

Câmera na mão, antropologia na cabeça: narrativa, ética e alteridade na produção de Epidemia de Cores

Camera in the hand, anthropology in the head: narrative, ethics and otherness in the production of Color Burst

Mário Eugênio Saretta

Brasil. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em Antropologia Social pelo programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4224-3129>. E-mail: msaretta@gmail.com.

RESUMO

O acesso facilitado a materiais de produção audiovisual tem oportunizado que antropólogos não especializados em antropologia visual sejam também realizadores de produções fílmicas, ocasionando uma crescente diversificação nos modos de fazer e nas obras resultantes. Considerando-se a fronteira por vezes tênue entre documentários cinematográficos e filmes que reivindicam caráter etnográfico, torna-se de grande relevância que esses realizadores compartilhem suas reflexões sobre estratégias narrativas, interações propiciadas pelo uso da câmera, dilemas éticos e estéticos envolvendo a produção e a circulação dos seus filmes. Neste artigo, abordarei tais aspectos centrado na elaboração de *Epidemia de Cores*, documentário realizado por mim em um hospital psiquiátrico no qual desenvolvi pesquisa etnográfica por longo período, que teve exibições em festivais etnográficos e no circuito cinematográfico. Ao longo do artigo, destacarei o protagonismo das materialidades, a interação a partir de fotografias feitas durante o período de filmagem e a maneira como influências teóricas parecem ter se expressado na tentativa de produzir afetos por meio da linguagem audiovisual.

Palavras-chave: Filme Etnográfico, Documentário, Narrativa Etnográfica, Reflexividade.

Recebido em 20 de maio de 2019

Avaliador A: 27 de junho de 2019

Avaliador B: 09 de julho de 2019

Aceito em 09 de julho de 2019

ABSTRACT

The easy access to audiovisual production materials has enabled anthropologists who are not trained in visual anthropology to also be filmmakers, leading to increasing diversification in the way films are made and on its final result. Considering the tenuous boundaries between documentaries and ethnographic films, it is of great relevance that filmmakers share their thoughts about narrative strategies, interactions only possible by using the camera, and the ethical and aesthetic dilemmas involving production and diffusion of their films. In this paper, I will address such aspects centered on the production of *Color Burst*, a documentary directed by myself in a psychiatric hospital in which I developed ethnographic research for a long period. This documentary had exhibitions at ethnographic festivals and in the cinematographic circuit. Throughout this paper I stress the importance of materiality, the interactions produced by photography and theoretical influences that seem to have been expressed in strategic choices of trying to produce affections by means of audiovisual language.

Keywords: Ethnographic Film, Documentary, Ethnographic narrative, Reflexivity.

*Eu posso então usar o filme para contar o que
não pode ser contado de outra forma*

Jean Rouch

A análise e o uso de imagens pela antropologia social têm explorado questões sobre realidade, metodologia, interlocução e difusão das pesquisas. O acesso facilitado a materiais de produção audiovisual tem oportunizado que antropólogos e antropólogas não especializados em antropologia visual sejam também realizadores de filmes, por vezes desenvolvendo metodologias inovadoras (PINK, 2006, p. 16). Dessa forma, uma acentuada diversificação nos modos de fazer e nos produtos audiovisuais tem enriquecido a produção de conhecimento antropológico, mas também estimulado tentativas de delimitações disciplinares por meio de análises que envolvem escolhas narrativas, questões de autoria e produção reflexiva sobre as obras.

Uma antropóloga¹ que faz documentário sobre o tema de sua pesquisa produz necessariamente antropologia visual? Há alguma restrição quanto à divisão de tarefas com profissionais do cinema na operação de câmera, no desenho de som, no roteiro, na montagem ou na direção para que o filme resultante seja expressão de uma pesquisa antropológica? É preciso reivindicar a categoria de filme etnográfico para fazê-lo? Quais são os limites entre filmes etnográficos e documentários cinematográficos e qual a importância de estabelecê-los? Questões como essas não são novas à antropologia visual – elas já compuseram dilemas que o filme etnográfico teve de lidar de diferentes formas ao longo do século passado (GISNBURG, 1999; HEIDER, 2006; MACDOUGALL, 2005; PEIXOTO, 1999; PINK, 2006; RIBEIRO, 2007; RUBY, 1975; WEINBERGER, 1992) –, mas novos desdobramentos podem ser colocados a partir do conjunto das produções vigentes e vindouras, continuando a ocasionar efeitos reflexivos a toda disciplina de antropologia social.

Mesmo a diferenciação entre documentário e ficção enquanto gênero encontra tensões, que se expressam inclusive em casos de incompatibilidade entre o que é definido pela produção e pela recepção das obras. Em uma excelente análise sobre a dificuldade do documentário, João Moreira Salles (2005) defende que tal discernimento não é definido pelo conteúdo, mas pela forma de se relacionar com o tema, pois o documentário exige uma especificidade de natureza ética devido às personagens possuírem vida também fora da tela. Entretanto, discussões sobre atuação diante das câmeras expandem o debate sobre os limites do não ficcional.

Questões referentes à encenação já estavam presentes em *Nanook, o Esquimó (Nanook of the North)* de Robert Flaherty lançado em 1922, considerado frequentemente marco inaugural do documentário e do filme etnográfico. O filme teve uso de arpões que não eram mais utilizados pelos esquimós, participação da namorada do diretor na função de esposa do protagonista e o uso de um iglu cenográfico para simular imagens internas com suficiente iluminação (GONÇALVES, 2008; SALLES, 2005;

¹ Passarei a utilizar o gênero masculino ou feminino alternadamente para me referir à terceira pessoa do singular ou do plural alternativamente à orientação gramatical de flexão de gênero no masculino.

WEINBERGER, 1992). Pierre Jordan (1995), que se refere a essa obra como ficção, considera *Rituais e Festas Bororo* (1917), realizado alguns anos antes no Brasil por Luiz Thomaz Reis, como “o primeiro filme etnográfico verdadeiro” devido à capacidade de escrever com a câmera e por seu diretor revelar os filmes no próprio ambiente onde eram produzidos.

Para Jordan (1995, p. 21), o pioneirismo de Flaherty estaria na construção narrativa de um discurso em imagens que teria originado a etnoficção – gênero que Jean Rouch explorou de maneira inovadora, como na ousada concepção de *Jaguar* (1967), quando elevou a capacidade do filme antropológico problematizar o real e a imaginação. Como observa Marco Antonio Gonçalves (2008), na filmografia rouchiana há uma valorização da subjetivação, da fabulação, dos múltiplos pontos de vista e da verdade da relação entre quem filma e quem é filmado, ultrapassando a barreira entre o real e o ficcional².

Se as fronteiras do documentário com a ficção não são necessariamente evidentes, aquelas com o filme etnográfico podem ser ainda mais tênues, a começar pelo papel do documentário cinematográfico para sua constituição, transformações e novas perspectivas (MACDOUGALL, 2005; RIBEIRO, 2007)³. Como observou Eliot Weinberger (1992, p. 24), a depender da perspectiva de análise, o filme etnográfico pode ser tomado como um subgênero do documentário ou um ramo especializado da antropologia, ao mesmo tempo em que ocupa um espaço instável de equilíbrio nas margens de ambos. Grande parte dos realizadores de referência do filme etnográfico foram mais ou menos autodidatas e não desfrutaram de reconhecimento na disciplina antropológica como um todo (GINSBURG, 1999, p. 38) e a maioria dos filmes considerados do ponto de vista técnico e antropológico como os melhores do final do século XX não foram realizados por antropólogos, mas por documentaristas (PEIXOTO, 1999, p. 106).

² Ao analisar as *potências do falso* na obra de Jean Rouch, Gilles Deleuze (2007, p. 183) destaca que “o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema”.

³ Convém salientar também a existência de influência da ficção sobre o filme etnográfico, como o papel do cinema neorrealista italiano (PEIXOTO, 1999, p. 106), análise que não será contemplada nesse artigo.

O filme etnográfico, para o qual houve malsucedidas tentativas de enquadramento em critérios científicos rígidos, costuma ser caracterizado por motivações antropológicas que incluem o estabelecimento de relações prolongadas em campo e a construção compartilhada com os protagonistas, visto que atividades de produção e recepção são compreendidas como parte da pesquisa. No entanto, há divergência sobre seu significado e sobre a própria relevância dessa denominação – como indica, por exemplo, a preferência da avaliação de graus de “etnograficidade” feita por Karl Heider (2006, p. 3) em uma edição revisada de seu livro clássico, os quais seriam aumentados quando características que contribuem para que os filmes sejam mais etnográficos prevalecessem em caso de conflito com demandas cinematográficas. Claudine de France (2000, p. 23) destaca que, paradoxalmente, a imprecisão das fronteiras de uma antropologia fílmica (termo que prefere em relação ao visual) seria a prova de sua vitalidade.

O grande aumento da diversidade de produções fílmicas com interesse antropológico ocorrido nas últimas décadas torna ainda mais relevante que realizadores compartilhem as reflexões que impactaram suas decisões narrativas, seus métodos de captação audiovisual e de interlocução com os participantes dos filmes que estão sendo produzidos. Clarice Peixoto (1999, p. 106) sugere que, além de para que e quem filmamos, seria preciso explorarmos em que e como as imagens e os sons contribuem para a melhor compreensão da alteridade.

Nesse sentido pretendo contribuir ao escrever este artigo sobre o processo de produção e difusão de *Epidemia de Cores* (2016), documentário filmado por mim na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, universo no qual realizei por muitos anos pesquisas etnográficas como parte de minha formação acadêmica em antropologia social. Esse espaço atende moradores do hospital psiquiátrico (pessoas que atualmente nele residem, pois foram internadas em um período anterior a novas políticas de atendimento psicossocial), usuários de serviços de tratamento em saúde mental e público em geral interessado em arteterapia. Em seus ateliês, os frequentadores realizam pinturas, esculturas, bordados e atividades de escrita criativa.

Epidemia de Cores foi selecionado para participar do Prêmio Pierre Verger da Associação Brasileira de Antropologia e da mostra audiovisual da Reunião de Antropologia do Mercosul⁴, dentre outras exposições dedicadas a filmes etnográficos. Sua elaboração não teve como objetivo a reivindicação direta dessa categoria, mas questões antropológicas sobre alteridade reverberavam em minha cabeça de diretor durante sua produção, as quais parecem se expressar de diversas maneiras no produto final. Sendo assim, analisarei nas seções seguintes escolhas narrativas, interações propiciadas pelo uso de fotografias e dilemas éticos e estéticos envolvendo a produção e a circulação do filme, tendo como objetivo contribuir com problematizações contemporâneas sobre a produção audiovisual e a antropologia social.

ESCOLHAS NARRATIVAS: A PRODUÇÃO DE AFETOS

Filmado em paralelo com minha pesquisa de mestrado, *Epidemia de Cores* estreou em circuito cinematográfico mais de um ano após a defesa de minha dissertação. Portanto, não foi parte integrante do material constituinte a esta etapa acadêmica, mas a maneira que sua atenção é voltada à alteridade evidencia um trabalho de pesquisa, o desenvolvimento de relações duradouras e a tentativa de deslocar o juízo do público.

A motivação de minhas pesquisas acadêmicas no hospital psiquiátrico desde a graduação esteve relacionada ao desenvolvimento do que se convencionou chamar de “antropologia simétrica” (VIVEIROS DE CASTRO; GOLDMAN, 2008). Eu me orientava pelo questionamento se as pessoas na condição de pacientes seriam diferentes demais para serem levadas a sério por um pesquisador da disciplina dedicada ao estudo das diferenças sociais. Meu objetivo teórico era produzir uma etnografia consistente sem assumir, ao menos *a priori*, a inteligibilidade produzida pelos diagnósticos (SARETTA, 2015).

⁴ Expresso aqui meu agradecimento aos organizadores desses importantes eventos e aos debates coletivos suscitados, os quais contribuíram com minhas reflexões e com a motivação de escrita deste artigo.

No documentário, optei por não citar informações sobre mudanças institucionais e legislativas importantes ao universo de pesquisa, tais como a Reforma Psiquiátrica Brasileira e a Luta Antimanicomial. Por meio de uma narrativa que privilegia mais a experiência do que a informação, proposição em acordo com a atividade do narrador analisada por Walter Benjamin (1994), a finalidade foi tentar produzir afetos nos espectadores a partir das atividades relacionadas à referida Oficina de Criatividade.

Assim, efeitos de minha pesquisa etnográfica que me demandava ser afetado (FAVRET-SAADA, 2005) parecem ter se expressado na estratégia narrativa de inserir apenas o nome de cada participante nos *letterings* que os apresentava, sem indicativos de sobrenome, profissão e vínculo institucional. Um dos profissionais responsáveis pela aprovação da licença para a realização das filmagens no hospital psiquiátrico, ao assistir a proposta de edição final do filme que veio a ser aprovada por ele sem nenhuma censura, a princípio demonstrou preocupação de que uma cena inicial pudesse sugerir ao público que uma usuária de serviços de saúde mental estaria falando na condição de psicóloga. Expliquei-lhe minha intenção, que foi acolhida. Ainda que seja possível supor a provável relação institucional da maior parte dos entrevistados – inclusive, por meio de características audiovisuais capazes de serem ocultadas na forma de descrição escrita, como vestimentas ou comportamentos gestuais –, a possibilidade da dúvida parece ter o potencial de desestabilizar o juízo de parte dos espectadores, como foi o caso daqueles que me revelaram incômodo pela ausência dessa explicação.

Outra estratégia narrativa foi abordar o hospital psiquiátrico que nasceu como hospício a partir de imagens do chão, desde ladrilhos hidráulicos originais até remendos que revelam a passagem por diferentes séculos. A partir de uma linguagem visual, busquei conceder protagonismo às materialidades que compõem o espaço. Por exemplo, as imagens de uma participante carregada em uma cadeira de rodas sobre o chão de paralelepípedos demonstram a resistência das pedras em tornar o trajeto mais acessível a alguém que necessita condições especiais de locomoção. Se por um lado o movimento de câmera contém em si uma forma de narrar a trepidação, por outro, o desnível do chão contém a roda da cadeira, o que demanda que seja reposicionada pelo condutor para continuar o deslocamento.

Impactos diferentes são apresentados quando as rodas giram sobre o chão de barro, as calçadas, a grama, as poças d'água. Assim, imagens do chão parecem revelar maneiras de habitar os diferentes espaços da estrutura do hospital psiquiátrico que possuía uma ala dedicada exclusivamente à Oficina de Criatividade. Destacar efeitos das materialidades nas descrições é uma das ênfases da antropologia da ciência e da tecnologia, uma das subáreas de minha atuação, a qual enfatiza que objetos estão relacionados a comportamentos específicos (LATOURET, 1998).

Explorando a metáfora popular de que a loucura estaria distante do chão, os pés também são destacados nas imagens, desde mãos que esculpem um pé em cerâmica até pés que desviam de poças d'água de uma forma que sugerem à espectadora uma espécie de dança devido à trilha sonora e ao enquadramento da câmera. Ao mesmo tempo, o tamanho dos chinelos e as cores específicas indicam a singularidade ou a padronização de algumas escolhas. Assim, a descrição visual permite um diálogo com os depoimentos sem ilustrá-los, pois não se submete à hierarquia explicativa da oralidade e nem se restringe ao preenchimento de entrevistas.

A água assume também um protagonismo estético por meio de sua fluidez, de vazamentos e de ilusões de ótica que sugerem uma realidade espelhada e invertida ao olhar habitual. Uma pequena poça contém o reflexo da imponente arquitetura manicomial, indicando novas maneiras de medida dos pavilhões construídos estrategicamente para o maior controle de seus internos.

Figura 1: A torneira com resquícios de tinta assume protagonismo na narrativa.



No início do documentário, uma torneira é aberta. Sua manopla possui manchas de diversos tipos de cores, o que permite sugerir que a “epidemia” que o título faz menção se expressa também em materiais de uso cotidiano. Em meio a imagens de reflexos ocasionados por poças d’água, há uma cena na qual um quadro com a fotografia da torneira aberta anteriormente estava sobre a parede. Na ausência da água, o ajuste no foco da câmera transformou o vidro do quadro na materialidade capaz de produzir espelhamento ao mesmo tempo que o áudio reproduziu o som de água corrente, sugerindo que a torneira se mantinha aberta (Figura 1).

Devido à sugestão da montadora, outra torneira aparece aberta ao final do filme para sugerir que a água continuava fluindo. Clemente, participante da Oficina de Criatividade, se utilizou dessa água corrente para esfregar seus braços e mãos para limpar a tinta que o colorira enquanto pintava, o que permite ao espectador deduzir que irá ocorrer uma mudança de atividade e de espaço dentro da geografia hospitalar: de um ambiente onde as cores estão presentes no chão, nas paredes, nas roupas e nos corpos para outro onde tais elementos poderiam ser indicativos de falta de higiene. Ele mesmo fecha a torneira, estancando a água, mas ao final do filme aparece novamente a torneira da manopla colorida pingando, marcando uma temporalidade narrativa ao rememorar a cena inicial na qual havia sido aberta. De maneira mais sutil, esta temporalidade encontra paralelo em outras cenas presentes no início e ao final do filme, como as de formigas caminhando sobre o chão e cenas de um mesmo participante caminhando sobre uma mesma calçada.

Cenas de balões coloridos pendurados em uma parede originariamente para uma festa de aniversário que ocorreu no local também assumem função narrativa. Por casualidade, na parede estava escrito “O corpo é uma festa”. Por uma escolha minha de direção fotográfica, as palavras corpo e festa se associam às imagens dos balões. Em alguns momentos, o áudio sugere sons de estouros, contribuição feita na pós-produção pela desenhista de som, mas o elemento narrativo principal é visual, visto que os balões vão sendo apresentados cada vez mais murchos. No entanto, a passagem linear do tempo não é plenamente respeitada, visto que nas cenas de encerramento há balões menos murchos

do que apresentados anteriormente, demonstrando que não há nessas imagens um compromisso cronológico com a realidade.

A linguagem sonora se utiliza de artifícios, tais como por meio de sons com intensidade desproporcionais na reverberação do fechamento de uma porta ou mesmo pelo uso de *foley* em cenas específicas, complementando sons não captados de maneira direta (como o som do pincel sobre o papel). A narrativa sonora tem início antes mesmo das primeiras imagens do filme, quando na apresentação de logotipos há sons de portas rangendo e de fechaduras sendo chaveadas, os quais foram captados originalmente por mim e sobrepostos a efeitos sonoros de zumbidos criados na pós-produção. Uma trilha sonora original também é utilizada para potencializar sensações do espectador, demarcando temporalidades e ressignificando movimentos de câmera e o ritmo das tarefas cotidianas.

A descrição das estratégias narrativas apresentada nesta seção visou mostrar a presença de uma linguagem cinematográfica que permite expressões peculiares ao áudio e ao vídeo, tendo em vista promover um encontro com a alteridade por meio de afetos audiovisuais. Na seção seguinte, darei continuidade à análise narrativa, destacando o uso de fotografias, as quais também foram um meio de interação e produção de conhecimento.

Mediações imagéticas

Desde que adentrei o hospital psiquiátrico com minha câmera, passei a presentear as pessoas retratadas com fotografias em tamanho ampliado como uma postura ética. Considerando-se que é um local com poucos espelhos, as imagens eram uma forma não habitual dos moradores verem a si mesmos. No entanto, houve uma vez que uma das duas fotografias presenteadas não teve boa recepção pela retratada, que a recusou pelo motivo do enquadramento ter cortado suas pernas ao destacar o artesanato de sua autoria que ela segurava em mãos, o que me deixou em dívida de uma nova imagem na qual aparecesse seu corpo por inteiro.

Certa vez, uma moradora me surpreendeu ao me pedir um “Retrato para pendurar na parede da casa da minha mãe, na parede na casa do meu cunhado,

na parede na casa do meu pai, do meu tio...”, descrevendo-me relações familiares das quais ela estava afastada há décadas. Por fim, reiterou: “Tira um retrato para colocar na parede da casa do meu pai para ele lembrar do meu jeito”. Casualmente, devido a motivos institucionais, ela teve que ser realocada em diferentes unidades de morada do próprio hospital psiquiátrico em um curto período de tempo. Ao visitá-la, soube que muitas roupas e itens pessoais não a acompanharam, diferentemente da fotografia ampliada e enquadrada que lhe presenteei, a qual indicava pertencimento em uma instituição onde muitos dos objetos são compartilhados de maneira padronizada.

No entanto, a maior parte das fotografias recebidas pelos participantes foi deixada na Oficina de Criatividade, onde foram penduradas por profissionais em um varal. Houve o caso de uma participante muda que inicialmente preferiu não aceitar a imagem que eu havia lhe entregue, mas me conteve quando expressei gestualmente minha intenção de rasgá-la. Por meio de sinais, ela me indicou que eu pendurasse no varal com as demais fotografias.

Quando entreguei uma imagem a outro participante também desprovido de comunicação verbal, ele me abraçou fortemente, levantando meus pés do chão, e me deu uma flor que apanhara do pátio. Meses depois, lhe entreguei outra fotografia, feita durante as captações audiovisuais, motivo pelo qual possuía enquadramento quase idêntico ao de uma tomada de gravação. Assim, há uma cena em *Epidemia de Cores* na qual ele carrega esta imagem impressa, o que permite indicar ao espectador a existência de um gesto temporal e de reciprocidade – prática que faz parte do que pesquisadoras de antropologia visual têm chamado de “restituição” (MAGNI; CONORD, 2014; RIAL, 2014; ROCHA; ECKERT, 2014) –, ao mesmo tempo que pode sugerir que a cena anterior estaria sendo carregada em suas mãos.

Esta foi a única filmagem de interação por meio das fotografias, mas a montagem do documentário utilizou as imagens impressas como instrumento de comunicação audiovisual. Em um momento do filme, alguém menciona que pessoas que residiam em certas unidades de morada do hospital psiquiátrico não poderiam utilizar as roupas de sua preferência. Em uma sequência de cenas temporalmente distante do depoimento, aparece uma moradora

participante da Oficina de Criatividade fumando, depois as fotografias penduradas no varal e novamente a mesma participante, que continua a fumar. O tecido da roupa de uma das retratadas nas fotografias é o mesmo da fumante, o que sugere uma padronização na maneira de se vestir ou que a mesma peça estaria sendo utilizada por pessoas diferentes (Figura 2).

Figura 2: Lessa, que aparece fumando e também na fotografia pendurada no varal utilizando óculos escuros, faleceu na semana anterior à estreia do filme no cinema.



Essa correlação assim como a do participante que carregava sua fotografia em mãos e outras que não explicitarei neste artigo necessitam percepções visuais (ou auditivas, conforme o caso) dos espectadores. Portanto, não estão expressas na forma verbal, frequentemente privilegiada por meio do uso de entrevistas explicativas em filmes que reivindicam caráter etnográfico, apesar de ser considerada empobrecedora da etnografia quando retira a capacidade de evocação imagética (NOVAES, 2014).

A pertinência de explorar distintas estruturas expressivas a partir de convenções de áudio e vídeo próprias ao cinema tem sido expressa em proposições no campo da antropologia visual (MACDOUGALL, 2005).

No desenvolvimento de uma linguagem audiovisual com o propósito de produzir afetos, influenciado por obras de Gilles Deleuze (2007, 2010) e Felix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1992, 1995, 1996), tentei explorar uma visão minoritária do antigo hospício como em imagens de manchas de tinta, de uma formiga que carregava uma pétala roxa maior do que seu tamanho, de uma pequena árvore que nasceu sobre uma parede, da flor que emergiu nas frestas da calçada e na vegetação que brota entre os paralelepípedos, a qual é colocada em foco na cena final do filme (Figura 3).

Figura 3: Aspectos minoritários do ambiente do hospital psiquiátrico.



A mudança de foco da câmera expressa intenções narrativas em outras cenas, como quando destaca as mãos de Clemente segurando sua camiseta onde ela está estampada e deixando-a manchada de tinta azul (Figura 4). Em uma cena posterior, o foco inicialmente está em uma caixa de ovos colorida que serve como paleta de cores, a seguir centra-se em sua camiseta na qual havia escrito “Missões” juntamente a um número (indicativos de sua unidade de morada) e volta a focar as cores das tintas disponíveis na caixa. Nesse contexto, a palavra pode assumir função de *lettering* no sentido de que seria parte da “missão” da Oficina de Criatividade a expressão por meio das cores.

Figura 4: Clemente, quando assistiu a si mesmo em uma versão de *Epidemia de Cores*, ainda em período de edição, achou-se “bonito” e, acidentalmente, pintou o *notebook*, fazendo jus ao título do filme.



Também na operação de câmera, em vez de acompanhar diretamente a movimentação da personagem em cena, busquei explorar percepções minoritárias por meio de objetos, de palavras escritas nas paredes ou de escolhas de ângulos não evidentes. Assim, muitas imagens do local presentes no documentário não costumavam ser percebidas por profissionais e moradores familiarizados há décadas com o hospital psiquiátrico. Se, por um lado, este fato inicialmente me ocasionou dúvidas quanto à relevância etnográfica dessas imagens porque não compartilhavam da percepção habitual dos participantes filmados, por outro lado, me parece que são expressão de discussões teóricas e dos afetos produzidos em mim diante do ambiente a serviço da tentativa de afetar o espectador. Desse modo, por exemplo, a arquitetura manicomial é predominantemente filmada por meio de reflexos inusitados ou de ângulos originados pela sua parte interna, não sendo jamais exibida inteiramente conforme é vista por qualquer pessoa que adentre o hospital psiquiátrico pela entrada principal.

Tendo explorado até aqui as escolhas narrativas por meio da linguagem audiovisual, a seguir passarei a focar nas interações que explicitam condições de produção mediadas pela câmera e resoluções de dilemas éticos.

A FILMAGEM EM PROCESSO

As captações diretas de imagem e áudio de *Epidemia de Cores* foram realizadas apenas por mim com o auxílio de tripés e alguns materiais desenvolvidos

para esta finalidade⁵. Por se tratar de um projeto inicialmente sem financiamento e sem garantia de distribuição audiovisual, não havia sido cogitada a viabilização de uma equipe profissional. Entretanto, mesmo no momento de elaboração de um projeto submetido e contemplado em um edital para finalização do documentário, o que veio a possibilitar a participação de uma equipe profissional na pós-produção, o modelo de captação foi mantido. Considerando que parte dos participantes eram moradores ou realizavam tratamento terapêutico no hospital psiquiátrico, me parecia eticamente necessária a disposição para não realizar gravações audiovisuais mesmo estando com todos os materiais preparados para fazê-las – esse aspecto ético parece também conjugado à disponibilidade temporal que o antropólogo-cineasta é demandado em diferentes etapas da produção audiovisual, conforme enfatiza Claudine France (2000, p. 27-28). Ter uma equipe disponível desse modo seria inviável para um documentário independente de baixo orçamento.

Priorizando aspectos éticos, passarei a descrever situações ocorridas durante os processos de filmagem, a começar pelo período no qual o projeto era ainda um pequeno curta-metragem. Nessa época, como havia participantes da Oficina de Criatividade com dificuldades de locomoção, alguns gestores do hospital psiquiátrico defendiam que eles realizassem as atividades expressivas de pintura em suas próprias unidades de morada. Minhas pesquisas prévias já indicavam a importância subjetiva para alguns participantes de frequentarem aquele espaço onde havia um encontro diferenciado com cores, objetos e relações sociais.

Cogitei então produzir uma filmagem que expressasse as diferenciações dos ambientes. Entretanto, decidi primeiramente filmar o depoimento de João, a quem eu conhecia há mais de dois anos, pela importância histórica desse registro visto que ele havia sido internado por mais de uma década no então Hospital São Pedro em uma época de superlotação e de abomináveis práticas manicomiais. Décadas após ter recebido alta, ele passou a frequentar apenas a Oficina de Criatividade do hospital psiquiátrico para produzir pinturas e

⁵ O making-of do filme está disponível no seguinte link: <https://bit.ly/3fKJcJ1>. Acesso em: 13 maio 2020.

esculturas⁶, onde o conheci. Devido a um erro técnico ocasionado pela ausência de pilha no microfone conectado à câmera, o áudio não foi captado pelo microfone e nem pela câmera. Por segurança, eu havia deixado o gravador de som do meu celular ativado, mas surpreendentemente o áudio também ficou inteiramente mudo. Eu lhe expliquei este fato quando entreguei uma fotografia sua ampliada e emoldurada, feita previamente à entrevista. Ele ficou mais feliz do que eu imaginava com o presente, mas sentiu-se chateado e intrigado, pois relatou que tivera também um problema em outra situação de gravação.

Como a entrevista envolvia temáticas pessoais que remetiam a um período de sofrimento, não o convidei para uma nova entrevista, mesmo quando passei a contar com um gravador profissional, o que tornaria a captação de áudio mais segura por poder monitorá-la ao vivo. No entanto, João me solicitou uma nova gravação. Após depoimentos fortes, muitos dos quais integraram a versão final do documentário, ele contou que muita gente não sabia o que havia vivido nesse período, enquanto outras sequer acreditariam. Assim que terminamos a filmagem, me perguntou se “as pessoas da rua” iriam poder assisti-lo. Assumi uma nova responsabilidade ao lhe prometer que sim e João, então, me disse que gostou do que eu estava fazendo. O questionamento logo após seu depoimento mudou meu comprometimento com o material e foi fundamental para a decisão acerca de sua duração e difusão. Ainda no processo de edição, João faleceu, assim como Lessa, ambos participantes que não puderam assistir a si mesmos na tela do cinema.

Se o desejo dele demandava um compromisso ético com a etapa de circulação, outras situações necessitaram decisões éticas imediatas. Estar atento a circunstâncias que causassem um possível desconforto diante da câmera, especialmente por envolver pacientes psiquiátricos institucionalizados, me fez assumir uma postura rigorosa, ainda que eu já tivesse obtido consentimento por meio de autorizações formais dos participantes e/ou de seus responsáveis legais. Uma dessas situações ocorreu em um dia no qual eu havia posicionado a câmera no tripé para enquadrar um portão sob à luz matinal. Miguel,

⁶ Reproduções de obras produzidas por João e alguns outros frequentadores podem ser vistas no site oficial do filme: <https://bit.ly/2Z0qqaU>. Acessado: 13 maio 2020.

participante da Oficina de Criatividade, se posicionou na frente da câmera e começou a cantar, ação que mostra a agência produzida pelo objeto. Quando terminou a música, perguntou se eu teria um doce. Outra pessoa ali presente disse que lhe daria uma bala se cantasse outra música. Como a gravação seria condicionada a uma recompensa, desliguei imediatamente a câmera e avisei que havia suspenso as captações daquele dia.

Tamanha prudência limitou excessivamente algumas interações, como as que ocorreram com Arnaldo⁷, que me perguntou após ter sido filmado: “Tu sabe o que é preconceito? [sic.]”. Questionei-lhe “O quê?” e, então, ouvi novamente a pergunta. Passei a pensar no que ocorrera: eu estivera fazendo tomadas da chuva quando havia sido interrompido por ele, que queria ser filmado tocando violão. Perplexo diante do questionamento, não consegui elaborar uma resposta antes de ele sair para fazer outra atividade.

Mais tarde, uma estagiária que estava com o nariz pintado de tinta perguntou-lhe se queria pintar-se também. Quando se encaminharam para a sala onde estavam as tintas, eu, que ainda estava refletindo sobre o questionamento, sugeri filmá-los, mas Arnaldo disse para que eu filmasse outra pessoa. Constrangido, rememorei imediatamente a pergunta sobre o preconceito e, em um gesto no qual tentei restaurar minha dignidade, apaguei do cartão de memória da câmera as filmagens daquele dia nas quais ele aparecia.

Em seguida, Arnaldo retornou ao pátio com o nariz pintado de vermelho e me pediu uma fotografia. Ainda confuso diante da situação, eu lhe lembrei que há pouco havia negado. Ele colocou a mão sobre a testa e disse que havia sido uma brincadeira. Aceitei a proposta e, enquanto eu ajustava as configurações da câmera, ele puxou as calças para cima, esticou a camiseta, colocou a gola para um lado e para o outro com pressa. Figurino pronto, fez uma pose e o fotografei. Então, me perguntou: “Hein, tu sabe o que é preconceito? [sic.]”. Nesse momento, tranquilo diante do pacto ético de estar fotografando indubitavelmente devido ao seu desejo, eu consegui entender que ele não sabia o significado da palavra mencionada diversas vezes naquela manhã por uma participante da Oficina de Criatividade que afirmava ter sofrido “preconceito”

⁷ Neste caso que se refere a uma pessoa que não participou da versão final do filme, utilizei um pseudônimo.

em uma loja, pois suspeitava que os vendedores sabiam que ela realizava tratamento no hospital psiquiátrico. Dei-lhe um exemplo, Arnaldo solicitou outro e, por fim, ele mesmo exemplificou um caso.

A situação descrita sugere um excesso de prudência no processo ético da produção audiovisual, especialmente porque estava diante de pessoas marcadas por relações de poder assimétricas, as quais não deseja reproduzir. Com este fim, também levei os trechos pré-selecionados durante a edição do documentário para os participantes verem a si mesmos e os aprovarem antes da última versão, o que foi feito excetuando-se alguns ex-estagiários que não consegui contato em período hábil, mas que, ao menos, já haviam garantido que não demandavam nenhuma restrição quando questionados imediatamente após suas entrevistas.

Tentando não deixar de problematizar os efeitos da produção e circulação audiovisual, resolvi alguns dilemas éticos pelo compartilhamento de decisões, explorando a “vida social ativa da ética” (SCHUCH, 2013, p. 34), reconhecendo que ela é diferencialmente produzida em múltiplos domínios da prática antropológica assim como da produção audiovisual. Por exemplo, uma participante aparecia em uma das filmagens com as mãos e a boca trêmulas enquanto pintava. A anormalidade do tremor era visível, motivo pelo qual uma profissional da equipe de pós-produção sugeriu que a cena fosse suprimida. Se no passado a anormalidade dos corpos foi tão determinante para o histórico de internações em manicômios, entendo que a exibir respeitosamente é um modo de explorar novas maneiras de nos relacionarmos com a diferença. Assim, na condição de diretor, decidi pela sua manutenção após ter sido aprovada pela própria participante bem como por profissionais que a acompanhavam.

O momento de captação audiovisual também foi utilizado para produzir materiais de interesse dos próprios participantes, como fotografias e vídeos. Um caso marcante envolveu Solange, que revelou seu sonho de participar do famoso programa televisivo de entrevistas apresentado por Jô Soares, motivo pelo qual gravamos um recado direcionado ao apresentador. Diante da ausência de resposta após diversas tentativas de contato com a produção do programa nas quais foram enviados o vídeo e sua transcrição, o pedido de Solange

acabou sendo inserido no documentário. Assim, uma relação de reciprocidade veio a integrar o próprio audiovisual: não mais como a transmissão de um recado ao apresentador, mas, sim, ao espectador, como expressão dos desejos de Solange, que apresentou a si mesma como “o próprio resgate da saúde mental”.

Minha presença no filme é ativa por meio da voz, que inicialmente explicita a motivação de fazê-lo devido ao encontro com as vidas que ainda pulsam no hospital que foi hospício, mas depois apenas está presente em diálogos, sendo alguns mais técnicos, como quando a voz do diretor avisa ao participante que já está gravando ou orienta que ele pode dizer o que quiser em frente à câmera. Muitas vezes, estava ciente da interferência de minha voz na captação de áudio, mas priorizei não deixar de interagir ao estar realizando as gravações em casos nos quais sentia necessidade ética de reagir à interação ou a um depoimento que envolvia uma situação de tristeza. Há uma única participação minha em frente à câmera, ao aceitar o convite de interação de um dos protagonistas que me chamava, cena que revela um pouco das condições de captação audiovisual. Sendo assim, durante a produção das filmagens, priorizei as relações sociais estabelecidas com os protagonistas, mesmo em condições que não eram planejadas nos objetivos da gravação.

CIRCULAÇÃO DO FILME: ESPALHANDO A EPIDEMIA

Apesar de eu ter cumprido os preceitos éticos que me pareceram necessários, tinha receio sobre como seriam os efeitos sobre alguns participantes. Felizmente tive retornos muito positivos da repercussão do filme em suas vidas – em alguns casos teria havido inclusive uma melhora terapêutica reconhecida por profissionais. Mantive contato com eles durante o período de exibição no cinema bem como posteriormente, vínculo que possuo até o momento, por meio de visitas ao local e contato telefônico e em rede social.

Uma sessão exclusiva de exibição no cinema em horário compatível com o período das atividades da Oficina de Criatividade foi realizada posteriormente à estreia. Diversos participantes estiveram presentes também quando o filme

foi exibido em uma mostra do Festival de Cinema de Gramado. Durante os dois meses que esteve em cartaz no cinema em Porto Alegre, Solange passou a frequentar as sessões declamando poesias, fazendo fotografias e conversando com o público que a reconhecia, geralmente comovido com sua criatividade, o que a tornou uma protagonista também das exibições. Ela inclusive gravou em seu celular um recado da mãe adotiva de uma moradora do hospital psiquiátrico emocionada ao sair da sessão, mediando, assim, outras interações com participantes.

Em uma sessão de uma mostra de cinema na qual estava presente como espectadora, Solange mostrou ao público vestidos nos quais havia pintado autorretratos e homenageado Nise da Silveira, precursora na criação de ateliês de arteterapia em instituições psiquiátricas, como parte da série de obras que intitulou de *Vestes Falantes*⁸. Ela exibiu também um quadro no qual pintou as paredes do hospital psiquiátrico de cor de rosa, devido a uma sugestão de Miguel expressa em uma cena do documentário.

Passei a participar juntamente com Solange de diversas sessões comentadas em festivais ou mostras cinematográficas e universitárias. Ela foi continuamente levando suas novas obras e convidando ao público que as vestisse. Quando se completou dois anos de lançamento, ela pintou um jaleco branco com a imagem de quatro participantes do filme que haviam falecido, aos quais ela se referia como “estrelas do Epidemia”. O trecho que aparece no audiovisual e as obras armazenadas no acervo da Oficina de Criatividade se tornaram, assim, um dos únicos documentos sobre suas vidas que não são registros institucionais e estatais.

A realização de *Epidemia de Cores* veio a contribuir também como material documental para que a Oficina de Criatividade fosse uma das vencedoras de um importante prêmio concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O valor recebido possibilitou a compra de materiais para a conservação das pinturas produzidas e para a reforma do novo local para o qual a Oficina de Criatividade e seu acervo tiveram de ser transferidos, visto que a estrutura do antigo manicômio que ocupavam no período de filmagem foi

⁸ Para imagens e informações sobre a série *Vestes Falantes* nas exibições de *Epidemia de Cores*, ver Saretta (2018, [2020?]).

interditada por risco de desabamento. Sendo assim, a repercussão do documentário continuou a promover interações com seus participantes e a possibilitar novos agenciamentos pelo seu caráter também documental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do artigo, mostrei como a linguagem audiovisual permite explorar o encontro com a alteridade a partir de uma concepção teórica que não é evidenciada aos espectadores, embora seus efeitos provavelmente sejam perceptíveis. Ainda que nesse caso tenha sido um antropólogo que tenha acumulado as tarefas de direção, produção, roteiro e captação direta de áudio e vídeo, indiquei como contribuições de profissionais na pós-produção contribuíram para potencializar a capacidade do filme expressar e produzir afetos.

Durante a produção de *Epidemia de Cores*, questões antropológicas estavam em mente enquanto a câmera, na mão, realizava escolhas de enquadramento e iluminação a partir de definições de profundidade de campo e sensibilidade à luz do ambiente. Considerando-se que a iluminação costuma ser vista como associada à razão enquanto a loucura, à escuridão, a narrativa fílmica pretendeu que o excesso de luz não restringisse a existência de possíveis no ambiente do antigo manicômio.

Se as escolhas narrativas e as condições de produção desse filme aqui expressas podem não ser compatíveis com determinadas tentativas de definições de filme etnográfico – como aquelas que tentam rejeitar o que consideram preocupação estética –, não posso deixar de reconhecer que, ao menos, explorar possíveis e desestabilizar juízos é também uma tarefa da antropologia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

2. DELEUZE, Gilles. **Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
3. DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. *In: Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2010. p. 25-64.
4. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.
5. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.
6. DELEUZE, Gilles; GUATTARI. Como criar para si um corpo sem órgãos. *In: Mil platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 9-31. v. 3.
7. FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser Afetado. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005.
8. FRANCE, Claudine. Antropologia Fílmica: Uma gênese difícil, mas promissora. *In: FRANCE, Claudine (org.). Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2000. p. 17-42.
9. GINSBURG, Faye. “Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual.” *In: ECKERT Cornelia; MONTE-MÓR Patrícia. Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999. p. 31-54.
10. GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
11. HEIDER, Karl. **Ethnographic film: revised edition**. Austin: University of Texas Press, 2006.
12. LATOUR, Bruno. La tecnología es la sociedad hecha para que dure. *In: DOMÈNECH, Miquel; TIRADO, Francisco Javier (org.). Sociología simétrica: ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. Barcelona: Gedisa, 1998. p. 109-142.
13. MACDOUGALL, David. Novos princípios da antropologia visual. **Cadernos de antropologia e imagem**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 19-32, 2005.
14. MAGNI, Claudia Turra; CONORD, Sylvaine. Apresentação. **Tessituras**, Pelotas, v. 2, n. 2, p. 4-10, 2014.
15. PINK, Sara. Situating visual anthropology. *In: PINK, Sara. The future of visual anthropology*. New York: Routledge, 2006. p. 1-38.
16. RIAL, Carmen Silva de Moraes. Roubar a alma: ou as dificuldades da restituição. **Tessituras**, Pelotas, v. 2, n. 2, p. 201-212, 2014.

17. RIBEIRO, José Silva. Jean Rouch: filme etnográfico e antropologia visual. **Revista Digital de Cinema Documentário**, [s. l.], n. 3, p. 6-54, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3cvPV8b>. Acesso em: 13 maio 2020.
18. RUBY, Jay. Is an ethnographic film a filmic ethnography? **Studies in Visual Communication**, Philadelphia, v. 2, n. 2, p. 104-111, 1975.
19. ROCHA, Ana Luiza; ECKERT, Cornelia. Etnografia com imagens: práticas de restituição. **Tessituras**, Pelotas, v. 2, n. 2, p. 11-43, 2014.
20. SARETTA, Mário Eugênio. **Terceira margem do hospital psiquiátrico: ética, etnografia e alteridade**. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
21. SARETTA, Mário Eugênio. Testemunho e cores de uma epidemia. In: FONSECA, Tania Maria Galli; CAIMI, Cláudia Luiza; COSTA, Luis Artur; SOUZA, Edson luiza André (org.). **Imagens do Fora: um arquivo da loucura**. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 225-238.
22. SARETTA, Mário Eugênio. Vestes falantes: arte e loucura na obra de Solange Luciano. **Anuário Antropológico**, Brasília, DF, [2020?]. No prelo.
23. SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia (org.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2005. p. 57-71.
24. SCHUCH, Patrice. A vida social ativa da ética na Antropologia (e algumas notas de “campo” para o debate). In: SARTI, Cynthia; DUARTE, Luiz Fernando Dias (org.). **Antropologia e ética: desafios para a regulamentação**. Brasília, DF: ABA, 2013. p. 31-85.
25. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; GOLDMAN, Marcio. “O que pretendemos é desenvolver conexões transversais”. In: **Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p. 198-225. (Coleção Encontros).
26. WEINBERGER, Eliot. The camera people. **Transition**, Bloomington, n. 55, p. 24-54, 1992.

FILMOGRAFIA

27. EPIDEMIA de Cores. Direção e produção: Mário Eugênio Saretta. Brasil: [s. n.], 2016. 1 vídeo (70 min). Disponível em: <https://bit.ly/2WRRTu1>. Acesso em: 22 maio 2020.

28. JAGUAR. Direção: Jean Rouch. Produção: Pierre Braunberger. França: [s. n.], 1967. 1 DVD (91 min).
29. NANOOK of the North. Direção e produção: Robert Flaherty. Estados Unidos da América: [s. n.], 1922. 1 vídeo (78 min). Disponível em: <https://bit.ly/36tNQY3>. Acesso em: 22 maio 2020.
30. RITUAIS e Festas Bororo. Direção: Luiz Thomaz Reis. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Proteção aos Índios, 1917. 1 vídeo (30 min). Disponível em: <https://bit.ly/2WWc9uB>. Acesso em: 22 maio 2020.