

# Estratégias fílmicas do documentário antropológico: três estudos de caso

José Francisco Serafim

*Universidade Federal da Bahia*

serafimjf@terra.com.br

**Resumo:** O presente trabalho propõe uma reflexão sobre algumas estratégias de mise en scène utilizadas na realização do filme antropológico. O cinema documentário será abordado, tanto do ponto de vista histórico quanto teórico-metodológico, através de três experiências em antropologia fílmica, sendo a primeira realizada junto ao grupo indígena Wasusu (família lingüística Nambiquara, Mato Grosso-Brasil), a segunda com o grupo afro-descendente Malê Debalê (Salvador, Bahia-Brasil) e a última em colaboração com alguns representantes Inuíte vivendo em Nuuk-Groenlândia. Através destes três exemplos fílmicos serão analisadas as variadas técnicas de filmagem e as estratégias fílmicas adaptadas às diferentes temáticas e sujeitos observados instrumentalmente, ou seja, com a câmera, ao longo de uma pesquisa utilizando-se o aporte metodológico da antropologia fílmica.

Palavras-chave: antropologia fílmica, documentário, inserção, descrição etnocinematográfica.

**Resumen:** El presente trabajo propone una reflexión sobre las diversas estrategias de puesta en escena empleadas en la realización del documental antropológico. El cine documental se abordará, tanto desde el punto de vista histórico como desde sus aspectos teórico-metodológicos, a través de tres experiencias de antropología fílmica. La primera es la realizada junto a un grupo indígena Wasusu (de la familia lingüística Nambiquara, Mato Grosso). La segunda junto al grupo de ascendencia africana Malê Debalê (Salvador, Bahía), y la última en colaboración con algunos representantes de los Inuite que viven en Nuuk, Groenlandia. A través de estos tres ejemplos fílmicos serán analizadas las diferentes técnicas de filmación y las estrategias fílmicas, adaptadas a las diversas temáticas y sujetos observados instrumentalmente: es decir, con una cámara, a lo largo de una investigación y utilizando la metodología de la antropología fílmica.

Palabras clave: Antropología fílmica, documental, inserción, descripción etnocinematográfica.

**Abstract:** The present article discusses the different strategies of mise-en-scène used in anthropological documentary film. Documentary film will be exa-

mined from a historical and theoretical-methodological point of view, through three experiences in filmic anthropology. The first one portrays the aboriginal group Wasusu (linguistic family Nambiquara, Mato Grosso); the second presents the group Malê Debalê (Salvador, Bahia), of African descent, and the last one with some Inuit representatives living in Nuuk, Greenland. Through these three film samples the various filming techniques filming will be analyzed, as well as the filmic strategies adapted to the different themes and citizens observed instrumentally through the camera, using the methodology of filmic anthropology.

Keywords: Filmic anthropology, documentary, insertion, ethnocinematographic description.

**Résumé:** Ce travail propose une réflexion sur les différentes stratégies de mise-en-scène utilisées dans la réalisation du film documentaire anthropologique. Le cinéma documentaire sera abordé autant du point de vue historique que du point de vue théorique-méthodologique, à travers trois expériences d'anthropologie filmique : la première réalisée auprès du groupe indigène Wasusu (famille linguistique Nambiquara, Mato Grosso), la seconde avec le groupe d'ascendance africaine Malê Debalê (Salvador, Bahia) et la dernière en collaboration avec quelques représentantes Inuit vivant à Nuuk, Groenland. À travers ces trois exemples filmiques seront analysées les diverses techniques de prise de vues et les stratégies fílmiques adaptées aux différentes thématiques et sujets observés instrumentalement - c'est-à-dire avec la caméra -, au cours d'une recherche utilisant la méthodologie de l'anthropologie fílmique.

Mots-clés: Anthropologie filmique, documentaire, insertion, description ethnocinématographique.

## Introdução

 Presente trabalho busca refletir sobre algumas características de *mise en scène* utilizadas na realização do filme documentário antropológico e apresenta alguns resultados de três pesquisas realizadas inicialmente junto ao grupo indígena Wasusu, a segunda com o grupo afro-descendente Malê Debalê (Salvador, BA), e a terceira junto aos Inuíte de Nuuk (Groelândia).

Observamos que, desde os primórdios da antropologia, certos pes-

quisadores se serviram de instrumentos de registro imagéticos em seus trabalhos de campo. Tal é o caso de Bronislaw Malinowski, que pode ser considerado um pioneiro na utilização da fotografia. Com efeito, o pai do funcionalismo fez uso constante da câmara fotográfica nas investigações que redundaram em suas principais obras, a tal ponto que a publicação de seu primeiro trabalho, *Os nativos de Mailu* (1915-1988), já contava com 34 fotos; *Os Argonautas do pacífico ocidental* (1922), vai contar com 75; *A vida Sexual dos selvagens* (1929), com 92 e *Os jardins de coral e suas mágicas* (1935) com 116 fotos).<sup>1</sup> Em “Os argonautas...”, trabalho realizado junto aos Trobriandeses que o projetou como aquele para quem a antropologia era o trabalho de campo por excelência, fotografou os seus sujeitos e os seus adornos, registrou-os desenvolvendo atividades econômicas, artísticas e da cultura material. Essas imagens foram organizadas e “montadas” no interior do texto, o que lhes deu uma função das mais importantes no conjunto da obra.

No que concerne o cinema, podemos citar as seqüências de filmes realizados por Alfred C. Haddon no Estreito de Torres, em 1898. Essa seqüências fazem parte do trabalho empreendido por Haddon e sua equipe durante os sete meses em que permaneceram na região. O traço distintivo desse trabalho está na utilização dos mais modernos instrumentos de captação sonora e visual da época: a gravação sonora em cilindro de cera, o registro fotográfico e o recém inventado (1895) cinematógrafo para a apreensão de imagens em movimento. No entanto, estes documentos visuais não ocupavam a parte mais importante na coleta de dados, no tratamento destes e na divulgação dos resultados alcançados no processo investigativo. Foi somente nos anos 1930 que Gregory Bateson e Margaret Mead utilizaram de forma aprofundada e sistematizada as câmeras fotográfica e cinematográfica com o objetivo de compreender a dinâmica social e os diferentes traços culturais dos grupos sociais com os quais trabalharam. Em *Balinese Character, a Photographic Analysis* (1942), uma grande quantidade de fotografias é dedicada, dentre outras coisas, aos aprendizados da infância em Bali.

<sup>1</sup> Sobre as relações de Malinowski com a fotografia, ver o revelador artigo de Etienne Samain, “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia, publicado na revista “Horizontes Antropológicos, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995, disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a04.pdf>

Bateson e Mead realizaram igualmente alguns filmes dos quais podemos citar *Karba's First Years* e *Learning to Dance in Bali* (1936-1939). Neste sentido, Marcius Freire observa a importância desta experiência sublinhando que: "... o fato de os autores de *Balinese Character* terem voltado do campo com mais de 25.000 negativos fotográficos e quase 7.000 metros de filme cinematográfico e que este material tenha assumido o papel que assumiu na publicação de seus resultados, confere a essa experiência seu caráter inusitado. Pela primeira vez, a coleta de dados de uma investigação antropológica de fôlego foi quase toda ela realizada em imagens, ...". (2003, p. 52).

Nesta mesma época, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss realizou sua pesquisa de campo junto a alguns grupos indígenas do interior do Brasil utilizando também os instrumentos de registro visual (fotografia e filme). Em uma de suas primeiras obras, *La vie sociale et familiale des Indes Nambikwara* (1948), o autor insere um anexo fotográfico mostrando diferentes momentos e situações da vida indígena no Brasil. Em 1994 o autor publicou uma obra fotográfica – *Saudades do Brasil* – sobre o período em que viveu no Brasil.

Nos anos 1970, a pesquisadora Claudine de France, da *Formation de Recherches Cinématographiques* (FRC) da Universidade Paris X – Nanterre, estabeleceu as bases de uma nova disciplina, a antropologia fílmica, cujo objeto é assim por ela definido: "o homem tal como ele é apreendido pelo filme, na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente" (France, 2000, p. 17). Alguns anos depois, Annie Comolli, igualmente pesquisadora da FRC, realizou um estudo aprofundado sobre os diferentes aprendizados humanos através da imagem em movimento (1995, 2000). Nesse estudo, parte integrante da antropologia fílmica, são apresentadas as possíveis formas de interação entre a *mise en scène* do cineasta e as diversas maneiras através das quais os processos de aprendizagem se manifestam ao observador.

Nosso trabalho e reflexão se apoiam sobre esse conjunto teórico e metodológico: a antropologia fílmica.

O pesquisador desejoso de utilizar este instrumental em suas pesquisas deve, antes de tudo, refletir sobre as possibilidades técnicas de que dispõe e, igualmente, sobre a questão ética que está sempre presente na relação que se estabelece entre os sujeitos que serão estu-

dados e a estratégia fílmica que vai dar forma e trazer conclusões a esse estudo. Neste sentido, sabemos que nem tudo pode ser descrito através da imagem, por exemplo, é mais difícil apreender e devolver ao espectador os sentimentos e os estados mentais das pessoas filmadas. Estas questões se expressam mais adequadamente através da oralidade e/ou são sugeridas pelas imagens. Assim, serão privilegiadas, nos exemplos a seguir, atividades humanas que pertencem ao domínio do sensível visual, conseqüentemente, podem ser facilmente apreendidas pelos instrumentos de registro cinematográfico e videográfico.

## **I – Questão de método: inserção e registro**

Dentre as diversas fases em que é dividido qualquer processo de investigação em antropologia fílmica, uma das mais importantes diz respeito ao processo de aproximação do cineasta às pessoas filmadas. Essa fase, à qual Claudine de France chama de “inserção”, “consiste em fazer-se aceitar pelas pessoas filmadas - com ou sem câmera - e em convencê-las da importância de colaborar tanto na realização do filme quanto no aprofundamento da pesquisa. Isto significa que a originalidade e o êxito da fase de inserção devem-se principalmente à qualidade moral e psicológica dos vínculos que venham a se estabelecer entre cineasta e pessoas filmadas (France, 1998, p. 316).

Dessa forma, optamos, em nossos três estudos, por dar aos instrumentos de registro audiovisual um papel ativo nesse processo de inserção. Quer dizer, após ter obtido o acordo do grupo com o qual desejávamos trabalhar, a câmera esteve presente desde o início da pesquisa. Exploramos, assim, as diferentes atividades que a nós se apresentavam - muitas vezes sem que as conhecêssemos previamente - utilizando uma câmera videográfica digital. Esse método de trabalho, definido como “método exploratório” por Claudine de France, consiste na “supressão da observação direta como etapa preliminar indispensável para a pesquisa; ou, o que dá no mesmo, a instauração do registro fílmico precedendo qualquer observação aprofundada” (France, 1998, p. 343).

Iniciadas as filmagens, uma das mais características facetas do registro fílmico deve sempre estar presente no espírito do antropólogo-

cineasta. Tal faceta concerne a capacidade que tem esse registro de, ao apreender um determinado processo, apreender igualmente outros elementos, digamos, secundários; o que pode levar a uma saturação da imagem. Ou seja, esta última tem este poder de, ao mesmo tempo em que apreende um determinado processo, desvenda outros simultaneamente, podendo estes se apresentar tanto no campo visual quanto sonoro. Segundo Claudine de France, essa saturação “não é outra coisa senão a expressão particular de uma lei cenográfica geral, que qualificaremos de *lei da saturação da imagem*, segundo a qual mostrar uma coisa é mostrar outra simultaneamente” (France, 1998, p. 43).

Práticas espetaculares, como alguns rituais, por exemplo, em que estão presentes um grande número de agentes e um grande número de atividades simultâneas, são reveladoras desse poder das imagens em movimento. Jean Rouch observa que “Quando um ritual comporta um grande número de ações simultâneas, certo número de gestos pode parecer sem interesse, enquanto que outros parecem mais importantes; ora, na análise, percebe-se que dentre esses gestos, é o mais inaparente, o mais discreto, que é o mais importante”(Rouch, 1968, p. 463).

Um outro importante aspecto da etnocinematografia diz respeito aos instrumentos de registro do som e das imagens utilizados. Atualmente, com o progresso tecnológico atingido pelas câmeras videográficas, é possível coletar uma grande quantidade de material sem a necessidade de trocas de bobinas de material sensível, pois o suporte magnético autoriza um número extremamente elevado de horas de gravação de boa qualidade e sem interrupção. Permitem, ainda, que o pesquisador possa estar sozinho no campo, uma vez que não exigem a presença de outros especialistas para que suas potencialidades sejam exploradas plenamente. Para tanto, é necessário apenas que o antropólogo-cineasta tenha sido formado às técnicas de gravação da imagem e do som.

No que concerne à estratégia de apreensão fílmica das atividades estudadas, os princípios da antropologia fílmica nos ensinam que uma das mais conseqüentes opções de *mise en scène* consiste em adotar como fio condutor do registro a dominante<sup>2</sup> dessas atividades. Ou seja,

---

<sup>2</sup> A noção de “dominante” é assim definida por Claudine de France: “Ainda que, tanto na imagem quanto na observação direta, as atividades humanas se desenvolvam sempre simultaneamente no nível do corpo, da matéria e do rito, este triplo desenvol-

a *mise en scène* do cineasta decorre da *auto-mise en scène* das pessoas filmadas, pois que esta toma forma, é construída para levar a bom termo a tarefa que o agente do processo se deu como objetivo; que essa tarefa se caracterize como uma técnica ritual, corporal ou material. Quando esta regra é obedecida, temos mais chances de ter um produto final praticamente pré-editado que segue, preferencialmente, a cronologia do processo observado. Esses atributos imprimem no artefato fílmico a marca da inteligibilidade. Dito de outra forma, ao tomar contato com os sons e imagens assim gerados, o espectador é capaz de seguir sem dificuldades – e compreender sem sacrifícios – os meandros da técnica observada.

É importante observar, também, que, para que isto ocorra, é fundamental que outros princípios tenham sido igualmente obedecidos. Dentre estes, podemos apontar aqueles que dizem respeito mais especificamente à antropologia fílmica e aqueles, de caráter mais geral, que concernem à cinematografia documental *tout court*. Dentre os primeiros sublinhamos aquele que determina que, nos três tipos de técnicas acima referidas (rituais, corporais e materiais), a ação do agente se aplica a um objeto. Do ponto de vista do antropólogo-cineasta, “a noção de objeto (que torna-se paciente no caso de um ser humano) concerne tanto as matérias primas ou brutas de um processo de trabalho qualquer quanto o produto ou o resultado da ação desse agente a cada momento.(...) Seguir atentivamente o destino desse objeto da ação que ele – o agente – procura transformar, deslocar, perseguir ou solicitar seria, para o cineasta, ir ao encontro da chave do processo observado e, ao mesmo tempo, do principal fio condutor de sua descrição”. (France, 1998, pp. 36-37).

Isso significa que, para restituir tão fielmente quanto possível cada uma dessas maneiras de os seres humanos se relacionarem uns com os outros e com o mundo que o envolve, estratégias de *mise en scène* específicas devem ser desenvolvidas, uma vez que, em cada uma de-

---

vimento se efetua, na maioria dos casos, em proveito de um desses três aspectos. Não somente um desses aspectos domina os outros, mas também, se estabelecem entre eles relações de subordinação hierarquizadas em que cada um, excetuado o aspecto dominante, é ao mesmo tempo fim de um e meio de outro. O aspecto dominante do processo é afinal aquele que exprime sua finalidade principal, e cujo programa comanda a *auto-mise en scène* do conjunto”. (1998, p.55).

las o agente da ação estabelece relações diferentes, particulares com o objeto protagonista da ação. É por essa razão que Claudine de France propôs em *Cinema e antropologia*, em seus capítulos I, II e III (France, 1998, pp.59, 93 e 135), procedimentos metodológicos próprios que procuram acomodar a *mise en scène* do cineasta à *auto-mise en scène* das pessoas filmadas, pois que estas, como vimos, são diferentes para cada técnica observada.

Dentre os princípios gerais relativos à cinematografia documental, lembramos aqueles mais básicos que consistem na variação da distância focal, dos ângulos e dos enquadramentos ao longo das filmagens. Também, a preocupação com a duração dos planos deve ser constante, pois dela vai depender a inteligibilidade do documento final naquilo que diz respeito ao desenrolar do processo. Já que nem sempre – na maior parte dos casos – o tempo fílmico coincide com o tempo real deste último, é importante que a construção temporal dos planos se faça sobre certas bases para que o ritmo impresso pelo cineasta restitua o ritmo das pessoas filmadas.

Assim, com a rápida exposição que fizemos acima de certos traços da antropologia fílmica, esperamos ter dado ao leitor alguns pontos de orientação para que possa nos acompanhar na descrição dos três processos por nós documentados.

Abordaremos agora esses três estudos de caso em que a antropologia fílmica foi explorada em três contextos sócio-culturais diferenciados. O primeiro diz respeito à realização de uma pesquisa junto ao grupo indígena Wasusu, onde buscamos observar e filmar os diferentes processos relativos à vida cotidiana e aos aprendizados da criança neste grupo indígena; o segundo aborda os bastidores de um grande espetáculo, o carnaval de Salvador, através de um dos seus protagonistas, o bloco carnavalesco Malê Debalê; e o terceiro diz respeito a uma pesquisa de curta duração realizada em Nuuk, capital da Groenlândia, onde tentamos apreender alguns aspectos da cultura Inuíte.

## II – Pesquisa fílmica em um grupo indígena: os Wasusu

Em 1996, permanecemos durante oito meses em uma aldeia Wasusu, grupo indígena pertencente à família lingüística Nambiquara e que habita uma reserva situada no oeste do Estado do Mato Grosso. Nosso interesse consistia em apreender, através das imagens em movimento, os diferentes aprendizados tradicionais. Filmamos, desta forma, tudo o que se apresentava a nós - desde que tivesse obtido o acordo do grupo - e que fosse suscetível de nos revelar como se dava a transmissão de conhecimentos no seio da comunidade. Ao longo da pesquisa, pudemos observar que a maioria (ou melhor, a totalidade) dos aprendizados seguia uma via informal, difusa, fugaz e freqüentemente submersa no fluxo das outras atividades. Para a filmagem de aprendizados, Annie Comolli propõe um procedimento padrão: “Quando ele deseja apresentar uma aprendizagem, o cineasta é obrigado de mostrar no filme e de sublinhar (através do ângulo de vista, do enquadramento, da duração da apresentação, etc.) a forma de relação unindo o aprendiz ao iniciador, do mesmo modo que os diversos tipos de aquisição e transmissão utilizados, independentemente da tarefa ensinada. Ele deve igualmente, caso não mostre, ao menos indicar ou evocar o conteúdo da aprendizagem.” (Comolli, 1995, p. 199).

É preciso observar que durante a nossa pesquisa não tivemos a oportunidade de visionar, *in loco*, nossos documentos fílmicos devido a alguns problemas técnicos (por exemplo, a falta de um gerador no local). Tentamos, apesar dessa dificuldade, aplicar o método dos esboços formulado por Claudine de France,<sup>3</sup> mas nos faltava uma de suas fases, ou seja, ver repetidas vezes as imagens coletadas antes de realizar a próxima gravação. Por conseguinte, filmamos sem conhecer o resultado dos registros realizados anteriormente. Contudo, essa limitação nos levou ao encontro de um dos métodos de pesquisa propostos por Claudine de France e ao qual já nos referimos: a exploração das atividades através do registro fílmico. Assistindo e analisando as ima-

---

<sup>3</sup> Para Claudine de France a “continuidade e repetição dos registros, associadas a seu exame repetido, formam juntas o que denominamos ‘método dos esboços’.” (1998, p. 352).

gens posteriormente, pudemos compreender não somente as formas utilizadas pelos Wasusu nos processos de transmissão e aquisição dos saberes, mas também testemunhar a vida cotidiana na aldeia, na roça, na floresta. Seria falso e presunçoso de nossa parte acreditar que a vida Wasusu está presente na imagem em sua totalidade, mas assistimos a momentos, fragmentos, que nos permitem aproximarmo-nos de partes da cultura do grupo, sejam elas à dominante material, corporal ou ritual. Obtivemos, como resultado final desta pesquisa, a edição de sete filmes videográficos (*Bains ; Kayatisu, le maïs ; Musique de flûtes ; La pêche à la nivrée-Husinousu ; La pêche à la nivrée-Husinousu ; Le singe et le pécarí ; Walatisu, l'agouti ; La chicha de maïs*), dois filmes realizados em Super 8mm (*Flûtes sacrées e Les bains de Sandri*) e a escrita e edição do texto *Apprentissages de l'enfant et vie quotidienne chez les Wasusu (Mato Grosso, Brésil). Une étude d'anthropologie filmique* (2004).

A título de exemplo, apresentaremos a seguir nossa estratégia de *mise en scène* no registro de um processo de aprendizagem culinária de uma menina de seis anos, Nahira, iniciada por sua mãe, Ada, no preparo da mandioca. Esse aprendizado se desenrolou no interior da casa do capitão.

Primeiramente, com a ajuda de uma panorâmica, mostramos Tajiba e Nahira acompanhando Ada que portava um cesto cheio de mandioca. O grupo avança em direção da casa do capitão. A casa está vazia e o fogo apagado. Ada sai e vai buscar um pouco de lenha na casa de sua irmã, Ana. Logo em seguida, Nahira apanha um dos troncos como sua mãe havia feito alguns minutos antes (aprendizagem por exercício imitativo). Depois se dirige para a casa levando o tronco de forma diferente daquela utilizada por sua mãe. A menina coloca o tronco sobre a cabeça e começa a caminhar saltitando. Tal comportamento revela o caráter lúdico de que são investidos quase todos os processos de aprendizagem das crianças Wasusu.

Uma vez no interior da casa, Nahira coloca a lenha no fogo enquanto sua mãe, ao lado, a observa (vigilância visual). Com um sinal da mão, ela mostra à menina o cesto cheio de mandioca e Nahira começa então a esvaziá-lo, retirando as raízes uma por uma. Em seguida a mãe ajuda sua filha a arrumar o monte de mandioca. Nahira senta-se ao lado da mãe e coloca as raízes diretamente no fogo. Quando pega uma

raiz menor que as outras ela pára, não sabendo mais como proceder. Hesitando, levanta os olhos em direção à mãe que, sem nada dizer, aponta o dedo em direção do fogo para que Nahira deposite a raiz ao lado das outras. É o que a menina faz. As raízes são dispostas uma ao lado da outra, em camadas. Nas imagens, a hesitação e a indicação gestual desvelam a situação de aprendizagem.

Sentada no chão e adotando a postura e os gestos das outras mulheres, Nahira sopra as chamas para ativar o fogo.

Uma seqüência ulterior do mesmo filme mostra Ada retirando as raízes do fogo e virando-as para que sejam uniformemente cozidas. Enquanto as mandiocas cozinham, mãe e filha se deitam sobre um colchão ao lado do fogão. Nahira coloca suas pernas entre as de sua mãe numa postura muito comum entre um adulto e uma criança. Pouco tempo depois, Ada retira as raízes do fogo com as mãos nuas. Nahira a imita, mas, logo percebendo que as mandiocas estão muito quentes, faz um gesto com a mão enquanto diz que está muito quente. A fim de verificar se as raízes já estão cozidas, Ada apalpa uma a uma com as mãos e depois as recoloca nas chamas. Após ter observado sua mãe, Nahira efetua as mesmas operações. Assim, a menina apalpa uma raiz, primeiramente com os dedos, depois, fechando-os, dá pequenos socos e, finalmente, desfere piparotes com o polegar e o indicador na raiz antes de recolocá-la no fogo.

Enquanto as mandiocas cozinham (pausa nas atividades dos agentes), Nahira brinca lá fora com sua prima Nadir que carrega seu irmãozinho de cinco meses escanchado em seus quadris. A seqüência seguinte mostra Nahira brincando com Sandri. A menina segura o bebê por um braço e tenta fazer com que ele fique em pé para andar. Tal seqüência revela uma dupla aprendizagem: a da menina que exercita uma técnica de maternagem, e a do bebê, que é convidado a ficar em pé e andar (técnica que ele ainda não possui).

Depois da pausa, o filme apresenta o interior da casa: as mandiocas estão ainda no fogo. Ada e Nahira estão sentadas no chão, a segunda come um pedaço de mandioca cozida acompanhada de restos de carne de um cervo caçado dois dias antes. Ada apalpa uma raiz e Nahira a imita. Como o fogo está muito forte, Ada enfia as mandiocas na areia quente e depois, com a ajuda de um bastão de madeira, recobre-as com cinzas. Nahira, comendo um pedaço de mandioca, olha a mãe efetuar

essas operações e, em seguida, retira uma das raízes das cinzas e lhe dá alguns golpes com os dedos. Com a ajuda de um bastão, tenta retirar as raízes enfiadas na areia enquanto sua mãe come mandioca.

A seqüência seguinte mostra a mãe e a filha deitadas consumindo mandioca. É fácil perceber, durante toda essa seqüência, que elas agem em total cumplicidade. Finalmente, Nahira coloca um outro pedaço de carne no fogo a fim de amolecê-lo, enquanto sua mãe, com a ajuda de um bastão, retira as mandiocas enterradas na areia. Voltando-se para mim, Ada me oferece espontaneamente um pedaço de mandioca, o que traduz minha boa inserção no seio desse grupo doméstico. As regras de boa educação utilizadas pelos Wasusu dizem que durante uma refeição a pessoa deve oferecer a uma outra (parente ou amigo) uma parte de sua alimentação. Ada, que nos considera um amigo, respeita essa regra.

A sessão de aprendizagem se desenrolou no interior da casa tradicional do Capitão Yawé, que possui apenas uma porta como abertura. O fogão, lugar privilegiado das atividades, se localiza em frente a essa abertura. Tivemos então de ocupar postos de observação situados no eixo da abertura ou próximos à porta de tal maneira que pudéssemos nos beneficiar da luz do dia. Mas, nesse caso, não podíamos nos servir do ângulo de vista oposto, já que, se assim fizéssemos, estaríamos orientando a câmera em direção à porta e correndo os riscos inerentes à contraluz. Dispondo apenas de um pequeno recuo, tivemos de utilizar enquadramentos em planos médios que possibilitassem o sublinhamento da situação de aprendizagem. Por exemplo, delimitamos de maneira coincidente a menina que observava sua mãe realizando uma das operações que compunham a tarefa, antes de realizá-la ela mesmo. Em seguida, nos servimos de planos médios, enquadrando alternadamente tanto a menina, ou seja, a aprendiz, quanto sua mãe, ou seja, a mestre.

O filme coloca em evidência a aprendizagem de uma técnica de cozimento da mandioca na qual a aprendiz é iniciada por sua mãe. Tivemos, aqui, uma situação de filmagem quase ideal, já que, diferentemente dos outros filmes que realizamos junto aos Wasusu, esse é um

dos raros nos quais o meio eficiente e o meio marginal<sup>4</sup> não são saturados por agentes estranhos ao processo.<sup>5</sup>

### III – Filmar o espetáculo: o Malê Debalê

O grupo afro-descendente Malê Debalê foi criado em 1979 por habitantes do bairro de Itapuã (Salvador, BA)<sup>6</sup>. O nome escolhido para o grupo, “Malê”, é uma homenagem, aos negros islamizados trazidos como escravos da África para o Brasil.<sup>7</sup> Quanto a “Debalê”, esta foi uma palavra inventada pelos membros do grupo. Podemos evidenciar já na formação do nome do grupo, Malê (palavra de origem africana) e Debalê (palavra inventada), as formas de sincretismo que ocorrerão nas configurações da espetacularidade do grupo, ou seja, busca-se uma identidade nas raízes africanas, mas estas serão revisitadas pelas influências da cultura brasileira. Será então esta matriz identitária, a afro-descendência e a localização no bairro de Itapuã, que congregará os membros do grupo. Estes são, na sua maior parte, oriundos de locais desfavorecidos do bairro de Itapuã e estão inseridos no mercado de trabalho como pescadores, lavadeiras, quituteiras, empregados domésticos, entre outros, ou encontram-se desempregados.

Finda a fase de inserção, na qual obtivemos a autorização do grupo para dar início à pesquisa, começamos o trabalho de campo. Filmamos com uma câmera videográfica digital os principais acontecimentos do grupo (ou melhor, aqueles que fomos autorizados a presenciar) durante o período de dois anos: ensaios de algumas alas, reunião da diretoria,

<sup>4</sup> Segundo Claudine de France, “o meio eficiente inclui todos os elementos do ambiente direta ou indiretamente necessários ao exercício da atividade do agente do processo observado. Logo, ele se estende tanto ao dispositivo externo estritamente definido (instrumento material, objeto), quanto à parte do ambiente que serve de suporte ao agente e ao dispositivo (suporte terrestre, aéreo, aquático, etc.). Ao meio eficiente se opõe diretamente o meio marginal, que concerne exclusivamente a parte ou a os elementos do ambiente cuja presença não é necessária ao exercício imediato da atividade do agente do processo observado nem à inteligibilidade da ação filmada” (1998, p. 410).

<sup>5</sup> Esses agentes só intervieram nos momentos de pausa.

<sup>6</sup> Cf. Lucia Lobato, *Malê Debalê: Um Espetáculo de Resistência Negra na Cultura Baiana Contemporânea* (2001).

<sup>7</sup> Cf. Nei Lopes, *Bantos, Malês e Identidade Negra* (1988).

distribuição de alimentos para a comunidade carente da região, distribuição de fantasias, festas, shows, desfile do carnaval etc.

Percebemos rapidamente a grande dificuldade que tínhamos em mostrar as diferentes alas do bloco de uma forma aprofundada, e, no final desta primeira fase estávamos bastante descontentes com o resultado obtido. Iniciamos então uma segunda fase, centralizando as filmagens nas atividades de duas alas do grupo. Pudemos assim explorar visualmente diferentes questões que nos pareceram importantes enfatizar: os diversos aprendizados envolvidos num ensaio de cada uma das alas, a forma como se desenvolviam estes aprendizados, a relação entre gesto e oralidade (palavra), a relação espacial entre os diversos agentes envolvidos no ensaio, a relação e imbricação existentes entre profano e sagrado etc.

Privilegiamos, durante as filmagens, as atividades corporais, materiais e rituais passíveis de serem apreendidas pela imagem em movimento sem necessariamente a complementação do comentário oral. O som ambiente e as vozes dos agentes estão presentes na imagem, mas só esporadicamente nos servimos do depoimento ou da entrevista.

Uma das questões que nortearam este trabalho foi encontrar a estratégia suscetível de dar conta, através da imagem em movimento, da diversidade de atividades desta ala bem como da grande quantidade de agentes envolvidos na preparação da festa. É importante observar que, no momento do carnaval, o Malê é composto por 3 000 indivíduos divididos em 13 alas, sendo que, durante os ensaios da ala de Givanildo (a ala escolhida como fio condutor da pesquisa), participam aproximadamente 40 pessoas. Tentamos, assim, filmar esta ala sublinhando os mesmos agentes a fim de que pudéssemos ter alguns elementos comparativos no que concerne às etapas dos aprendizados e que, assim, o espectador pudesse identificá-los ao longo dos diferentes registros. Durante a realização da pesquisa conseguimos captar um total de 35 horas de material bruto que foram decupados e editados, formando um conjunto de três filmes que tentam mostrar as diferentes facetas dos bastidores do carnaval vivenciadas pelo grupo Malê Debalê.

Durante os 18 meses de duração da pesquisa de campo filmamos também os dois desfiles de carnaval, de 2002 e 2003. Pudemos, assim, diversificar as tomadas, opções e estratégias de *mise en scène* em cada um dos desfiles. Por exemplo, no caso do primeiro desfile, era

igualmente a primeira vez que participávamos do carnaval de Salvador, razão pela qual nos sentíamos bastante inseguros, filmando com uma câmera videográfica digital mini DV sem conhecer os meandros do processo. Já durante o desfile de 2003, estávamos mais familiarizados com a festa e pudemos, por exemplo, antecipar algumas tomadas, pois conhecíamos as fases, o desenrolar e os desdobramentos das atividades no espaço. Durante o carnaval de 2003, pudemos também acompanhar a ala desde a preparação das fantasias em Sussuarana, a vinda de ônibus até o centro e a espera na concentração até o momento do desfile. Ou seja, foi buscando varias estratégias de *mise en scène* que conseguimos apreender etapas fundamentais dos preparativos da festa neste grupo e mostrar a imbricação entre o profano e o sagrado.

Um outro momento importante da pesquisa foi o retorno das imagens (*feedback*) à comunidade. Nessa ocasião, os membros da ala que se tornou nosso fio condutor teceram comentários esclarecedores sobre as atividades filmadas. Logo após o desfile de 2003, por exemplo, retornamos a Sussuarana a fim de mostrar o material bruto do desfile recém terminado. O grupo ficou bastante satisfeito com o trabalho realizado e, para mostrar seu contentamento, realizou uma roda onde todos dançaram. Estas sessões também foram filmadas e nos foram úteis para analisar a reação dos participantes na percepção e recepção que estes têm de sua própria imagem, ou seja, nessa relação com a alteridade.

Como exemplo dos procedimentos utilizados nesta pesquisa, descreveremos a parte final do filme editado *Male Debalê*, realizado em 2003. O extrato em questão tem oito minutos de duração e mostra, inicialmente, o último ensaio da ala de Givanildo filmado dois dias antes do desfile de carnaval, e uma outra parte gravada no primeiro dia do desfile de carnaval do bloco quando pudemos filmar os preparativos dos participantes para o desfile (fantasia, adereços, maquiagem etc.), a viagem de ônibus até o centro da cidade e, finalmente, o desfile dessa noite.

Na primeira seqüência deste extrato vemos alguns participantes da ala efetuar o último ensaio antes do desfile do carnaval. O local escolhido foi a casa de Givanildo. Este inicia o ensaio acompanhado de músicas já gravadas. Em seguida divide o grupo em diferentes turmas e realiza os ensaios separadamente: os rapazes, as moças, os aprendizes e, enfim, todos juntos. Percebemos que a palavra não exerce qualquer influência no momento do ensaio; os participantes observam

o mestre da ala e tentam imitar sua gestualidade. Esta primeira parte é composta de dois planos-sequências que visam dar uma idéia das formas de aprendizado presentes neste grupo, ou seja, sublinhar que estas funcionam com base na observação e na imitação. Duas dificuldades nortearam esta filmagem: a primeira concerne a pouca luminosidade no local. Apesar da boa sensibilidade da fita digital, tivemos muitas dificuldades, ou melhor, nos vimos na impossibilidade de diversificar a ocupação de vários postos de observação, pois, caso o fizéssemos (e em alguns momentos optamos por esta variação) a imagem ficaria muito escura. A única fonte de luminosidade era uma lâmpada de 100 watts, instalada ao lado esquerdo do local das filmagens. Desta forma, a fim de ter uma imagem de qualidade razoável tivemos que restringir as tomadas nos colocando à proximidade deste foco de luz. Uma outra dificuldade era a exigüidade do espaço utilizado para o ensaio, que nos impossibilitava de nos locomovermos sem atrapalhar o trabalho dos participantes. Assim, a única alternativa de *mise en scène* mais evidente que nos restou foi a variação dos ângulos e dos enquadramentos. Lançamos mão, por exemplo, em alguns momentos, de planos em *plongée* e *contra-plongée*, com o objetivo de diversificar a construção das seqüências.

A segunda parte deste extrato mostra, inicialmente, o grupo se deslocando até o ônibus que os levou ao centro da cidade a fim de participar do desfile. Os planos dentro do ônibus foram realizados utilizando-se o recurso *night shot*. Decidimos filmar e editar esta seqüência, apesar da pouquíssima luminosidade ambiente, em virtude, sobretudo, de seu aspecto sincrético. Givanildo, o mestre de ala, quando todos já estão dentro do ônibus, agradece inicialmente às mães de família que confiam nele e começa uma oração onde observamos elementos do sincretismo religioso. Uma vez mais as dificuldades se assemelham às observadas anteriormente, sendo que, aqui, a luminosidade era ainda mais fraca e o espaço muito mais reduzido. Tivemos que realizar toda esta filmagem de um único ponto de vista, variando somente a rotação da câmera em seu próprio eixo (movimento panorâmico).

A seqüência seguinte mostra o grupo no centro da cidade, já na concentração, se preparando para o desfile. São planos mais curtos que têm por objetivo dar uma idéia do ambiente da concentração, sem a preocupação de descrever as atividades de forma aprofundada. Ve-

mos, por exemplo, grupos de turistas que também participam do desfile do Malê. Num certo momento, Givanildo, bastante embevecido, se dirige para a câmera e fala de sua satisfação em ver a beleza de sua ala “que tem muito mais brilho que as outras”. Após este momento o grupo se prepara para o desfile, que acontece no circuito do Campo Grande (centro da cidade de Salvador). Vemos, inicialmente, o grupo de baianas que abre o desfile da ala de Givanildo, atrás delas chegam os outros participantes do bloco, Givanildo, mestre da ala, encabeçando o grupo. A imagem mostra o grande prazer, evidente para eles, em estar lá naquele momento. Trata-se aqui de uma apresentação com forte dose de profilmia,<sup>8</sup> pois uma das características e objetivo de um desfile público é o de ser realizado para ser visto e apreciado. A presença da câmera, de alguma maneira, antecipava e exacerbava esse momento de auto-mostração.

Finalizamos esta passagem com um plano enquadrando o carro da rainha e, através da utilização de um zoom ótico, o aproximamos dos outros membros da ala. Utilizamos, nestas seqüências, alguns recursos de montagem com o objetivo de mostrar as modificações espaço-temporais do processo observado. Por exemplo, entre as seqüências acontecendo em momentos diferentes, como o ensaio e a ida até o ônibus, utilizamos o *fade*; já nos planos pertencentes a uma mesma unidade temporal nos servimos do efeito de fusão. Buscamos enfatizar através das imagens em movimento as situações que podem ser mais facilmente compreendidas visualmente, mas em alguns momentos a palavra se faz presente. Vemos, por exemplo, na passagem acima descrita, estes dois momentos em que a oralidade cumpriu funções opostas. O primeiro acontece quando da oração dentro do ônibus. Aqui é possível perceber a liderança exercida por Givanildo, a relação que este estabelece com os pais dos participantes e o sincretismo manifesto nas orações. Observamos, igualmente, que essa manifestação acontece-

---

<sup>8</sup> Profilmia: “Maneira mais ou menos consciente com que as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o cineasta ou em razão da presença da câmera. Ficção inerente a qualquer filme documentário que adquire formas mais ou menos agudas e identificáveis. Noção cunhada por Etienne Souriau (1953) mas que, estendida ao filme documentário, diz respeito não somente os elementos do ambiente intencionalmente escolhidos e arranjados pelo realizador com vistas ao filme, mas também a qualquer forma espontânea de comportamento ou de *auto-mise en scène* suscitada, nas pessoas filmadas, pela presença da câmera” (France, 1998, p. 412).

ria independentemente da presença da câmera. Já no segundo caso, quando Givanildo fala diretamente para a câmera, a palavra assume uma característica marcadamente profílmica.

Por fim, gostaríamos de sublinhar mais algumas importantes características metodológicas envolvidas neste trabalho. Em primeiro lugar a própria duração da pesquisa, ou seja, quase dois anos, durante os quais freqüentamos com bastante assiduidade as atividades do Malê Debalê, e o caráter exploratório das gravações subjacente a essa assiduidade, pois fomos descobrindo os pormenores das atividades ao mesmo tempo em que os estávamos filmando. As opções mais adequadas de *mise en scène* nos foram aparecendo ao longo da pesquisa fílmica de par com as mudanças nos nossos objetivos - num primeiro momento bem mais abrangentes -, que foram se reduzindo até percebermos que poderíamos, através de uma das alas, dar uma idéia do carnaval vivido pelo grupo como um todo. Ou seja, tomamos uma ala como fio condutor de nossa mostração. Claro que, neste caso, é preciso contextualizar a ala dentro do conjunto. Para tanto, filmamos também diferentes atividades envolvendo o grupo na sua totalidade. Finalmente, é importante ressaltar que modificações estão ocorrendo neste grupo com uma grande velocidade e, certamente, algumas de suas atividades não serão mais as mesmas que pudemos apreender ao longo da pesquisa. Assim, o filme, tentando mostrar de uma forma aprofundada alguns aspectos do bloco, vem a ser, também, um testemunho de um dado momento do carnaval soteropolitano e passa a ser um instrumento de análise não somente para pesquisadores interessados na relação entre cinema e espetáculo, mas também para os próprios membros do Malê, que terão na totalidade destes documentos alguns elementos do carnaval vivido pelo grupo nestes dois últimos anos. Na fase final desta pesquisa pudemos realizar a edição de três documentos videográficos: *Ensaio I (Malê Debalê)* e *Ensaio II (Malê Debalê)* e *Malê Debalê*.

#### **IV - Filmar a cultura: os Inuíte de Nuuk, Groenlândia**

Em fevereiro de 2004 permanecemos aproximadamente 20 dias em Nuuk, capital da Groenlândia, onde se realizou um evento internacio-

nal *Window to the World Exchange Program (WWEP)* envolvendo não somente as comunidades locais, mas igualmente participantes de outros 15 países. Durante esse período aconteceram trocas constantes entre os membros de cada país participante. Nossa função consistia em apreender de forma sistemática toda a dinâmica e o desenrolar do evento através das imagens em movimento. Ou seja, gravávamos com uma câmera digital a maior parte das atividades e nos interessamos, sobretudo, aquelas voltadas para a cultura local, aquela do povo Inuíte. Assim pudemos apreender, sem observação prévia, duas atividades que estão ainda hoje vinculadas à cultura tradicional daquele povo: a primeira diz respeito à “dança de máscara”, uma das únicas “coreografias” ainda presentes na cultura Inuíte. Isso nos levou a ter na imagem uma das últimas coreógrafas e professora de “Mask danse” de Nuuk, Else Danielsen. Nesta seqüência, Else ensina os princípios básicos da Mask danse a uma jovem dançarina finlandesa. Acompanhamos, inicialmente, a preparação do corpo, ou seja, a maquiagem, pois é preciso que o rosto esteja completamente maquiado para que a dança possa ser realizada. Nestas tomadas iniciais observamos, através de planos que mostram as duas agentes na imagem, que a aprendiz não tem o domínio da técnica e está constantemente observando a iniciadora; as duas estão sentadas no solo, em face de um espelho. Logo após esta primeira fase inicia-se a dança propriamente dita. Else realiza primeiramente a coreografia sendo observada pela aprendiz. Vários planos enfatizam esta situação de aprendizado. Posteriormente, a aprendiz tenta imitar os movimentos coreográficos da iniciadora, sendo constantemente corrigida oralmente por esta. Observamos aqui um dado importante e praticamente ausente nos dois casos anteriores: a importância da oralidade no momento da aprendizagem. Os comentários, críticas, correções e demonstrações de satisfação por parte da iniciadora são realizados oralmente em inglês (língua comum às duas agentes). Trata-se, aqui, da apresentação de um processo de aprendizagem que tem um caráter diferente daqueles que vimos anteriormente (*Wasusu* e *Malê Debalê*). No caso agora em análise, esse processo não está imbricado na vida social e cultural do grupo que o realiza, tendo muito mais um caráter didático sistematizado que se assemelha a um aprendizado formal. Como Else Danielsen nos informou, a Mask Danse, apesar de ainda estar presente na cultura do povo Inuíte, não tem despertado mais um

grande interesse na população, e ela mesma tem poucos alunos que buscam o aprendizado dessa atividade coreográfica e ritual.

Um outro processo filmado concerne ao tratamento dispensado à foca, uma das principais fontes de alimentação tradicional desse grupo social. Duas mulheres Inuíte tratam a foca cortando-a ao meio, retirando a pele e cortando alguns pedaços de carne crua que serão degustados por alguns dos presentes. As mulheres utilizam para esta operação o instrumento tradicional *ulu*. Apesar da foca ainda ser um animal presente na culinária Inuíte, seu consumo tem diminuído em decorrência da concorrência com os produtos alimentares ocidentais que chegam à Groenlândia diariamente da Dinamarca. Para algumas crianças e adolescentes Inuíte presentes durante a filmagem desta preparação culinária, esta era a primeira vez que presenciavam tal operação. Alguns planos do filme exemplificam esta “situação de aprendizado” através do olhar e do interesse que estes jovens parecem ter pela atividade; estamos em presença de uma situação de aprendizado que ocorre somente através do controle visual.

No processo de registro de aspectos da cultura Inuíte, encontramos em face de uma outra problemática (grupo social, língua, cultura etc.) que necessitou estratégias adequadas para alcançarmos nossos objetivos. A inserção, neste caso, acontecia ao mesmo tempo em que filmávamos as atividades. Nesse sentido, optamos por fazer com que o tempo da gravação correspondesse ao tempo total da atividade, e esta era realizada uma única vez. O resultado, ou seja, o produto final, traduz, antes de tudo, uma postura de “exploração da realidade” tal como definida por Claudine de France no método já exposto acima, através do qual descobrimos a atividade ao mesmo tempo em que a filmamos. Este trabalho de documentação audiovisual foi um dos produtos do evento utilizado para mostrar e divulgar as diferentes atividades que aconteceram em Nuuk neste período. Desta forma, o filme pode ser visto por todos os participantes estrangeiros ou locais (Inuíte) que poderão, assim, ter uma idéia da riqueza das trocas que ocorreram entre os diferentes países presentes e, sobretudo, estando vinculado ao contexto de uma cultura em constante modificação, mas que preserva ainda aspectos identitários importantes como exemplifica o grupo Inuíte. Foi editado um filme sobre esta experiência: *Kalaanilat – Terra das pessoas*.

## Conclusão

À guisa de conclusão, gostaria de deixar em evidência esta extraordinária capacidade que têm as imagens em movimento de poderem restituir com fidelidade os processos observados e, ao mesmo tempo, poderem ser mostradas e compreendidas, tanto pelas pessoas filmadas quanto pelos espectadores. Para tanto, é necessário que certos princípios metodológicos tenham sido respeitados quando das filmagens. Alguns destes princípios foram expostos ao longo do presente texto, pois que aplicados aos três processos dos quais prestamos contas. Ao fazê-lo, procuramos mostrar o potencial cognitivo da antropologia fílmica desenvolvida por Claudine de France e sua equipe de cinema documentário da Universidade Paris X - Nanterre, e, também, colocar em prática aquela noção tão cara a Jean Rouch de “antropologia partilhada”. Com efeito, foi ele quem, seguindo os passos de Flaherty, sistematizou o envolvimento das pessoas observadas no processo de realização do documentário antropológico. Os três casos acima estudados são devedores desses marcos conceituais.

### Referências bibliográficas

- BATESON Gregory e MEAD, Margaret, *Balinese Character, a Photographic Analysis*, New York: The New York Academy of Sciences, 1942
- COMOLLI, Annie, *Cinématographie des Apprentissages. Fondements et Stratégies*, Paris : Editions Arguments, 1995
- \_\_\_\_\_ “A pesquisa fílmica das aprendizagens”, in Claudine de France (ed.), *Do filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 2000
- FRANCE, Claudine de, *Cinema e Antropologia*, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 1998
- \_\_\_\_\_ “Antropologia fílmica – Uma gênese difícil, mas promissora”, in Claudine de France (Ed.), *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas-Unicamp, 2000
- FREIRE, Marcius, “A descrição visual em antropologia: o exemplo

de 'Balinese Character"', in *Devires. Revista de Cinema e Humanidades*, vol. 1, n. 1, nov. 2003

LEVI-STRAUSS, Claude, *Saudade do Brasil*, Paris: Plon, 1994

\_\_\_\_\_"La vie sociale et familiale des Indiens Nambikwara", In : *Journal de la Société des Américanistes*, 37, Paris, 1948, pp. 1-132

LOBATO, Lucia F, *Malê Debalê: Um Espetáculo de Resistência Negra na Cultura Baiana Contemporânea*, tese de doutorado em Artes Cênicas, Salvador: Universidade Federal da Bahia-UFBA, 2001

LOPES, Nei, *Bantos, Malês e Identidade Negra*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988

ROUCH, Jean, "Le film ethnographique", in Jean Poirier (ed.), *Ethnologie Générale*, Paris: Gallimard, 1968

SAMAIN, Etienne, "'Ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia", in: *Horizontes Antropológicos*, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995

SERAFIM, José Francisco, *Apprentissages de l'Enfant et Vie Quotidienne chez les Wasusu (Mato Grosso, Brésil). Une Etude d'Anthropologie Filmique*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2002

### **Filmografia**

BATESON Gregory e MEAD, Margaret  
*Karba's First Years* (1936-1939)  
*Learning to Dance in Bali* (1936-1939)

SERAFIM, José Francisco  
- *Kalaanilat –Terre des personnes* (Nuuk, Groenland), video, 20 min., 2004  
- *Malê Debalê*, vídeo, 50 min., 2003  
- *Ensaio II (Malê Debalê)*, video, 65 min., 2003  
- *Ensaio I (Malê Debalê)*, video, 77 min., 2002  
- *Bains*, video, 10 min., 2000  
- *Flûtes sacrées*, Super 8 mm, 19 min., 2000  
- *Les bains de Sandri*, Super 8 mm, 17 min., 2000  
- *Kayatisu, le maïs*, video, 40 min., 2000

- *Musique de flûtes*, video, 40 min., 2000
- *La pêche à la nivrée-Husinousu*, video, 29 min. 2000
- *Le singe et le pécarí*, video, 43 min., 2000
- *Walatisu, l'agouti*, video, 21 min., 2000
- *La chicha de maïs*, video, 25 min., 2000