

VII Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Pedro de Atacama, 2010.

Narrando a Kantuta: reflexões sobre o realismo, a metáfora e a escrita audiovisual.

Rafael Simões Lasevitz.

Cita:

Rafael Simões Lasevitz (2010). *Narrando a Kantuta: reflexões sobre o realismo, a metáfora e a escrita audiovisual. VII Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Pedro de Atacama.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/vii.congreso.chileno.de.antropologia/8>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eYYc/qVp>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Narrando a Kantuta: reflexões sobre o realismo, a metáfora e a escrita audiovisual

Rafael Simões Lasevitz⁹²

RESUMO

Ao longo de dois períodos distintos entre 2009 e 2010, realizei algumas horas de gravação em vídeo como parte de minhas investigações etnográficas sobre a Feira Kantuta, principal ponto de encontro da comunidade boliviana de migrantes que vivem na cidade de São Paulo, Brasil. Minha proposta para este artigo é a de apresentar uma espécie de auto-reflexão antropológica sobre estes registros audiovisuais, em um momento em que me debruço sobre o material até então recolhido para pensar seus possíveis processos de edição. Uma reflexão instigada por uma inquietação específica com a qual me deparei neste processo – a inquietação das escolhas narrativas possíveis na antropologia audiovisual, especialmente quando deparado com possibilidades de narrativas metafóricas.

Palavras chave: audiovisual; imigração; Bolívia; Brasil; metáfora; narrativa; significado.

ABSTRACT

Between the years of 2009 and 2010, I've recorded some hours of video as a part of my ethnographical investigations about Feira Kantuta, the main meeting point of the Bolivian community of São Paulo, Brazil. My proposition for this article is to present a sort of an anthropological self-reflection about these audiovisual recordings made while thinking about editing possibilities, most of all instigated by one specific inquietude: the one about the possible choices of narrative in audiovisual anthropology when facing possibilities of metaphoric narrative.

Keywords: audiovisual; immigration; Bolivia; Brazil; metaphor; narrative; meaning.

I

Era domingo, e como era domingo, enfim se podia encontrá-los na rua. Na rua e até no metrô. E era possível encontrar cada vez mais deles quanto mais me aproximava da estação Armênia, na linha azul do metrô de São Paulo. Alguns bolivianos já desceram comigo quando saí do metrô, sempre caminhando em grupo, o olhar de quem está ainda um tanto desconfortável cercado por brasileiros. Atravessando a difícil Av. Cruzeiro do Sul, senti que ultrapassava uma fronteira. Aos poucos era eu o brasileiro desconfortável, e aos poucos, eram também os bolivianos que me cercavam, e a transformação foi se dando gradualmente, a cada quarteirão, até se dar por completo quase que exatamente no instante em que ultrapassávamos a fronteira de cones amarelos e pretos que delimitavam aonde começava, e aonde terminava a Feira da Kantuta, principal ponto de encontro boliviano da cidade, quase tão delimitada no espaço quanto era no tempo: domingos, e somente aos domingos. A maior parte dos bolivianos que reside na metrópole paulista trabalhava de segunda a sábado em longuíssimas jornadas nas oficinas de costura espalhadas pelo centro da cidade. Trabalhando e morando no mesmo lugar quase não se via bolivianos na cidade. Exceto aos domingos. Estávamos então em julho de 2009, e era a primeira vez em que ia à feira para fazer

⁹² Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro, Asa Norte, ICC Centro, Sobreloja, B1-347, 70-910-900, Brasília, DF, Brasil. Email: rslasevitz@yahoo.com.br.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

observações etnográficas. De fato, a Feira da Kantuta já tem alguma popularidade entre os brasileiros da cidade, e não podia dizer que o fato de sê-lo me deixava desconfortável. O que me fazia com que me sentisse um estranho não era isso, de forma alguma, mas sim, aquilo que eu trazia comigo nas mãos. Um enorme tripé, que sustentava em sua ponta, uma pequena mas sempre bastante visível câmera filmadora.

II

Minha relação com os comerciantes locais nunca foi de muita intimidade. Até então, pelo menos, tinha apenas freqüentado a feira como visitante algumas poucas vezes, e, alguns dias antes, conversado com o diretor da associação que administra a feira, Don Carlos, quando ainda tentava entender um pouco melhor a história daquele lugar. Em resumo, já que meu espaço aqui é breve, a grande onda de imigração boliviana para São Paulo começou no início da década de 1990, com a prosperidade da moeda brasileira chamando a atenção por um lado, e novas crises internas solapando a economia boliviana por outro. No fim da década de 90, o que era uma pequena aglomeração de comerciantes bolivianos em torno de uma quadra de futebol no bairro do Pari, torna-se uma feira, cada vez maior, e que por fim, se estabelece em definitivo no que hoje é a Praça da Kantuta, no bairro do Bom Retiro, perto das oficinas de costura nas quais a maior parte dos bolivianos encontrou trabalho. Não se sabe exatamente quantos bolivianos vivem na cidade hoje em dia, e os números variam entre os 40 e os 120 mil. O que se sabe, contudo, é que praticamente todos eles já estiveram pelo menos uma vez na feira. E que boa parte continua indo, todos os domingos. Naquele domingo, eu tinha um nome certo a procurar. O de Edwin, com quem conversei por telefone alguns dias antes.

Logo encontrei sua barraca. Edwin vendia bugigangas bolivianas, desde bandeirolas até bolsas e porta-níqueis com motivos bolivianos, passando por cartões de telefone internacionais. Disse que queria filmar nossa conversa, ao que assentiu sem problemas. Sem problemas, exceto pela formalidade que a câmera parecia trazer para a discussão. Uma formalidade que talvez tenha obstruído alguns diálogos, tanto com Edwin, quanto outros diálogos que vieram depois. Após algumas perguntas a Edwin sobre sua trajetória de vida, e seu trabalho na Kantuta, senti que começava a repetir suas respostas, e que quanto mais eu tentava aprofundá-las, mais ele as repetia. Com Edwin, contudo, descobriria depois que nossos diálogos permaneciam travados mesmo sem a câmera. Mais curiosa foi minha conversa com Luis Carlos, pouco tempo depois. Luis Carlos trabalhava na feira como locutor. Passava o domingo inteiro, junto com um colega, em cima de um palco de cinco metros de altura, falando ao microfone, no intervalo entre uma música e outra, sobre os próximos eventos da feira, festividades, além de anúncios comerciais. Explico-lhe, sempre com a câmera em mãos, que sou antropólogo, e que gostaria de conversar com ele sobre aquilo que faz na feira, bem como sobre sua trajetória enquanto imigrante. Creio que era meu mote para começar a maior parte das conversas. Subitamente, contudo, me vejo caminhando ao redor da feira freneticamente enquanto Luis Carlos me leva de barraca em barraca, praticamente aproveitando a presença da minha câmera para fazer um anúncio comercial daquilo que se vendia.

Essa é uma das questões que pretendo abordar com este artigo, a questão não somente da relação pesada entre câmera e pessoa filmada, mas também, das expectativas que cada um possui sobre a câmera, e de como essas expectativas transformam a atuação de cada um quando a tenho em mãos. Como Luis Carlos, que mesmo apesar de minha insistência, seguia divulgando os incontáveis produtos que a feira vendia, de bonecos bolivianos a instrumentos musicais, passando por chaveiros, isqueiros temáticos e até mesmo fotografias que podiam ser tiradas com uma lhama falsa a um preço

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

módico. A outra questão sobre a qual me proponho tratar neste artigo exigirá provavelmente algumas páginas a mais. É a questão do uso de metáforas audiovisuais como um instrumento para a própria narrativa audiovisual. Essa questão, eu irei desenvolver melhor ao longo do texto, que por sua vez, segue a forma de minha própria revisão do material filmado em campo, em um momento em que refletia sobre minhas possibilidades de montagem – ao fim e ao cabo, provavelmente o momento mais epistemológico, para não dizer, dramático, da construção de um filme etnográfico.

III

De modo que o relato que se segue é o relato de minhas reflexões feitas enquanto analisava minhas gravações pela primeira vez. E até por isso, o relato que se segue, se segue por ordem mais ou menos cronológica, na medida em que as filmagens foram acontecendo. Devo dizer que esse artigo é também isso, um relato de uma revisão de material, e das idéias que surgiram em decorrência dessa revisão que visava acima de tudo pensar os rumos da montagem desse material. Talvez aqui seja o momento de dizer que utilizei uma câmera filmadora mini DV simples durante as filmagens, às vezes fazendo uso do tripé, às vezes não, de acordo com a conveniência. Vale dizer também que desde o princípio de minha pesquisa, tomei algumas decisões. Apesar de estar interessado em pesquisar a comunidade boliviana que vive em São Paulo, e não somente o espaço da Feira Kantuta, fazia filmagens somente na feira. Em oposição ao que fiz com os moradores e comerciantes bolivianos da Rua Coimbra, outro importante espaço boliviano da cidade. Pensei que seria uma forma de obter resultados diferentes através do uso de métodos de pesquisa diferentes. Também optei por privilegiar filmagens de entrevistas, sempre na esperança de que se tornassem conversas informais, e ainda que sem deixar de dar espaço a filmagens panorâmicas na feira, bem como das relações entre passantes e comerciantes em barracas mais específicas, filmagens de eventos de grande porte, e quaisquer outras coisas que me revelassem usos distintos do espaço da praça.

Logo após a conversa com Luis Carlos, tenho as gravações das conversas com Victor Hugo e Dona Marlene. Victor Hugo também era radialista, colega de Luis Carlos na Kantuta. Conversamos bastante antes sem a câmera ligada antes que começássemos a gravar. É curiosa a relação que se dá entre etnógrafo e etnografados. A situação do imigrante boliviano na cidade era frequentemente tensa devido a problemas de documentação, situações irregulares de trabalho, situações irregulares de comércio, entre outras tantas irregularidades possíveis e mesmo as desconhecidas e imaginárias, tornando a relação com o brasileiro por vezes difícil, desconfiada, como se qualquer brasileiro pudesse potencialmente ser um denunciador de irregularidades, e ele, boliviano, enquanto boliviano, potencialmente um irregular. De modo que era compreensível que fosse difícil conseguir conversar longamente com alguns, ou sair do registro do discurso seguro e superficial de outros. Mas há também aqueles que por alguma razão confiam no antropólogo. Por vezes, antes mesmo que saiba que se trata de um antropólogo. Victor Hugo, em poucos minutos, logo estava falando comigo sobre seu trabalho com rádios clandestinas (piratas) na cidade. Suas narrativas incluíam empolgantes perseguições policiais e até mesmo fugas disfarçado de mulher para salvar seu equipamento de ser apreendido pela polícia federal. Era difícil entender porque falava tanto para mim. O que ele teria em troca para se arriscar, se expor desta forma? Quando lhe proponho começar a filmar nossa conversa, contudo, o tom da narrativa muda. Victor Hugo fala sobre sua vida, seu trabalho na feira, mas passa longe de suas desventuras policiais. Nota-se que desde o princípio de nossa conversa ele sabia que eu pretendia fazer uso da câmera. O que me faz pensar que a própria relação de desconfiança que ele tinha com a própria câmera, se transformasse por oposição em uma relação de confiança com o meu eu-sem-câmera, como que por compensação do que ele não poderia dizer depois. Aprendi com o tempo que o meu eu-antropólogo que segurava uma câmera explicitamente desligada era muito mais confiável do que o meu eu-antropólogo sem câmera alguma em mãos.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

IV

A conversa com Dona Marlene que se seguiu serviu apenas para reafirmar alguns dos temores que eu tinha – temores clássicos, clichês até – com relação à capacidade da câmera de inibição do outro. Dona Marlene era boliviana, vivia desde 1984 no Brasil e era esposa do presidente da ADRB, Associação de Residentes Bolivianos de São Paulo. Mesmo hoje, revendo o vídeo, a expressão facial de Dona Marlene para a câmera não deixa de ser marcante para mim. Suas feições rígidas, seu sorriso endurecido, seus movimentos de pescoço quase robóticos perante a câmera, tudo isso combinado com uma fala decorada sobre a importância de sua associação para a comunidade boliviana, me faziam pensar que estava no caminho errado, que minha câmera opressora nas mãos perante pessoas que eu ainda mal conhecia estava me levando a um caminho errado. Provavelmente não foi à toa que foi daí em diante que comecei a valorizar mais aquilo que se descontraía, que passava pela câmera sem perceber, aquilo que, enfim, surpreendia a câmera.

V

Tanto que minhas próximas gravações registram um abandono meu das conversas com bolivianos em prol de um registro mais distanciado de suas atividades. Girando pela Kantuta, me deparo com um parquinho infantil repleto de crianças. Minha câmera se focou primeiramente sobre a cama elástica. Sobre ela, um grupo de crianças bolivianas e brasileiras pulava alegremente cercados por uma cerca de cordões de proteção. Em certo momento, começo a dar zoom com minha câmera sobre as crianças, como se buscasse por algo. Mas o que seria isso que eu buscava? Eu mesmo não sabia. Claro, de certa forma é isso que se espera de uma câmera filmadora, que registre até mesmo as coisas que ainda não sabemos que estamos registrando na expectativa de que algo, algo mais, seja registrado. Algo que o olho nu talvez não pudesse perceber. Mas será que aquilo que o olho nu não pode perceber pode ser considerado como socialmente relevante? Ou mesmo como real?

Uma relação interessante a se fazer pode estar justamente no cinema boliviano. Surgido na década de 70, o Grupo Ukamau surgiu na Bolívia com uma proposta de criar um cinema de ruptura com a tradição hollywoodiana e européia, e que se voltasse para um diálogo com as populações indígenas do país. Liderado por Jorge Sanjinés e Antonio Eguino, o Ukamau percebeu, após suas primeiras tentativas de cinema indígena, que sua proposta inicial de linguagem não estava funcionando como imaginavam, e que não conseguiam atingir seu público como pretendiam. Uma das adaptações necessárias se deu justamente em relação à distância entre a câmera e seus atores. Isso porque para seus espectadores, as tomadas em close-up ao longo do filme levavam a cena a exibir uma situação que era para eles irreal. Aquele ponto de vista do close-up jamais havia existido em suas realidades, ainda mais quando se tratavam de cenas em que toda uma comunidade se reunia para tomar decisões coletivas. A proposta de um *cine junto al pueblo*, do Grupo Ukamau, produz enfim o filme *El enemigo principal* (1973), com tomadas distantes, coletivas, sem que fosse imposto a platéia o ponto de vista do diretor.

Mas eu insisto no zoom. Olhando agora, minha insistência me parece uma boa metáfora para a própria antropologia, especialmente para aquela antropologia dos excessos descritivos, minuciosas, que torna o detalhe em algo hiperreal através deste outro, mas não menos potente, tipo de zoom, o da escrita etnográfica. Mas na minha gravação, outra idéia também me vem à mente. Especialmente quando aproximo minha câmera da quadra de futebol situada no centro da praça. Aliás, digo centro da praça não só geograficamente. A quadra de futebol é fundamental para a construção das relações de sociabilidade bolivianas em São Paulo. Existem centenas de torneios de futebol bolivianos na cidade, disputados por mais de mil equipes amadoras. Não é a toa que antes que existisse uma Feira da Kantuta, e antes mesmo que houvesse a antiga Feira do Pari, o que havia eram bolivianos

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

jogando em uma quadra de futebol, bolivianos aos poucos sendo cercados, lentamente, pelo oportunismo do comércio. Na Kantuta, a quadra está cercada por um cerco de metal. Meu zoom claramente enfatiza este cerco, ao mesmo tempo em que o faz se entrelaçar com a rede de uma das goleiras, enquanto os jogadores, postos para segundo plano, saem de foco. Naquele momento, me passou pela cabeça, pelo que me lembro, alguma idéia vaga sobre o isolamento boliviano na cidade ou algo do gênero, afinal, como já disse antes, minha pesquisa ainda estava no começo e tudo o que eu tinha até então eram idéias vagas e generalizantes. Talvez com isso minha câmera também tenha se tornado vaga e generalizante nesses primeiros dias. É difícil medir agora o impacto disso nas minhas filmagens. Mas agora, retomando essas imagens, ainda vejo como poderia conferir-lhes sentido. Articulando-as de forma adequada durante a montagem, poderiam servir para falar sim sobre essa espécie de isolamento, em parte característico de tantas comunidades de imigrantes, porém neste caso, extremado pelas condições de trabalho, pelas longas jornadas na costura, pelo ganho por produtividade, pelo não sair de casa em função do trabalho que é a própria casa, ou ainda pela timidez que frequentemente afasta bolivianos de brasileiros. A imagem ganha ainda maior força semântica por se tratar de uma forma emblemática da sociabilidade boliviana na cidade, o futebol. Era ainda uma maneira interessante de enfatizar o caráter central do futebol como origem da feira, à medida em que o zoom ia se desfazendo e, aos poucos, mostrando o grande movimento de bolivianos ao seu redor.

Ao fundo, os alto-falantes da feira garantiam a onipresença da música boliviana, interrompida somente esporadicamente para o anúncio de patrocinadores, além dos futuros eventos e festividades da Kantuta.

VI

Um dos registros que se seguem, já em outro dia, é o de minha conversa com Dona Francisca. Conheci Dona Francisca fora da Feira Kantuta, através de Carlos Soto, presidente da feira, e que me passou o contato de seu marido, Don Sergio, e de seu restaurante no Brás. Era um casal já de certa idade, que veio para o Brasil no final da década de 80 também para trabalhar com costura. Quando os conheci, tinham duas filhas crescidas no Brasil, netos, e dois pequenos restaurantes de comida boliviana, sendo que este que conheci, no Brás, vinha ganhando mal e já estava com data marcada para passar o ponto. Seu outro negócio era justamente a barraca dominical de cereais na Kantuta. No domingo em que fui lhes visitar, passei a maior parte do tempo conversando somente com Dona Francisca, enquanto sua filha, Rocío, cuidava da barraca, dos clientes, e da neta ao mesmo tempo. Começamos conversando como sempre sobre questões de trajetória, faço perguntas sobre a comunidade boliviana, e claro, sobre a própria feira. Na seqüência, sua neta, que deve ter cerca de seis anos de idade, vem em direção à câmera, a observa, e então se senta no colo da avó. Continua olhando fixamente para a câmera, e pode-se notar uma pequena sujeira no canto de sua boca. Subitamente, se levanta e vai novamente ao encontro da mãe, Rocío, que lhe nota a sujeira e a limpa. Posso pensar na cena como um pequeno detalhe do plano de fundo visual do registro de filmagem de uma conversa, mas a partir do momento em que penso na cena em termos emblemáticos, ela ganha outro tipo de força, outro tipo de poder semântico, podendo condensar em si própria uma idéia mais significativa sobre o acúmulo de relações familiares e de trabalho dentro do espaço de uma mesma barraca de cereais. Essa capacidade de uma imagem de acumular significados me interessa bastante, e vai me despertar cada vez mais interesse ao longo da revisão dos meus registros audiovisuais. A criança retorna um tempo depois. Dessa vez, toma o foco da câmera por completo, e tapa a lente com a mão, exatamente na hora em que Dona Francisca fala que não tinha gostado do Brasil, e que queria ter voltado. Em seguida, a criança tapa a lente da câmera com as mãos, a

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

imagem se torna completamente escura por alguns instantes, e a avó tem de retirá-la, prende suas mãos, ao mesmo tempo em que fala que ainda quer deixar o país, e que se não o faz, é pelas crianças.

O que me impressiona num registro como esse é a relação que existe entre produção de imagem, previsibilidade, imprevisibilidade, e relação final entre imagem e significado. Estou tratando aqui de um projeto de filme etnográfico, por princípio, pouco pretensioso, cuja estratégia de registro é frequentemente a estratégia de filmagem de cabeças falantes, uso tido como pouco nobre da câmera etnográfica e mesmo do cinema em geral. Pouco se espera de extraordinário neste tipo de registro além daquilo que vem da própria fala, ou seja, das narrativas orais da pessoa filmada. E é justamente essa potencialmente baixa expectativa do espectador sobre as imagens exibidas que torna, ou pode tornar, qualquer imagem imprevista em algo semanticamente bastante significativo. A criança surpreende o espectador pelo seu comportamento anárquico. Rompe com os padrões de movimento do filme, e como qualquer ruptura, chama a atenção do espectador para si. *E assim, a criança cria linguagem.*

Quando digo que cria linguagem, digo no sentido de que faz com que a cena possa expressar algo. Assistindo às imagens agora, é inevitável para mim pensar por exemplo nesta cena como uma ótima alegoria para o enraizamento familiar do migrante em um país, preso pela necessidade de cuidar da família, da educação familiar. De fato, o plano sequência aqui acaba encadeando uma série de idéias, especialmente se pegarmos desde a cena anterior, com a mãe limpando a filha durante o trabalho. O gesto em si de limpeza da boca da filha não denota em si toda uma complexa relação que entrelaça imigração, família e trabalho em uma série de desdobramentos. Mas serve para sugeri-la. E sugere principalmente graças a força da cena, à liberdade da criança para realizar movimentos extraordinários, e assim, chamar a atenção do espectador para a leitura de novos significados que o diretor, através da imagem, tenta transmitir.

Lembrando agora do momento em que eu filmava Dona Francisca, e que sua neta apareceu a minha frente, lembro de ter ficado ansioso. Notei naquele mesmo instante que a criança poderia gerar imagens significativas para mim, e sabia que isso se dava graças a sua condição de liberdade perante o filme. Uma liberdade que eu clara e conscientemente não dava à sua avó, Dona Francisca, presa ao diálogo comigo, às minhas perguntas, à sua cadeira, além de amarras diversas, políticas e sociais, e que são, pode-se dizer, condizentes com a vida adulta. Por outro lado, deve-se dizer também que trata-se de uma estratégia de filmagem que possui suas conseqüências. Para mim, a liberdade infantil no momento da filmagem era uma maneira excepcional que eu tinha para compensar a estrutura dura da minha proposta. Mas para mantê-la, foi necessário também que eu silenciasses as crianças filmadas. Não me dirigi para falar com nenhuma delas. Portanto, não lhes cedi em nenhum momento o microfone para que tivessem direito à voz, arriscando-me seriamente a exotizá-las nas filmagens, além de oprimindo outras possíveis formas de sua manifestação.

VII

Seguindo pelas minhas gravações, entre algumas conversas e entrevistas, me deparo com uma das filmagens que eu mais ansiava por rever. Eram as gravações de minhas conversas com seu Luis, um brasileiro, dono de uma barraca de brinquedos infantis situada logo na entrada da feira. Seu Luis sempre trabalhou com comércio e, em tempos de dificuldades financeiras, foi convidado por um conhecido boliviano a tentar vender alguma coisa na feira, no início dos anos 2000. Como as vendas iam bem, acabou comprando uma barraca maior, e vende brinquedos infantis desde então. Como ele

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

mesmo me diz, são brinquedos simples em geral, baratos, e que ele vai trazendo ou deixando de trazer de acordo com a aceitação e a rejeição das crianças.

Como brasileiro, Luis eventualmente foi ganhando uma posição politicamente importante dentro da administração da feira, sendo frequentemente utilizado como intermediário para lidar com questões de regulamentação da Kantuta perante a prefeitura, bem como para lidar com outras situações nas quais se sentisse que um interlocutor brasileiro seria desejável. Logo, Luis tornou-se também membro da diretoria, ocupando o cargo bem apropriado de relações públicas da feira. Lembro que desde as primeiras gravações, a barraca do Luis me parecia ser capaz de render um filme à parte. O movimento de crianças, acompanhadas ou não pelos pais, era freqüente. Algumas queriam bolas, dessas de plástico mesmo, outras queriam biribinhas, pequenas bombinhas inofensivas, mas barulhentas e que, invariavelmente, se manifestavam no áudio das filmagens. Nos meus registros audiovisuais, vejo seu Luis enfatizando o diálogo que se produz entre seus brinquedos e as crianças bolivianas através das vendas. Pensando agora, me dou conta de a barraca de brinquedos do seu Luis foi o primeiro espaço público que conheci em São Paulo em que brasileiros e bolivianos de fato interagem. O primeiro e, vale dizer, um dos únicos, especialmente se for levar em consideração o caráter mais institucional deste relacionamento em outros casos. Vejo Luis no vídeo falando sobre sua tentativa de vender bolas grandes de plástico para as crianças bolivianas. Não deu certo. Conversando, logo entendeu que o problema era que os pais não estavam dispostos a carregar bolas daquele tamanho ao redor da feira. E muito menos duas bolas daquelas, posto que geralmente tinham mais de um filho. Na semana seguinte, Luis trouxe bolas pequenas e, dessa vez, deu certo. Um diálogo dentro da esfera pública, sombreada por um espectro comercial, é verdade, mas que ao fim e ao cabo, está também dentro da esfera do lúdico. Claro, aqui não estou falando somente de uma relação que seja etnograficamente lúdica, mas também de uma relação que é cinematograficamente, e mesmo gramaticalmente lúdica. Posto de outra forma, o que quero dizer é que a cena em si remete ao espectador a idéia inevitável de um relacionamento lúdico entre seu Luis e as crianças que vem visitá-lo, e que portanto o espectador tende a situar a cena neste registro.

O ponto que quero explorar aqui, contudo, vai um pouco mais além. À partir da revisão desta cena, torno-se forte para mim a idéia de pensar o lúdico como espécie de eixo condutor para a montagem do filme. A proposta para mim faz sentido a partir do momento em que penso que o lúdico pode ser também pensado como eixo condutor da própria adaptação do imigrante boliviano em São Paulo. O lúdico se manifesta fortemente na criação do principal espaço de sociabilidade boliviana da cidade que é a Feira Kantuta, que se constitui de fato ao longo de vinte anos em torno de uma quadra de futebol – e de uma quadra de futebol que continua sendo o centro da feira. Nas quadras de futebol, contudo, em geral o que se vê são bolivianos jogando entre si, demonstrando ainda as dificuldades que a comunidade tem de se relacionar com brasileiros em geral. Daí a alusão à possibilidade de uso metafórico das grades em torno da quadra, sobre a qual falei anteriormente. Seu Luis está entre as raras exceções neste sentido, e tem consciência de ser uma exceção bastante circunstancial. Assim, sua relação como dono de uma barraca de brinquedos em uma feira boliviana me chama a atenção não só por estar trazendo novamente a discussão para este aspecto do lúdico. A cena me chama a atenção por sua polissemia, pois que apresenta um germe de aproximação entre brasileiros e bolivianos através de uma relação que se dá não com adultos, mas com crianças bolivianas.

Simplificando, para mim, a cena de Luis com as crianças é interessante por me remeter portanto a várias questões. Remete ao lúdico, que considero importante para a compreensão da recriação dos laços sociais dos imigrantes bolivianos em São Paulo. Remete também a uma idéia de que a aproximação entre comunidades boliviana e brasileira também pode se dar pelo lúdico. E por fim, remete à idéia de que, ao contrário dos adultos, já mais arraigados à língua e cultura bolivianas, e

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

que invariavelmente tendem a participar quase que exclusivamente de redes sociais bolivianas, as crianças bolivianas, por sua vez, estão em disputa. Em outras cenas que tenho registradas, crianças bolivianas aparecem brincando em castelos infláveis e pulando em camas elásticas. Logo se fica sabendo, em uma entrevista que gravei pouco depois com o secretário de eventos da feira, René, que eles estão bastante preocupados em oferecer espaços de diversão para as crianças bolivianas, e que tudo o que fazem ali, incluindo a cama elástica e o castelo são financiados pelos próprios comerciantes da feira.

Tendo esta série de idéias para um filme etnográfico se montando em minha cabeça, logo dou o próximo passo que me parece lógico, e começo a pensar em utilizar cenas como a da barraca de brinquedos do seu Luis, ou a da grade na quadra de futebol, como possibilidades metafóricas para a articulação do filme. Talvez aqui eu esteja chegando à questão mais pertinente deste artigo. A questão da reflexão sobre o uso de metáforas audiovisuais na montagem de um filme etnográfico.

VIII

Digo metafórico porque estou me propondo aqui a fazer coisas como utilizar cenas do seu Luis, das crianças que compravam do seu Luis, e que brincavam em frente à sua barraca, como forma de exprimir uma série de idéias que não se encontram diretamente na cena em si. Quero explorar a polissemia da cena, ou melhor, a polissemia da cena que se torna possível através do contexto em que a cena poderá ser inserida na montagem. E quero explorar essa polissemia para me permitir dizer coisas além daquilo que a imagem diz. E sem fazer o uso tão consagradamente polêmico, para não dizer problemático, do voz-off.

Talvez então a questão a se colocar aqui seja até que ponto tenho condições de controlar o significado daquilo que exponho em um filme etnográfico? Ao contrário do audiovisual, a escrita etnográfica oferece ao antropólogo diversos instrumentos de controle semântico daquilo que se está a expor. Não é à toa, por exemplo, o comportamento frequentemente compulsivo do cientista social em debulhar e criar, minuciosamente, os quadros conceituais e teóricos mais extensos e diversos. A tentativa de comunicação, de tradução da observação e das reflexões do antropólogo sob a forma sintética da escrita está invariavelmente associada a esta preocupação com o controle dos significados daquilo que se tenta traduzir. Uma preocupação, deve-se notar, que certamente está conectada com os laços ainda fortemente existentes entre a produção antropológica e a objetividade científica. De modo que não deixa de ser notável a maneira como este outro instrumento de expressão antropológica que é a expressão cinematográfica tão frequentemente despreze estes mecanismos de controle.

Assim, Claudine de France (1998), por exemplo, remete à importância de uma exposição sem cortes de uma seqüência ritual, como a fabricação de um cesto, ou a rotina de trabalho de um grupo de lavadeiras, de modo a garantir que o espectador terá sim a possibilidade de apreender alguma coerência do *continuum* da cena mesmo que ela esteja dissociada de seus mitos, ou seja, de seus significados internos. Ora, se trata de uma proposta de narrativa que deixa o espectador bastante livre para compreender aquilo que ele vê das mais diversas formas. Para France, o importante é a capacidade que a cena possui de transmitir alguma coerência interna que o espectador possa fabricar. O vínculo aqui entre espectador e cineasta é assim de certa forma mais frágil, posto que o objetivo proposto pela cineasta é o de servir somente como uma catalisadora, através de cenas levemente interconectadas, para a produção de sentidos alheia.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

Mas France, apesar de parecer com isso remeter a propostas epistemológicas mais inovadoras de uma maior permissão do descontrole do significado, me parece, ao contrário, estar justamente preocupada aqui com a tentativa de manutenção, ainda que resignada, de um controle possível – um controle possível sem que haja uma voz-off onisciente por trás da cena que comprometa a imagem. Em última instância, melhor deixar a platéia, e não o antropólogo, violarem os significados da imagem com seus exercícios mentais de tradução.

Diferente, por exemplo, será a estratégia de Robert Gardner, muito mais adepto de uma proposta de cinema etnográfico de estética simbolista. Como afirma Loizos (1993) em relação ao simbolismo do cinema de Gardner, “the essence of symbolism is the belief that a complex reality can be appreciated through metaphors” (LOIZOS, 1993: 140). Em outros termos, Gardner não hesitava em fazer uso de uma cena como instrumento para falar de algo que estaria além da própria cena. Assim, em *Dead Birds* (1963), em uma cena em que um grupo de pessoas caminha juntas em silêncio, Gardner não vê problemas em preencher este silêncio com falas que representariam os pensamentos dos homens que filma. Não se trata de um voz-off redundante em relação à imagem, mas de uma tentativa de falar sobre o que seriam as expectativas e reflexões diárias dos Dani da Indonésia, como poderia ter feito por exemplo através de um texto escrito. Na narrativa fílmica, contudo, o controle do que é dito pela cena é mais difícil. Ao falar sobre uma imagem, por cima de uma imagem, o autor se arrisca a ser desmentido pela dureza da própria imagem, que desmente qualquer voz que a ela se sobrepõe. A tensão entre imagem e voz-off neste sentido pode ser grande, mas há de se compreender também as vantagens de uma colagem bem sucedida. O espectador nesta cena está certamente muito mais preso aos significados propostos por Gardner do que em cenas de Laveuses (1969), de Claudine de France, por exemplo.

Exemplo melhor pode ser o de David e Judith MacDougall. Ao contrário de Gardner, os MacDougall são frequentemente vistos como autores de um cinema de observação, cujas narrativas se dão de maneira mais dura em relação à própria imagem exibida. Em *Nawi* (1970), por exemplo, a seqüência sobre um grupo de homens e mulheres Jie da Uganda que tem de deixar suas casas para levar seu gado para uma longa caminhada rumo ao pasto que dá título ao filme, tem-se uma montagem bastante linear, semelhante aos de France, cuja narrativa se mantém auto-coerente, garantindo uma exposição clara do rito registrado, sem porém deixar ao espectador caminhos muito nítidos em relação aos seus significados. É diferente, por exemplo, no caso de *Takeover* (1980), documentário sobre um momento de um longo processo no qual o governo de Queensland, na Austrália, toma terras da população Aurukun visando a exploração da bauxita existente em seu subsolo. Em uma das cenas, após vários momentos em que as tentativas de diálogo entre governo e população Aurukun se dão de forma notavelmente opressiva, conselheiros aborígenes estão se reunindo com conselheiros brancos que lhes falam sobre a postura a tomar a partir de agora em relação ao Estado. Neste momento, uma tempestade cai sobre a reunião, obrigando-os a se refugiarem em um abrigo local. O que chama a atenção aqui é a inevitável – e certamente consciente – polissemia da cena, de modo que não é difícil para o espectador que a assiste, pensá-la como uma alegoria da resistência, um momento em que a natureza inverte as relações de poder, e ao homem branco são impostas as condições aborígenes. Por outro lado, é notável que o mesmo espectador pode apreender a mesma cena como também alegórica do caráter externo, inalcançável, quase meteorológico do processo decisório governamental que os atinge. Resta-lhes somente buscarem abrigo, nada mais. O que garante ao espectador que a polissemia da cena é proposital é sua própria exposição dentro do filme. A cena termina aí, com a tempestade, e seu fim denota a necessidade de atribuição de sentido a cena que se vai. Colocar a chuva como clímax da cena força o espectador a

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

buscar sentidos que vão além daquilo que está sendo dito e mostrado nas imagens. Os MacDougall se aproveitam da polissemia possibilitada por seus registros e conseguem expressar suas próprias reflexões metafóricas nestas imagens. E o fazem de maneira tal que dificilmente o que pretendem transmitir será mal compreendido.

O curioso aqui é que se a mesma cena da chuva fosse posta como parte de uma cena que tivesse seu clímax em outro momento, justificando sua presença no filme por outra razão qualquer, isso não necessariamente retiraria da seqüência a polissemia provocada pela chuva, e toda essa polissemia metafórica chegaria ao espectador sem necessariamente que essa fosse a intenção dos realizadores. E então voltamos à questão, tão central para mim quanto sem solução, do controle do que é comunicado para o espectador. Lembro-me agora de Ítalo Calvino, narrando uma de suas cidades invisíveis, alegoria para a relação humana entre coisa e olhar, do olhar que tenta sempre superar a coisa, encontrar símbolos, metáforas, por trás da coisa, interpretando a coisa de modo que a coisa deixe de ser ela própria e passe a ser outra. Em suas palavras, "Na forma que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante..." (1990: 17). Abrir ou fechar o controle da narrativa do autor, controlar ou descontrolar, seja no cinema ou na escrita, são estratégias, ambas viáveis. A obra, porém, deixando as mãos do autor, sai de controle, e até de descontrole, e no caminho, pode se perder no espectador. Quando falo em narrativas metafóricas aqui neste ensaio, não pretendo falar da metáfora tanto em seu sentido literário, ou lírico, quanto como um instrumento narrativo, que possibilita ao autor, especialmente o cineasta, fazer uso de cenas que, frequentemente polissêmicas por acidente, como no caso da chuva que caía sobre os Aurukun, possam significar além do seu significado imediato.

Na falta da possibilidade da escrita ou do voz-off cinematográfico, a metáfora audiovisual surge para mim ao fim dessas reflexões como um recurso excepcional para que se possam expandir as fronteiras da narrativa do antropólogo, aproximando a narrativa audiovisual da narrativa escrita. Voltando aos meus registros na Feira Kantuta, me deparo com uma gravação feita durante a festa de Alasitas, bastante tradicional em algumas regiões da Bolívia, e que a feira organiza em São Paulo anualmente. Uma conjunção de eventos compõe, aos poucos, a construção da cena. No palco, após uma criança ser anunciada como perdida, um padre começa o que seria a missa de Alasitas. A festa é disputada por rituais católicos e rituais tradicionais andinos. Ao fim da missa, o padre joga água benta pelos ares, ao léo, sem em momento algum expressar que estaria benzendo as miniaturas de objetos segurados pela platéia. Do outro lado da praça, outros grupos de bolivianos fazem fila diante de xamãs que defumam os mesmos objetos enquanto lhes derrama cerveja, seguindo a tradição não-católica. A idéia é que as miniaturas de casas, carros, máquinas de costura e notas de euros e dólares, benzidas pelo padre e *challadas* pelo xamã, se concretizem no futuro em casas e carros reais. Na festa, os bolivianos estão em disputa, negociados por duas tradições distintas. A questão do estar em disputa aparece com frequência ao longo de minhas filmagens. São disputados ideologicamente também pelas várias instituições que oferecem sua ajuda na regularização destes imigrantes no país, entre eles a própria associação dos feirantes da Kantuta, tanto quanto a ADRB, de dona Marlene, e de uma elite branca de médicos bolivianos que chegou ao Brasil mais cedo, nas décadas de 70 e 80, para citar apenas as que pude registrar na própria Kantuta e me restringir ao que pode fazer de fato parte do filme. Assim como estão em disputa também as crianças bolivianas, entre seus laços familiares e a cultura brasileira que os cerca. Entre o castelo inflável dos feirantes bolivianos da Kantuta, e os brinquedos da barraca brasileira do seu Luis. A metáfora, ou talvez no caso seja mais apropriado falar de metonímia, parece funcionar bem. Nos meus registros, enquanto o padre segue benzendo as miniaturas seguradas pela platéia boliviana, o microfone volta a anunciar a criança

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

boliviana perdida. Para o espectador da cidade invisível de Calvino, onde todas as coisas que existem servem somente para simbolizar outras coisas que não estão lá, talvez seja difícil evitar que essa criança perdida pelos pais se transforme em uma criança perdida no meio de uma grande disputa cultural. As circunstâncias da imigração boliviana na cidade acabam dando uma nova capacidade gramatical às imagens. Eu, querendo me expressar mais e mais, penso em tentar me aproveitar deste espectador, e do fato de saber como esse espectador poderá se comportar perante minhas imagens. Por outro lado, até que ponto eu sei? O problema é que, ao contrário da gramática das palavras, a gramática das imagens, decupadas, montadas, editadas, cortadas, ainda não está tão sistematizada, o que termina por permitir avanços maiores da subjetividade da platéia sobre a subjetividade do autor do que um autor talvez pudesse desejar. A metáfora pode ser um meio de se escrever através dos meios audiovisuais. Mas pode também se perder.

O que para muitos não seria problema algum. Para Roy Wagner (2001), a etnografia deve tentar evitar as tentativas de tradução do “outro” em sua escrita, especialmente quando esta tradução tiver por projeto colocar em palavras aquilo que, na prática, pertence mais ao domínio do afeto, aquilo que é mais sentido do que pensado. Evitar este excesso de análise seria uma forma de preservar ao leitor uma parte fundamental da experiência do “outro” que é a inquietação gerada pelo contato com o “estranho”. Aqui, a proposta de cinema etnográfico de Claudine de France por exemplo, volta a fazer sentido. Com as amarras soltas, o significado se liberta para surpreender o espectador com seu sentido pouco explorado. E então teríamos esta proposta de antropologia audiovisual que permite o descontrolo das rédeas semânticas do que se apresenta como algo que caminha junto com a proposta wagneriana de expressão etnográfica. Ou seja, a etnografia, escrita ou filmada, como um encadeamento auto-coerente de cenas, formando um *continuum* que faz sentido ao espectador, ao mesmo tempo em que não estraga seus significados através de sua má tradução em palavras. Em uma antropologia que respeite o aspecto afetivo da ação ou do ritual, uma narrativa ideal será mesmo aquela que transforme o espectador em um estranho perante o que se vê na tela. E então, aos poucos, o espectador também, enfim, vai se transformando em etnógrafo por si só.

Referencias citadas

ALEXANDER, W., 1985. Jorge Sanjinés and Tomas Gutierrez Alea: Class, film language and popular cinema. *Jump Cut* 30: 45-48.

CALVINO, Í., 1990. *Cidades invisíveis*. Companhia das Letras, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DE FRANCE, C., 1998. *Cinema e antropologia*. Editora da Unicamp, Campinas, São Paulo.

LOIZOS, P., 1993. *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness*. Manchester University Press, Manchester.

WAGNER, R., 2001. *An anthropology of the subject: Holographic worldview in New Guinea and its meaning and significance for the world of anthropology*. University of California Press, Berkeley, California.

Filmes citadas

DE FRANCE, C., 1969. *Les laveuses*. Cores. 30 min. Dépôt Comité du film ethnographique, França.

TOMO I – VII CONGRESO CHILENO DE ANTROPOLOGÍA
ANTROPOLOGÍA EN EL BICENTENARIO. RETROSPECTIVAS, INTERESES DEL
PRESENTE, APERTURAS

GARDNER, R., 1963. Dead birds. Cores. 85 min. Peabody Museum, Estados Unidos.

MACDOUGALL, D. e J., 1970. Nawi. Branco e preto. 20 min. Austrália & Estados Unidos.

MACDOUGALL, D. e J., 1980. Takeover. Cores. 90 min. Australian Institute of Aboriginal Studies, Austrália.

SANJINÉS, J., 1973. El enemigo principal. 70 min. Grupo Ukamau, Bolívia.