

UM DOCUMENTÁRIO REVISITADO: 555 CHOCOLATÃO

Marcos Freire de **Andrade Neves**¹



Fotografia 1: Vila Chocolatão durante despedida, 2011.

O “Bairro das Gaiolas” era muito pior do que eu imaginara. Conhecia-o por certas fotos de um fotógrafo célebre e pensei estar preparado para a miséria humana, mas as fotografias encerram o visível num retângulo. O visível sem moldura é sempre outra coisa. E depois, aquele visível tinha um cheiro bastante forte. Ou melhor, muitos cheiros. (Tabucchi, 2012: 12)

Em 2008, graduando em Ciências Sociais, passei a integrar uma pesquisa que tinha por objetivo estudar a atuação de lideranças comunitárias no espectro do Orçamento Participativo (OP) de Porto Alegre². Parte da dinâmica de pesquisa consistia em uma ida semanal à reunião da região Centro do OP, espaço que atualmente congrega 19 bairros de

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

² Sob orientação do Prof. Dr. Arlei Sander Damo.

Porto Alegre, ou 19,65% da população do Município³. Foi lá, em uma dessas reuniões semanais, onde, pela primeira vez, entrei em contato com os problemas e demandas da Vila Chocolateiro. Ora apenas uma das diversas localidades representadas no âmbito do OP, ela acabou por tornar-se meu local de pesquisa.

Então localizada em área nobre da região central de Porto Alegre, a Vila Chocolateiro era habitada por cerca de 700 pessoas que trabalhavam, em sua maioria, com coleta e triagem de material reciclável. A relação que estabeleci com o espaço e com as pessoas que lá residiam foi, em 2011, estremecida com o desfecho de um longo processo de reintegração de posse, cujo veredicto determinava a devolução do terreno da Vila aos seus proprietários legais. A remoção, e a subsequente transferência dos moradores da Vila para um condomínio no periférico bairro Mario Quintana, batizado “Residencial Nova Chocolateiro”, seria realizada a partir de 12 de maio de 2011. A proximidade dessa data, aliada aos diversos debates sobre o tema travados na esfera política – municipal e local – e midiática, incentivou a elaboração de um projeto que possibilitaria preservar parte da memória daquele espaço, assim como argumentar, através de outros meios e perspectivas, pontos fundamentais da pesquisa que desenvolvia.

A confluência de situações e prazos, imponderáveis previstos, mas não esperados, foi convertida no projeto “555 Chocolateiro”: um documentário etnográfico, cuja dinâmica consistiria fundamentalmente na gravação de depoimentos de moradores. Embora a ideia geral estivesse clara, alguns questionamentos essenciais interpuseram-se ao longo do processo de elaboração e gravação. É sobre esses questionamentos que pretendo, aqui, refletir.

Antonio Tabucchi, ao descrever o Bairro das Gaiolas, tangencia aspectos importantes à fotografia que podemos, sem prejuízo a sua narrativa, transpor para o uso etnográfico de imagens visuais. Como representar imgeticamente uma população específica? Como reunir, nesta pequena moldura retangular, um sem número de aspectos que vão além da forma, uma cena composta por relações, trajetórias, opiniões, texturas e odores, algo similar ao descrito, por Loïc Wacquant, como “embriaguez sensorial”? (2002: 90) Tais questionamentos somam-se a outros de igual importância: como propor

³Informação disponível em:

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/observatorio/default.php?p_sistema=S&p_rop=16. Acesso em: 30 de outubro de 2012.

depoimentos aos moradores? Como representar o cotidiano com imagens? Como articular dom e contradom; ética e estética?

A trajetória do uso de fotografias no fazer etnográfico indica respostas distintas às questões acima levantadas. Com usos diferenciados e intenções diversas, a fotografia foi inicialmente incorporada como um modo afirmativo de autoridade – bem como de legitimação da prática – etnográfica, em um contexto no qual a distância, por um lado, e a pretensa objetividade, pelo outro, demandavam a certeza do *estar lá*. Segundo James Clifford, a imagem referencia a experiência etnográfica. Em suas palavras: “(...) a escrita etnográfica encena uma estratégia específica de autoridade. Essa estratégia tem classicamente envolvido uma afirmação, não questionada, no sentido de aparecer como a provedora da verdade no texto.” (1998: 22).

A verdade, portanto, desempenhava um papel central na escolha por imagens visuais como uma nova estratégia de legitimação. Não à toa, tal escolha foi compartilhada por antropólogos como Margaret Mead, em *Coming of age in Samoa*, e Malinowski, em seu *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. Pela proposta metodológica de Malinowski, os dados coletados e testados em campo tinham sua validade justificada através da presença do pesquisador na ilha. Sua presença, e a garantia imagética dela, lhe outorgavam uma autoridade da qual seus predecessores não puderam usufruir. Sobre ele, Clifford afirma:

Malinowski, como mostram suas notas para a crucial introdução de *Os argonautas*, estava muito preocupado com o problema retórico de convencer seus leitores de que os fatos que estava colocando diante deles eram objetivamente adquiridos, não criações subjetivas.

(Clifford, 1998: 26)

Em tal procedimento, parece haver a perspectiva da existência de um mundo alheio a quem nele habita, um mundo factual e extrínseco, do qual podemos objetivar fragmentos e experiências. Um mundo que existe por si só, do qual podemos apreender, após um curto e único movimento do dedo, um instante fotográfico. Embora no momento descrito por Clifford a fotografia tenha desempenhado a função de auxiliar a consolidação do papel do etnógrafo, a preocupação de Malinowski em afirmar a objetividade, em detrimento das “criações subjetivas”, acabou por tomar, subsequentemente, o rumo inverso. A possibilidade de uma apreensão objetiva dos fatos foi questionada, e a subjetividade, antes

evitada, assumiu o local de condição indissociável ao fazer etnográfico. A neutralidade absoluta cedeu espaço ao reconhecimento de que o etnógrafo, assim como seus interlocutores, filtra seu olhar e ouvir, seu aparelho sensorial e seu pensamento, por meio de uma carga prévia de conhecimentos e vivências (Oliveira, 2000; Silva, 2009). O reconhecimento de que aquilo que o antropólogo ouve, não é igual ao que seus interlocutores dizem.

Nesse sentido, a fotografia deixa de ser empregada como uma ferramenta de objetividade e certificação. A imagem, visível através da fotografia, não contém uma informação dada, senão uma gama de significados passíveis de acesso somente por meio da subjetividade do observador. O fundamentalismo imagético (Martins, 2008: 37), segundo o qual a fotografia seria capaz de comportar, de modo incontestável, um dado da realidade social, cede às pressões do reconhecimento da polissemia da imagem visual.

Reconhecer a polissemia não significa apenas um maior distanciamento da imagem fundamentalista, mas também a articulação de uma triangulação fundamental, proposta por Belting como uma “inter-relação triangular, em que imagem, corpo e meio poderiam conjugar-se como três marcos”. (2005: 68) Dessa forma, Belting reforça a necessidade de considerar a imagem como parte integrante de uma relação que envolve meio e observador, não sendo possível analisá-la enquanto alheia à triangulação descrita. Em sua bela e angustiada descrição do povo Pueblo, proferida no começo dos anos 1920 em conferência ministrada durante sua internação na clínica Bellevue, sob os cuidados de Ludwig Binswanger, Aby Warburg ensaia a premência de considerar a imagem como algo que deve ser lido e não apenas observado:

Um pássaro, por exemplo, pode ser dissecado até o ponto de suas partes componentes essenciais para formar uma abstração heráldica. Torna-se um hieróglifo: para ser lido, e não para ser simplesmente olhado. Temos aqui um estágio intermediário entre a imagem naturalista e o signo, entre uma imagem reflexa realística e a escrita. (...) é possível imediatamente perceber como essa maneira de ver e pensar pode levar à escrita simbólica pictográfica.

(Warburg, 2005: 12)

A linguagem visual, metaforizada na figura de um hieróglifo, deve ser lida e significada, afastando-se da simples observação. A escrita e a imagem visual constituem dois modos discursivos complementares, equilíbrio reforçado por Warburg ao escolher, em

sua conferência, o verbo “acompanhar” como elo entre tais linguagens: “Se devo mostrar-lhes imagens, muitas delas por mim mesmo fotografadas, (...) e acompanhá-las com palavras, então me parece ser necessário prefaciar minha tentativa com uma explicação” (2005: 9).

Ademais, a imagem visual não responde a questionamentos sobre a veracidade do que pode representar, e cobrá-la nesse quesito contribui ao enrijecimento de uma falsa dicotomia entre verdade e falsidade. Falsa, pois não é sobre esses termos que ela deve versar. Antes de situar a imagem visual em algum desses polos epistemológicos, cobrando dela o que não pretende responder, devemos modificar as perguntas feitas a ela.



Fotografia 2: Crianças durante despedida da Vila Chocolate, 2011.

A imagem acima, em fotografia feita na Vila Chocolate em 2011 – informações somente acessáveis a partir de sua composição com o texto –, figura diversas pessoas, das

quais três crianças permanecem em destaque. A partir da composição e aparente ações dos personagens, pode-se presumir que as três crianças vasculham o lixo com o propósito de procurar possíveis alimentos, conforme sugere o menino com a caixa de suco em mãos e, à esquerda, a criança que segura uma embalagem plástica. A sugestão não poderá se transformar em certeza, em verdade, devido à inviabilidade de, a partir da imagem, saber se as três crianças foram, de fato, em meio ao lixo procurar alimentos, ou se, já com as embalagens em mãos, foram ao local para se aproximar das outras crianças que desenhavam no muro. Não é isso, no entanto, que devemos questionar. O que a proximidade do lixo com as crianças pode significar? Quais os motivos para algumas crianças estarem próximas ao muro, aparentemente desenhando imagens de casas que em nada se parecem com suas moradias de então, casas formais que contrastam com o acaso de suas moradias informais? Por que, naquele local, somente crianças estavam próximas dos desenhos das casas e da frase "Nova Chocolateira"? Qual a razão de um adulto, cuja posição das mãos sugere carregar uma câmera de médio porte, estar próximo justamente daquelas crianças em frente ao muro? É a partir dessas questões que a imagem deve estimular a pensar, a refletir, sobre aquele determinado momento daquela determinada população.

A realidade não é fixa, logo não é possível retratá-la em sua crueza. A imagem, fílmica ou fotográfica, pressupõe escolhas de abordagens, de perspectivas, de ângulos e temporalidades (Laplanche, 2007), apesar da inegável força representativa proveniente de sua dimensão heurística; proveniente de sua capacidade de comunicar. (Piette, 2007) Ao pressupor escolhas, a fotografia representa, invariavelmente, perdas. Perdas sensíveis que a tecnologia não a permite reproduzir, bem como perdas diretamente relacionadas a cada escolha feita. Um ângulo sob prejuízo de outro; uma temporalidade em detrimento de outra.

Em suma, as informações extraídas de uma imagem extrapolam os elementos nela dispostos, e dependem do observador para sua compreensão. A busca pela representação da verdade é ignorada à medida que sua impossibilidade é reconhecida. A subjetividade própria do processo de observação, assim como a variedade de informações passíveis de serem extraídas de uma única imagem, complexifica sobremaneira uma relação inerente à união da etnografia com imagens visuais: como conciliar, dentro de uma proposta estética, questões éticas que permeiam a interação entre o pesquisador e seus interlocutores?

Contudo, a presente discussão não deve ser restrita ao uso de técnicas fotográficas no processo etnográfico. Deve, sobretudo, ser ampliada de modo a compreender, seja através de fotografias ou gravações fílmicas, o impacto da presença, em etnografias, de imagens visuais como modalidade narrativa. Não enquanto substituta do texto, mas como um espaço discursivo capaz de fornecer informações e estimular, autônomo com relação às palavras escritas; enquanto linguagens não subordinadas⁴.

No entanto, conforme expressa Lévi-Strauss ao revisitar sua própria trajetória, a escolha pela linguagem visual na antropologia nem sempre foi vista com simpatia. Questionado sobre o uso de fotografias em seu trabalho, Lévi-Strauss inicia sua resposta de modo enfático: “Nunca dei muita importância à fotografia. Eu fotografava porque era necessário, mas sempre com o sentimento de que isso representava uma perda de tempo, uma perda de atenção”, e finaliza: “Aliás, vou fazer-lhes uma confissão: os filmes etnológicos me aborrecem” (Lévi-Strauss, 2011: 47-50).

As filmagens

“As pessoas não podem achar que por vir aqui e fotografar elas mostram a realidade da Vila para os outros”, reclama um morador da Vila Chocolate, “Elas não mostram. Mostram no máximo uma imagem”. Contrariado com a exposição excessiva que a Vila vivenciava, período no qual não raramente fotógrafos e documentaristas percorriam suas estreitas vielas, a reclamação ia ao encontro de uma concepção de imagem monossêmica, cujo efeito mais frequente era, sobretudo, homogeneizar a Vila e seus habitantes.

Nesse sentido, as gravações e entrevistas fragmentares que viriam a constituir o documentário deveriam, primeiramente, contrariar qualquer homogeneização, seja de ideias, opiniões ou posições. Somente assim, ao ceder espaço à diversidade, não haveria a pretensão de expor uma realidade, mas apenas lançar luz aos variados componentes que atuavam no espaço da Vila Chocolate. Tal objetivo não poderia prescindir de negociações anteriores, realizadas desde 2008, quando as relações foram estabelecidas, reforçadas e, em alguns casos, enfraquecidas. A negociação não representa um momento específico, ela representa uma trajetória.

⁴ Contrário a esta concepção complementar, Brandão advoga a linguagem visual como uma segunda linguagem frente à escrita. (2004: 31).

A ideia de uma Antropologia Compartilhada, nos moldes pensados por Jean Arlaud, vai além do deslocamento de uma “Antropologia sobre” para uma “Antropologia com”; ela estabelece a necessidade de uma articulação entre dom e contradom. Não é possível, diz Arlaud em seu depoimento ao filme “O cinema é uma dança”, fazer Antropologia sem essa articulação.

Definido por Godbout e Caillé como “toda prestação de bem ou de serviço efetuado, sem garantia de retorno, visando criar, alimentar ou recriar o elo social entre as pessoas” (Caillé, 2006: 30), o dom é, com frequência, questionado sobre o alegado desinteresse que representa. Entretanto, o desinteresse não deve ser confundido com a ausência de uma expectativa por um retorno, por uma resposta, “como se a ação não tivesse motivação ou objetivo, ação sem porquê (sem *weil*) nem por quê (sem *um zu*)⁵. (Caillé, 2006: 31)

Segundo Bourdieu:

(...) quem dá sabe que seu ato generoso tem todas as chances de ser reconhecido como tal (em vez de parecer uma ingenuidade ou um absurdo) e de obter o reconhecimento (sob forma de contradom ou de gratidão) de quem foi beneficiado, sobretudo porque todos os outros agentes que participam desse mundo e que são moldados por essa necessidade também esperam que assim seja.

(Bourdieu, 1996)

Vivenciando na prática as linhas gerais dessa orientação teórica, logo ficou claro que tirar uma fotografia de alguém demandaria, necessariamente, o retorno de uma cópia ao retratado. O desinteresse muitas vezes demonstrado pelas imagens que eu intencionava, geralmente “casuais” – com a ingenuidade inerente ao adjetivo –, levou a criação de outras imagens, para as quais eles, os moradores retratados, escolhiam poses e ângulos. Havia, portanto, dois momentos e duas imagens. A primeira delas, uma imagem *casual*, resultado de uma negociação constante ao longo do período em que estive lá. A segunda, por sua vez, era repleta de poses e deveria, tão rápido quanto possível, ser devolvida ao fotografado. A segunda imagem, orientada conforme os gostos do fotografado, não poderia ser usada no filme ou em texto.

Logo, a existência de duas imagens, uma casual – ingênua ao esperar a casualidade em uma situação próxima do extraordinário, mas que seria utilizada no trabalho – e uma

⁵ Em alemão, “*weil*” pode ser traduzido como um questionamento, um “porquê”, enquanto “*um zu*” denota uma ação que visa uma consequência, um objetivo.

posada – com todo o potencial de informações que a escolha de uma pose e de um local pode carregar, mas que não poderia ser utilizada no trabalho –, reforça a necessidade de refletir sobre a relação entre uma sensibilidade estética e a responsabilidade ética. Segundo Eckert e Rocha, os equipamentos audiovisuais

Estão ali não só ocupando o lugar dos olhos, dos ouvidos e do próprio corpo do próprio investigador na interação com o Outro, mas, principalmente estão ali registrando tudo aquilo que para o Outro antes era privado e que, a partir daí, adquire o estatuto de uma representação na esfera pública.

(Eckert e Rocha, 2004: 07)

O movimento de transposição da esfera privada para a pública pode ser pensado a partir do diálogo entre dois modelos distintos, mas necessariamente relacionados. Um modelo ético e outro êmico, cuja interlocução deve ser conduzida de modo a possibilitar um equilíbrio que permita, por um lado, a fluência do êmico sem, com isso, transpor as instáveis fronteiras que constituem o problema ético. No documentário, por conseguinte, as cenas exibidas, as pessoas que a compõem e os diálogos que a preenchem, deveriam articular os modelos visando, primordialmente, o alcance de uma Antropologia Compartilhada onde o êmico fosse capaz de conduzir a narrativa.

Sendo assim, o antropólogo-narrador retirou-se em prol de uma narrativa descrita pelos próprios moradores entrevistados. A retirada parcial do antropólogo teve por finalidade permitir a fluência dos termos êmicos, permitindo aos moradores contar suas próprias histórias. Após a primeira exibição do documentário para um dos entrevistados, José Luiz Ferreira, foi justamente a ausência de um narrador externo que o entusiasmou. A possibilidade de expor, nos seus termos, opiniões sobre o cotidiano na Vila Chocolate e a sua anunciada transferência, sem demasiada interferência exterior, estava no cerne do seu entusiasmo. A autonomia dos termos êmicos permite, segundo formulou Seu Luiz, a cada espectador “reconstruir [a narrativa] a partir de suas próprias convicções”, pois “não tem a imposição de uma perspectiva”.

A fluência alcançada se deve, em grande medida, à relação estabelecida entre entrevistador-entrevistado. Não havia um roteiro de perguntas que deveria guiar o diálogo, mas sim um ponto de partida que indicava temas a serem abordados. Três perguntas amplas eram feitas, sempre no início de cada entrevista: “Qual sua opinião sobre a vida na Vila?”,

“Qual sua expectativa com relação à transferência?” e, por fim, “Qual sua expectativa com relação ao trabalho?”. Uma vez indicado um norte argumentativo, ouvíamos as respostas sem impor limites de tempo, independentemente do grau de fidelidade às perguntas.

Conforme anteriormente destacado, a retirada foi somente parcial, pois apesar da cessão de espaço ao modelo êmico, o corte final ficou a cargo da equipe de pesquisadores. Se, por um lado, houve a intenção de conceder voz aos moradores, pelo outro o produto final somente foi possível após uma etapa unilateral de edição: vozes autônomas em uma continuidade por outrem determinada.

Os dois momentos ilustram a impossibilidade de levar a cabo uma Antropologia Compartilhada rigorosa em suas premissas, pois a ampla participação de moradores no processo de finalização, em decorrência das diferentes posições que ocupavam e papéis sociais que desempenhavam, inviabilizaria uma conclusão do projeto. Se, conforme escreveu Viveiros de Castro, uma das principais lições antropológicas “será talvez que a Antropologia, em certo e profundo sentido, é impossível *de jure*, por mais que continuemos a praticá-la *de facto*” (Lévi-Strauss, 2011: 22), é possível estender a impossibilidade *de jure* à Antropologia [estritamente] Compartilhada, ainda que suas premissas sejam fundamentais ao fazer antropológico e devem, *de facto*, serem buscadas tão longe quanto for possível.

A recepção positiva demonstrada por moradores, somente alcançada após lhes garantir o protagonismo de suas próprias histórias, foi, infelizmente, limitada. De todos os entrevistados, apenas dois continuam residindo no Residencial Nova Chocolate, o que sugere falhas num processo de transferência considerado, pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, como modelo. A ausência dos outros moradores entrevistados impõe dificuldades em localizá-los e, conseqüentemente, em entregar-lhes uma cópia da história que ajudaram a contar. Por outro lado, a mudança desses moradores, aliada aos problemas atualmente vivenciados no Residencial Nova Chocolate – problemas relacionados ao emprego e renda, à dificuldade em pagar o aluguel das casas e as contas de água e luz, entre outros – sugere que apenas um documentário não foi capaz de contar toda a história e que outro, talvez, possa contribuir um pouco mais. O convite que me foi feito, para em conjunto com os moradores realizar um novo documentário, sinaliza não apenas um horizonte

longínquo no objetivo de concluir a narração de uma história, mas também, e principalmente, a recepção positiva de um grupo de pessoas ávidas a contar.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. “Marginália. Algumas notas adicionais sobre o dom”. In: *Mana*, v.2, n.2. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. “Fotografar, documentar, dizer com a imagem”. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.
- CAILLÉ, Alain. “O Dom entre o interesse e o ‘desinteressamento’”. In: MARTINS, Paulo Henrique & BIVAR, Roberta Campos. *Polifonia do Dom*. Recife: Editora UFPE, 2006.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. *O cinema é uma Dança: entrevista com Jean Arlaud*. NTSC / 35 min / MiniDV / 2004, Realização: BIEV (Banco de Imagens e Efeitos Visuais - PPG Antropologia - UFRGS). Porto Alegre: BIEV/ UFRGS, 2004.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. “Ética e imagem: um percurso”. In: *Iluminuras*, v.5, n.11. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- LAPLANTINE, François. “Penser en images”. In: *Ethnologie française*, v.37. Paris: PUF, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Longe do Brasil*: Claude Lévi-Strauss; entrevista com Véronique Moraigue. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Ed. Abril, 1978.
- MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2009.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever”. In: *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, 2000.
- PIETTE, Albert. “Fondements épistémologiques de la photographie”. In: *Ethnologie française*, v.37. Paris: PUF, 2007.
- SILVA, Hélio. “A situação etnográfica: andar e ver”. In: *Horizontes Antropológicos*, ano 15, n.32. Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- TABUCCHI, Antonio. *Noturno indiano*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- WACQUANT, Loïc. *Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- WARBURG, Aby. “Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte”. In: *Concinnitas*, v.1, n.8. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

Recebido em: 30/10/2012

Aprovado em: 19/12/2012