

GESTOS E PALAVRAS: A INVESTIGAÇÃO DO SENSÍVEL NO REGISTRO FÍLMICO

Estefania Knotz C. Fraga*

France, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Tradução de Március Freire. Campinas, Editora da Unicamp, 1998.

Claudine de France, cineasta e antropóloga da Universidade Paris-X, organizou e publicou, em 1982, o livro *Cinema e antropologia*, no qual reúne a contribuição de vários pesquisadores integrantes, naquela Universidade, da Formation de Recherches Cinématographiques. Trata-se de um trabalho sistemático, realizado por um único autor, inteiramente dedicado ao cinema etnográfico, com o objetivo de estabelecer os fundamentos de uma nova disciplina, a antropologia fílmica.

Alguns debates, na época, marcaram essa iniciativa, sobretudo envolvendo disputas entre partidários da escrita e da imagem como suporte e recurso metodológico na pesquisa etnográfica. Dissipadas as discordâncias iniciais, prevaleceu o argumento de que o registro de imagens permite que a tradição oral se fortaleça a partir da apreensão das manifestações visuais do sensível. E é disso que trata o texto, oportunamente traduzido e publicado pela Editora da Unicamp.

Ao trabalhar várias reflexões em torno de questões que envolvem tecnologia e descrição, a autora acompanha como a imagem animada apreende de maneira mais nítida as articulações entre as aparências sensíveis e a sociabilidade humana. Constata como os aparelhos portáteis de registro sincronizado da imagem e do som “primeiramente cinematográficos nos anos 60, depois videográficos após os anos 70, permitiram de fato às pessoas filmadas exprimir verbalmente emoções, sentimentos, crenças e opiniões (...)” (p.14). A partir de então foi possível coexistirem fisicamente no filme o gesto e a palavra. A autora, portanto, estabelece um recorte importante no universo das representações do visível “pois elege as imagens animadas como objeto de preocupação e discute questões que dizem respeito aos grandes registros da investigação do sensível: observação direta, enquete oral, observação fílmica” (p.14).

Questionando até que ponto a introdução do cinema modifica a maneira de observar e descrever do pesquisador (assunto analisado na terceira parte do livro), a autora reconhece que ainda há muito a se estudar sobre o tema, mas, a partir dos trabalhos que realizou, acredita que a imagem animada permite “entrar em uma nova era da apreensão do sensível” (p. 21), possibilitando acrescentar aos atos de observar e descrever um novo suporte.

O livro não tem a intenção de se constituir num manual para pesquisadores interessados em utilizar o filme em suas pesquisas, oferecendo regras ou receitas para bem conduzir a realização de um filme. O estudo de Claudine de France vai muito além pois constrói, minuciosamente, e com extraordinária riqueza de detalhes, os fundamentos metodológicos do registro fílmico.

Numa das primeiras observações – introdutórias à apresentação da sua metodologia –, a autora recomenda que os pesquisadores avaliem a tentativa de decifrar, numa única imagem, todas as expressões registradas, pois o resultado pode se revelar um material que apenas permite a leitura das manifestações mais superficiais da sociabilidade humana. O pesquisador perde, assim, a oportunidade de descobrir que tais manifestações (aparentemente com mais visibilidade) podem estar ocultando significados que, se identificados, permitem aprofundar o conhecimento do sensível presente no movimento da vida social cotidiana: o corpo, as atividades materiais, os ritos. Nesse aspecto, a autora insiste na exploração de procedimentos de *mise en scène* (longos planos-seqüenciais combinados a uma montagem imediata) para fundamentar a opção metodológica de trabalhar com a repetição, uma das noções-chave do seu trabalho, produzindo, assim, o que denomina filme exploratório.

Considerando que “descrever o real consiste em definir como objetivo – ou por atitude metodológica – o descobrimento progressivo dos mínimos aspectos do sensível” (p.13), Claudine de France explica que a repetição – que constituirá o filme exploratório – é um recurso metodológico para superar essa dificuldade. A firma que a repetição não deve ser entendida como uma tentativa de restituição fílmica, ou seja, que se pedisse às pessoas filmadas que reproduzissem a cena de modo idêntico ou análogo ao filmado anteriormente. Para a autora, a repetição deve ser entendida como uma nova apreensão fílmica, com a *mise en scène*, sempre modificada, tratando-se na verdade de um “rascunho” de roteiro de um momento qualquer da vida cotidiana e que parcialmente se repete.

Outra base do filme de exploração é a análise das imagens na companhia das pessoas filmadas que, desse modo, tornam-se agentes ativos e participantes do processo de pesquisa. Nesse procedimento metodológico, o cineasta-pesquisador integra-se ao processo observado, estabelecendo-se uma estreita relação entre o pesquisador e aqueles que estuda. Durante as sessões de projeção do material fílmico, as pessoas filmadas são estimuladas a

formular perguntas, levantar questões, fazer observações e sugestões que, além de servirem como diretriz para a continuidade da pesquisa, constituem-se também como suporte ou base do filme de exploração, pois, das informações obtidas durante a projeção repetida das imagens, surge o material para um texto escrito. Portanto, o filme exploratório não é a conclusão da pesquisa oral, mas é o seu suporte (ou trampolim, como prefere a autora), e das informações coletadas durante as entrevistas obtém-se o material para a produção do texto escrito, agora apoiado na análise das imagens filmadas.

A autora considera fundamental observar que, nesse procedimento metodológico, o cineasta não é um mero observador de uma cena, mas se integra ao processo no momento em que ao dialogar com as pessoas filmadas abre novas possibilidades para aprofundar o conhecimento do sensível. Assim, por exemplo, nas projeções dos filmes que registram repetidas vezes uma mesma cena – que pode ser o trabalho de um artesão ou a rotina de uma dona-de-casa (a técnica dos esboços) – as pessoas filmadas tendem a não se conscientizar dos gestos repetidos, das palavras ditas ou balbuciadas, enfim, das várias ações que igualmente fazem parte do processo de trabalho que realizam e, ao serem interrogadas sobre como é o seu trabalho, lembram apenas de falar do produto final da atividade, pois é a ele que dão valor material. Nesse discurso, o pesquisador surpreende a presença de uma memória incerta, e quando essas pessoas são colocadas na presença da imagem do seu comportamento no momento da realização de suas tarefas, elas descobrem gestos, movimentos, expressões vocais dos quais não se lembravam. Atitudes e gestos insuspeitos, ou desprezados por serem considerados não importantes, surgem agora, no diálogo com o pesquisador e na projeção repetida das imagens gravadas da mesma cena, revelando momentos do processo da atividade realizada que se encontravam ocultos na rotina cotidiana.

A repetição da filmagem e a observação repetida do filme permitem, assim, a identificação de elementos sublinhados na imagem. A autora cita, como exemplo, o filme *Salon de coiffure* (1978), de Roncardo Levinton. Muitos exames da imagem foram necessários para discernir, no fluxo gestual, as manifestações esporádicas da cooperação entre cabeleireiros e aprendizes, inclusive aquela forma difusa de cooperação que consiste, para os cabeleireiros, em ocupar o espaço de maneira a não atrapalhar uns aos outros.

Outro ponto importante destacado pela autora ressalta a oportunidade do registro filmico permitir uma reflexão “sobre o gesto colocado em forma de imagem e que pode enriquecer as reflexões sobre as relações entre o gesto e a palavra, suas funções respectivas, sua coordenação no seio do filme...” (p. 12). O registro repetido de imagens de uma mesma cena (por exemplo, uma tecelã trabalhando no seu tear) torna possível observar a mistura de permanência e de mudanças, de ações controladas e de improvisações e, desse modo, “o todo forma uma trama de onde podem surgir a qualquer momento a expressão

espontânea das emoções e dos sentimentos assim como as formas de interpretação nas pessoas filmadas...” (p. 15). O pesquisador consegue, graças ao registro repetido de um processo, captar o que escapa à filmagem única: os gestos, as ações e os comportamentos maquinais. Logo, o filme de exploração penetra no nível mais profundo do universo cotidiano.

As técnicas materiais, rituais e corporais são objeto de minucioso estudo na primeira parte do texto, sob o título “Dominantes”. Baseando-se no exame de vários filmes projetados e conservados pelo comitê do filme etnográfico do Museu do Homem – alguns sem adotar a proposta metodológica da autora – e outros que foram por ela realizados, desde 1969, constituíram o material para analisar as funções práticas da ação, ou seja, a noção de que as atividades humanas se desenvolvem simultaneamente no nível do corpo, da matéria e do rito (p. 55), mas, em certos momentos, alguns aspectos podem dominar outros e o pesquisador precisa reconhecer o elemento dominante. Dá, como exemplo, um exercício de acrobacia demonstrando que, mesmo estando dominados por um programa ritual (os tipos de exercício, os movimentos, etc.) e mesmo a atividade material (cordas, trapézios, etc) obedecer às regras de manipulação, ao desenvolvimento e ao desenrolar do exercício, estão subordinados à performance corporal, o elemento dominante – e que deve ser identificado pelo cineasta-pesquisador, pois requer a utilização de estratégias filmicas diferentes. Nessa parte, a autora, com riqueza de detalhes, estuda “a maneira com que os homens, suas posturas, seus gestos, as coisas que manipulam ou que os circundam se distribuem no espaço e no tempo filmicos” (p. 187).

Na segunda parte do livro, dividida em dois capítulos, a autora trabalha as articulações espaciais e temporais (contigüidades e intervalos, consecuições e pausas), discutindo as questões que envolvem os modos de articulação entre os elementos do processo no espaço (as relações de contato ou distância). Trabalha, nessa parte, a noção de *cadeia*, por exemplo, uma cadeia ritual, numa dança executada por um grupo indígena e que se define pelo simples contato corporal, o que implica que o cineasta consiga identificar e definir os limites da zona de ação principal. Mas, segundo a autora, é necessário também reconhecer as *cadeias invisíveis*, muito freqüentes nos rituais cerimoniais, por exemplo, um desfile militar em que cada “coluna e cada fileira são rigorosamente separadas da coluna e da fileira seguinte” (p. 205). Há, portanto, a presença de um intervalo, e, quaisquer que sejam os movimentos operados pelos agentes, o intervalo permanece o mesmo. Nesse caso, o cineasta, ao reconhecer as cadeias, precisa adotar ângulos e enquadramentos que lhe permitam englobar a totalidade do grupo. Outro exemplo citado pela autora é um jogo de basquete no qual a bola funciona como solda cinematográfica da cadeia invisível.

Na terceira parte, sob o título “Restrições instrumentais e opções metodológicas”, Claudine de France discute as diferenças entre o filme de exposição e o filme de exploração. No primeiro, o registro de imagens segue um roteiro pré-estabelecido, portanto, há um fio condutor que define os aspectos e as etapas a serem registrados, por exemplo, quando se filma uma atividade artesanal ou uma cerimônia ritual nas quais os bastidores não aparecem. O filme acaba confirmando um questionamento já respondido nas entrevistas orais e na observação direta. Ao contrário, o filme de exploração, ao insistir no registro de atos ou atitudes tidas como insignificantes, maquinais e repetitivas de uma atividade, e o registro contínuo e a observação repetida do filme permitem a identificação de elementos sublinhados e ocultos na imagem. Ainda nessa parte demonstra que as restrições materiais que os equipamentos de filmagem ofereciam foram responsáveis por atitudes metodológicas que, por exemplo, fundamentam o filme de exposição. Com o surgimento, em 1960, das primeiras câmeras portáteis – dotadas de um motor elétrico “e de chassis de grande capacidade que permitiam o registro de uma dezena de minutos sem interrupção” (p. 340) – e também o registro sincronizado de imagem e som (sobretudo, com a introdução das técnicas videográficas), foram surgindo novos modos de investigação, pois o pesquisador passou a dispor de um instrumento que lhe permitia repetir a filmagem e observar o resultado de seu trabalho, nos próprios locais de filmagem.

Não seria possível comentar no espaço de uma resenha a detalhada apresentação e a discussão dos procedimentos metodológicos que possibilitaram o assentamento das bases de uma praxeologia que, segundo a autora, deve ser entendida como a disciplina “que estuda as diversas formas de desenvolvimento da ação no espaço e no tempo” (p. 16) e tem como objetivo demonstrar não apenas a “necessidade de uma estreita união entre o filmado e o escrito, mas reforçar igualmente as funções do escrito graças ao filmado” (idem). Ainda que correndo o risco de cometer simplificações, o propósito foi o de apresentar, aos pesquisadores interessados em introduzir o registro fílmico em suas pesquisas, algumas indicações sinalizadoras do denso conteúdo do livro de Claudine de France. Por exemplo, um dos eixos da discussão das várias questões que envolvem o trabalho com base nessa opção metodológica – a relação entre o gesto e a palavra – está presente ao longo do texto e convida o pesquisador, preocupado com a apreensão do sensível, a repensar como a introdução do cinema pode modificar sua maneira de observar e descrever.

Nota

* Professora do Departamento de História da PUC-SP.