

42º Encontro Anual da Anpocs

SPG 45 - Visualidades e políticas: diferenças e agenciamentos

**Antropologia visual, narrativa e memória: o congo do Espírito Santo
através do audiovisual**

José Otavio Lobo Name

Neste trabalho, que parte das reflexões levantadas pela pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, farei uma revisão descritiva do documentário "**O que é meu vem a mim**"¹ (2016), de minha autoria e, a partir dele, formular questões sobre antropologia visual, memória e narrativa. O filme mescla trechos de uma entrevista com Ricardo Sales, Mestre da Banda de Congo Amores da Lua, com cenas de rituais e apresentações da banda, e foi produzido no âmbito do projeto de documentação audiovisual *O Congueiro*. O documentário foi selecionado para a Mostra Competitiva do 7º Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife, em 2016. Por sua vez, *O Congueiro* é resultado do projeto de pesquisa *Holoteca Digital do Congo Capixaba*, desenvolvido na Universidade Federal do Espírito Santo e dedica-se, desde 2014, à documentação audiovisual e à difusão da cultura do congo, por meio da página www.ocongueiro.com, e em plataformas de compartilhamento como *YouTube*, *Flickr* e *Facebook*. Na leitura que proponho aqui, o filme é um registro coletivo da memória: seu personagem compartilha com o autor suas lembranças; e a edição do vídeo e o espectador acabam por conferir-lhes novos significados. Nesta perspectiva, os *fatos* ganham sucessivas narrativas, que se complementam: a consciência individual, o relato, o vídeo, e a memória coletiva.

Segundo Halbwachs, "nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós" (HALBWACHS, 2006, p. 30). Para ele há uma permanente negociação entre nossas memórias e as dos outros. O que acarreta duas premissas: a ideia de que nossas lembranças são continuamente reconstruídas, estimuladas por nossas relações pessoais e sociais; e de que as lembranças pessoais se situam em espaços coletivos - mesmo aquilo que guardamos em segredo está modulado pelo pensamento coletivo.

Ao apresentar o seu objeto de estudo em **Social Memory** (1992), James Fentress e Chris Wickham anunciam o objetivo de verificar o uso que

¹ ver "**O que é meu vem a mim**", de Jo Name. Documentário em vídeo. 24min, cor, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/vmDAXO-Kpa8>. Acesso em: 12/01/2018.

historiadores e cientistas sociais fazem da memória, lamentando que, apesar da suposta inclusão do testemunho pessoal do "homem comum" na narrativa histórica, a discussão sobre memória parece manter-se "confinada às perspectivas e questões historiográficas tradicionais - a relevância da experiência das pessoas comuns para a história, a significância histórica da visão do subalterno, ou o grau de influência que a elite cultural pode exercer sobre a cultura popular" (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 2, tradução nossa). Ou seja, por não se debruçar sobre os processos cognitivos e construtivos da identidade característicos da memória, cujas narrativas seguem padrões e lógicas diversos da narrativa histórica, qualquer tentativa de equiparar o testemunho de memória oral à prova documental será falha; e não irá afetar o *status* de "sujeitos da história" já ocupado pelas elites. Os autores também classificam a memória em dois grupos: a objetiva, que tem um teor de "verdade" verificável e referendado socialmente; e a subjetiva que, embora também influenciada socialmente, é parte intrínseca do *eu*, partindo das impressões e sensações pessoais na construção de uma visão de mundo (idem, p. 5). Essa conceituação reforça a ideia de que a memória individual é fortemente influenciada pela coletiva, mas não está submetida, inteiramente, por convenções sociais de "realidade".

Sobre a relação entre memória e história, Halbwachs, por sua vez, afirma que a história procura pormenorizar os detalhes, mas "não hesita em introduzir divisões simples na corrente dos fatos" (HALBWACHS, 2006, p. 103). Ou seja, rompe com o contínuo das lembranças individuais e coletivas, apoiadas na proximidade entre os membros do grupo. Assim, um depoimento, como ponto de vista de uma testemunha *menor* da história, não é, necessariamente, um documento a reforçar a narrativa histórica em pauta, mas um novo universo narrativo, com perspectivas diversas da "verdade social". Do mesmo modo, apesar da autoridade que a posição de Mestre Ihe confere, Ricardo Sales *fala de si*, no filme; e é neste contexto que seu depoimento é assimilado. Outro ponto importante, em Halbwachs, é a percepção de que o envolvimento do indivíduo no grupo - aderindo às visões de mundo coletivas, de modo geral - tem também influência no que será lembrado. Lembranças pessoais ganhariam

enquadramentos socialmente compartilhados, com o grupo social agindo na construção de memórias de fatos que talvez não tenham ocorrido (idem, p. 36).

O ato de lembrar, ou seja, resgatar uma lembrança da memória, pode ser descrito, a partir dos autores acima, como a criação de uma narrativa que, a cada vez, reconta um dado da memória e se atualiza. O relato de testemunho, que é a principal ferramenta da história oral (e de muitos filmes documentários, aliás), tem que ser, então, contextualizado, de modo que a narrativa sirva ao propósito documental que se deseja.

Os 24 minutos de duração do filme estão divididos em cinco sequências, nas quais os trechos do depoimento de Mestre Ricardo são apresentados fora da ordem em que se deram no momento da entrevista. As suas falas são entrecortadas por cenas complementares, que mostram rituais e apresentações da banda; mas, nem sempre há uma correlação direta entre o que é visto e o que é falado.

As sequências do filme são: 1- um prólogo, que apresenta o "mito fundador" do Congo, narrado por Ricardo Sales, sobre imagens da Fincada do Mastro de Nova Almeida; 2- após os créditos de abertura, são apresentados os principais rituais da Festa de São Benedito da Banda Amores da Lua, comentados pelo Mestre, seguidos da história da fundação da Banda pelos bisavós de Ricardo, em 1945, e de comentários sobre as graças alcançadas pelos devotos do Santo; 3- vem, então, uma sequência de *flashback*, em que o autor do filme narra como conheceu Ricardo, e como se deu a sucessão do comando da Banda; 4- Ricardo fala sobre sua fé e sobre os milagres que atribui a São Benedito, e como ele tenta manifestar sua devoção, nos rituais e apresentações; fala também sobre as dificuldades de se levar a banda, sobre sua religião, e as dos membros da banda; 5- por fim, Ricardo comenta sobre si mesmo, o que o motiva, e como cria as roupas e estandartes; como se vê à frente da banda, e a importância desta em sua vida. Seguem-se os créditos finais.

Hoje, Ricardo Sales tem 33 anos, e é o Mestre da Banda de Congo Amores da Lua desde 2013, sucedendo, de forma bastante conflituosa, a seu

avô, Reginaldo Sales, cofundador da banda, falecido em 2015. Antes mesmo de assumir o comando da banda, Ricardo começou a reformular as vestimentas e adereços, imprimindo um estilo próprio, caracterizado por elaborado requinte. Faz isso com grande esforço pessoal, e de seus pais, já que não possui outros meios de subsistência nem conta com apoio institucional para tanto. Ele concluiu apenas o ensino fundamental, e apresenta uma certa dificuldade na leitura e na escrita; e não teve, também, nenhuma formação em arte ou artesanato, compensando sua inabilidade com uma mente criativa e grande dedicação ao trabalho na banda.

Apesar de viver em Vitória desde o fim de 2005, somente em janeiro de 2013 tive, pela primeira vez, contato direto com uma banda de congo. Em junho daquele ano, conheci a Banda Amores da Lua e, desde então, tenho acompanhado seus rituais e apresentações, dedicando-me a estudar os vários aspectos desta cultura tradicional. O audiovisual tem sido minha principal forma de interlocução, devido à minha formação em cinema e artes, e tem servido tanto de instrumento de registro e de compreensão dos fenômenos, quanto de "moeda de troca" nos contatos com as bandas: creio que minha postura de respeito aos conguitas, na captura e edição do material, aliada à devolução dos registros, na forma de disponibilização de vídeos e distribuição de cópias fotográficas, criou uma atmosfera de confiança, por parte das bandas, que tem sido facilitadora das abordagens.

Em março de 2015, ainda muito ignorante de várias questões do congo, de seus fundamentos e de suas histórias, pedi a Ricardo Sales uma entrevista, que resultou no documentário **"O que é meu vem a mim"**, finalizado somente um ano depois. Além da entrevista, o filme inclui cenas dos rituais de "Cortada do Mastro", "Puxada do Barco" e "Fincada do Mastro" de São Benedito, além de cenas da Festa de Nova Almeida e da Festa do Caboclo Bernardo, um "Encontro de Grupos Folclóricos" que ocorre anualmente em Regência, distrito de Linhares situado na foz do Rio Doce.

Avalio, agora, que todo o processo de produção do vídeo foi realizado de forma um tanto subjetiva, tendo a racionalidade estratégica influenciado mais na

solução das questões técnicas de captura e edição. Ou seja: a entrevista não seguiu nenhum roteiro pré-definido e, no fundo, tomou a forma de uma conversa conduzida pela curiosidade (a despeito da estrutura de filmagem); e a edição, um ano depois, foi uma releitura do depoimento iluminada pelas cenas que presenciei nos rituais ao longo do ano. Passados entre dois e três anos de todo o processo, vejo-me numa posição de distanciamento que permite olhar para o trabalho de forma um tanto objetiva. E, apesar de já ter feito reflexões acerca das decisões técnicas e de linguagem tomadas na produção deste e dos outros vídeos de *O Congueiro*, irei concentrar-me, aqui, nos aspectos narrativos que cercam o documentário e minha relação com o Mestre.

O pesquisador e documentarista Claude Bailblé, ao comentar sobre os conceitos éticos por detrás do trabalho do documentarista, relaciona o que chama de "contratos", entre o documentarista e as diversas instâncias. Segundo ele, o documentarista tem um contrato, em primeiro lugar, consigo mesmo, com sua consciência. Deve equilibrar a vaidade do ego, a dúvida metodológica e a noção subjetiva da sua posição no conjunto de processos criativos. Tem também um contrato com seu objeto, ao construir uma relação de conhecimento e envolvimento com o tema, questionando-se continuamente sobre o que sabe e o que deseja saber. Outro contrato é com as pessoas com quem filma, os sujeitos do filme, que às vezes têm que se submeter às perguntas constrangedoras ou rememorar momentos sofridos. Deve ter empatia para com os envolvidos, mas com a distância necessária para poder alcançar o depoimento desejado. E, por fim, um contrato com seu espectador, que é, afinal, a quem se dirige o filme. (BAILBLÉ, 2012, p. 9-17). Com isto quero reforçar a ideia de que um vídeo, inicialmente uma obra tecno-artística, é também uma relação, uma interlocução de seu autor com as várias instâncias envolvidas; e, como relação social, produz uma narrativa própria, independente da linguagem ou do objeto da obra. Isto dá uma ideia de como a realização de um filme é uma narrativa em si, para além das desventuras logísticas da produção. Existem camadas de relacionamentos envolvidos na criação da *história*. Quanto mais o documentarista e o entrevistado convivem, mais criam situações de interação e compartilhamento de lembranças. Por outro lado, as diferenças realçadas pelo

não conhecimento do outro tornam as descobertas mútuas mais evidentes, dinamizando a relação.

O prólogo do filme traz a narração de Ricardo Sales, contando a lenda dos escravos que, agarrados ao mastro do navio, teriam sido salvos do naufrágio de um navio negreiro por um milagre de São Benedito. As imagens mostram cenas da Fincada dos Mastros de São Benedito e São Sebastião de Nova Almeida (distrito do município da Serra, em cujo litoral teria acontecido o milagre), e seguindo um hábito local, há grande disputa entre jovens para se ter a chance de escalar o mastro e rodar a bandeira do Santo, ação cujo sucesso concederia graças aos destemidos. Além da relação do local da festa com o mito, a cena ilustra, como alegoria, a narrativa da lenda: os fogos de artifício da festa seriam os raios e trovões da tempestade que provocou o naufrágio; na lenda, os escravos naufragados, em desespero, tentam agarrar-se ao mastro, que também é disputado por corpos seminus, na festa; em ambas, há gritaria e confusão.

Em um trecho da entrevista que ficou fora da edição, Mestre Ricardo afirma que "*isso é uma lenda, uma história, não tem relato nem retrato*", repetida muitas vezes por seu avô e seu pai; e que ele, e outros conguistas, não seguem, "*não querem nem ouvir falar*". Cita ainda os Mestres Crispim e Antônio Rosa, da Serra, como grandes divulgadores do mito - "*cada banda tem a sua história*"². Fentress e Wickham afirmam que "eventos podem ser mais facilmente lembrados se encaixam-se em formas narrativas que o grupo social já tem a seu dispor" (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 88, tradução nossa), pela forma que reforçam qualidades que o grupo valoriza; ou porque legitima ações do presente. Seguindo esta linha de pensamento, as particularidades que o culto a São Benedito adquiriu junto a algumas bandas de congo se dariam, talvez, porque a narrativa do salvamento dos escravos náufragos se adequariam às vontades, ou expectativas, das pessoas que a seguem³. Os grupos sociais

² SALES, Ricardo. Depoimento em vídeo a José Otavio Lobo Name. Em 23/03/2015. Vitória: arquivo particular, 2015. Todas as falas de Ricardo Sales, exceto quando indicado, são desta entrevista de março de 2015.

³ O espaço não permite alongar-me neste tópico: na Serra, onde este mito é mais cultuado, é também onde ocorreu a Rebelião do Queimado, em que os escravos, sentindo-se traídos pelo senhor de engenho, que lhes prometera alforria quando terminassem a construção da torre da

produzem uma espécie de vocabulário narrativo, que conforma a lembrança dos fatos.

Após o título do filme, o depoimento de Mestre Ricardo se divide entre a narrativa de como se dão os rituais da Festa de São Benedito, com algumas particularidades e comentários sobre a devoção das pessoas que participam da festa; e a história da banda, como ela foi fundada por seus bisavós e o que os motivou. Estes últimos fatos não foram testemunhados pessoalmente por Ricardo, mas contados a ele pelos familiares, apesar de ele ter convivido, na infância, com alguns de seus personagens. Dada a importância da banda para a coletividade, são memórias que se dividem entre a crônica familiar e a história da banda, já registrada em algumas publicações, e entendida aqui como uma entidade de importância social. Para Halbwachs,

No primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos eventos e das experiências que dizem respeito à maioria de seus membros e que resultam de sua própria vida ou de suas relações com os grupos mais próximos, os que estiveram mais frequentemente em contato com ele. As relacionadas a um número muito pequeno e às vezes a um único de seus membros, embora estejam compreendidas em sua memória (já que, pelo menos em parte, ocorreram em seus limites), passam para o segundo plano (HALBWACHS, 2006, p. 51).

No pensamento de Halbwachs, uma lembrança compartilhada com muitos membros do grupo é reforçada. A história da banda, para Ricardo, se situa na divisa entre uma memória de família, de grande significância, e por isso partilhada por todos, e um fato histórico, já codificado na forma de evento social, publicado textualmente. Por isso, talvez, sua fala reflita um tom um tanto monocórdio, como de quem repete uma lição decorada, mesmo quando tenta reforçar que a motivação para a fundação da banda foi a fé que sua bisavó tinha

igreja da fazenda, revoltaram-se quando a promessa foi quebrada. A região de Putiri, praia aonde os naufragos teriam chegado, é dominada por fazendas, e não tem, atualmente, nenhuma banda de congo. Neste contexto, a ideia de que escravos (uma vez naufragos, então fugitivos) tivessem a autonomia de fazer uma festa a São Benedito parece combinar apenas com a crença em uma harmonia mítica entre escravos e senhores. Não estou querendo, assim, questionar o realismo da narrativa, mas, sim, contextualizar os possíveis interesses políticos que estariam por detrás desta *versão* da lenda.

em São Benedito, sua "*necessidade de ter uma banda de congo*". O conceito de "enquadramento da memória", de Michael Pollak (que será visto mais adiante), pode ser abordado aqui: Ricardo aprendeu a história de sua família tanto pelos relatos dos parentes, como pelas versões "oficializadas" em livros e matérias de jornal.

A terceira sequência, em *flashback*, foi elaborada na edição, que ocorreu um ano após a entrevista, e serviu para contornar a falta de depoimentos de Ricardo que narrassem como se deu a passagem do comando da banda de seu avô para ele. Somente tomei conhecimento de detalhes desta história depois da entrevista com o Mestre; e, na verdade, até hoje alguns pontos não me foram completamente elucidados⁴. De qualquer jeito, eram fatos contemporâneos ao período em que estava tendo os primeiros contatos com Ricardo e a Banda, e foi por isso que, neste trecho, o vídeo dá a palavra a seu autor, esclarecendo a relação entre documentarista e documentado. Essa voz do autor, de fato, aparece na forma de legenda, numa decisão que visava deixar o som da cena de fundo claramente audível, e como maneira de não disputar o espaço de fala com o personagem principal. No entanto, como alguns membros da banda têm dificuldade de leitura, criei uma versão do vídeo em que este trecho é narrado em *off*.

A sequência em *flashback* fala da época em que conheci Ricardo e a banda, e mostra o primeiro vídeo que produzi no âmbito do projeto, a Cortada do Mastro de 2013. Somente na época da edição do filme é que soube que a forte chuva que caiu fora um duplo batismo: meu, no congo; e de Ricardo, como Mestre da banda. As imagens têm uma beleza própria, mas a qualidade técnica é inferior do que é produzido atualmente. Por esta razão, e como reforço a uma ideia de reminiscência que esperava imprimir às cenas, elas aparecem em um quadro de tamanho reduzido, emolduradas pelo fundo negro.

⁴ Antes de o filme ser finalizado (quando nem o título do filme havia sido decidido), Mestre Ricardo foi convidado para uma exibição privativa. Esta sequência, então, sofreu uma pequena alteração: inicialmente, apresentava uma versão mais conflituosa da passagem do comando da banda do avô para Ricardo; e, a pedido deste, o tom foi abrandado. Mas, em mais de uma ocasião posterior, Ricardo mencionou o enfrentamento com seu avô.

Apesar de as frases anteriores parecerem indicar uma série de decisões técnicas e linguísticas que visariam provocar um certo efeito no espectador (a *mis en scène*), preferiria reforçar, aqui, a perspectiva de que a cena resulta de uma sobreposição de narrativas, na qual o clichê da linguagem cinematográfica, a cena em *flashback*, atuaria como aquilo que Edgar Morin propôs como a "metamorfose do cinematógrafo em cinema" (MORIN apud TEIXEIRA, 2012, p. 186), ou seja, a linguagem não seria um recurso de ilusão do espectador; estaria, sim, a serviço da *realidade* que o autor procura. Fazer um filme não é somente captar com a câmera, mas sim todo o processo entre a filmagem e a edição que acaba por transformar a reprodução técnica em um outro tipo de narrativa.

Procuro, assim, diferenciar o trabalho de edição daquele presente no conceito de "memórias enquadradas" que, para Michael Pollak, são as lembranças coletivas, trabalhadas por seus "guardiões", que representam os valores ou propósitos que um determinado grupo busca perpetuar politicamente (POLLAK, 1989, p 10), através do controle da subjetividade do testemunho (aquilo que se mostra) e da objetividade da imagem que se quer passar (o que se camufla).

Pollak também aponta o filme como um ótimo suporte como objeto da memória (idem, p. 11). Para ele, as memórias coletivas enquadradas são importantes "para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade", intervindo "na definição do consenso social e dos conflitos em um determinado momento conjuntural" (idem *ibidem*). Esse tom um tanto positivista, que de certa forma confunde "sociedade" (ou até "nação") com "comunidade", mesmo quando se abre para as tensões entre as memórias enquadradas, poderia fazer com que o trabalho de edição descrito acima parecesse estar a serviço do *consenso social*, quando o que busca, intencionalmente, é a pluralidade das narrativas.

A memória enquadrada pelos profissionais da história tem como antídoto as memórias individuais, que tornam visíveis os limites do trabalho de enquadramento e permitem ao indivíduo controlar a tensão entre o passado "oficial" e suas lembranças pessoais (POLLAK, 1989, p. 12). Assim, ao relato de

Ricardo, juntam-se o *comentário* da edição, e a interlocução com o espectador. O suposto maneirismo da sequência em *flashback* remete, para mim, a uma tentativa de chegar ao espectador por vias que não a da exposição supostamente objetiva de imagens da realidade. Em "O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", Walter Benjamin afirma que o narrador deve, primeiramente, ouvir com atenção e repetidas vezes, a estória que irá depois narrar, tornando-a *sua*, de certa forma.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador, para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 2012, p. 221).

A fronteira entre decisões técnicas e linguísticas na criação audiovisual e as preocupações filosóficas para com as possibilidades comunicativas é muito tênue; embora, muitas vezes, é conferida às técnicas audiovisuais uma qualidade de realismo que não se observa em formas de expressão que se convencionou serem mais *pessoais*, como a escrita ou a pintura. Em "'Ver' e 'dizer' na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia" (1995), Etienne Samain faz algumas considerações acerca dos meios de comunicação, cujo uso induziria formas de cognição características a cada sociedade, defendendo que "antes de falar de uma antropologia visual, não se faria urgente colocar mais claramente a questão de uma antropologia da visualidade humana *tout-court*" (SAMAIN, 1995, p. 26). Ou seja, se os meios de comunicação são parte importante das *formas* de organização de uma sociedade (sua "cultura"), não se poderia negligenciá-los no momento de "descrevê-las ou revelá-las" (idem *ibidem*). Apesar de afirmar que não irá falar do que considera complexas questões levantadas pelas imagens em sua produção, transmissão e decodificação, Samain acaba por conferir às imagens qualidades e potências - o tal "realismo" - que, de fato, fazem parte das agências dos indivíduos, que são quem as produzem e lhes dão significado.

Sigo este raciocínio porque, no universo do congo do Espírito Santo, percebo um fenômeno parecido manifestar-se da seguinte maneira: muitas vezes, a cultura do congo é definida através de significados que se originam da observação somente do que é sensível (a música, a dança, as bandeiras, o mastro etc.), numa percepção limitada e redutora; e, por partirem de pessoas e instituições hegemônicas na sociedade capixaba (como a mídia, a Comissão Espírito-Santense do Folclore e mesmo alguns setores da academia), essas representações superficiais da devoção acabam por ocupar um lugar de fala que pertenceria, a princípio, aos conguistas. Ao enunciar "este truísmo: não existem homens, sociedades e culturas sem a existência de meios para se comunicar" (idem, p. 25), Samain está colocando os meios de comunicação como causa anterior às culturas, sociedades e indivíduos, e não como algo produzido por estes. Ainda nesta linha de pensamento, as formas sensíveis presentes nos rituais do congo induziriam, por assim dizer, sua cultura. E é assim que se expressam os folcloristas e a mídia capixaba: tanto o mito do salvamento dos escravos por um milagre de São Benedito⁵, quanto o caráter festivo dos rituais⁶ são tomados como uma "essência" do congo.

Do mesmo modo, a discussão sobre o uso do audiovisual em antropologia divide-se, muitas vezes, entre aspectos que mais dispersam, ou confundem, do que contribuem para um entendimento. Por um lado, toma-se o conceito de descrição etnográfica como um trabalho mecânico que resultaria da mera narração do que se presenciou *vivendo entre os nativos*, e a partir desta concepção, as imagens técnicas seriam um avanço com relação ao diário de campo, permitindo - e eu retorno às palavras de Samain - "descrever e revelar as sociedades" (idem, p. 26). É o caso, a meu ver, do trabalho de Margareth Mead e Gregory Bateson em **Balinese Character** (1942) e de Tim Asch no filme

⁵ Segundo a lenda, em uma noite de tempestade, houve um naufrágio de um navio negreiro no litoral de Nova Almeida, distrito do município da Serra, ES. Os escravos, agarrados ao mastro do navio, teriam sido salvos por um milagre de São Benedito.

⁶ Em uma matéria sobre o Carnaval de Máscaras de Congo de Roda D'Água de 2017, realizado no dia de N. S. da Penha, padroeira do Estado, a repórter da TV Gazeta, repetidora local da Rede Globo, após ouvir, de mestres e conguistas, depoimentos que relatavam os valores da tradição e da devoção, dos laços comunitários e familiares que unem os presentes, insiste, em suas intervenções, na palavra "carnaval", fazendo referências ao samba e à mera diversão. (Matéria disponível em <http://gshow.globo.com/TV-Gazeta-ES/Em-Movimento/videos/t/edicoes/v/em-movimento-cultura-tradicao-e-folclore-no-carnaval-de-congo-e-mascaras-em-cariacica/5834948/>. Acesso em: 15/09/2018).

"The ax fight", de 1975. Comparando a câmera ao caderno de notas, Timothy Asch afirma que ela tem "a habilidade de fazer e ver o que o olho humano não pode" (ASCH; MARSHALL; SPIER, 1973, p. 179), numa proposta de documentação audiovisual em que a realidade é percebida como uma estrutura de ação a ser reproduzida fielmente no filme. Ou seja, a realidade teria, por si só, significados (estrutura) que o filme deveria captar.

Bateson e Mead, por sua vez, em "Notes on the photographs and captions" de **Balinese Character**, parecem tratar a câmera como um instrumento médico, quando listam os fatores que contribuiriam para "reduzir a consciência da câmera em seus retratados": A) Fazer um grande número de fotos e filmes; B) Nunca pedir permissão para fotografar ou filmar; C) Chamar a atenção dos pais para seus bebês, de modo que não atendem para o fato de estarem sendo enquadrados; e D) O uso de visor em ângulo, acessório que permite que o retratado não perceba que a câmera aponta para ele. (BATESON; MEAD, 1942, p. 49, tradução e adaptação nossas). Tratando a câmera como instrumento de registro, e não de ilustração, Bateson e Mead adotam uma estratégia em que a produção das imagens tem a conotação de uma captura, uma apreensão, de algo que está ali, posto; não é, pois, uma relação construída entre o fotógrafo, o equipamento e o *outro*. Na introdução de seu trabalho, os pesquisadores afirmam existir uma certa limitação na linguagem escrita para a tradução de "aspectos da cultura nunca antes registrados pelo cientista, embora às vezes captado pelo artista, em uma forma de comunicação suficientemente clara e suficientemente *inequívoca* que satisfizesse os requisitos da pesquisa científica" (IDEM, 1942, p. xi, tradução e grifo nossos). Chamo a atenção para o detalhe de permitirem ao artista a primazia de haver conseguido o efeito descritivo desejado: a "tradução" da cultura. Apesar de o uso das imagens proposto por Bateson e Mead alcançar resultados interessantes, e até então inéditos, parece apoiar-se na convicção da objetividade da imagem fotográfica.

Apesar de o texto de Samain não se debruçar especificamente sobre suas ideias metodológicas de antropologia visual, percebe-se que a perspectiva em que as imagens trariam, em si, qualidades independentes dos agentes envolvidos em sua produção, sejam os produtores, sejam os retratados, ou

ainda aqueles que irão "lê-las" (SAMAIN, 1995, p 26). A partir dessa premissa, as narrativas visuais, ou audiovisuais, são encaradas de forma privilegiada com relação ao texto, como se as imagens compusessem uma espécie de "linguagem universal" que a escrita não poderia reivindicar, pois para seu entendimento é necessário que se saiba ler, e conhecer o idioma da escrita. Não compartilho desta visão, e considero este filme, e todo o trabalho de *O Congueiro*, como falas de uma conversa que precisa de conhecimentos e memórias dos espectadores para que seja profícua. Os vídeos não *mostram* o congo, conversam sobre ele, esperando respostas e reações.

Na quarta sequência do documentário, quando relata os milagres que o Santo teria praticado em sua família, o tom do discurso de Ricardo Sales é bastante objetivo, em contraste com o desdém com que trata da "lenda oficial" do Santo. Ele dá testemunho dos milagres da devoção em sua família: seu pai, desenganado pelos médicos após um evento cardiovascular, recuperou-se; e sua mãe, que estava de muletas, "*agora dança o congo, que ninguém diz que aconteceu nada com ela*". Para ele, esta não é uma "memória subjetiva" (FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 5, tradução nossa), no sentido de referir-se a sentimentos e impressões, mas realidade concreta. Em **A memória coletiva** (2006), Maurice Halbwachs detalha os processos que, a seu ver, constituem a memória. Nossas lembranças seriam acompanhadas de nossas relações com o grupo; poderiam ser reconstruídas pela aceitação do testemunho dos outros; nossa posição no grupo reflete-se nas lembranças compartilhadas em seu âmbito; e a separação do grupo pode acarretar no esquecimento das lembranças (HALBWACHS, 2006, pp. 30-40). Lendas são narrativas específicas, que são repetidas de geração em geração, diferindo das lembranças dos fatos realmente ocorridos. Aqui, os fatos são a saúde restabelecida dos pais de Ricardo, mas a narrativa é reforçada pela crença comum que une a família, de que o cumprimento das obrigações para com o Santo lhes concedeu as graças alcançadas. Recorrendo ainda a Halbwachs, para quem "Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no espaço e no tempo" (idem, p. 106), podemos especular se as lembranças do grupo não seguiriam narrativas míticas com relação aos fatos, devido à grande

intensidade com que os ritos do congo são compartilhados por tanta gente. Assim, uma concepção de história baseada na oralidade acabaria por se referir a um espaço-tempo mítico, *onde tudo pode acontecer*.

Da última sequência saiu a frase que dá título ao filme. Ricardo é instigado a se descrever, a falar de si, e da forma como executa o seu trabalho de criação. Diz então que, mesmo quando se sente parado, "*O Santo busca*" e que "*não precisa andar tão longe (...) porque o que é meu vem até a mim*". É interessante como, neste trecho, Ricardo adota a terceira pessoa para se referir a si mesmo, e que justamente aqueles fatos que foram vividos por ele, e que por isso poderiam formar sua memória mais objetiva, adquirem em sua fala um aspecto mítico. Perguntado sobre de onde vêm as vestimentas requintadas que ele criou para a banda (já que isso não é tradicional do congo), ele diz que vem "*do meu imaginário e do meu além*".

Para Pierre Nora, a história é uma reconstrução "problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente" (NORA, 1993, p. 8). Situados no cruzamento entre as lembranças individuais, a memória coletiva e a história, os *lugares da memória* apresentam três aspectos: material, funcional, e simbólico (idem, p. 21). Fazem parte de um jogo entre memória e história, mas aquela é prioritária; sob o risco de se ter, apenas, uma lembrança. A história é o registro, a informação sem contexto, sem vida; a memória a põe em movimento, e a transforma.

Diferentemente de todos os objetos de história, os lugares de memória não têm referentes na realidade. Ou melhor, eles são, eles mesmos, seus próprios referentes, sinais que devolvem a si mesmos, sinais em estado puro. Não que não tenham conteúdo, presença física, história; ao contrário. Mas o que os faz lugares de memória é aquilo pelo que, exatamente, eles escapam da história (NORA, 1993, p. 27).

Em contraponto e igualmente partindo de uma perspectiva do fim do século XX, na pré-história da internet, em que a digitalização da mídia dava os primeiros passos, Andreas Huyssen percebe uma obsessão com o passado,

causada, segundo ele, pelo fracasso do projeto de futuro da modernidade (HUYSSSEN, 2000, p. 18). Ela enumera CDs, CD-ROMs e páginas de internet voltados a um culto da memória do passado, muitos destes comercializando "memórias imaginadas" (idem *ibidem*). Talvez por falar de um período anterior à atual ubiquidade dos meios de produção e compartilhamento, e das próprias redes sociais, Huysen preocupa-se com uma memória globalmente coletiva, como um consenso; e com uma noção objetiva do passado a ser protegido de novas configurações de espaço e de tempo. Apesar de a indústria cultural ser, hoje em dia, mais concentrada do que nunca, há também a emergência de diversas manifestações locais, que encontram meios e espaços para se mostrar e se expandir. A proposição de Nora, de que os lugares de memória são relacionais, na medida em que são atualizados na memória coletiva, apresenta, de certa forma, pontos em comum com o pensamento de Huysen, para quem insistir em uma separação entre memórias "reais" e "virtuais" é um "quixotismo, quando menos porque qualquer coisa recordada - pela memória vivida ou imaginada - é virtual por sua própria natureza" (idem, p. 37). Sendo uma relação social, a memória coletiva não depende de suporte físico.

Filmes são criações coletivas, feitos para serem assistidos em grupo, simultaneamente, como uma performance. O público da sala de cinema, agora se reúne na rede. Para Benjamin, "(...) o quadro não tem condições para ser objeto de uma recepção coletiva simultânea, como sempre foi o caso da arquitetura, como aconteceu antigamente com a epopeia, como acontece hoje em dia com o cinema" (BENJAMIN, 2017, p.36).

Este filme é um arquivo, uma fonte, um conjunto de dados disponível para consulta. Nesse ponto, é história; mas não foi feito com essa intenção. Ele partiu de uma conversa, que se seguiu a um encontro, que se desdobrou em descobertas. Em dezembro de 2017, o link do filme no *YouTube* foi liberado ao público; até então, o filme havia sido exibido em um festival, e em algumas exibições para a banda e na Universidade. Mestre Ricardo compartilhou-o imediatamente em seu perfil do *Facebook*, com o seguinte comentário, aqui reproduzido em sua escrita idiossincrática:

Acho que esse vídeo tem tudo a ver com o que estou passando hoje com as pessoas me impunha lando por trás de mim falando coisas que não deve incomodada com a casa dos meus pais com as pessoas que estão comigo não tenho culpa se as pessoas não são amadas mas sou amado por muitos que gostam de mim por isso que estão comigo não gosto de falsidade sou uma pessoa amiga e sincera a todas as pessoas que estão comigo não adianta falar de mim porque descubro tem os meus orixás as minhas energias os meus exu e as minhas pomba gira e sou filho de Oxalá e Iemanjá nunca nada me engana conheço as pessoas pelo olhar assim que eu sou que vem debaixo a mim não me atinge confio em Deus primeiramente e nos meus Orixás e São Benedito que essas pessoas vêm fazendo vão ter o que merece eu ei de ver se você não pode ajudar é melhor você se calar⁷ (SALES, 2017).

Percebo que, para Mestre Ricardo, o filme representa um aliado, de que há pessoas ao seu lado, que "*é amado por muitos*". Em nossa convivência de quase seis anos, eu ainda não havia recebido nenhuma indicação do quê minha presença e meu trabalho significavam para ele, em um plano mais pessoal - mesmo que o comentário acima não possa ser considerado diretamente dirigido a mim. E, além de achar que o filme o "representa", creio que a sua mensagem denota também a potência multiplicadora da rede: permitindo que o filme continue a deslanchar novas narrativas.

Meu trabalho de documentação audiovisual do congo capixaba passou por algumas fases que foram marcadas por objetivos específicos, decisões técnicas e de linguagem, e por paradigmas conceituais diversificados. As primeiras imagens, em 2013, foram produzidas com a fotografia química e refletiram as experiências técnicas e estéticas que vinha desenvolvendo até então. Caminhavam na direção de um trabalho autoral - tanto a pesquisa do suporte como as abordagens discursivas visavam atender a uma perspectiva pessoal. Uma forma de eu entender o mundo que, por isso, mostrava mais o autor-artista do que seu assunto. Neste mesmo ano de 2013, foi quando minha mulher, a pesquisadora Elisa Ramalho Ortigão⁸ e eu tivemos contato - que virou

⁷ SALES, Ricardo. Postagem no *Facebook*, em 14 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/ricardo.sales.77398/posts/932834510204957>. Acesso em: 10/01/2018. Reprodução sem correção.

⁸ Coordenadora dos projetos de pesquisa e de extensão "Saberes do Congo, saberes da Universidade", financiados pela FAPES/CNPq e que, entre outras ações, dedica-se a conferir

uma amizade profunda - com os integrantes da Banda de Congo Amores da Lua, especialmente com Ricardo Sales, com seu pai, Mestre Rui Barbosa Sales, e com sua mãe, a Rainha Celeuza Maria Sales. A partir do ano seguinte, este relacionamento permitiu-nos conhecer o congo "por dentro", para além da mera aparência. Eu já havia começado a captar imagens em vídeo, principalmente porque os aspectos de tempo, movimento e som, ausentes da fotografia, eram marcantes demais para serem desprezados. Nossa busca bibliográfica sobre o assunto esbarrou nos trabalhos desenvolvidos por Guilherme dos Santos Neves entre os anos 40 e 80 do século passado, e que trazem as limitações típicas de quem foi um dos mais destacados representantes do chamado "movimento folclorista brasileiro".

Ao longo dos últimos cinco anos, este projeto tem sido um laboratório de pesquisas em audiovisual, no qual experimentei diversos equipamentos e acessórios, técnicas e abordagens de captura, e com recursos e linguagens na edição dos vídeos. Outros elementos estão presentes em meu "jeito" (não chega a ser um método) de filmar e editar: cada banda, cada festa, cada época do ano e lugar tem características próprias, sejam físicas (atmosfera, luz, cor), narrativas (cada tipo de evento tem a sua "estória"), ou relacionais (o comportamento das pessoas entre si, com a devoção, comigo e com a câmera). Com a experiência e o envolvimento que acumulei nesses anos, procuro estabelecer com cada um desses elementos uma relação dialógica, por vezes subjetiva e até inconsciente. Deste modo, creio que tenho sido recompensado pela perseverança em prosseguir experimentando, sem me contentar com resultados meramente satisfatórios no que diz respeito à captura e divulgação das imagens. Esta recompensa se dá na forma de uma postura mais atenta quanto a aspectos sutis e subjetivos dos acontecimentos que presencio; no estabelecimento de uma rede de relações pessoais, calcadas na admiração e no respeito mútuo, com mestres e conquistas de mais de quarenta bandas; e na convicção de que o melhor resultado que posso obter, de cada trabalho, é a renovação de minha vontade de conhecer.

aos Mestres de cultura tradicional um lugar de fala, no contexto da academia, equivalente ao dos pesquisadores universitários.

As decisões técnicas e linguísticas tomadas por mim nos momentos de filmagem e edição procuram ir além da autoria do realizador audiovisual (artista, cineasta, *videomaker*); estão situadas, sem dúvida, na esfera do que se convencionou chamar de "documentário", e por isso esbarram, todo o tempo, nas questões e nos impasses relativos a objetividade e alteridade. É nesse ponto que recorro ao texto "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial", em que Donna Haraway, apesar de ter objetivos mais amplos do que o que farei uso aqui, faz uma reflexão bastante interessante sobre como podemos abordar a importante, mas talvez insolúvel, questão da objetividade científica. Ao refutar a crítica de que cientistas feministas teriam duvidosa objetividade devido à sua militância política, ela não se limita à constatação de que toda produção humana é, no fundo, subjetiva. Defendendo o que poderia chamar de "subjetividade responsável" ela vai mais além:

A moral é simples: apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva. Esta é uma visão objetiva que abre, e não fecha, a questão da responsabilidade pela geração de todas as práticas visuais. A perspectiva parcial pode ser responsabilizada tanto pelas suas promessas quanto por seus monstros destrutivos. Todas as narrativas culturais ocidentais a respeito da objetividade são alegorias das ideologias das relações sobre o que chamamos de corpo e mente, sobre distância e responsabilidade, embutidas na questão da ciência para o feminismo. A objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver. (HARAWAY, 1995, p. 21).

É como eu poderia descrever a espécie de volta estilística que dei em meu trabalho de documentação audiovisual: retornei às habilidades do autor-artista - que eu não poderia mesmo abandonar - para usá-las na tentativa sincera de conhecer e fazer conhecer o meu assunto, a fonte de minha curiosidade. A objetividade que posso apresentar é resultado de uma convivência longa e íntima com meus interlocutores, e do objetivo de não obter respostas ou certezas, mas de produzir novas perguntas. Como produtor do vídeo, não posso assisti-lo com o mesmo olhar do espectador; mas, ao revê-lo, tento imaginar o que este entenderia. Creio que parte da "informação" aparece,

no filme, de forma bastante subjetiva: é preciso acompanhar a narrativa como uma experiência dos sentidos, e não a consciência analítica. E espero que, se o espectador ficar com alguma dúvida, se sentir falta de uma informação, é porque teve sua curiosidade despertada, e não satisfeita. A concepção de realidade, que me proponho a documentar, é relacional e performática. Ou seja: carrego comigo, além da câmera, meus saberes e sentimentos, e é conto esse "equipamento" que eu saio para filmar.

Malinowski, em seu relato sobre o *Kula* melanésio (que, aliás, é um dos assuntos do texto de Samain), apresenta uma concepção de descrição etnográfica que, em minha opinião, é resistente aos anos e às mudanças de paradigmas: como uma disciplina de pesquisa de grande envolvimento pessoal, aliada a uma escrita que, sem grandes floreios, nos permita um tipo de conhecimento mais parecido com o da literatura do que com o da ciência; mas, como esta, uma forma de conhecimento. Para mim, é onde reside a "magia do etnógrafo": invocar o poder de, com palavras e imagens, despertar nos leitores seus conhecimentos anteriores, memória pessoal e imaginação; indo além da ideia de uma "descrição objetiva" do assunto, para uma reconstrução coletiva da realidade, a ser reconfigurada continuamente.

Vimos que a memória, em oposição a uma perspectiva positivista da história, é um processo dinâmico, continuamente atualizado pelas pessoas e pelos grupos, na forma de narrativas. Uma vez *gravadas*, tais narrativas têm o destino dos arquivos, onde podem se tornar mera informação descontextualizada; ou tornarem-se lugar de memória, como agente disparador de novas subjetividades coletivas. O indivíduo estabelece uma forma de expressão nova para aquilo que lembra, constituindo, assim, uma memória nova, ressignificada pela perspectiva de quem ele é naquele momento. Do mesmo modo, uma obra de expressão, como um vídeo, reconfigura os acontecimentos segundo a direção que seu autor lhe dá, e é entendido pelo espectador em novas formas de atualização.

Relatos de testemunho são marcados pela memória do indivíduo que, por sua vez, está em constante negociação com a memória do grupo, e com as forças sociais. E, uma vez gravados e distribuídos, tais relatos se tornam objetos

de memória coletiva, contribuindo à multifacetada narrativa da história social. O universo do congo do Espírito Santo é campo de diversas disputas narrativas, além daquelas de cunho político e econômico. As bandas apresentam grande diversidade de ritos, fundamentos, e formas de representação; parecendo, por vezes, unidas apenas pela autodenominação de "banda de congo". Os mestres, neste contexto, têm um papel fundamental de guardiões da memória, ao mesmo tempo que abrem caminhos para novas configurações da cultura.

Referências

ASCH, Timothy; MARSHALL, John; SPIER, Peter. "Ethnographic film: structure and function". In. *Annual Review of Anthropology*, vol. 2, October, 1973. pp. 179-187.

ASCH, Timothy; CHAGNON, Napoleon. "The Ax Fight". Cor, 30 min., 1975. Arquivo pessoal.

BAILBLÉ, Claude. "Contratos e convenções do documentário". In: PONJUAN, M.; MÜLLER, M. (orgs.). **Documentário: o cinema como testemunha**. São Paulo: Intermeios, 2012.

BATESON, Gregory; MEAD, Margareth. **Balinese Character: a photographic analysis**. New York: New York Academy of Sciences, 1942.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Social Memory**. Oxford: Blackwell, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HARAWAY, Donna. "Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial". In. *Cadernos Pagu*, vol. 5, 1995. Campinas: UNICAMP, 1995, pp. 7-41.

HUYSEN, Andreas. "Passados presentes: mídia, política, amnésia". In: **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

NAME, Jo. "O que é meu vem a mim". Documentário em vídeo. 24min, cor, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/vmDAXO-Kpa8>. Acesso em: 15/09/2018.

_____. O CONGUEIRO. Disponível em: <http://www.ocongueiro.com>. Acesso em: 15/09/2018.

_____. O CONGUEIRO. Disponível em: <https://www.youtube.com/ocongueiro>. Acesso em: 15/09/2018.

_____. O CONGUEIRO. Disponível em: <https://www.facebook.com/ocongueiro/>. Acesso em: 15/09/2018.

_____. O CONGUEIRO. Disponível em: <https://flic.kr/s/aHsk6RTCHq>. Acesso em: 15/09/2018.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: A problemática dos lugares". In: Projeto História, nº 10, dez. 1993. São Paulo: PUCSP, 1993.

POLLAK, Michael. "Memória, Esquecimento, Silêncio". In: Estudos Históricos, vol. 2, n. 3, 1989. Rio de Janeiro: FGV, 1989.

SALES, Ricardo. Depoimento em vídeo a José Otavio Lobo Name. Em 23/03/2015. Vitória: arquivo particular, 2015.

_____. Postagem no *Facebook*, em 14 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/ricardo.sales.77398/posts/932834510204957>. Acesso em: 15/09/2018.

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

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas "não narrativos": Experimental e documentário - passagens**. São Paulo: Alameda, 2012.