



Imagens que agem: produção audiovisual e o paradigma pós-interpretativo

Diego Madi Dias

Diego Madi Dias é mestrando do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA-UFRJ) e pesquisador do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTIMAGEM).

Resumo: Partindo da experiência de um curso de cinema em uma comunidade carente do Rio de Janeiro, este texto procura pensar o cinema e o vídeo a partir de uma perspectiva centrada na concepção de agência. Procuramos dar conta dos discursos nativos sobre identidade e alteridade, destacando o poder e a capacidade de agir das imagens na constituição dessas categorias no contexto de um projeto de auto-representação. Buscamos o rendimento de um paradigma pós-interpretativo para a análise e compreensão de problemas colocados pela pesquisa etnográfica no campo do audiovisual.

Palavras-chave: imagem, arte, alteridade, agência

Abstract: Based on the experience of a film course in a poor community in Rio de Janeiro, this essay aims to think over film and video in an approach focused on the concept of agency. We try to treat the native discourses on identity and alterity, highlighting the image's power and its capacity of acting in the constitution of these categories within a project of self-representation. We look for the return and applicability of a post-interpretive paradigm for the analysis and understanding of problems posed by ethnographic research in the media field.

Key-words: image, art, alterity, agency



Antropologia e arte, cenários de um paradigma pós-interpretativo

O trabalho de Alfred Gell, em especial sua obra póstuma *Art and Agency* (1998), aposta em uma abordagem centrada na agência dos objetos como forma de reestruturar todo o quadro conceitual da Antropologia. Ao sugerir que os objetos de arte sejam percebidos a partir da intencionalidade humana neles acumulada, ou seja, a partir da noção de *distributed person*, e ao propor que a agência desses objetos-pessoas seja deslocada para o centro da disciplina antropológica, Gell desestabiliza o terreno teórico da Antropologia em uma tentativa de superar os paradigmas da interpretação e da semiose¹.

A iniciativa de Alfred Gell não se encontra isolada no cenário contemporâneo da teoria antropológica: é emblemático que, em uma publicação recente², alunos de Marilyn Strathern tenham identificado o que designaram por *quiet revolution* – que transformará a Antropologia através daquilo que parece mesmo uma tendência, cada vez mais clara neste início de século, de passagem da representação para a presentificação, da epistemologia para a ontologia.

Este texto procura pensar o cinema e o vídeo a partir de uma perspectiva centrada na concepção de agência. Não é meu objetivo demonstrar ou fundamentar a passagem para um paradigma pós-interpretativo. Também não desejo falar de seu alcance para a antropologia como um todo. Meu objetivo geral é dar conta dos discursos nativos sobre identidade e alteridade, destacando o poder e a capacidade de agir das imagens na constituição dessas categorias no contexto de um projeto de auto-representação.

Tomarei o exemplo de um curso de cinema que frequentei em uma comunidade carente do Rio de Janeiro. O diálogo entre a perspectiva teórica escolhida e os dados obtidos no contexto da pesquisa oferece uma possibilidade interessante de sugerir novas abordagens para o estudo antropológico da imagem, procurando o rendimento de um paradigma pós-interpretativo para a análise e compreensão de problemas colocados pela pesquisa etnográfica no campo do audiovisual.

Apresentação do problema

Tratarei aqui de imagens referentes a um contexto de *crise da representação* que encontra sentido tanto em uma antropologia pós-colonialista, conforme denunciado por Clifford & Marcus (1986), quanto em um momento recente da história do cinema documentário. No campo do audiovisual, caracteriza-se – assim como ocorre, em paralelo, com a escrita etnográfica (Geertz, 2005) – por uma verdadeira reconceituação do estatuto da imagem (Da-Rin, 2004; Deleuze, 2006). Jean-Claude Bernardet (1985) identifica a passagem de um *método sociológico de representação* para um cinema que é a *voz do outro*. De acordo com Marco Antonio Gonçalves & Scott Head,

neste novo contexto de reconfiguração do conceito de representação – tanto escrita quanto imagética ou audiovisual – surge com especial potência a concepção de auto-representação como um modo legítimo de apresentar uma auto-imagem sobre si mesmo e sobre o mundo que evidencia um ponto de vista particular, aquele do objeto clássico da antropologia que agora se vê na condição de sujeito produtor de um discurso sobre si próprio (Gonçalves & Head, 2009, p. 19).

A imagem se fixa, assim, como mecanismo capaz de veicular a vida social em seus aspectos de polissemia e multivocalidade: estabelece complexidade e concorrência para o controle das representações e atualiza a dimensão de poder presente no cinema. Esther Hamburguer (2005: 214), a propósito da disputa pelo controle dos mecanismos de representação no cinema, afirma que “*ao participar de oficinas audiovisuais no bairro ou na prisão, pessoas discriminadas usualmente buscam a inclusão plena no universo do que é socialmente visível*”.

A imagem como possibilidade de (auto-)representação evidencia, então, uma demanda por poder, uma vontade de visibilidade. E compreendendo as imagens não como representativas de uma realidade inexorável, mas como representações complexamente negociadas e subjetivamente construídas, podemos agora perguntar que tipo de auto-imagem se deseja forjar.

O curso de cinema que frequentei em uma favela carioca consistiu em uma oportunidade de formação profissional que capacitava pessoas ligadas à comunidade para a atuação em diferentes segmentos da produção e pós-produção

cinematográficas. Teve a duração de um ano letivo e atendeu cerca de 80 alunos. Eles cursavam um ciclo básico no primeiro semestre e depois optavam por especializações: direção, roteiro, produção, câmera, som e edição. Estive envolvido com o curso na condição de pesquisador (procurei a coordenação e solicitei autorização para acompanhar as aulas).

Interessa, aqui, explorar o dilema evocado pelos discursos nativos acerca de identidade e alteridade, expresso pelo acionamento complexo das noções de “nós” e “outros”. A questão pode ser notada a partir de vários elementos – desde o nome do curso (“*nosso* jeito de ver”) até a preocupação com a distribuição dos filmes e a inserção dos jovens no mercado de trabalho (que apontavam para um universo mais amplo) –, configurando uma espécie de paradoxo ou dilema identitário colocado por um projeto de auto-representação que mobiliza, ao mesmo tempo, as ideias de especificidade e universalidade, diferença e semelhança.

A filmografia indicada aos alunos ajuda a entender tal proposição: *A chegada do trem na estação de Ciotat* (Louis e Auguste Lumière), *A saída dos operários das usinas* (Louis e Auguste Lumière), *Nanook of the North* (Robert Flaherty), *O Homem e a Câmera* (Dziga Vertov), entre tantos outros filmes de John Grierson, Jean Rouch, Chris Marker, Alain Resnais e Eduardo Coutinho. As recomendações incluíam também uma bibliografia contendo textos de Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, entre outros teóricos do cinema. Como entender a formação de um “olhar periférico”, do “*nosso* jeito de ver”, a partir de referências universais e que poderiam figurar em um curso de cinema em qualquer lugar do mundo?

Para ilustrar o problema, vou utilizar as iniciativas de produção de imagens empreendidas pelo grupo nesta fase de formação. Não é possível tratar desta produção em seu aspecto acabado, pois os filmes não chegaram a ser finalizados. Refiro-me, portanto, aos exercícios de câmera, atividades práticas, propostas de roteirização e filmagem etc.

A primeira atividade prática que presenciei foi a filmagem de pequenos documentários com os moradores da comunidade. O roteiro de perguntas estimulava que os entrevistados falassem sobre as especificidades da vida na favela, destacando as dificuldades e também as coisas boas daquele local. As seguintes perguntas, entre outras do mesmo teor, foram feitas pelo aluno-cineasta que acompanhei:

- Como você avalia a integração entre favela e asfalto?
- Qual o maior problema da nossa comunidade?
- O que você mais gosta na nossa comunidade?
- Defina a comunidade em apenas uma frase
- Você deixaria de morar aqui se ganhasse muito dinheiro?³

Podemos notar, através destas perguntas, o esforço empreendido para que houvesse um direcionamento temático. O assunto em questão era a favela. As qualidades formais, neste caso, deveriam ser manipuladas com a única intenção de não atrapalharem a entrevista e não parecia haver desejo de desenvolvimento das capacidades artísticas do autor. O investimento maior era em uma função referencial do vídeo. Uma boa captação de imagem e som era obviamente almejada, mas, acima de tudo, para que pudesse veicular o que realmente importava: a experiência daquela comunidade.

A atuação do aluno-cineasta esteve em consonância com a orientação dos professores, que propuseram a atividade destacando a importância do projeto em "*expressar nossa própria realidade através de um olhar de dentro*".

Os alunos deveriam ir a campo e buscar relatos sobre a vida na comunidade, procurando explorar aquilo que tinha de específico e valorizando o discurso endógeno como mais capaz de acessar a realidade em sua complexidade. A acusação feita aos discursos dominantes sobre a favela era a de que se tratam de conhecimentos superficiais, simplificados e muitas vezes incapazes de dar conta da riqueza das relações e dinâmicas sociais daquele lugar. A acusação refere-se, normalmente, aos discursos jornalísticos mas acredito ser possível extrapolá-la para os discursos midiáticos em geral. Ela aparece com frequência, de modo a valorizar o olhar endógeno⁴.

Este primeiro momento marcou uma fase importante do curso, onde parecia importante deslocar a atenção para *aquela que estava filmando*. Tal fato podia ser percebido a partir de um enquadramento temático que evidenciava a especificidade, revelando o lugar (geográfico e político) de onde falava aquela pessoa. Temos aqui uma preocupação temática investida de uma outra preocupação que é política. Temos, ainda, uma concepção de que é possível, por meio do cinema endógeno, ser *mais real*.

A crença na realidade (em sua dimensão objetiva), e, conseqüentemente, o uso do vídeo investido em uma função referencial (para dar conta dela), pautou esse primeiro momento do curso em que o tema se colocava de modo mais importante que a forma de filmar, até como uma maneira de tomada de posição política. O tema da vida na favela parecia aquilo que lhes era específico, isto é, seu diferencial. O posterior desenvolvimento da técnica (e da forma) levou a um sentido diferente, fazendo com que a produção de imagens do grupo atingisse um maior grau de indiferenciação e universalidade.

Antes das férias do meio do ano, que dividiram os dois módulos, a turma deveria escolher quatro roteiros para a filmagem no semestre seguinte (esta seria uma atividade final do curso e envolveria toda a classe, subdividida em grupos). Solicitou-se aos alunos que submetessem propostas de histórias para filmagem e várias foram enviadas.

Os quatro argumentos escolhidos refletem o que quero caracterizar como um momento intermediário – de encerramento do ciclo básico e de passagem para o módulo de especializações. Vejamos as sinopses:

CARMELO: Nos fins de semana, servente de pedreiro se entrega a orgias, bebedeiras e consumo de drogas. Um dia, recebe a proposta de ser “laranja” do ex-sogro, influente na política. Como recompensa: 5 milhões. A princípio, ele recusa, mas, cheio de sonhos e cobiça, acaba topando. Nove anos depois, ele se torna presidente da escola de samba local e cria uma rede de corrupção.

OS DOIS FUNKEIROS: João e Mônica se conhecem num baile funk. Fazem amigos e começam a “ficar”. Influenciados pelas amizades do baile, se envolvem com drogas e tráfico. As famílias de ambos tentam interferir e são obrigadas a pagar a dívida que eles assumem com o tráfico. Depois de provocar muita dor em suas famílias, eles tomam jeito e descobrem uma relação mais verdadeira de amor.

INTELIGÊNCIA EMOCIONAL: Um filme sem personagens definidos, que vai falar do relacionamento homem-mulher, a partir de uma engraçada comparação de como as mulheres tratam cabelos e romances. Todo mundo reclama de cabelo, todo mundo reclama de relacionamento. Num dia, querem prendê-los, no outro, soltar; num dia alisar, no outro, enrolar, dar uma cortada quando precisar; numa semana amaciar, noutra é só jogar de lado e ele ficará ótimo! Porque, no fundo, relacionamento é igual cabelo: dá trabalho, toda mulher reclama, mas ninguém quer ser careca.

DIA DO FOLCLORE: No dia do folclore brasileiro, três crianças de um bairro rural do Rio aparecem brutalmente assassinadas. Cada uma delas foi encontrada num lugar sagrado: um terreiro de macumba, uma igreja católica e uma igreja evangélica. O responsável é o Saci, que só vai parar a matança se alguém impedi-lo. O padre, o pastor e o pai-de-santo tentam resolver o caso segundo suas crenças, mas não

conseguem. São obrigados a recorrer a um contador de histórias sem religião, que finalmente, resolve o caso matando o Saci.

Diferentemente do que se observou ao longo do primeiro semestre letivo, a escolha das histórias fornece indícios de uma mudança de paradigma. Podemos, grosso modo, considerar que os dois primeiros argumentos tratam de uma realidade familiar às pessoas que vivem na favela, enquanto os dois últimos falam de situações mais gerais e que colocam os realizadores em contato com questões da sociedade mais ampla.

No segundo semestre, com a volta às aulas, a turma se dividiu em especializações. Começou então um investimento maior no desenvolvimento de capacidades técnicas e artísticas.

Cabe notar que a tensão entre identidade e alteridade se fazia presente desde o início do curso e não quero sugerir ter havido, na segunda parte da formação, uma ruptura claramente demarcada⁵. No entanto, ocorreu gradualmente uma mudança de ênfase que se relaciona com um novo estágio de percepção do grupo sobre si mesmo. Minha hipótese é a de que esta nova percepção não é necessariamente anterior aos resultados imagéticos e, assim, não informa tal produção de modo unidirecional. Interessa, antes, a relação de mútua afetação entre as imagens e a consciência de si.

Percebemos, no primeiro módulo do curso, uma tentativa de afirmação da identidade orientada pelo paradigma da diferença. Os discursos eram marcados pela oposição em relação às imagens dominantes, por posturas iconoclastas e pela tentativa de construção de uma 'identidade alternativa' (baseada no princípio de identidade contrastiva: eu ≠ outro). Havia, prioritariamente, um interesse em atualizar o imaginário sobre a favela, oferecendo imagens alternativas (e contrárias) àquelas que se relacionam unicamente à guerra do tráfico e que entendem aquele espaço como *locus* da violência e da marginalidade.

Por outro lado, o uso de referências comuns (videografia e bibliografia), e, principalmente, a perspectiva do mercado, colocavam-me questões que desafiavam o pressuposto da diferença. Afinal, tratava-se de ser diferente ou semelhante? Existiria um estilo marcadamente "periférico" de produzir filmes que pudesse fazer jus à diferença e à especificidade de que falavam aquelas pessoas? Definitivamente, não foi

o que encontrei. O que pude perceber foi uma mudança gradual de foco – do particular para o geral, e assim, do tema para a forma⁶.

O início do curso, conforme exposto, foi pautado por uma extrema valorização da linguagem referencial e pela tentativa de retratar objetivamente as especificidades da vida daqueles jovens. As atividades práticas compreendiam a cobertura de eventos na comunidade, como a final da liga de basquete, bem como a realização de pequenos documentários que continham entrevistas com os moradores falando sobre os seus problemas e anseios. O que se observou posteriormente, e que foi entendido pelos professores e alunos como uma “evolução natural”, foi o aumento do interesse pelo domínio das técnicas e pelo desenvolvimento de características artísticas, autorais, subjetivas, além da perspectiva clara de inclusão em uma lógica de mercado – o que seria possível a partir do compartilhamento de um conjunto de padrões estéticos.

As atividades práticas consistiam, na segunda parte da formação, em *workshops* de roteiro, edição, captação de som, composição de luz, videoclipe etc, eram momentos privilegiados para experimentação de linguagem e incremento das capacidades técnico-estéticas e das formulações conceituais sobre o próprio ato da filmagem, de maneira reflexiva.

Alguns elementos sinalizavam esta mudança de ênfase em que a função referencial deixou de ser tão importante e as qualidades formais ganharam preponderância em relação à primazia dos conteúdos temáticos.

O desenvolvimento dos roteiros levou à preferência por filmar ficções ao invés de documentários e os temas, como bem ilustram os argumentos escolhidos para a atividade final, não mais restringiam o universo filmado, possibilitando – nas palavras de um professor entrevistado – *“que os alunos possam desenvolver diferentes linguagens e falar de coisas que são importantes para os jovens de qualquer lugar”*.

Podemos notar uma vontade de aprimoramento da técnica, algo que não era valorizado inicialmente (a não ser como modo de prover suporte à mensagem). Temos, conseqüentemente, o desenvolvimento das capacidades autorais dos alunos e o uso das funções metalinguística e poética em detrimento da linguagem referencial utilizada inicialmente. Há uma busca pelo *status* de artista que passa necessariamente pela forma e pelo reconhecimento em um campo que compartilha padrões técnicos e estéticos (eu = outro).

Quanto ao tema, não podemos dizer que deixe de ser importante ou que não interesse, nesse segundo momento do curso. No entanto, a normatividade temática que vigorava anteriormente é deixada de lado para que o aluno possa “*falar de coisas que são importantes para os jovens de qualquer lugar*”. A produção de imagens deixa de estar preocupada em demonstrar quem está filmando (deixa de marcar a diferença) e a questão política ganha novos contornos: a indefinição quanto à origem do autor o faz parecer com qualquer *videomaker*. Ao invés de reivindicar um lugar privilegiado (endógeno) para enunciar discursos sobre o mundo histórico, o que temos agora é a intenção de um alcance global (relacionada a um dos objetivos principais do curso: a inserção dos jovens em um mercado de trabalho).

A história que Augusto escreveu para a oficina de roteiro ilustra bem este novo momento. Ela não foi escolhida para ser filmada e o que segue baseia-se nas conversas que tive com o aluno. Augusto é um rapaz de 22 anos de idade, estudante de jornalismo em uma universidade privada. Paga seus estudos com o salário de operador de *telemarketing* e com a ajuda de uma bolsa que obteve através de um convênio.

Resumidamente, o argumento trata de um relacionamento doentio em que um homem, obcecado, não aceita o fim da separação e persegue uma mulher (depois fiquei sabendo que esta era a história de seus pais). O homem não suporta ver sua ex-mulher com um rapaz mais jovem e a mata com oito tiros, fugindo logo em seguida. Passa alguns meses foragido, chega a morar nas ruas, e depois é encontrado morto com indícios de suicídio e cartas que remetem à loucura. A história de seus pais é diferente. Eles acabaram ficando juntos, depois de uma briga por causa do rapaz mais jovem com quem sua mãe havia se envolvido para fazer ciúmes no marido. A inspiração de Augusto para o final trágico veio, em parte, de uma história que leu no jornal: um homem teria matado sua mulher e a si mesmo por loucura. A fuga e o tempo que morou nas ruas foram dados inventados.

Esta história sugere o enfraquecimento da função referencial e da preocupação em dar conta da realidade objetiva de forma realista⁷. Mescla elementos de outras histórias e também apresenta partes criadas pelo autor. Além disso, diferentemente dos acontecimentos reais que inspiram o roteiro, a história de Augusto não se passa na favela.

Chama atenção, também, aspectos formais de construção da narrativa. Ainda que não tivesse sua história escolhida, Augusto queria aproveitar as aulas da especialização para desenvolver melhor o roteiro. Inicialmente, procurou caracterizar as personagens. Em seguida, desenvolveu as ações que culminariam em um clímax e, a partir daí, buscou o desfecho. Finalmente, optou por inverter a ordem dos acontecimentos e começar com a descoberta do corpo: o próprio assassino, depois de morto, contaria sua história retrospectivamente. O investimento em qualidades formais – como a narração em primeira pessoa e o *flashback* narrativo – visavam a “*deixar a história mais interessante*”.

Augusto preocupava-se igualmente com os aspectos técnicos da escrita: descrevia separadamente a cena, os movimentos de câmera e os diálogos. Mesmo não tendo seu argumento escolhido para a filmagem, interessava exercitar e aprimorar a capacidade técnica de construção do roteiro para, “quem sabe”, tentar captar recursos posteriormente através de algum edital de fomento à produção audiovisual.

Augusto contou-me, então, sobre suas aspirações comerciais: “*antes de você escrever uma história sobre a periferia, você tem que ser capaz de escrever uma história qualquer*”. Assim, por meio da capacidade da escrita, e da dimensão técnica que envolve a construção de um roteiro, o aluno aponta para uma condição que o coloca em contato com outros jovens, moradores de favela ou não, de forma indiferenciada. Ele continuou, dizendo que “*a mesma coisa vale para o cineasta: antes de ser cineasta de periferia, você tem que ser cineasta*”.

Augusto afirmou que desde sempre eles haviam sido roteiristas, editores, produtores ou cineastas – mas só agora podiam reconhecer isso. “*O cineasta de cada um sempre esteve lá, mas agora a gente pode VER isso*”. Esta afirmação parece falar do poder das imagens produzidas em constituir uma nova consciência através do que pode ser visto. O domínio da técnica, cada vez mais, ajuda a conceber esta nova consciência nos termos de indistinção em relação aos demais artistas e produtores audiovisuais de fora da favela.

Sua concepção de anterioridade foi entendida por mim na chave da oposição entre essência e aparência: é como se caracterizassem a diferença em um nível aparente para depois reivindicar uma semelhança que está em um nível mais fundamental. Da mesma forma, é precisamente a afirmação da diferença que vai dar à segunda fase um sentido especial – o sentido de superação que o segundo momento

exerce só pode ser entendido em relação ao primeiro. Desta maneira, afirmar-se como *outro* representou uma fase inicial, parte de um processo maior, que levará à recusa deste *destino*. Construir para destruir⁸.

A relação entre identidade e alteridade apareceu em minha pesquisa de forma bastante complexa, sugerindo uma relação de mútua afetação que irei desenvolver em seguida. A divisão em etapas constitui um empreendimento analítico que busca dar conta de um processo a que tive acesso e que faz sentido especificamente no contexto do curso de formação analisado⁹.

Em Hikiji (2009, p. 131), temos também a sugestão de um movimento mediado pelo vídeo. A autora apresenta uma possibilidade de uso do vídeo que, ao ultrapassar os propósitos de representação endógena, constitui justamente o projeto que quero destacar para a compreensão do curso de cinema que pesquisei:

para além da auto-representação, há um movimento de ir ao encontro do outro - mesmo o outro próximo - para pensar a própria experiência. Acho importante destacar esta saída de si - de seu bairro, de sua comunidade - em direção a outros lugares (mesmo que outras quebradas): é parte do movimento de extensão do eu- realizador **em direção ao mundo**, por meio do filme. [grifos meus]

As pessoas e suas imagens

Parece haver, na atuação do grupo estudado, um deslocamento da substância para a forma, uma vontade de tornar-se igual ou de inclusão por meio do domínio formal de uma linguagem audiovisual. Nesse sentido, a obra de Alfred Gell, *Art and Agency* (1998), ajudou-me no tratamento do material etnográfico, fazendo-me repensar a relação entre imagem e antropologia e, sobretudo, as reais possibilidades de uma pesquisa envolvendo imagens.

De acordo com Gell (1998: 6), em sua defesa de uma teoria efetivamente antropológica da arte, afirma que não devemos tomar objetos artísticos como meros portadores de sentidos ou significados, procurando, antes, os diversos agenciamentos e intencionalidades associados a estes mesmos objetos¹⁰:

*in place of symbolic communication, I place all the emphasis on **agency, intention, causation, result and transformation**. I view art as a system*

action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it. The action-centred approach to art is inherently more anthropological than the alternative semiotic approach because it is pre-occupied with the practical mediatory role of art objects in the social process, rather than with the interpretation of objects 'as if' they were texts.

Enquadrando a antropologia da imagem nos limites de uma antropologia da arte, procuro tratar as imagens em sua dimensão de artefatos culturais. A teoria de Gell parece adequada ao propor o entendimento dos objetos artísticos (de sua produção e circulação) em função do contexto relacional, ou seja, evidenciando a matriz de relações sociais na qual estão inseridos. Desse modo, é possível pensarmos nas imagens como índices em uma rede de relações que acumula e transporta agência e intencionalidade humanas. Retomando a tríade peirceana¹¹, Gell valoriza a ideia de índice em detrimento do símbolo e do ícone. O conceito de índice é importante por ressaltar um fluxo de causalidade, conectando duas instâncias de algo que existe em relação. Não se refere àquilo que lhe deu origem por associação de semelhança (ícone) ou por abstração/convenção (símbolo), mas por contiguidade – constitui a natureza daquilo a que se refere.

A teoria da arte de Alfred Gell, dessa maneira, remete ao humano, em que é central a capacidade de *abdução de agência* – operação cognitiva através da qual tendemos a inferir causalidade quando nos deparamos com um efeito¹².

A análise valorizada pela perspectiva do autor é aquela capaz de realizar abdução de agência social, desvendando *intencionalidades complexas* e identificando as lógicas de ações e reações acionadas por ou localizadas em determinado artefato. Seguindo o caminho indicado por Gell, pude questionar o que *querem* as imagens endógenas.

A própria organização do curso a partir de uma filmografia e uma bibliografia específica já é uma primeira maneira pela qual as imagens (dos filmes e textos indicados) acabam agindo sobre outras imagens (produzidas pelos jovens aprendizes) - ou, em outra leitura, uma forma de pessoas agirem sobre outras pessoas através de imagens. Sugiro tratar-se, ainda, de pessoas agindo sobre si mesmas por meio de suas auto-imagens.

Ao invés de uma consciência clara refletida em imagens, acredito que uma auto-consciência tenha sido forjada em ato, em um processo através do qual o

resultado imagético – ao fornecer conteúdos e formas cuja origem não pode ser facilmente relacionada a um grupo específico, e cujo papel não se sabe se é destrutivo ou edificante (com relação à identidade) – evoca precisamente essa indiferenciação que se deseja essencial, anterior, fundamental.

As imagens, ao mesmo tempo que produtos criativos de uma pessoa, são também *peças distribuídas* (Gell, 1998: cap 7) e, assim, é possível uma teoria dos efeitos da imagem. As imagens-pessoas, impregnadas de agência humana, podem não apenas influenciar outras pessoas (como no caso das referências dominantes), mas também transformar aqueles que criam as imagens na medida em que representam auto-imagens.

Ao analisar a prática da *volt sorcery*, feitiçaria que utiliza fotografias das vítimas como forma de lhes direcionar infortúnios, Gell (1998: 103) explica que

we suffer, as patients from forms of agency mediated via images of ourselves, because, as social persons, we are present, not just in our singular bodies, but in everything in our surroundings which bears witness to our existence, our attributes, and our agency.

A vítima, nesse caso, aparece como agente e paciente no fluxo de ação – desencadeia e encerra uma rede de relações. As relações que ocorrem na “vizinhança” do objeto de arte se dão a partir de quatro posições (que podem aparecer como agentes ou pacientes, de acordo com o contexto):

- [1] Protótipo (vítima, agente) → aparece para → Artista (feiticeiro, paciente)
- [2] Artista (feiticeiro, agente) → produz → Índice (fotografia, paciente)
- [3] Artista (feiticeiro, agente) → direciona injúrias → Índice (fotografia, paciente)
- [4] Índice (fotografia, agente) → causa dano → Protótipo / Recipiente (vítima, paciente)

O caso dos alunos que conheci é um pouco diferente. Eles não são exatamente objetos (protótipos) de sua arte, mas o esvaziamento da preocupação temática (de que trato ao longo deste texto) fez com que o papel do protótipo deixasse de ser fundamental, privilegiando a relação entre artistas e índices¹³:

- [1] Artista1 (referências formais, agente) → orienta → Artista2 (aluno, paciente)

[2] Artista2 (aluno, agente) → produz → Índice (filmagem, paciente)

[3] Artista2 (aluno, agente) → avalia → Índice (filmagem, paciente)

[4] Índice (filme, agente) → informa qualidade → Artista2 / Recipiente (aluno, paciente)

As imagens produzidas são auto-imagens na medida em que lhes é dirigida uma pergunta sobre a capacidade criativa [3] e, então, atestam a possibilidade de seu fazer artístico [4]. Um modo de agência do índice sobre o artista.

Passamos, pois, a considerar a reversibilidade entre imagem e pessoa através de um processo de *objetivação* que, como ensina Daniel Miller (2005: 8-9), cria objetos e sujeitos simultaneamente:

we cannot comprehend anything, including ourselves, except as a form, a body, a category (...). As we create law, we understand ourselves as people with rights and limitations. As we create art we may see ourselves as a genius, or as unsophisticated. (...) Everything that we create, has by virtue of that act the potential, both to appear, and to become, alien to us.

(...)

The critical point about a dialectical theory such as objectification, is that this is not a theory of the mutual constitution of prior forms, such as subjects and objects. It is entirely distinct from any theory of representation. In objectification all we have is a process in time by which the very act of creating form creates consciousness or capacity such as skill and thereby transforms both form and the self-consciousness of that which has consciousness, or the capacity of that which now has skill.

“O cineasta de cada um sempre esteve lá, mas agora a gente pode VER isso”. Fica agora evidente o papel reverso das imagens em influenciar ou recriar quem as criou: produzem auto-consciência e atestam/transformam a capacidade. As imagens, como produto criativo, torna-se algo externo (mas que existe em relação de contiguidade com seu produtor). Assim, é possível se ver e ser afetado por essa imagem que é, na verdade, uma imagem de si.

A teoria da objetivação busca equalizar as ideias de presentificação e representação (respectivamente, ontologia e epistemologia) ao propor mútua constituição/dependência entre pessoas e coisas.

Em *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, ao identificar a prática religiosa como emanção (epifenômeno) do coletivo, Durkheim realiza um trabalho de secularização que – ao mesmo tempo – resulta na sacralização do social. De acordo com Miller, estaríamos enfim mais conscientes de que construímos a cultura – tendo destronado o império da sociedade, da cultura e da representação. Estaríamos, no entanto, muito mais atentos ao construcionismo do que ao fato de que *negociamos* constantemente com uma subjetividade construída (sociedade). Para o autor, não há, pois, virtude em entronar objetos e materialidades no lugar antes ocupado pela deusa-sociedade durkheimiana.

Trata-se, para o autor, de promover equivalência – “human modesty about being human” –, uma “*república dialética*” em que pessoas e coisas co-existem processualmente:

It is not just that objects can be agents, it is that practices and their relationships create the appearance of both subjects and objects through the dialectics of objectification and we need to be able to document how people internalise and then externalise the normative. In short we need to show how the things that people make, make people.

Objetivar intencionalidades através de imagens, no caso estudado, parece ter sido um meio de efetivamente agir sobre si mesmo por imagens. Objetivar para auto-conhecer. A dialética de auto-constituição por meio das imagens é um processo que cria imagens e pessoas ao mesmo tempo: cria imagens que são pessoas e cria pessoas porque cria imagens.

Referências Bibliográficas

ALVARENGA, C. & HIKIJI, R.S. De "dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia", In: Sexta-Feira - Antropologias, Artes e Humanidades, n. 8 - Periferia; São Paulo: Editora 34, 2006, v.1, p. 183-204.

BERNARDET, J.-C. *Cineastas e imagens do povo*; São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAIUBY NOVAES, S. "Funerais entre os Bororo: imagens da refiguração do mundo", in *Revista de Antropologia*; São Paulo: FFLCH-USP, vol 49, nro 1, jan/jun 2006.

CARMINATI, T. Z. "Imagens da favela, imagens pela favela: etnografando representações e apresentações fotográficas em favelas cariocas", in *Devires imagéticos - Representações / apresentações de si e do outro*; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

CLIFFORD, J. "Sobre a autoridade etnográfica", in GONÇALVES, J. R. (Org). *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*; Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1998.

CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (Orgs). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*; San Francisco: University of California Press, 1986.

COSTA, C. A. "Como incorporar a ambigüidade? Representação e tradução cultural na prática da realização do filme etnográfico", in BARBOSA, A.; CUNHA, E. T. & HIKIJI, R. S. G. (Orgs). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*; Campinas: Papyrus, 2009.

DA-RIN, S. *Espelho partido - tradição e transformação do documentário*; Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, G. "As potências do falso", in *A imagem-tempo. Cinema 2*; São Paulo: Brasiliense, 1990.

FRASER, N.; HONNETH, A. *Redistribution or Recognition? A political - philosophical exchange*; London: Versos, 2003.

GAMA, F. M. V. *Favelas e auto-representação fotográfica: Olhares do Morro*; Rio de Janeiro: PPCIS-UERJ, 2006.

GELL, A. *Art and Agency - an anthropological theory*; New York: 1998.

_____. "A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia", in *Revista Concinnitas*; Online: PPGARTES-UERJ, ano 6, vol 1, nro 8, jul 2005.

GEERTZ, C. *Obras e vidas – o antropólogo como autor*; Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2005.

GONÇALVES, M. A. T. *O Real Imaginado. Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch*; Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GONÇALVES, M. A. T. & HEAD, S. C. (Orgs). "Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos", in *Devires imagéticos – Representações / apresentações de si e do outro*; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

HAMBURGUER, E. I. "Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174", in MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (Orgs). *O Cinema do Real*; São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

HIKIJI, R. S. G. "Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga", in GONÇALVES, M. A. T. & HEAD, S. C. (Orgs). *Devires imagéticos – Representações / apresentações de si e do outro*; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

MADIIH, D. *O que querem as imagens endógenas?*; Trabalho apresentado na 14ª edição do Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste. Recife: XIV CISO, 2009.

MILLER, D. "Materiality: an introduction", in *Materiality*; Durham and London: Duke University Press, 2005.

RUBY, J. "Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside", in *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*; Chicago & London: The University of Chicago Press, 2000.

Como citar esse artigo

DIAS, D. M. Imagens que agem: produção audiovisual e o paradigma pós-interpretativo. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/diegodias.html>, acesso em: dd/mm/aaaa.

Notas

¹ Como exemplo de uma perspectiva preocupada com a interpretação, destaco os trabalhos de Clifford Geertz.

² Holbraad, Martin; Henare, Amaria & Wastell, Sari (eds.). *Thinking Through Things: Theorising Artefacts in Ethnographic Perspective*; London: UCL Press, 2006.

³ A maioria das falas e expressões nativas que aparecem no texto foi registrada por mim em meu caderno de campo enquanto assistia às aulas ou acompanhava alguma atividade. Houve, ainda, entrevistas consentidas e registradas com gravador.

⁴ Para discussões sobre a formação do olhar periférico – ver Alvarenga & Hikiji (2006), Carminati (2009: 70-75) e Gama (2006: cap 2).

⁵ Fabiene Gama (2006) também identifica dois momentos na produção de imagens dos fotógrafos populares que estudou. A autora ressalta, em um segundo momento, um investimento maior em parâmetros estéticos que antes eram relativamente não explorados.

⁶ Ver Ruby, 2000. O autor questiona se haveria um estilo Navajo de produzir imagens (p. 215).

⁷ Utilizei, ao longo do texto (até aqui), "função referencial" e "realidade objetiva" como modos de dar conta de uma proposta inicial de documentação e informação. Devo lembrar que trata-se de uma *tendência* de valorização das dimensões referencial e objetiva, com as quais o projeto de representação pareceu ter se ocupado primordialmente em um primeiro momento. Epistemologicamente, no entanto, devemos considerar que as proposições ("função referencial" e "realidade objetiva") precisam ser acompanhadas de uma problematização quanto ao seu alcance ou mesmo quanto à sua validade conceitual e analítica.

⁸ Em outro momento (MADIH, 2009), caracterizei a situação que apresento aqui nos termos de uma desfiguração (*defacement*) - "*estragar a superfície ou aparência de algo previamente existente*" (Taussig apud Caiuby Novaes, 2006). Para mais informações, ver TAUSSIG, M. *Defacement – Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford: Stanford University Press, 1999.

⁹ Para o entendimento deste problema (identidade/alteridade; especificidade/generalidade) em um cenário mais amplo de realizações audiovisuais periféricas, ver: Costa (2009) e Hikiji (2009).

¹⁰ Para Gell, a Antropologia deve dedicar-se ao estudo dos objetos como pessoas e fixar-se em um nível biográfico de análise. História e Sociologia estão em um nível supra-biográfico, enquanto a psicologia se coloca em uma perspectiva infra-biográfica (1998, p. 10).

- 11 Peirce, Charles Sanders. *Semiótica*; São Paulo: ed. Perspectiva, 2000.
- 12 Abdução: o termo advém da semiótica e refere-se a uma operação de inferência em que temos incerteza.
- 13 A equação procura dar conta da relação de mútua afetação entre o artista e sua obra, não abrangendo, portanto, o processo de distribuição e recepção dos filmes por um público maior.