

Cinema e Antropologia: Novos diálogos metodológicos na interpretação de um ritual andino

Carlos P. Reyna*

Índice

1	Considerações etnográficas sobre o ritual Santiago	2
2	O filme e a antropologia: diálogos prévios	3
3	Atitudes metodológicas e estratégias de observação e análise fílmica	5
4	Procedimento exploratório: observação diferida	10
5	Novos diálogos entre o filme e a antropologia	13
6	Referências	15

Resumo

Este artigo é o resultado de um estudo etnocinematográfico no qual reinterpretemos, *com e no* filme, o rito andino de marcação do gado denominado Santiago, que a comunidade camponesa de Auray (Andes Centrais do Peru) celebra todo dia 25 de julho de cada ano.

*Carlos Francisco Pérez Reyna, mestrado e doutorado em Múltiplos pela Unicamp - Brasil. Bolsista pesquisador de Pós-doutorado do CNPq. Atualmente venho desenvolvendo atividades de docência e de pesquisa no Departamento de Artes e Comunicações (DAC) na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar/Brasil).

Fundamentalmente, desde seu viés metodológico, este trabalho procura contribuir com uma reflexão sobre a utilização dos métodos audiovisuais como instrumentos de observação, transcrição e interpretação antropológica dos processos rituais. Destarte, esta pesquisa, animada pela ausência de trabalhos contemporâneos sobre o rito andino Santiago, deixa de lado as formas tradicionais e clássicas de coleta de dados e procura diálogos, pontos de convergência e novos métodos de aproximação com outros territórios, de maneira especial o *cinema*.

Palavras chaves: Cinema, Documentário, Antropologia, Metodologia.

Abstract

This article is the result of an ethnocinematographical study in which we reinterpret, with and in the film, the Andean ritual act of the cattle branding named Santiago, which the country community from Auray (the Peruvian Central Andes) celebrate on the 25th of July every year.

Basically, from the methodological sloping on, this work looks forward to contributing to a reflection about the usage the audiovisual methods as observation instruments,

anthropological transcription and interpretation of the ritual proceedings.

Thus, this research, motivated by the lack of contemporary pieces of work about the Santiago Andean ritual act, puts the traditional and the classical data collecting aside and looks for dialogues, converging points and new approaching methods with other dominions, especially the cinema.

Keywords: *Cinema, Documentarism Anthropology, Methodology*

1 Considerações etnográficas sobre o ritual Santiago

1.1 O ritual Santiago

Segundo os estudiosos da religião andina, após a chegada dos espanhóis no século XVI, é provável que no Peru tenha se produzido uma espécie de fusão entre os sistemas de crenças e práticas religiosas existentes e a católica trazida pelos espanhóis. Essa situação persiste hoje, se bem que transformada pela ação dos acontecimentos. Manuel Marzal, em sua publicação *El sincretismo iberoamericano*, ao descrever os sistemas religiosos dos quíchuas¹ de Cuzco, elabora uma teoria sobre todas as formas de sincretismo no encontro de religiões:

‘Quando duas religiões têm um longo contato, não se confundem em uma única (síntese), ou conservam sua identidade de modo independente (justaposição), senão que formam uma nova, cujos elementos (crenças, ritos, formas de organização e suas normas éticas) são produtos do encontro das duas reli-

¹Povo indígena que habitava extensa região da América do Sul.

giões, nas quais certos elementos se identificam com seus similares, outros desaparecem por completo, outros permanecem tal como estavam e outros se reinterpretem, mudando seu próprio significado ou acrescentando outros (sincretismo)’ (1985:76).

Eis noções que, por serem baseadas em alguns grupos indígenas de zonas rurais relativamente pequenas e bastante homogêneas, não esgotam seus sentidos. Mais do que simples influências e incorporação de “elementos” religiosos entre dois sistemas de culto (o indígena e o espanhol), nos alinhamos com Carlos Brandão quando este diz:

‘O que está por baixo de tudo é a maneira como as religiões de um mesmo campo compartilham desigualmente uma mesma lógica de símbolos e sentidos do sagrado. Penso que o que importa considerar é como cada uma delas enfrenta, na outra, a questão de sua própria identidade’ (1994:187).

É o que acontece em quase toda área andina, onde as divindades Apus, Auquis (montanhas), Wamanis (espíritos das montanhas) convivem com as divindades católicas (Cristo crucificado, a Virgem Maria ou os santos).

Assim como o ritual da comunidade camponesa de Auray² existem, nas comunidades indígenas dos Andes Centrais, múltiplas festas e ritos. Cada momento agrário é feste-

²A comunidade camponesa de Auray situa-se no extremo sul do Vale do Rio Mantaro, na província de Huancayo, nos Andes Centrais do Peru. Sua altitude é de 3.218 m sobre o nível do mar e compõe-se aproximadamente de 1800 pessoas. Suas atividades fundamentais são a agricultura e a pecuária. Embora seu processo de transformação seja cada vez mais intenso em função da penetração dos diferentes meios de produção, circulação, consumo e de comunicações, sua forma de vida encontra-se ainda enraizada segundo moldes tradicionais ancestrais.

jado: a celebração do gado e a de seu santo padroeiro, geralmente o apóstolo Santiago. Este último é o padroeiro do gado da comarca, mas também são os Wamanis, ou espíritos das montanhas do lugar. Como vimos anteriormente, os dois, montanha e santo, podem ter o mesmo valor, até mesmo são tratados como dois aspectos ou nomes de um mesmo personagem. Em algumas comunidades o santo substitui o Wamani; em outras, o santo seria apenas um apelativo do verdadeiro senhor do gado, o espírito da montanha, o ser superior. Sendo assim, é o gesto ritual que estabelece relações de aliança ou tributo que se paga a um ser considerado superior. Essa doação gratuita é o reconhecimento de um poder superior às forças humanas, pedido de comunhão ou expiação de alguma falta que, de alguma forma, questiona o conjunto das relações entre os homens ou entre os seres humanos e os seres superiores.

Nesta posição, o ritual andino Santiago coloca-nos um problema de relações de correspondência entre a representação (imagens, signos e símbolos) do tempo e do espaço, dos gestos e das palavras, dos mitos e dos ritos que a festa Santiago traduz toda vez que se realiza. Seu caráter dramático é uma maneira de sublinhar profundamente que o gesto ritual deseja alcançar o evento ou ato como totalidade, embora irremediavelmente perdido. Daí a necessidade de se estudar o mundo cultural dos Andes Centrais do Peru tomando como ponto de partida a representação do tempo e do espaço e suas relações com gestos, palavras, mitos e ritos. Nessa perspectiva, tomaremos o Santiago como uma teia de significados, e propomos uma análise destes para os sujeitos da ação, posto que eles demandam uma interpretação. Quer dizer, a cerimônia em seu

discurso social, segundo nos ensina Clifford Geertz (1980, 1989, 1997).

2 O filme e a antropologia: diálogos prévios

As considerações manifestas anteriormente nos permitiram levantar um ponto metodológico importante: *como apreender e restituir a dimensão ritual a que nos propusemos nesta pesquisa?* Dois aspectos do ritual levaram-nos à escolha da nossa ferramenta de pesquisa. O primeiro foi sua dramatização. De maneira difusa ou patente, o rito andino é um espetáculo de gestos, de objetos e manipulações que os humanos oferecem aos seus deuses ou que se oferecem entre si mesmos. Efêmeros como a palavra, os gestos rituais precisam ser guardados pela memória para afetar os sentidos ou impressionar os deuses, segundo Jean Cazeau, por isso os vemos repetirem-se regularmente³ (1971:16). O segundo foi sua epistemologia. No capítulo destinado a ‘Pessoa, tempo e conduta em Bali’, em *Interpretação das Culturas* (GEERTZ; 1989), e o ensaio ‘Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico’ na obra ‘O Saber Local’ (GEERTZ; 1997), o autor dá-nos a conhecer uma abordagem antropológica singular desde o ponto de vista dos informantes. Diferentemente do pesquisador

³Os meios de comunicação, em contato com a antropologia, a sociologia e a história, estão entre os que pretendem fazer-nos crer que todo comportamento repetitivo é um ritual. O ato de lavar os dentes é ritual? E se a simples repetição de comportamentos fosse suficiente para determinar um rito, então diríamos que os animais têm comportamentos rituais. Portanto, a repetitividade de uma ação é condição necessária, mas não suficiente para determinar um rito.

semi-camaleão Malinowski, o qual, graças a algum tipo de sensibilidade quase sobrenatural pensa, sente e percebe o mundo como um nativo, Geertz insiste em uma questão epistemológica, isto é, na necessidade de os antropólogos verem o mundo **do ponto de vista dos nativos** (grifos nossos). Quer dizer, existe um claro grau de diferenciação entre aquilo que se vê, percebe e significa para o informante (objeto da pesquisa) e aquilo que se vê, percebe e significa para o pesquisador (sujeito da pesquisa). No entanto, como essa diferença não é normativa, um dos conceitos não é necessariamente melhor que o outro, menos ainda é correto preferir um ao outro. A verdadeira questão, no caso dos 'nativos', é que não é necessário ser um deles para conhecê-los. Para saber como as pessoas se representam para si mesmas e para os outros é necessário adotar uma abordagem metodológica que evolua por meio do diálogo entre intérprete (pesquisador) e o Outro (informante). A partir dessa troca de informações, procurar e analisar, nas suas experiências, as formas simbólicas observáveis (manifestas ou encobertas) dos outros com relação à sua própria concepção.

Então, vistos os dois aspectos da dimensão ritual do Santiago, acreditamos que a imagem animada é um dos instrumentos mais aptos para dar conta tanto de sua condensação (dramatização), quanto da maneira de inquirir os informantes (metodologia). Posto que o filme, no caso do primeiro aspecto, permite registrar e restituir a delimitação espaço-temporal do continuum das manifestações diretas efêmeras (gestos rituais, palavras e manipulações) e das manifestações indiretas (objetos e vestígios da atividade ritual). E, no segundo caso, um ponto de diálogo estabelece-se com a hermenêutica, tam-

bém chamada por Geertz do 'entendimento do entendimento cultural'. Isto é, sobre a descrição fílmica do observado filmado, inquirir o informante acerca das formas simbólicas presentes na imagem. O importante para nós é descobrir junto com eles 'que diabos eles acham que estão fazendo' (GEERTZ; 1997:89). Então, a imagem animada serve para estabelecer a relação entre aquilo que o informante vê, sente, percebe e dá significado e aquilo que o pesquisador vê, sente, percebe e dá significado.

Na antropologia os métodos utilizados para obter dados, ainda que se constituam por assim dizer de dados primários, sempre devem ser analiticamente reconstituídos. É muito natural que o trabalho de campo na produção social de conhecimento demande e exija um reexame da constituição das informações obtidas. É neste estágio do processo de observação que nos detemos sobre as seguintes questões: *Será que antes de elaborar e descrever os primeiros resultados da observação sensorial não deveríamos verificar se essa observação foi minuciosamente realizada? Que condição instrumental ou técnica nos permite a possibilidade de repetir, restituir e, portanto, verificar o processo de ritual observado?* Estamos nos referindo à introdução, no instrumental de pesquisa do antropólogo, dos aparelhos de registro e de leitura videográficos, de suporte magnético. Efetivamente, as técnicas videográficas têm a particularidade de que seu suporte fixa de maneira persistente⁴ todo um fluxo

⁴Tradicionalmente, o pesquisador só dispõe de sua memória para, com base em suas notas, recompor o conjunto. Assim sendo, o caderno de campo e a memória chegam a ser, em conjunto, altamente incompletos. Ver Carlos P. Reyna. 'Vídeo & Pesquisa Antropológica: Encontros & Desencontros.' *Revista do*

de atividades sensíveis que pode ser verificado e analisado pelo pesquisador-cineasta, pelo informante e pelos dois juntos, no próprio campo ou no laboratório, inúmeras vezes. Por isso, torna-se fundamental para novas descobertas.

A abertura de uma nova relação de troca de informações, graças às potencialidades deste novo meio, segundo Claudine de France, dá origem a uma nova proposta na antropologia chamada de procedimento exploratório:

“Três tipos de fatos parecem estar na origem da generalização do procedimento exploratório. São eles: a existência de processos repetidos; a possibilidade técnica de repetir o registro contínuo destes processos; o de repetir, no próprio local da filmagem, o exame da imagem, ou seja, a observação diferida do processo estudado (...)” (1998:342).

Isto é, a partir do momento em que é possível reproduzir repetidas vezes o fluxo contínuo do processo estudado e observar à vontade sua imagem — o sensível filmado reversível —, a autora levanta as seguintes questões: *Por que o pesquisador persistiria em tomar por referência o sensível imediato irreversível? E por que ele se incomodaria com uma observação direta anterior ao registro do processo?*

Museu de Arqueologia e Etnologia, MAE-USP, SP, nº 6, 1996.

3 Atitudes metodológicas e estratégias de observação e análise fílmica

Da preocupação em descrever o processo ritual nos ativemos a dois aspectos fundamentais: a) fase de inserção; b) composição da fase liminar⁵ e sua *mise en scène*⁶. Para um melhor entendimento das circunstâncias dos registros imagéticos do ritual Santiago, passaremos a discriminar cada uma dessas fases:

3.1 Fase preliminar: inserção

Passamos os dois dias anteriores ao processo ritual propriamente dito levantando as informações e dialogando com os participantes. Desse ponto de vista essa fase de inserção nos permitiu desvendar três questões relevantes:

a) Apesar de ser uma região onde a imposição sistemática do terror do movimento sociopolítico “Sendero Luminoso” deixou vestígios de angústia e medo, os membros da família tinham certa familiaridade com a ferramenta de pesquisa. Isto é, vários canais de TV realizam constantemente vídeos jornalísticos sobre o mundo andino. A cidade de Hu-

⁵Para a utilização do termo ‘liminar’ remeto-me aos estudos de Victor Turner sobre os ritos. O autor rebate as três etapas identificadas por Van Gennep, *separação, margem e agregação*, como *preliminares, liminares e pós-liminares*. Ver o clássico texto *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*, Petrópolis, Vozes, 1978.

⁶*Mise en scène*, melhor definida por Claudine de France como apresentação fílmica, ‘O conjunto de leis em virtude das quais se define o que a imagem animada deixa necessariamente ver a qualquer espectador, e mais particularmente ao espectador antropólogo’. *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 20.

ancayo, por tratar-se de uma cidade com passado histórico pré-colombiano e colonial, e por estar situada próximo à capital Lima, estimula o interesse tanto do jornalismo como do turismo. Logo, os exercícios dessas duas atividades nessa cidade são freqüentes. Dessas experiências foram criadas nos membros da família noções próprias de uma reportagem jornalística, por isso pensaram inicialmente que a filmagem consistia em uma outra entrevista a ser veiculada por algum canal de TV local ou nacional. Esta situação nos deu a oportunidade de revelar que a utilização do filme não respondia a opções metodológicas de exposição ou reconhecimento da observação direta, mas de exploração⁷, de descoberta.

b) Levantamos, a priori, as noções elementares das primeiras dificuldades que encontraríamos na *práxis*⁸ do antropólogo como cineasta. Dificuldades que dizem respeito às contingências instrumentais, espaciais e temporais no curso do processo ritual. Em primeiro lugar, temporalmente. Embora nossa intenção não fosse filmar o ritual em tempo real, soubemos que os registros videográficos não teriam uma seqüência contínua, pelo fato de o Santiago ser realizado em diferentes dias, permitia-nos, além de elaborar um cronograma provisório das seqüências do ritual, aproveitar o recarregamento

⁷Segundo Claudine de France, dois princípios parecem emanar do procedimento exploratório: 'A entrevista com as pessoas filmadas e a inquirição dos informantes apóiam-se no exame do registro e deixam de ser uma etapa preliminar da filmagem, sendo eles próprios diferidos'. *Op. cit.*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 305, 342.

⁸O termo *práxis* será utilizado para enfatizar os desdobramentos e procedimentos que o antropólogo realiza como cineasta para escolher, cercar, demarcar, delimitar, seguir nosso objeto fílmico de pesquisa.

das baterias do meio de registro escolhido (o vídeo). Em contrapartida, pelas indagações iniciais realizadas nessa fase de inserção, os movimentos e a disposição dos participantes em diferentes espaços ritualísticos impunham-nos buscar meios de superar as possibilidades técnicas oferecidas pelo aparelho de registro videográfico.

c) Outro traço fundamental do ritual é seu caráter sazonal. Por ser um ritual de reprodução e preservação do gado, os meses de julho e agosto representam um ciclo intermediário entre a seca e a irrigação e coincidem com a falta de pastagem. Logo, será necessário esperar a próxima estação de chuvas para retomar o ciclo reprodutor do rebanho. É por isso que nossos registros videográficos do ritual Santiago penetram no universo parcial e particular do procedimento exploratório. Procedimento esse que diz respeito ao resultado de uma única filmagem realizada sem observação direta e constituída de longas seqüências contínuas.

3.2 Algumas considerações instrumentais

As circunstâncias ritualísticas levavam à escolha de um equipamento videográfico leve⁹ como instrumento de pesquisa. Os movimentos e a disposição dos participantes em diferentes espaços ritualísticos justificam-no. Vejamos: o espaço fílmico diz respeito ao espaço material, à superfície da área onde se deslocam e desdobram os comportamentos e dispositivos do ritual.

⁹A opção também foi feita em função de algum tipo de estilo de registro que só o equipamento leve 'vê', uma vez que é leve e se move. É disso que se faz o movimento.

Entre as unidades rituais¹⁰ do ritual Santiago, existiam distâncias mais ou menos extensas que exigiriam movimentações rápidas de nossa parte. Movimentações que, muitas vezes, pelo acidentado do território criaram algumas dificuldades para a execução do registro videográfico. Mesmo utilizando baterias recarregáveis eletronicamente, sua duração não ultrapassava 30 minutos. As soluções foram dadas pela aquisição de uma extensão elétrica e, no caso de distâncias maiores, pela utilização de uma bateria seca portátil, cuja duração máxima era de duas horas aproximadamente. Temporalmente, as escolhas mencionadas permitiram-nos também obter maior disponibilidade, autonomia instrumental e locomoção para efetuar o registro dos desencadeamentos itinerantes, quase sempre inesperados e súbitos, do processo ritual.

3.3 Estratégia fílmica: guia de observação fílmica

É importante lembrar que os registros do ritual exigiram procedimentos metodológicos e *práxis* particulares que permitiram tanto o cineasta como o antropólogo¹¹ de resumir-

¹⁰Noção utilizada por Victor Turner para denominar os *pontos de referência* que os *ndembos* precisam para marcar espaço, tempo, gestos, preces, cantos etc. *O processo ritual*, Petrópolis, Vozes, 1974, p. 29-30.

¹¹Acredito que essa distinção vai além das distinções feitas por Jean Rouch, Luc de Husch e Claudine de France. O duplo papel do pesquisador e a posição que cada um exerce na prática antropológica estão intimamente relacionados não só à prática do antropólogo como observador, mas à *práxis* do antropólogo como cineasta. Em determinados momentos dessa prática, a sobreposição é necessária, em função dos próprios desdobramentos do ritual.

se numa só pessoa: eu¹². *Mas que tipo de relação se põe em prática cada vez que as condições rituais do Santiago se realizam?* Como em qualquer outro tipo de esquema religioso, ao estabelecer relação com os deuses da montanha [Apu (montanha) — Wamani (deus da montanha)], o homem andino, com seus gestos rituais, celebra alianças ou paga tributos, traduzindo um pacto ou a simples expressão de uma união íntima entre seres que habitam o mesmo espaço comunitário.

Nessa práxis, nós, como cineastas-antropólogos, cientes da relação ritual mencionada acima, tentamos extrair os componentes desse sistema de comunicação e achamos conveniente aplicar, tanto ao observador como aos protagonistas, uma função em cada caso: destinatário/ser superior e destinatário/ser humano. Segundo Luc de Husch, atento à função de comunicação do rito, a noção do destinatário ocupa um lugar central (1974:696-697). Essa distinção de funções foi importante para a elaboração de nossa estratégia videográfica. Pelo mencionado, o destinatário (Apu-Wamani) é o primeiro elemento de referência e de orientação, destinatário esse que envolve a percepção do ritual. Sendo assim, apoiamo-nos na definição de destinatário de Claudine de France:

‘Espectador crítico ou complacente que os participantes valorizam espontaneamente. Para ele convergem todos os seus atos; com ele se engaja um diálogo ges-

¹²Qualquer atitude metodológica e qualquer movimento do cineasta devem estar associados ao rito, melhor dito, aos movimentos dos seres participantes dele. São procedimentos que o cineasta adota como observador do processo ritual. Logo, decisões, acertos e erros são deliberações particulares do cineasta-antropólogo.

tual e/ou verbal cuja matéria nos é dada pelas práticas do rito'.¹³

A autora ainda levanta seus traços de *auto-mise en scène*¹⁴, definidos assim:

‘Visível ou invisível, onipresente ou opostamente materializado num objeto encarnado, seja numa pessoa, seja nos diversos membros do grupo; observador exterior ou engajado na ação, e mesmo interiorizado pelo ou pelos agentes do rito’.¹⁵

Se esses traços de *auto-mise en scène* demarcados pela citação nos permitem determinar o observador – ser ou seres visíveis ou invisíveis – como destinatário da observação fílmica, qual o papel que desempenham o(s) agente(s) das ações na relação de apresentação ritual do Santiago? Segundo a autora as técnicas rituais obedecem a um esquema de funções práticas no qual o agente da ação, acompanhado de seu dispositivo ritual (instrumentos corporais e materiais, objetos imediatos), mostra-se em cena, como apresentador, em favor do observador do ritual, ou seja, do destinatário. Analogamente, esse mesmo apresentador (agente do rito, executor) se converte em objeto de observação do destinatário. Segundo de France, ‘destinador

¹³Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 98.

¹⁴‘Noção essencial em cinematografia documental, que designa as diversas maneiras por meio das quais o processo observado se apresenta ele mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. A *auto-mise en scène* é inerente a qualquer processo observado’. Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 405-406.

¹⁵*Op. cit.*, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 99.

e destinatário são simultaneamente investidos de dupla função no seio de uma relação de dissimetria recíproca entre suas funções’ (1998:99). Então, essa relação recíproca entre destinatário e destinador aparece para nós como principal guia de observação. Transformando o(s) agente(s) do rito em protagonista(s) da descrição, tentamos encontrar nas suas práticas a fonte de narratividade própria da qual precisávamos para tornar compreensível nosso processo do desenrolar do processo ritual Santiago.

Além disso, esse mesmo esquema complexo de funções e apresentação do rito nos ofereceu uma *auto-mise en scène* que nos orientou na aparente falta de ordem das atividades humanas do ritual Santiago. Assim, *que postura teríamos de adotar perante o processo ritual Santiago a observar?* No nosso caso, foi necessária a adoção de algumas atitudes metodológicas. Então, segundo as circunstâncias do processo ritual, dispomos de um conjunto de opções. Algumas vezes essa grande multiplicidade de aspectos e relações nos exigiu a utilização de um enquadramento amplo; outras vezes, ao contrário, fragmentou os enquadramentos numa sucessão de planos fixos, separados por saltos no espaço para cercar a relação entre o destinador e os destinatários.

Em relação aos procedimentos temporais (tempo mais ou menos necessário de observação), salientamos, essencialmente, a existência de uma duração de base que ‘corresponde ao período de ação durante o qual os agentes se deixam ver e ouvir por um destinatário qualquer’ (De FRANCE; 1998:409). Isto é, o tempo fílmico do rito é, sobretudo, a duração que o(s) agente(s) utiliza(m) na própria atividade ritual. Desse modo, em nossos registros videográficos do processo

ritual Santiago, nossa vontade de descrição manifestou-se no cuidado em fazer coincidir a *mise en scène* fílmica do ritual com sua dominante ritual¹⁶. Logo, o ritmo, a duração, a forma de encadeamento e de ordenamento das atividades rituais exigiram registros imagéticos do *continuum* condensado das atividades dos agentes nas fases rituais e não na fragmentação ou na intermitência das seqüências espetaculares da atividade ritual. Incluímos nesse *continuum* os *bastidores*¹⁷ do rito (repetições gestuais e verbais, preparativos de materiais rituais, comportamentos súbitos e/ou ‘profanos’ do(s) agente(s) e/ou de participantes entre as pausas e/ou fases ‘sagradas’ do cerimonial). No nosso caso, o imbricamento entre o rito e seus bastidores, entre cerimonial e cotidiano, além de revelar-se como elemento eficaz para trazer à luz novas significações de (re)interpretação do Santiago, concede tanto ao pesquisador quanto ao espectador várias possibilidades de ter acesso ao conhecimento do processo observado naquilo que há de mais íntimo.

É preciso mencionar que das três fases sucessivas diretamente necessárias ao entendimento do ritual Santiago: os preparativos, a véspera e o dia central, duas mereceram nossa observação fílmica, a véspera e o dia

central. Os preparativos, constituídos por atos que compõem a fase preliminar¹⁸ do processo, não participam do caráter cerimonial do Santiago, não só por tratar-se de atividades destinadas à aquisição ou preparação dos ‘ingredientes’ da festa (chicha [milho fermentado], álcool, frutas e flores silvestres), mas também porque sua continuidade cultural está diluída no sistema industrial. Perante essa constatação, percebemos que a cadeia temporal¹⁹ da relação de consecução entre a fase preliminar (os preparativos) e a fase liminar (a véspera e o dia central) não é necessária para o entendimento do processo. A ausência de registros fílmicos sobre os preparativos não compromete a compreensão do andamento do ritual, por ser uma fase cujos gestos e operações originais foram substituídos pela prática simples de aquisição dos produtos no mercado central da cidade de Huancayo. Consideramos, portanto, seu registro dispensável.

Certamente, a família Torres Orellana²⁰ impunha-nos, sutilmente, afastamentos provisórios, intervalos (pausas) entre unidades rituais, entre um dia e outro. Então, *como realizamos o encadeamento fílmico desses afastamentos ou pausas entre unidades rituais, entre um dia e outro?* Sabemos que, entre outros fios condutores que se oferecem

¹⁶O aspecto dominante do processo é afinal aquele que exprime sua finalidade principal, e cujo programa comanda a *auto-mise en scene* do conjunto’. Ver dominante ritual em *Op. cit.*, p. 93-132.

¹⁷Noção utilizada em um de nossos trabalhos anteriores e que diz respeito a tudo que não se encontrava registrado nas imagens, tais como as anotações do diálogo verbal que se estabelece entre as pessoas filmadas e o cineasta e as diferentes relações interpessoais dos participantes originadas pelo desenrolar ritual etc. Ver, Carlos P. Reyna, *A memória e o gesto*, Campinas, dissertação de mestrado, Unicamp, 1996, p. 134.

¹⁸Para a utilização do termo “preliminar” remeto-me, outra vez, aos estudos de Victor Turner.

¹⁹Noção de ordem lógicocenográfica que designa as manifestações do processo filmado relativas à sua articulação interna, existentes tanto no espaço quanto no tempo’. Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 406.

²⁰Juan Torres (esposo) e dona Julia Orellana (esposa) são nossos informantes da família Torres Orellana. Em espanho a palavra ‘don’ equivale ao axiônimo ‘senhor’, ‘se’, do português.

a essa elaboração, fazem parte os modos de articulação²¹ no tempo entre as fases e intra-fases do ritual. Se por um lado a ausência de encadeamento obrigatório entre as fases preliminar e liminar do processo é evidente, o mesmo não ocorre com relação aos momentos que compõem a fase liminar. Por essa razão, faz-se necessário prestar atenção aos intervalos efetuados no desenrolar de cada unidade ritual.

Essas interrupções ocasionaram descontinuidade fílmica do processo ritual, impostas por causa do próprio agendamento ritual e/ou da imposição dos agentes. Desse modo, podemos perceber que as pausas efetuadas aqui foram introduzidas necessariamente pelo cineasta como resultado da programação estabelecida pelo rito e pelo(s) agente(s), dona Julia e 'don' Juan.

4 Procedimento exploratório: observação diferida

Como diria Geertz (1989): 'As sociedades contêm suas próprias interpretações. É preciso apenas descobrir o acesso a elas'. Ora pois, se a antropologia nos tem ensinado alguma coisa, é a complexidade desse acesso. Como se acede? Podemos preliminarmente dizer que, para poder dar substantivamente conta dessas interpretações êmicas, tentamos situar-nos 'do ponto de vista do nativo' (GEERTZ, 1997:89-107). Em tal sentido, o diálogo com o filme tem seu alcance metodológico, posto que ele nos permite o conheci-

²¹ 'Esses modos de articulação se diferenciam entre si pelo caráter obrigatório ou facultativo atribuído às pausas ou às relações de consecução entre as unidades rituais ou intra-fases do processo ritual'. *Op. Cit.*, Cinema e antropologia, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 193-304.

mento dos comportamentos do homem por intermédio de sua interpretação com base nas imagens. Ora, o que aparece na imagem não é exatamente igual àquilo que é apreendido pela observação direta. Então, se o problema principal residia em saber como o homem coloca em cena seus gestos, seus comportamentos simbólicos, uma via metodológica nos é dada para atingir aquele ponto de vista: o estudo do homem, com e no filme.

Sabemos que uma das particularidades das técnicas videográficas é a de fixar de maneira persistente um fluxo de manifestações fugazes, portanto, em sua restituição, elas podem ser consultadas em qualquer situação e/ou momento, seja pelo cineasta-antropólogo, seja pelos informantes ou por ambos conjuntamente. Essa possibilidade de *feedback* que o pesquisador possui permite que a participação imediata dos informantes nos diálogos, depoimentos e na procura de dados e informações se apóie no exame do registro. Ou seja, a interpretação dos dados colhidos com os informantes pode ser mediada pelo observado filmado e não mais pela observação sensorial, direta e imediata do pesquisador, cujos suportes são o caderno de notas e a memória. Desse modo, um ponto de diálogo epistemológico estabelece-se entre o cinema, com sua observação diferida de Claudine de France (1988), e a antropologia com 'do ponto de vista dos nativos' de Clifford Geertz (1997).

Assim sendo, o exame das fitas recém-gravadas com as pessoas filmadas não teve lugar após a filmagem de cada unidade ritual ou após cada jornada ritual. Como mencionamos na fase liminar, duas foram as razões que não permitiram a análise das imagens in loco: o fato de as pessoas filmadas se encon-

trarem em estado de libação ininterrupta²² e a ordem imediata da sucessão de cada unidade ritual. Sendo assim, nossa análise diferida desenrolou-se em três frentes. Na *primeira frente*, aproveitamos os momentos de descanso para ver e rever o filme no laboratório sem a presença das pessoas filmadas; sua finalidade objetivava o levantamento de símbolos concretos envolvidos no ritual Santiago. Na *segunda frente*, com base na primeira observação mas, dessa vez, com a presença das pessoas filmadas, a apreciação e a interpretação do ponto de vista dos informantes do processo ritual filmado foram realizadas no dia seguinte à finalização do ritual por inteiro. Tal como apareciam nas imagens, demos lugar à confrontação e ao diálogo a posteriori com as pessoas filmadas. Apoiadas na restituição do rastro fluente e persistente do ritual observado, as pessoas filmadas tornaram-se elas mesmas seus próprios observadores, seus próprios críticos e, fundamentalmente, intérpretes de seus próprios comportamentos simbólicos. É esse o liame epistemológico entre o cinema e a antropologia: na restituição imagética, o ponto de vista do informante permite as interpretações do ritual, que por princípio nos são alheias.

Acreditamos que a interpretação do ponto de vista dos informantes sobre o observado filmado é uma tarefa complexa, posto que esse procedimento, em nosso caso, implicou inicialmente numa certa alteridade por parte dos informantes filmados. Isto é, o fato de os agentes auto-contemplarem-se permitia não só que se reencontrassem com momentos e situações ritualísticas vividas — por serem

²²As pausas eram destinadas ao descanso dos participantes.

eles mesmos diferidos — mas provocava um certo silêncio. A ruptura do desembaraço inicial dos informantes ocorreu em função dos comentários realizados por nós a respeito do porquê não iam mais à montanha para pegar as flores que eram utilizadas no ritual. Imediatamente, dona Julia prontificou-se ao comentário. Ela nos diz:

‘Antes, mesmo tendo medo de se encontrar com os *terrucos*²³ ou com a *jarjária*²⁴, quando minhas filhas moravam comigo sempre iam pegar nas quebradas das montanhas. Hoje minhas netas ainda são pequenas e meus netos só pensam em beber. Além do mais, podemos consegui-las mais facilmente no mercado central de Huancayo’.

Temos, pois, um exemplo que nos dá acesso ao porquê, contemporaneamente, eles não adquirem as flores utilizadas no ritual Santiago como antigamente. Percebemos, no exemplo mencionado acima, como eles entendem e agem perante suas crenças. Notamos, após esse primeiro diálogo, que nossos informantes começaram a sentir-se mais à vontade para responder às nossas inquietações. O vídeo foi visto inúmeras vezes. Um incessante vaivém estabeleceu-se entre as imagens da fita, o comentário oral e a escrita. Por sua vez, na *terceira frente*, novamente continuamos no laboratório a examinar o observado filmado. Nosso intuito dessa vez era isolar outros traços culturais que nos

²³Apelido do nome ‘terrorista’ em tempos de Sendero Luminoso. Lembranças de vida de quando os camponeses viveram sob fogo cruzado. Durante o dia, a intimidação e aniquilação militar sangrenta dos camponeses “suspeitos” de participarem do movimento sociopolítico Sendero Luminoso e, à noite, a aniquilação sangrenta dos camponeses “suspeitos” de serem colaboradores das forças militares.

²⁴Transformação de pessoas incestuosas em animais.

permitted entender ou relacionar outro(s) elemento(s) do padrão cultural explicitado(s) no ritual. Foi com base nessa terceira frente de exames das imagens que foram suscitadas interrogações interessantes sobre formas propiciatórias de comportamento bucólico²⁵ entre os jovens participantes do rito e os sistemas de aprendizado como formas de continuidade cultural. Apesar de estarem presentes no observado filmado, elas não são acessíveis à primeira vista, sobretudo em se tratando de comportamentos amorosos pastoris secretos.

Para poder interpretar essas novas interrogações, necessariamente decidimos retornar ao lar da família Torres Orellana para promover uma nova confrontação entre as imagens filmadas e os nossos informantes. No que diz respeito aos sistemas de aprendizado, quando os informantes são entrevistados ficam à vontade e com boa disposição para explanar seus interesses sobre o porquê da exigência cultural de dar continuidade ao rito do Santiago. No entanto, quando revemos algumas cenas soltas sobre comportamentos amorosos (bucólicos) entre dois de seus participantes (Pedro e Rosa, sobrinhos de dona Julia), esta reagiu violentamente e retirou-se da sala onde estava sendo projetado o vídeo. Mas foi ‘don’ Juan, após um breve silêncio, que se ofereceu para comentar as cenas. Como são cenas soltas, isoladas no tempo e no espaço, valemo-nos das anotações registradas em nosso caderno de campo para remetermo-nos aos bastidores do desenrolar do processo ritual observado e do processo ritual filmado. Então, fizemos lembrar a ‘don’ Juan a reprimenda que ele fez

²⁵Relativo à vida e aos costumes do campo e dos pastores.

aos seus sobrinhos (Pedro e Rosa) pelo comportamento que eles demonstraram no dia 25 de julho à noite, na realização dos passeios e na visita a sua vizinha, dona Mirta. Por intermédio do cruzamento de informações dadas pela observação diferida e pelas anotações do caderno de campo desses bastidores, ‘don’ Juan tornou inteligível o porquê de sua família e sua comunidade rejeitarem os comportamentos amorosos de seus sobrinhos. Nesse caso ele se remete à narrativa dos acontecimentos imaginários — o mito²⁶ —, que simbolizam as forças da natureza e/ou os aspectos da vida amorosa bucólica na comunidade camponesa de Auray.

Sobre o mencionado acima, certamente cabe alguma reflexão. Grosso modo, a observação direta, calcada na linguagem verbal e na memória, tem competência para apreender algumas manifestações ritualísticas presentes no ritual Santiago. No entanto, ela tende a reter somente os fatos mais relevantes, facilmente fixados pela escrita. Logo, a descrição desses fatos se verá reduzida a fragmentos de um quadro referencial maior. Em compensação, o *continuum* fílmico do ritual, complementado por inúmeros exames do filme, permitiu-nos não apenas reconhecer detalhadamente as nuances de gestos, ações, comportamentos e acontecimentos rituais contínuos, mas, sobre essa mesma *mise en scène* ininterrupta, restituir toda a densidade real dos comportamentos indiscretos e sutis. Estes últimos, apesar de estarem presentes nas imagens, não foram inteligíveis

²⁶Para uma melhor compreensão da cosmovisão andina a respeito do mito da ‘fuga mágica: o horror ao incesto’, ver o capítulo IV e V de minha dissertação de doutorado *O ritual andino Santiago: uma reinterpretação etnocinematográfica*. Unicamp, Campinas, 2003.

e comunicativos à primeira vista. Notadamente, isso obedece às formas como eles se apresentam por si mesmos, ou seja sua *auto-mise en scène*. Nesse caso, o exame repetido do filme, mais do que necessário, é rigor. Por essa especificidade fomos levados a explorar aquilo que, na imagem, encontrava-se presente, mesmo não estando sublinhado de maneira contínua, como no caso dos amores de Pedro e Rosa, em razão das imposições técnicas de gravação mencionadas anteriormente.

Além disso, como qualquer apreensão cinematográfica está submetida às leis cenográficas de exclusão e de saturação²⁷, toda descrição fílmica, por mais fiel que seja, sempre terá sua margem de imprecisão. Como os gestos, as atividades, os comportamentos, do ritual Santiago estão subordinados a um programa preestabelecido que comanda sua execução geral: o ritmo, a duração, as regras de composição, de encaideamento e ordenamento das fases do desenrolar, devem ser aceitos ‘o fato de que uma parte das coisas (ações, objetos, acontecimentos) escapa inevitavelmente a esta descrição precisa, porque camuflada, esfumada²⁸ ou excluída da cena fílmica’²⁹. En-

²⁷“Lei de exclusão: mostrar uma coisa significa esconder outra, simultaneamente; lei de saturação: mostrar uma coisa significa mostrar outra simultaneamente”. Xavier de France, *Eléments de scénographie du cinéma*, Nanterre, Université Paris X-FRC, 1982.

²⁸“Esfumamento, consiste em apresentar de maneira relativamente apagada, fora de foco, marginal ou demasiadamente breve, alguns elementos delimitados pela imagem, de tal maneira que passem despercebidos pelo espectador”. Claudine de France, *Cinema e antropologia*, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 413.

²⁹Claudine de France, ‘Antropologia fílmica – Uma gênese difícil, mas promissora’, em *Do filme etnográfico*

tão, apesar de nossa atitude metodológica buscar preencher a imagem com o máximo de referencial simbólico do ritual Santiago, por meio de enquadramentos, ângulos, duração dos planos, alguns elementos da manifestação filmada podem ter sido excluídos das imagens fílmicas.

5 Novos diálogos entre o filme e a antropologia

O trabalho que deu origem ao presente estudo teve como estímulo inicial o desafio de abandonar as formas tradicionais e clássicas de coleta de dados na pesquisa antropológica para adotar novos princípios metodológicos que as imagens em movimento, notadamente o vídeo, permitem. No caso aqui estudado, perguntamo-nos o que este suporte pode oferecer para nos levar a renovadas interpretações sobre rituais andinos, especificamente o ritual de marcação de gado ‘Santiago’. As causas de nosso interesse por este tema radicaram, fundamentalmente, na possibilidade de procurar diálogos e pontos de convergência entre esses dois territórios: O cinema e a antropologia. Sendo assim, procuramos jogar alguma luz sobre a seguinte questão: *Como podem os filmes fornecer informações que escapam à antropologia escrita?* Buscando responder a essa pergunta fizemos, primeiramente, menção àquilo que o cinema é suscetível de introduzir de novo nos diferentes domínios da pesquisa antropológica, principalmente quanto às possibilidades que abre ao registro e ao estudo dos rituais coletivos. Por exemplo, a captação de sutilezas que permaneceriam indiscerní-

fico à antropologia fílmica, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998, p. 30.

veis e não poderiam ser apreendidas por outro meio de registro (preservação e integridade dos gestos, ritmos temporais das formas de aprendizagem ritual, atitudes e reações dos protagonistas nos comportamentos bucólicos etc.), sobretudo quando se sabe que nem sempre o mais importante é o mais espetacular. Ficou demonstrada também a capacidade das imagens animadas mostrarem de que forma os homens se situam no espaço ritual; suas atitudes, seus gestos e suas posturas; as relações entre determinadas maneiras de se apresentarem ao seu deus da montanha *Wamani*; as relações sociais dos comportamentos bucólicos, já mencionados, que correram o risco de escapar às nossas observações não fossem os registros audiovisuais. Neste sentido, o valor do vídeo residiu na sua capacidade para fazer e registrar o que a observação direta, não instrumentalizada, dificilmente poderia captar.

A *observação filmica* possui a vantagem, com relação à observação direta, de conferir ao seu resultado, o *observado filmado*, um *status* de referência epistemológica mais legítimo que aquele conferido à observação direta. Referimo-nos à *observação diferida* proposta por Claudine de France. Essa capacidade de analisar em diferido como as pessoas se representam para si mesmas e para os outros nos deixou a possibilidade de inquirir e estudar com elas próprias, e a partir do *observado filmado*, os significados de seus comportamentos, de seus símbolos. Isto é, apoiados na restituição do rastro persistente do ritual observado, as pessoas filmadas tornaram-se elas próprias seus observadores, seus críticos e, fundamentalmente, intérpretes de seus comportamentos simbólicos. Dar a palavra a quem se estuda, restituí-la, interpretá-la, divulgá-la, são questões ati-

nentes a uma reflexão que relativiza o papel do observador. Isso constitui uma brecha decisiva no campo epistemológico das ciências do homem, pois vem ao encontro de um dos problemas que se coloca a grande número de antropólogos: *a restituição do saber*. Daí então nos perguntarmos se esta última não constitui um terreno de ação em que o cinema, dada a sua natureza, impõe-se como meio privilegiado de comunicação, restituindo o saber àqueles que são os principais autores das riquezas culturais e econômicas particulares de um conjunto de manifestações sociais.

Sem desprezar a observação direta, vemos a possibilidade de substituir as formas clássicas de pesquisa por todo um processo metodológico e técnico capaz de tirar o maior proveito do audiovisual. Pensamos que o filme pode — e deve — libertar-se da condição de simples veículo para a exposição de resultados obtidos por intermédio de meios extra-cinematográficos de observação e de enquete e tornar-se em si mesmo um instrumento de descoberta progressiva e *sui generis*. Referimo-nos ao *filme de exploração*. Seus princípios foram largamente utilizados neste artigo. Assim sendo, com a *observação diferida* — principal corolário do *filme de exploração* —, percorremos algumas das qualidades possíveis, operacionais e metodológicas que as imagens em movimento estão em condições de proporcionar, e tivemos a oportunidade de fazer verdadeiras descobertas, o que demonstra ser o cinema muito mais que um mero auxiliar da antropologia escrita.

Outra questão que devemos sublinhar à guisa de conclusão são os desdobramentos provocados pelo próprio ato de filmar. Primeiramente devemos ressaltar que nossos

registros videográficos do ritual ‘Santiago’ penetraram de forma particular no universo do procedimento exploratório proposto por Claudine de France. Particular por tratar-se de uma única filmagem constituída de longas seqüências contínuas sem observação direta preliminar. Sendo assim, nossa atitude mais elementar consistiu em delimitar o conteúdo do fluxo das manifestações sensíveis do ritual que a imagem isolou a todo momento no espaço e no tempo por meio dos enquadramentos, dos ângulos, dos movimentos de câmera e da duração do registro. Ou seja, o ritmo, a duração, a forma de encadeamento e de ordenamento das atividades rituais levaram-nos a efetuar registros imagéticos que preservassem, ainda que de forma condensada, o *continuum* das atividades dos agentes do rito, evitando assim a fragmentação exagerada em seqüências espetaculares. Por outro lado, a todo momento, tentamos fazer coincidir o tempo fílmico com o tempo ritual, nem sempre satisfatoriamente pelos índices de interrupção impostos, seja por causa do próprio agendamento ritual e/ou pela imposição dos agentes, seja pelas imposições instrumentais casuais ou acidentais da observação.

Na condição de antropólogo-cineasta, sabemos, pelo menos do nosso ponto de vista, que a imagem jamais poderá substituir completamente a linguagem escrita na antropologia, mas sabemos também que a palavra impõe à disciplina certos limites que o cinema está em condições de romper e transpor. Sabemos, ainda, que, se o cinema quer fornecer uma contribuição importante e indiscutível à antropologia, será necessário descobrir-lhe a linguagem adequada aos elementos que manipula, num contexto que não é o da palavra falada ou escrita. Neste sentido, estas ques-

tões dizem respeito a um campo do conhecimento no qual a arte e a ciência se movem comparando um terreno movediço e ambíguo cujo desenvolvimento depende da construção explícita de seu objeto, de seus métodos e sobretudo de novos e constantes diálogos com a antropologia.

6 Referências

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Somos as águas puras*. SP, Papirus, 1994.
- CAZENEUVE, Jean. *Sociologie du rite*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia*. Trad. Marcius S. Freire, Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1998.
- FRANCE, Claudine de. ‘Antropologia Fílmica – Uma Gênese difícil, mas promissora’. In: *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Trad. Marcius S. Freire. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 2000.
- GEERTZ, Clifford. *Negara, The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton: Princeton University Press, 1980.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. RJ, LTC, 1989.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local. novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, 1997.
- REYNA, Carlos P. *A memória e o gesto: descrição videográfica de uma técnica artesanal*, Tese de Mestrado - Unicamp, Campinas, 1996.

REYNA, Carlos P. 'VÍdeo & Pesquisa Antropológica: Encontros & Desencontros'. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, MAE-USP, SP, nº 6, 1996.

REYNA, Carlos P. *O ritual andino Santiago: uma reinterpretação etnocinematográfica*, Tese de Doutorado – Unicamp, Campinas, 2003.

MARZAL, Manuel. *El Sincretismo iberoamericano*. Lima: PUC, 1985.