Imagens corporais, diz ainda o autor, são também imagens do corpo que está atrás da câmera (ibid: 3).

Considerações finais

Ao cabo destas reflexões quero apontar sumariamente para outros aspectos da vida das costureiras cujo registro audiovisual talvez apresente certa vantagem heurística comparativamente ao relato escrito. Em minha dissertação de mestrado (Espírito Santo, op. cit) chamei a atenção para as variações no ritmo do caminhar das costureiras em distintos momentos de sua jornada de trabalho. À cadência acelerada e individualizada da entrada pela manhã e da saída, ao fim do expediente (talvez em decorrência de uma segunda e, eventualmente, de uma terceira¹⁸ jornada de trabalho, em casa) contrasta-se o caminhar sossegado e vagaroso do horário do almoço, quando grupos de amigas caminham lado a lado. Muito proveito para a investigação etnográfica se poderia retirar de um vídeo sobre este ponto. Além disso, há ainda muito que se fazer acerca do registro das técnicas corporais do trabalho propriamente dito. Mencionei,

17. Peço desculpas pela definição sumária e sem dúvida hiper-simplificada da formulação de Lee e remeto o leitor ao seu artigo em Lee (1968), Codificações lineares e não-lineares da realidade.

18. Com efeito, não são poucas as costureiras que, ao cabo de seu expediente na fábrica, enfrentam, além da segunda jornada de trabalho, agora doméstico, uma terceira jornada materializada na costura a domicílio. Ver a este respeito Espírito Santo (op. cit).

no tópico 2 deste artigo, algumas técnicas do ofício ligadas à costura na máquina de *overlock*; importa, entretanto, registrar igualmente outras etapas do processo produtivo – a costuras nas máquinas de *interlock*, *três pontos*, *colarete*, *travet* etc., a limpeza das peças, a embalagem, as diferenças entre processos de montagem bruta da peça e de acabamento etc. Similarmente é necessário distinguir e registrar, com a ajuda da câmera, os diferentes modos de relação corporal das operárias com o material objeto de seu trabalho. Modos de tocá-lo, de manuseá-lo, diferentes conotações simbólicas deste contato, nos diferentes locais de trabalho – grandes fábricas, pequenas confecções, oficinas artesanais e domésticas de produção etc.

A pedagogia dos cursos técnicos de corte e costura, suas diferenças conforme as instituições de ensino sejam públicas ou privadas, os processos de socialização das aprendizes constituem outros tantos fenômenos a serem registrados com o recurso audiovisual. Vimos que Bourdieu elege a pedagogia das atividades corporais como um caso privilegiado para o estudo da maneira como o *habitus* é incorporado. Vale a pena encerrar estas notas lembrando que Mauss, no final do capítulo 2 de seu artigo sobre as técnicas corporais reativa outras palavras do latim além de *habitus* para tentar dar conta, por meio da linguagem escrita, de fenômenos que resistem a uma codificação nestes moldes:

Convém estudar todos os modos de treinamento, de imitação e, em particular, essas maneiras fundamentais que podemos chamar de modo de vida, o *modus*, o *tonus*, a "matéria", as "maneiras", o "jeito" (Mauss, op. cit: 221).

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1980.

_____. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CARELLI, Vincent & GALLOIS, Dominique T. Vídeo e diálogo cultural – experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos: Antropologia Visual*. Porto Alegre, 1995, Ano 1, nº 2, pp. 61-72.

CARPENTER, Edmund. As novas linguagens. In: Carpenter, Edmund & McLuhan, Marshall (orgs.). *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, pp. 197-217.

CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a paradigm for Anthropology. *Ethos: Journal of the Society for Psychological Anthropology*. 1990, vol. 18, nº 1, pp.05-46.

DE BRIGARD, Emilie. The history of ethnographic film. In: Hockings, Paul (ed.). *Principles of visual anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 1995, pp.13-42.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ESPÍRITO SANTO, Wecisley Ribeiro do. *Trabalho, gênero e lingerie: tradição e transformação nas trajetórias das costureiras de roupas íntimas de Nova Friburgo-RJ*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. PPGAS/Museu Nacional/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

FRANK, Lawrence K. Comunicação tátil. In: Carpenter, E. & McLuhan, M. (orgs.). *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, pp. 21-29.

FREIRE, Marcius. Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em *Balinese Character. A Photographic Analysis*. *ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro, 2006, vol. 7, nº 13, jul./dez., pp. 60-72.

FREIRE, Paulo. *Cartas à Guiné-Bissau: registros de uma experiência em processo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HEIDER, G. Karl. Uma história do filme etnográfico. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 1995, nº 1, pp. 31-54.

JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 1995, nº 1, pp. 11-22.

LEE, Dorothy. Codificações lineares e não-lineares da realidade. In: Carpenter, Edmund & McLuhan, Marshall (orgs.). *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, pp. 167-187.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

MACDOUGAL, David. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.

MCLUHAN, Marshall. Aula sem paredes. In: Carpenter, Edmund & McLuhan, Marshall (orgs.). *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, pp.17- 20.

_____. Comunicações de massa e cultura tecnológica. In: Carpenter, Edmund & McLuhan, Marshall (orgs.). *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, pp.218-221.

MEAD, Margaret. Visual anthropology in a discipline of words. In: Hockings, Paul (ed.). *Principles of visual anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, 1995, pp. 3-10.

MONTE-MÓR, Patrícia. Descrevendo culturas: etnografia e cinema no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 1995, nº 1, pp. 81-88.

MORPHY, Howard. Aesthetics is a cross-cultural category. The presentations: for the motion (1). In: Ingold, Tim (ed.). *Key debates in Anthropology*. London e New York: Routledge, 1996, pp. 255-260.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antro-

pológico. *Mana: Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, 2008, vol. 14, nº 2, pp.455-475.

PIAULT, Marc Henri. Espaço de uma antropologia audiovisual. In: Eckert, Cornelia & Monte-Mór, Patrícia (orgs.). *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2007, pp. 13-30.

PINACABRAL, João de. Semelhança e verossimilhança: horizontes da narrativa etnográfica. *Mana: Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, 2003, vol. 9, nº 1, pp.109-122.

Filmes citados

PEIXOTO, Clarice. *Gisèle Omnindarewa*. 2009.

FERRAZ, Ana Lúcia. *Jean Rouch, subvertendo fronteiras*. Laboratório de Imagens de Antropologia da USP (LISA), 2000.

PARA CITAR ESSE ARTIGO

ESPÍRITO SANTO, Wecisley Ribeiro do. Etnografia, corpo e imagem: reflexões a partir de uma experiência de registro audiovisual entre costureiras domiciliares de Nova Friburgo-RJ. *Enfoques - Revista dos Alunos do PPGSA-UFRJ*, v.12(1), junho 2013. [on-line]. pp. 182 - 201. Disponível em: http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1, acesso em: dd/mm/aaaa.

Recebido em 30 de setembro de 2011.

Aprovado em 10 de outubro de 2012.

