

# **Do diário de campo à câmera na mão ou de como virar antropólogo-cineasta<sup>1</sup>**

*Clarice Peixoto*  
*IFCH/UERJ*

RESUMO: Este artigo discute o emprego do audiovisual nas pesquisas sociais, tendo como referência uma pesquisa comparativa entre Paris e Rio de Janeiro sobre o papel dos espaços públicos na sociabilidade das pessoas idosas. O objetivo é aprofundar a investigação no campo da antropologia urbana integrando à sua metodologia os instrumentos da antropologia visual. O vídeo é, então, empregado como instrumento de pesquisa paralelamente às entrevistas orais, pois a visualização repetida das imagens sugere outros questionamentos, permitindo então a correção, modificação ou inclusão das sugestões dos personagens. É certo que, neste primeiro exercício de utilização desta técnica de acompanhar as manifestações espontâneas de sociabilidade através da imagem ou como filmar quem ou o quê, o procedimento de examinar as imagens conjuntamente – o método do espelho – foi fundamental para esta pesquisa. Isto porque ele trouxe uma contribuição importante à compreensão da construção simbólica de um território de pertencimento e, sobretudo, à representação da identidade pessoal, particularmente da velhice.

PALAVRAS-CHAVE: antropologia visual, envelhecimento, sociabilidade.

No mundo de hoje a produção e a transmissão de imagens – fotográficas, cinematográficas e televisivas – invadem completamente nosso dia-a-dia nos levando a integrar ao nosso cotidiano de trabalho essa antropologia das imagens, da comunicação, da interpretação e da representação como método de coleta e análise de dados (Pink, 1992:126). Pois a análise das imagens repetida indefinidamente permite o afinamento do exame das atividades realizadas pelos personagens sociais, sobretudo aquelas que a observação direta, quase instantânea, não pode acompanhar nem repetir. Este procedimento é também importante no momento da visualização dessas imagens já que nos leva a refletir sobre nosso próprio olhar.

No passado, o gravador foi incorporado ao equipamento dos antropólogos para registrar os mínimos detalhes das entrevistas: os risos, os cantos, os choros, os sussurros, enfim, os sons e o silêncio que a palavra escrita não pode reproduzir. São manifestações sonoras que também apresentam um valor inestimável para o estudo dos grupos sociais. Se a utilização deste instrumento foi bastante criticada pelos pesquisadores mais rigorosos de outrora, hoje ela é amplamente reconhecida e mesmo indispensável em quase todas as pesquisas sociais que tenham a entrevista como principal fonte de informação.

O uso da imagem nas ciências sociais atravessa hoje o mesmo processo do gravador quando foi introduzido nas pesquisas de campo. No entanto, vários antropólogos (Jean Rouch, na França; Colin Young, na Inglaterra; Richard Leacock e Timothy Asch, nos Estados Unidos) já mostraram a importância da conjugação do som e da imagem nas investigações sociais. Assim, é esta via aberta pelo filme etnográfico que buscamos seguir nesta pesquisa sobre o papel dos espaços públicos nas manifestações espontâneas de sociabilidade dos aposentados parisienses e cariocas, pois, além da riqueza das informações, o conjunto imagem-som recolhido em tempo sincronizado é um excelente instrumento para o exame das relações sociais tecidas nos espaços públicos.

Escolhendo esta metodologia própria à antropologia visual<sup>2</sup>, temos de percorrer um novo caminho de aprendizado, ou seja, conhecer esta nova técnica de acompanhamento, por meio da imagem, dos fenômenos observados. Assim, é necessário entrar nos bastidores do cinema para aprender não somente a linguagem cinematográfica e todo seu vocabulário particular (ângulos, quadros, planos etc), mas também manejar a câmera e trabalhar com os instrumentos de montagem ou edição do filme ou do vídeo. No caso específico desta pesquisa, o objetivo era aprofundar a investigação no campo da antropologia urbana, integrando à sua metodologia os instrumentos da antropologia visual, e enriquecer o estudo do papel dos espaços públicos na sociabilidade dos idosos, pela análise de outra fonte de dados: a imagem em movimento.

Nesta escolha metodológica, o vídeo foi introduzido como instrumento privilegiado de registro audiovisual, pois apresenta certas vantagens em relação ao filme. A primeira e, talvez, a mais importante é que este suporte estabelece uma proximidade entre o antropólogo e seus personagens, ou seja, uma relação mais direta e discreta, sobretudo, personalizada, na medida em que dispensa a participação de uma equipe – mesmo que seja um simples operador de som. Desse modo, o antropólogo e sua câmera podem estabelecer um contato estreito e, portanto, uma relação quase confidencial<sup>3</sup>. Este foi um dos fatores fundamentais na interação com os idosos, principalmente os parisienses, que preservam com muito zelo a tranquilidade de seu “pequeno paraíso”<sup>4</sup> e, sobretudo, sua intimidade. Assim, o fato de chegar só com a câmera serviu de chave para a abertura de portas até então apenas entreabertas pelos métodos clássicos da antropologia.

Encantada com o cenário que oferecem os jardins públicos parisienses, as praças e praias cariocas tanto quanto por seus frequentadores idosos e impressionada com a solidão aparente destes, decidi transformar essa curiosidade antropológica em um estudo aprofundado para desvendar os mistérios destas práticas sociais tecidas cotidianamente ao ar livre, lá e cá.

Além disso, procurava entender em que medida essas manifestações sociais poderiam revelar esse sentimento de pertencimento a um espaço territorial determinado, favorecendo, desse modo, a construção de uma identidade ligada à idade, à velhice. A análise das relações sociais tecidas nos espaços públicos, freqüentados sobretudo pelos idosos, objetivava desvendar esse sentimento de identificação a certos territórios e a esse grupo etário específico<sup>5</sup>.

As praças e praias constituem um dos poucos espaços públicos gratuitos da cidade, o que permite às pessoas idosas freqüentá-los assiduamente: o objetivo comum de preencher o tempo livre os leva a se agrupar em torno de seus pares, tecendo laços a partir da identificação ao mesmo grupo de idade, localizado num espaço demarcado por fronteiras bem nítidas. Pautadas em critérios de pertencimento, expressos a partir de uma convivência cotidiana, elas constroem um sistema de seleção nas suas relações de amizade e até mesmo de amor. Entretanto, suas práticas, seus gostos e seus hábitos permanecem marcados pelos valores inerentes à camada social a que pertencem, determinando, desta forma, seu comportamento social. Na realidade, estes indivíduos estão sujeitos às mesmas normas morais que definem as práticas coletivas do comportamento público expressas nos contatos face a face.

O bairro de Copacabana apresenta uma das mais altas taxas de concentração de idosos da cidade do Rio de Janeiro<sup>6</sup>. Por esse motivo selecionei dois grupos no mesmo espaço geográfico, o Posto 6, que se localiza no final da praia: O Clube Cultural e Recreativo do Posto 6 e a rede de voleibol da tia Leah. Alguns dos idosos participam das atividades de um e outro espaço e partilham de um duplo sentimento de pertencimento. No clube dos aposentados, os associados se reúnem, há mais de vinte anos, em torno das mesas de cartas, gamão e xadrez. A ocupação deste espaço público, em caráter privado<sup>7</sup>, se deu pouco a pouco<sup>8</sup> com a conivência da prefeitura local, que não oferecia nenhuma outra atividade alternativa aos aposentados. Os membros do clube que pertencem às camadas médias são mais numerosos, embora seja expressiva a participação de idosos

pertencentes às camadas populares. Desse modo, motoristas de táxi jogam com industriais, policiais subalternos com generais, pequenos comerciantes com médicos e advogados etc.

O outro grupo, formado pelos frequentadores da rede da tia Leah (74 anos), existe desde a década de 40. Espaço fechado, mesmo que suas fronteiras não sejam tão nítidas quanto as do clube dos aposentados, esta quadra de esporte é totalmente controlada por Leah, que dita as regras do jogo aos jogadores de todas as idades: idosos, jovens e mesmo jogadores profissionais seguem à risca as condições por ela impostas. Neste território de sociabilidade só entram os convidados da anfitriã, que, pertencente a tradicional família do bairro, é rigorosa na seleção dos jogadores: os candidatos de origem popular são eliminados.

A poucos quilômetros de Copacabana, na praça Antero de Quental, no Leblon, um outro grupo de idosos se reúne nos finais de semana<sup>9</sup>. São amantes da dança, não importando o estilo ou o ritmo: valsa, bolero, forró, samba, lambada etc. Neste salão ao ar livre eles dançam juntos ou separados ou, simplesmente, fazem parte daqueles que acompanham a melodia apenas com o balanço do olhar, como meros espectadores.

Como elemento de comparação com os espaços brasileiros foi escolhida a praça Batignolles, situada no coração do bairro do mesmo nome, no setor XVII de Paris. Como dizem os parisienses, esta praça fica entre o *mauvais* (setor de maior concentração de imigrantes africanos e árabes) e o *bon dix-septième* (setor nobre de Paris, próximo ao Champs Élysées). A grande maioria dos moradores deste bairro delimitador de fronteiras pertence às camadas médias. Batignolles é uma praça típica parisiense cuja frequência é fortemente marcada por velhos e crianças, sendo raros os imigrantes que a frequentam. Não sofrendo grande afluxo de turistas, como o Jardin du Luxembourg e o Bois de Boulogne, ela é bastante representativa da vida cotidiana dos idosos parisienses.

Nos primeiros momentos do trabalho de campo em Paris, a flexibilidade e a discrição do vídeo foram necessárias para entrar no silencioso território de sociabilidade dos idosos. Em todo caso, não teria

sido possível abordá-los com uma equipe e a parafernália de seus equipamentos: a *mise-en-scène* seria ainda mais constrangedora que aquela já suscitada pela minha identidade de estrangeira. Trabalhei, desse modo, freqüentemente em solo. Inicialmente, lançando mão da tradição antropológica através da observação das atividades da praça, já que não queria quebrar a fragilidade dos primeiros contatos. Além disso, a câmera foi introduzida a medida que as relações iam sendo tecidas: mais que um instrumento invasor que poderia provocar uma rejeição por parte dos personagens e uma ruptura das relações entre observador e observado, ela deveria servir como mediação entre o antropólogo e as pessoas filmadas; a câmera se insinuava no campo a partir do momento em que a confiança entre os diversos atores da cena social se estabelecia.

Um segundo motivo da opção pelo vídeo baseia-se no fato de que este registro tem longa duração, permitindo o acompanhamento fílmico *en continuum*, sem as freqüentes interrupções para troca de bobinas, o que, em certas situações sociais, pode modificar bastante a atividade filmada. Assim, a autonomia deste suporte fílmico possibilita um diálogo ininterrupto com as pessoas filmadas, e ao final da pesquisa de campo a câmera pode tornar-se quase imperceptível, a objetiva servindo como um túnel que dá passagem aos olhares cruzados entre o antropólogo-cineasta e seus personagens.

Se junto aos personagens parisienses a tarefa foi bastante delicada, no campo brasileiro o início da pesquisa através dos métodos da antropologia clássica foi completamente tumultuado, pois os personagens queriam ser filmados imediatamente, desde os primeiros contatos. Entretanto, era preciso uma inserção mais lenta de modo a minimizar as incertezas e ansiedades das primeiras filmagens. Habituada ao comportamento do grupo francês, em que a lentidão no estabelecimento das relações era muito grande, permitindo aos idosos e ao antropólogo criar uma familiaridade paulatina com a câmera, encontrei-me muito mais despreparada, em meu próprio país, para a realização do trabalho de campo fílmico.

Tanto numa situação quanto noutra, busquei interferir o menos possível, câmera na mão tentando minimizar minha presença invasora: o objetivo era evitar uma *mise-en-scène* cinematográfica muito exacerbada. Em todo caso, o importante era, como diz Parente, ser “menos invasor e poder me dedicar mais à imagem depois de me sentir mais em casa e de ver as pessoas menos ameaçadas ou excitadas pelo desejo de serem vistas, como eles vêem os seus artistas na tela ou na televisão” (1984:48).

Estas duas experiências videográficas tiveram trajetórias e resultados diferentes. Os personagens da praça Batignolles foram filmados durante três anos. A câmera penetrou lentamente em seu território de sociabilidade, e ao longo do tempo ela esteve sempre presente nos nossos encontros. Durante esses anos foi possível pensar e repensar a construção do objeto fílmico: os personagens mais significativos da praça, os planos-seqüências, os quadros etc. tendo como proposição fundamental apresentar os copiões aos personagens franceses e realizar, em sua companhia, o exame das imagens registradas de suas atividades, bem como aquelas que mostravam os personagens brasileiros. Este procedimento de análise das imagens, que alguns chamam de *effet-miroir* ou *feedback* e que Jean Rouch designa antropologia compartilhada ou “contradom audiovisual”, e que prefiro denominar de troca antropológica<sup>10</sup>, tinha por objetivo o confronto destas duas culturas. O vídeo é empregado como um instrumento de pesquisa paralelamente às entrevistas orais. Desse modo, a apresentação repetida das imagens sugere outros questionamentos, permitindo, então, a correção, a modificação ou a inclusão das sugestões dos personagens. Segundo Piault, “*une véritable science du comportement peut y trouver ses instruments d’analyse, des dialogues à distance s’alimenter de représentations concrètes des espaces vécus ailleurs par d’autres, des prises de conscience décisives s’opérer au travers de l’effet-miroir, du feed-back immédiat de sa propre image sur soi-même en situation (...)*” (1985:56). Neste processo de observação conjunta *a posteriori*, realizado a partir da percepção fílmica do antro-

pólogo, o que está em jogo, em primeiro plano, é a representação dos personagens sobre seu espaço de sociabilidade, sobre seus parceiros e, principalmente, sobre eles mesmos. Em segundo plano, introduzindo este procedimento – fazê-los falar das imagens, de “suas” imagens – levamos os personagens a entrar no jogo da identidade, ou seja, de identificação ao grupo etário e, neste caso específico, à velhice.

Se esta metodologia foi levada ao pé da letra com os personagens parisienses, ela não pôde ser concretizada com os brasileiros, pois a curta duração do trabalho de campo obrigou-me ao aceleração do processo de interação junto aos três grupos observados e a introduzir a câmera num espaço de tempo mais reduzido. Nesse sentido, a personalidade extrovertida dos personagens cariocas e a vontade que demonstravam de serem filmados tiveram um papel importante sobre a reticência inicial do antropólogo-cineasta. Além disso, a incompatibilidade entre os sistemas de produção e transmissão de vídeos europeu (PAL-G) e brasileiro/americano (PAL-M/NTSC)<sup>11</sup> tornou impraticável a apresentação das imagens aos personagens filmados no Brasil cujo exame conjunto poderia ter suscitado novas hipóteses ou, simplesmente, esclarecido uma situação, uma questão, um detalhe qualquer. Este é um dos aspectos negativos do suporte vídeográfico quando se quer atravessar as fronteiras impostas pelas tecnologias dos sistemas de televisão e ainda quando fazemos parte deste grupo de antropólogos que sofrem, como dizia Leroi-Gourhan, de “*deux maux: le manque d’argent et le manque d’expérience*”.

Entretanto, a análise das estratégias de sociabilidade dos aposentados brasileiros seguiu o mesmo caminho metodológico que a dos parisienses. Somente naquilo que concerne ao produto fílmico final, o Brasil permanece como um contraponto de reflexão sobre as questões que os personagens franceses se colocaram ao assistirem às manifestações de sociabilidade tão diferentes das suas. A realidade brasileira os instigava a refletir sobre seu cotidiano, levando-os a falar de si mesmos.



## ***A mise-en-scène do fabricante de imagens***

A construção do filme é muito mais que uma simples metodologia destinada a compreender as situações sociais através da imagem: é a maneira pela qual o antropólogo fabrica suas imagens e reflete sobre a contribuição que elas trazem à análise do objeto estudado. Um dos aspectos específicos desta pesquisa fílmica, tendo situações favoráveis e desfavoráveis, foi a escolha de não interferir demasiadamente nas atividades observadas. Para isto, um ponto se mostrava particularmente delicado: como penetrar e partilhar do cotidiano destes personagens sem intrometer-se ostensivamente, para não modificar suas práticas de sociabilidade habituais?<sup>12</sup> Tentando conciliar participação e um mínimo de interferência, as filmagens seguiram o mesmo procedimento da observação direta aprofundada e silenciosa, jamais clandestina; a diferença é que o olhar “mecânico” substituiu o “olho nu”. Ou seja, a busca de outras informações impossíveis de captar pelo olhar magnético, como certos eventos privados e mesmo confidenciais, dava-se fora das filmagens, pois a câmera era um elemento inibidor. De todo modo, não se tratava de adotar um olhar distante e desinteressado, mas obter a visão mais íntima possível. Nesta busca de uma abordagem que tornasse possível medir a “boa” distância entre o antropólogo-cineasta e os personagens, a explicitação da noção “participação” torna mais nítidas as regras do jogo de cena. Para este exercício etnofílmico, definimos “participar” simplesmente como “estar com” (*être avec*) ou o acompanhamento passo a passo da *mise-en-scène* dos personagens: apenas uma tentativa de entrar nos seus jogos no papel do diretor. Nesta abordagem freqüentemente designada de antropologia participante, o antropólogo se deixa levar pelas ações dos personagens observados, mas preservando sempre seu objetivo primeiro: desvendar as práticas sociais e culturais dos grupos investigados.

Este procedimento de deixar os fatos desfilarem espontaneamente através da objetiva da câmera, ou a não-interferência nas ações

filmadas, e de respeitar a autenticidade das situações tem como resultado principal a produção de um considerável arquivo de imagens audiovisuais, que permite a análise minuciosa das manifestações espontâneas de sociabilidade. Além disso, neste arsenal de imagens algumas são irrecuperáveis para a construção do filme propriamente dito: são imagens que buscam seu objeto sem parar; imagens que nada dizem cinematograficamente. Há que se anexar o estoque de imagens sem som, de imagens desfocalizadas e trêmulas, imagens em preto-e-branco, sem contar aquelas que nos escaparam e deixamos de filmar.

De todo modo, estes erros técnicos tiveram um papel importante no relacionamento com os personagens, pois foi necessário filmar diversas vezes as cenas perdidas e cuja repetição faz parte do cotidiano dos idosos nas praças. Eles participaram, assim, das tentativas para me desembaraçar deste *imbroglio* sugerindo alternativas ao meu procedimento, dando continuidade ao “nosso filme”, como dizia Delzuite<sup>13</sup>. O vídeo era, dessa forma, o instrumento que poderia melhor suportar as deficiências técnicas. Não foi por acaso que, convidada para um aniversário em casa de uma das personagens parisienses, fui sutilmente criticada pela perda de várias imagens: “Bom Clarice, hoje não vou poder tirar fotos, mas desta vez vê se você não vai pôr tudo a perder!”

Mais que um simples caderno de campo, o método de observação pelos videogramas revelava-se, pouco a pouco, parte integrante da dinâmica da relação entre observador e observado, pois “*l’objet de l’observation se trouvait au-delà, en deça, en dehors des lieux d’où procédait cette observation : il faut admettre maintenant que l’expérience partagée inclut et désigne peut-être principalement dans le champ opératoire la relation de l’observateur et de l’observé ainsi que le renversement nécessaire de cette relation*” (Piault, 1985:57). O resultado é que as relações de reciprocidade têm pesos diferenciados: de um lado, prevalecia o propósito da pesquisa e o objetivo das filmagens – a escolha dos personagens principais, as tomadas de

certas cenas e não de outras –, enquanto que se deixam entrevistar e filmar sem muito questionar sobre o destino que daria às “suas imagens”. Na verdade, o objeto de estudo foi construído no momento de formulação das hipóteses, uma vez que as situações, os comportamentos e os gestos, as conversas e os momentos mais significativos foram observados e selecionados anteriormente.

Por outro lado, muito hesitei em introduzir a câmera no centro de algumas práticas de sociabilidade, sobretudo nas cenas brasileiras, para não interferir no ritmo ou no movimento da atividade praticada: a câmera muito próxima das pessoas modificava sua *mise-en-scène*. O aspecto negativo desta reticência é que algumas imagens ficaram muito distanciadas e, muitas vezes, parecem externas aos personagens. Por exemplo, durante o baile na praça Antero de Quental, no Leblon, não ousei entrar no meio da dança para filmar os casais, seus gestos, os ditos e não-ditos que seus olhares revelavam; o mesmo aconteceu com os personagens da rede de voleibol da tia Leah. Na verdade, acreditava ser ainda precoce a introdução da câmera no campo, mas, pressionada pelo tempo e pelos personagens para dar início às filmagens, acelerei-as mesmo temendo estar invadindo essas trocas de ternura e interferindo no desenrolar do jogo.

O resultado é que os planos gerais ou médios são mais frequentes nestas cenas, faltando os closes que melhor enquadrariam os personagens. Ao contrário, na praça Batignolles e no Clube do Posto 6, onde as atividades não são movimentadas, os diferentes ângulos e enquadramentos davam a mobilidade que a cena não apresentava, invadindo o território do jogo e filmando de tal ou tal maneira; os quadros em *close* foram bastante utilizados, na tentativa de traduzir o significado de um olhar e o simbolismo de um gesto. A câmera na mão integrou, desse modo, a indumentária da antropóloga-cineasta seguindo seus movimentos no interior da cena social.

Por outro lado, eles nunca hesitaram em sugerir a filmagem de certas situações, cenas ou objetos e, principalmente, de planos, quadros e ângulos

que lhes pareciam mais significativos. Leah, por exemplo, sugeria com frequência a troca de ângulos: “Você me filma só desse lado, estou de costas para o sol e assim não faço caretas”. O mesmo aconteceu com Roger: com a câmera voltada para o sol (a objetiva tinha protetor) ele protestou: “Mas lá você está contra o sol, assim não dá, não vou aparecer direito!”.

Este processo de observação “mecanizada”, caracterizado por uma constante estratégia de relacionamento entre observador e observado, obteve resultados diferenciados junto aos grupos estudados. O acompanhamento prolongado das práticas de sociabilidade dos idosos na praça Batignolles levou – apesar da distância imposta nas primeiras tentativas de interação –, pouco a pouco, ao estabelecimento de relações tão próximas que passei a fazer parte desse grupo: primeiro dando pão aos pássaros, depois freqüentando suas festas, acompanhando-os nos cafés, nas compras, nas lojas de departamentos etc.

Quanto aos idosos brasileiros, o grupo do baile da praça Antero de Quental foi o único com o qual foram estabelecidas relações mais estreitas entre observador e observado, pois fomos levados pelo ritmo da dança seguindo as melodias pelas festas de aniversário e casamento. Já nos dois outros grupos – a rede de voleibol e o Clube dos Aposentados da pracinha do Posto 6 –, a relação era de simples proximidade, sem a existência de um engajamento ou de uma cumplicidade nas práticas de sociabilidade devido, talvez, ao fato de não participar de seus jogos. A presença em seus territórios de pertencimento era apenas reconhecida e permitida, apesar do consentimento imediato para a realização da pesquisa fílmica. Nestas duas cenas etnográficas o filme teve um papel importante tanto no estabelecimento dos contatos com os personagens quanto no acompanhamento de suas práticas sociais, bastante movimentadas, pois *“filmer devient une exploration du procès de la connaissance beaucoup plus qu’un instrument pour décrire les systèmes”* (Piault, 1987:6).

O tempo dedicado ao trabalho de campo no Rio e em Paris foi fundamental para a qualidade da interação nos grupos observados. Em determinados momentos fui estrangeira em meu próprio país. Assim, vivi numa e noutra cidade os inconvenientes desta situação, estando “*souvent désavantageux d’être un étranger à une culture et, parfois, le tournage d’un film n’est, pour les hôtes du cinéaste, un enjeu important ni sur le plan pratique ni au niveau émotionnel, c’est la relation personnelle qui semble alors avoir de l’importance*” (Macdougall, 1992:56).

É preciso ainda projetar na tela as semelhanças e as diferenças entre as modalidades de construção das imagens. É bom lembrar que o objetivo desta opção metodológica era observar os quatro grupos sociais privilegiando o desenrolar de certos aspectos da interação entre os personagens, o antropólogo e a câmera. Como diz Olivier de Sardan: “*La possibilité de faire commenter, expliquer, discuter sur le champ (ou ultérieurement) les séquences tournées par leurs acteurs (ou par qui que ce soit) fait du magnétoscope une médiation de type nouveau entre le chercheur et ceux qu’il étudie et permet d’associer directement ces derniers à l’enquête*” (1972:9).

No início das tomadas, uma série de documentários sobre velhice sugeriu a maneira de fabricar minhas imagens. Filmes como *Tiden har inget Namn* (*O tempo não tem nome*) de Stefan Jarl que utiliza muitos closes e longos planos fixos para descrever as relações entre um velho camponês, a natureza e seus animais. Ou o filme de Dusân Hanak – *Obrazy stareho sveta* (*As imagens do velho mundo*) que faz uma descrição detalhada de personagens fortemente estereotipados – velhos camponeses. Estes dois filmes mostram o declínio da velhice através de closes dos olhos, da boca desdentada, das mãos enrugadas, do vestido rasgado, da bota furada. Mas eles mostram, sobretudo, os gestos cotidianos e o ritmo lento dos velhos. E se, por um lado, me deram a certeza de que não queria estudar a velhice decadente, por outro, contribuíram para a decisão de adotar

longos planos-sequências: filmar este grupo de idade é praticamente deixar o tempo desfilar na banda magnética, acompanhando o ritmo de seus movimentos. Desse modo, a proposta desta pesquisa era analisar o outro lado do envelhecimento, ou seja, as estratégias sociais que as pessoas envelhecidas lançam mão para adoçar a solidão.

Ao optar pela observação da sociabilidade por meio das técnicas audiovisuais, a escolha de planos e ângulos era fundamental. Assim, os planos muito fechados foram pouco utilizados, pois queria que as imagens permitissem a análise das relações sociais no interior do espaço fílmico, de um conjunto de personagens; os planos de conjunto e os planos americanos foram então privilegiados, sem que descartasse o uso de closes. Esta escolha foi, também, muito influenciada pelo filme de Murat Mamaedov – *V Voskresenie Rano (Cedo, no domingo)* – onde a câmera observa, em pleno inverno, as *babouchki* cortando árvores da floresta para vender e falando de suas vidas após a aposentadoria. Utilizando grandes planos de conjunto, o cineasta mostra o trabalho coletivo, as conversas e as brincadeiras na hora do descanso em volta do fogo. Já o filme de Van Hoogenbemt, *We only live once*, contribuiu com a reflexão fílmica de uma das cenas sociais que estudei: a descoberta do amor na velhice. *Akasama*, de Marc-Henri Piault, permitiu a construção da narrativa cinematográfica sobre o espaço e as relações sociais; a natureza do espaço – a ocupação, a vivência etc.

Para terminar este festival de filmes de inspiração, em que anunciamos somente alguns daqueles que nos deram elementos técnicos mais específicos para a construção das imagens, não podemos deixar de citar o filme de Sophie Bissonnette, *Des lumières dans la grande noirceur (Luzes na grande escuridão)*. O mergulho nas lembranças do personagem principal, sobretudo na sequência em que ele assiste a um filme sobre seu passado político, nos deu a idéia de realizar o confronto de dois dos nossos personagens com suas imagens e com aquelas elaboradas junto aos velhos brasileiros. Assim, a filmografia visionada foi longa e bastante enriquecedora para a concepção

deste trabalho fílmico: um plano aqui, um ângulo ali, um tipo de enquadramento, um estilo de comentário foram sendo captados e adaptados a partir de alguns filmes etnográficos e documentários.

Em suma, é certo que, neste primeiro exercício de utilização desta técnica de acompanhar as manifestações espontâneas de sociabilidade pela imagem ou como filmar quem e o quê, o procedimento de examinar as imagens conjuntamente – o método do espelho – foi fundamental para esta pesquisa. Isto porque ele trouxe uma contribuição importante à compreensão da construção simbólica de um território de pertencimento e, sobretudo, à representação da identidade pessoal particularmente, da velhice.

## Notas

- 1 Este artigo corresponde ao terceiro capítulo, modificado, de minha tese de doutorado *A la rencontre du petit paradis: une étude sur le rôle des espaces publics dans la sociabilité des retraités à Paris et à Rio de Janeiro*. Paris, EHESS, 1993, 385 pp. Um vídeo etnográfico acompanha o texto.
- 2 O instrumental da antropologia visual abrange todo tipo de imagem: fílmicas, fotográficas, iconográficas, entre outras. Ao escolher trabalhar com imagens, o pesquisador pode optar tanto por produzi-las ele mesmo ou em trabalho conjunto com um especialista como lançar mão de imagens produzidas por outros: filmes, fotos, cartões-postais, imagens de arquivo, imagens publicitárias etc.
- 3 Sobre este ponto, Haicault-Bouchard assinala que “les enjeux du film sociologique semblent conduire le sociologue audio-visuel à se donner les moyens et les dispositifs qui vont lui assurer la meilleure proximité, quasiment corporelle avec son objet d’étude. L’expérience prouve que la *manipulation de la caméra s’avère un exercice probablement indispensable* pour apprendre à regarder” (1989:35). O itálico é do autor.

- 4 Esta expressão era regularmente utilizada pelo grupo investigado para denominar o seu território de freqüentação cotidiana: a praça Batignolles.
- 5 O grupo preciso que estudei – os aposentados – me fez orientar a análise em função da maneira como ele avalia a aposentadoria, ou melhor, ao fato de as pessoas ter deixado de trabalhar e de estar, de certa maneira, à margem da sociedade. Se considerarmos que nas sociedades capitalistas o não trabalho, mesmo no contexto da aposentadoria, é percebido como marginal, a internalização deste estigma os leva a nutrir fortes sentimentos de impotência e de desvalorização.
- 6 As projeções do Censo 91 indicam que dos 170000 moradores de Copacabana, 20% – ou seja, 34000 habitantes – têm mais de 65 anos. Por outro lado, o Rio de Janeiro é a cidade brasileira que apresenta o mais alto percentual de população de mais de 60 anos: aproximadamente 9% da população total. IBGE.
- 7 Registrado como clube de lazer, há vários anos, na Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro, o Clube dos Aposentados possui regimento interno, diretoria eleita bianualmente e seus associados pagam mensalidades registradas no livro-caixa. Transformou-se, assim, numa entidade privada instalada em praça pública.
- 8 Tudo começou com os pescadores da colônia do Posto 6, que usavam caixotes de feira como mesas de jogo. Com a chegada dos moradores aposentados, o grupo foi crescendo e instalou um pára-quedas para proteger-se da chuva ou do sol quente. Este foi substituído, tempos depois, por uma grande barraca, cercada de grades, onde guardam as mesas e as cadeiras (doadas por uma indústria de bebidas), os jogos e as toalhas (cedidos pelo comércio local), televisão, som e outros objetos. Assim, demarcaram, na praça, o seu território particular de sociabilidade.
- 9 Há alguns meses, o baile da praça foi cancelado devido à pressão da Associação de Moradores para acabar com a feirinha de antiguidades, patrocinadora do evento. Este, então, transferiu-se para as galerias comerciais do bairro, que, aos poucos, deram fim ao baile.



- 10 Esta noção me foi sugerida por Marc-Henri Piault; ela traduz mais adequadamente a relação construída pelo antropólogo-cineasta junto a seus personagens no processo de interação, pois tanto o distanciamento quanto a proximidade fazem parte de um processo de trocas recíprocas, ainda que esta troca seja desigual.
- 11 A escolha do sistema PAL-G foi necessária para a tomada das imagens brasileiras porque a análise e a montagem deveriam ser feitas em Paris. Uma vez no Brasil, voltar ao sistema local teria exigido a transferência, *a posteriori*, para o sistema europeu, cujo custo financeiro é bastante alto.
- 12 Não resta a menor dúvida de que a simples presença do antropólogo interfere no desenrolar da situação social observada. Se, além disso, ele introduz instrumentos que captam e fixam a imagem do *outro*, como as câmeras fotográficas e videográficas, esta interferência será muito mais forte. O que procurei, neste trabalho, foi minimizar estas presenças através de uma postura diferente daquela do cineasta. Ou seja, sem solicitar a repetição de gestos, movimentos, falas etc. Quanto à edição do vídeo e à análise das imagens, aí já entramos nos terrenos da ficção e da interpretação.
- 13 Delzuite (62 anos, viúva, ex-cabeleireira) foi um dos personagens principais do episódio do baile na praça.

## Bibliografia

DE FRANCE, C.

1982 *Cinéma et anthropologie*, ed. MSH.

DESHAYES, P.

1992 "Une expérience de feed-back", *Demain, le cinéma ethnographique?* CinémAction, n° 64, pp. 198-200.

LAJOUX, J-D.

1970 "L'ethnologue et la caméra", *La recherche*, n° 4, vol.1, pp. 327-334.

LEROI-GOURHAN, A.

- 1983 “Cinéma et Sciences Humaines: le film ethnologique existe-t-il?”, *Le fil du temps*, Fayard pp. 59-67.

MACDOUGALL, D.

- 1979 “Au delà du cinéma d’observation”, in DE FRANCE, *Pour une anthropologie visuelle*, Cahiers de l’Homme, Mouton ed.
- 1992 “Mais, au fait, l’anthropologie visuelle existe-t-elle vraiment?”, *Demain, le cinéma ethnographique?*, Cinémaction, n° 64, pp. 51-57

MARESCA, S.

- 1991 *L’autoportrait: six agricultrices en quete d’image*, Toulouse, PUM.

MEAD, M.

- 1979 “L’anthropologie visuelle dans une discipline verbale”, *Pour une anthropologie visuelle*, DE FRANCE, Cahiers de l’Homme, Mouton ed.

OLIVIER DE SARDAN, J-P.

- 1976 “Où va le cinéma ethnographique?”, *Société d’Ethnographie de Paris*.

PARENTE, J-I.

- 1984 “A festa do divino ou a divina festa do povo?”, *Comunicações do ISER*, n° 10, ano 3.

PASCAL, A.

- 1989 “Contraintes et options de l’anthropologue-cinéaste”, *La caméra sur le terrain*, Actes de la 3<sup>e</sup> Rencontre, Vaucresson, pp. 43-52.

PEIXOTO, C.

- 1993 *A la rencontre du petit paradis: une étude sur le rôle des espaces publics dans la sociabilité des retraités à Paris et à Rio de Janeiro*, Paris, EHESS, tese de doutorado.
- 1994 “Les personnes âgées dans les espaces publics et le désir de plaire”, Paris, *Gérontologie et Société*, n° 69, pp. 139-49.

- 1995 "Kaléidoscope d'images: les contraintes et les contributions de l'audiovisuel à l'analyse des relations sociales", Paris, *Journal des Anthropologues*, n° 59, pp. 117-25.

PIAULT, M-H

- 1985 "Anthropologie et cinéma", *Encyclopedia Universalis*, Paris, pp. 442-449.
- 1987 "L'anthropologie à la recherche de ses images", *Cinémaction*, Paris, n° 38, pp. 52-7.
- 1989 "Filming rituals", *SVA Newsletter, the society for visual anthropology*, vol.5, number 1, spring.

PINK

- 1992 "Nouvelles perspectives après une formation à l'anthropologie visuelle", *Journal des Anthropologues*, n° 47-48, pp. 124-30.

ROUCH, J.

- 1979 "Introduction" e "La caméra et les hommes", in DE FRANCE, *Pour une anthropologie visuelle*, Cahiers de l'Homme, Mouton ed.

ABSTRACT: This article discusses the use of audio-visual techniques in social researches, referring to a comparative research about the role of public spaces in Paris and Rio de Janeiro regard to the elders sociability. The aim of this study is to deepen the investigation in the field of urban anthropology as adding to its methodology the instruments of visual anthropology. Video is used along side with interviews, opening up to the possibility of repeating images, with allows new questions, corrections, modifications and inclusions based upon suggestions of the filmed people. Such feedback method has been important for the study of spontaneous sociability manifestations, as it allows the understanding of the symbolic construction of a pertaining territory and above all the representation of personal identity, particularly of the elders.

KEY WORDS: visual anthropology, sociability, old age.

Aceito para publicação em julho de 1995.