
O JOGO DOS ESPELHOS E DAS IDENTIDADES: AS OBSERVAÇÕES COMPARADA E COMPARTILHADA

Clarice Peixoto

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Brasil

Resumo: *Um dos objetivos deste trabalho foi aprofundar as pesquisas no campo da antropologia urbana, integrando à sua metodologia os instrumentos da antropologia visual, ou simplesmente enriquecer o estudo do papel dos espaços públicos na sociabilidade dos aposentados parisienses e cariocas através da análise de outra fonte de dados: a imagem em movimento. Ao adotar esta metodologia tínhamos como propósito 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 as atividades dos personagens brasileiros. O objetivo era recolocá-los em face de uma outra realidade: o espelho deste outro, estrangeiro, remetia-os à sua própria identidade, a realidade brasileira permitia a reflexão do seu cotidiano, levando-os a falar deles mesmos e de suas histórias de vida. Não se tratava de um simples retorno das imagens, mas de uma tentativa de melhor compreender aquilo que definia seu pertencimento a um grupo de idade tanto quanto a um espaço territorial, dado que estes pertencimentos fazem parte da reflexão cotidiana das pessoas idosas.*

Palavras-chave: *antropologia urbana, antropologia visual, França e Brasil, idosos.*

Abstract: *The aim of this article is to further reflection on the field of urban anthropology, integrating the tools of the visual anthropology into its methodology, or simply to enrich the study of the roll public areas play in the sociability of retired people in Paris and Rio de Janeiro through the analysis of another source of data: the moving image. In adopting this methodology, our main procedure was to present the rushes to French people and to examine with them their recorded activities, as well as those showing the activities of the Brazilian people. The objective was to place them face to face with a different reality, so that, seeing themselves in the mirror of these foreigners, they would think about their own identity. The Brazilian way of life would prod them to think over their day to day existence, so they would speak more about themselves and their life stories. It wasn't a mere feedback of images, rather it was an attempt to better understand what would characterize their sense of belonging to an age group as well as a territory since these sense of belonging is part of the daily thoughts of aged people.*

Keywords: *aged people, France and Brazil, urban anthropology, visual anthropology.*

Encantada com o cenário oferecido pelos jardins públicos parisienses, pelas praças e praias cariocas, assim como por seus frequentadores idosos, e impressionada com a aparente solidão destes, decidi transformar minha curiosidade antropológica em um estudo aprofundado com vistas a desvendar os mistérios destas práticas sociais que, tanto em Paris quanto no Rio de Janeiro, vão-se tecendo cotidianamente ao ar livre. Além disso, procurei entender em que medida essas manifestações sociais poderiam revelar um 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, frequentados sobretudo pelos idosos, objetivava desvendar esse sentimento de identificação com certos territórios e com esse grupo etário específico.¹

As praças e praias constituem raros espaços públicos gratuitos da cidade, o que permite às pessoas idosas frequentá-los assiduamente: o objetivo comum de preencher o tempo livre leva-as a se agruparem em torno de seus pares, tecendo laços a partir da identificação com o 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 verdade, esses 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.² Por esse motivo, selecionei dois grupos no mesmo espaço geográfico, o Posto 6, que se localiza no final da

¹ O grupo específico 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 terem deixado de trabalhar e de estarem, 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 desse estigma leva os aposentados a nutrir fortes sentimentos de impotência e de desvalorização.

² As projeções do Censo 91 do IBGE indicam que, dos 170 mil moradores de Copacabana, 20% – ou seja, 34 mil 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.

praia: “O Clube Cultural e Recreativo do Posto 6” e a “Rede de Voleibol da Tia Leah”. Alguns 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 desse espaço público em caráter privado³ deu-se pouco a pouco,⁴ 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 freqüentadores 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, essa quadra de esporte é totalmente controlada por Leah, que dita as regras aos jogadores de todas as idades: idosos, jovens e adultos seguem à risca as condições de jogo por ela impostas. Nesse território de sociabilidade só entram os convidados da anfitriã, que, pertencente a uma 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.⁵ São amantes da dança, não importando o estilo ou o ritmo: valsa, bolero, forró, samba, lambada, etc. Nesse 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.

³ Registrado há vários anos como clube de lazer, na Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro, o Clube dos Aposentados possui regimento interno, diretoria eleita bianualmente, e seus associados pagam mensalidades registradas em livro-caixa. Transformou-se, assim, numa entidade privada instalada em praça pública.

⁴ 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 cadeiras (doadas por uma indústria de bebidas), os jogos e toalhas (cedidos pelo comércio local), televisão, aparelho de som e outros objetos. Assim, demarcaram, na praça, o seu território particular de sociabilidade.

⁵ 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 se transferiu para as galerias comerciais do bairro que, aos poucos, foram impedindo a realização do baile.

Como elemento de comparação com os espaços brasileiros foi escolhida a praça Batignolles, situada no coração do bairro do mesmo nome, no setor XVII, ao norte de Paris. Como dizem os parisienses, essa praça fica entre o *mauvais* (parte onde há 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. O *square des Batignolles*, uma praça típica parisiense, tem sua frequência fortemente marcada por velhos e crianças, sendo raros os imigrantes que a frequentam. Não sofrendo grande afluxo de turistas, como o Jardim du Luxembourg e o Bois de Boulogne, ela é bastante representativa da vida cotidiana dos idosos parisienses.

Os caminhos metodológicos

No mundo de hoje, a produção e a transmissão de imagens – fotográficas, cinematográficas e televisivas – expandem-se aceleradamente, invadindo nosso cotidiano. Se de um lado eu me sentia sufocada por essas imagens, por outro elas faziam falta nas minhas pesquisas antropológicas. Desse modo, procurei integrar ao meu cotidiano de trabalho “l’anthropologie des images, de l’interprétation, de la communication et de la représentation” (Pink, 1992, p. 126), como método de coleta e análise de dados.

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

Diríamos que o uso da imagem nas ciências sociais atravessa hoje o mesmo processo do gravador quando foi introduzido nas pesquisas de campo, mas a aceitação do audiovisual e sua exploração nas pesquisas sociais avançam lentamente. No entanto vários antropólogos (Jean Rouch, na França, Colin Young, na Inglaterra, Richard Leacock, nos Estados Unidos) já mostraram a importância da conjugação do som e da imagem no estudo dos fatos sociais. Assim, é esta via aberta pelo filme etnográfico que busquei seguir no meu trabalho de

tese de doutorado, pois, além do enriquecimento obtido, o conjunto imagem-som, recolhido em tempo sincronizado, é um excelente instrumento para o exame das relações sociais tecidas nos espaços públicos.

Ao escolher essa metodologia própria da antropologia visual e da qual eu não tinha qualquer conhecimento, foi necessário percorrer um outro caminho de aprendizado para conhecer essa nova técnica de acompanhamento, através da imagem dos fenômenos observados. Assim, tive que entrar nos bastidores do cinema para aprender não apenas a linguagem cinematográfica e todo o seu vocabulário particular (ângulos, quadros, planos, etc.), como manejar a câmera e trabalhar com os instrumentos de montagem ou edição do filme/vídeo. O objetivo era aprofundar as pesquisas no campo da antropologia urbana, integrando à sua metodologia os instrumentos da antropologia visual, ou simplesmente enriquecer o estudo do papel dos espaços públicos na sociabilidade dos aposentados através da análise de outra fonte de dados: a imagem em movimento.

Nessa escolha metodológica, o vídeo foi introduzido como instrumento privilegiado de registro visual, pois apresenta certas vantagens em relação ao filme. A primeira, e talvez a mais importante, é que esse suporte estabelece uma relação que chamo de proximidade fílmica entre o antropólogo e as pessoas filmadas, ou seja, uma relação mais direta e discreta, mas, 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 face a face mais estreito e, portanto, uma relação quase confidencial.⁶ Esse foi um dos fatores fundamentais na interação com os aposentados, principalmente os parisienses, que preservam com muito zelo a tranqüilidade do seu “pequeno paraíso”,⁷ mas, sobretudo, a sua intimidade. Assim, a escolha de chegar munida apenas da câmera de vídeo foi fundamental para a abertura de portas ainda apenas entreabertas pelos métodos clássicos da antropologia.

⁶ Sobre esse ponto, Haicault-Bouchard (1989, p. 35, grifo do autor) 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.”

⁷ Essa expressão era regularmente utilizada pelo grupo investigado para denominar o seu território de freqüentação cotidiana: a praça Batignolles.

Nos primeiros momentos do trabalho de campo em Paris, a flexibilidade e a discrição do vídeo foram necessárias para entrarmos 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 do que aquela já suscitada pela minha identidade de estrangeira. Trabalhamos, desse modo, com frequência, em *solo*. Inicialmente, lançando mão da tradição antropológica através da observação das atividades da praça, já que não queríamos quebrar a fragilidade dos primeiros contatos. Além disso, a câmera foi introduzida à medida que as relações iam sendo tecidas: mais do que um instrumento invasor, que poderia provocar uma rejeição de 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.

Se junto aos personagens parisienses a tarefa foi bastante delicada, no campo brasileiro o início da pesquisa pelos métodos da antropologia clássica foi completamente tumultuado, pois os personagens queriam ser filmados imediatamente, desde os primeiros contatos. Tanto numa situação quanto noutra, busquei interferir o menos possível, câmera na mão, tentando minimizar a minha presença invasora: o objetivo era evitar uma *mise-en-scène* cinematográfica muito exacerbada. Em todo caso, o importante era sentir-me, como diz Parente (1984, p. 48),

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 elas vêem os seus artistas na tela ou na televisão.

Um segundo motivo da opção pelo vídeo baseia-se no fato de que esse registro tem longa duração, permitindo o acompanhamento fílmico de forma contínua, sem as frequentes interrupções para troca de bobinas, o que, em certas situações sociais, pode modificar a atividade filmada. Assim, a autonomia desse 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.

Penetrando lentamente nos territórios de sociabilidade, a produção de imagens permitiu, durante esses anos, pensar e repensar a construção do objeto

fílmico: os personagens mais significativos das praças, os planos-sequências, os quadros, etc., tendo como propósito 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 as atividades dos personagens brasileiros. Esse procedimento de análise das imagens, que alguns chamam de *effet-miroir* ou *feed-back* e que Jean Rouch designa como antropologia Compartilhada ou “contradom audiovisual” – e que prefiro denominar troca antropológica⁸ –, tinha por objetivo o confronto dessas duas culturas. O filme 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, modificação ou inclusão das sugestões dos personagens. Segundo Piauxt (1985a, p. 56),

une véritable science du comportement peut y trouver ses instruments d’analyse, des dialogues à distance a’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.

Nesse processo de observação conjunta, *a posteriori*, realizado a partir da percepção fílmica do antropólogo, 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 esse procedimento – fazê-los falar das imagens, de “suas” imagens –, levamos os personagens a entrar no jogo da identidade, ou seja, de identificação ao seu grupo etário. Por outro lado, a análise das imagens, repetida indefinidamente, permite o afinamento do exame das atividades realizadas pelos personagens sociais, sobretudo daquelas que a observação direta, quase instantânea, não pode acompanhar nem repetir. Esse procedimento é também importante no momento da visualização das imagens realizadas, pois leva-nos a refletir sobre o nosso próprio olhar.

⁸ Esta noção nos foi sugerida por Marc-Henri Piauxt; ela traduz mais adequadamente a relação construída pelo antropólogo-cineasta junto aos seus personagens, pois tanto o distanciamento quanto a proximidade fazem parte de um processo de troca recíproca, ainda que esta seja desigual.

O recurso à observação conjunta ou partilhada das imagens permitiu incorporar, num primeiro momento, as sugestões dos frequentadores da praça sobre os aspectos negligenciados e mesmo desconhecidos, assim como ressaltar ou escamotear uma ou outra situação social. Nesse sentido, a primeira parte do filme super-8 que apresenta aspectos gerais da praça Batignolles foi construída a partir das sugestões das pessoas filmadas: aspectos que elas consideravam os mais característicos da praça e de suas atividades desenvolvidas junto aos animais, bem como as relações sociais estabelecidas no espaço público. Esse processo de descoberta da apropriação de territórios levou ao estabelecimento de relações mais estreitas com os personagens da praça, tornando possível confrontá-los com as imagens brasileiras. O objetivo era colocá-los em face de uma outra realidade: o espelho deste outro, estrangeiro, remetia-os à sua própria identidade, a realidade brasileira permitia a reflexão do seu cotidiano, levando-os a falar deles mesmos e de suas histórias de vida. Não se tratava de um simples retorno das imagens, mas de uma tentativa de melhor compreender aquilo que definia seu pertencimento a um grupo de idade, tanto quanto a um espaço territorial, dado que esses pertencimentos fazem parte da reflexão cotidiana das pessoas idosas. Deshayes, cineasta-antropólogo, realizou essa experiência com índios da Amazônia, em que estes comentavam as imagens projetadas do mundo europeu: *Nawa Huni, Regard Indien sur l'Autre*. Certamente o contraste cultural entre estas duas culturas, a francesa e a brasileira, não é tão acentuado quanto aquele existente entre europeus e indígenas. Entretanto, como diz o cineasta,

le rencontre avec une pensée et une culture différentes, qu'il s'agisse des concepts d'identité et d'altérité, du problème de la réalité et de la représentation, ou encore de la place du visuel dans ses modes d'expression [...], leur a permis de parler de leurs images à travers les nôtres: informations sur eux-mêmes que nous n'aurions peut-être jamais obtenues autrement. (Deshayes, 1992, p. 200).

Se essa 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 (três meses) obrigou-me a acelerar o processo de interação junto aos grupos observados e a introduzir a câmera num espaço de tempo mais reduzido.⁹ Nesse sentido, a personalidade extrovertida dos perso-

⁹ O CNPq limita o trabalho de campo no Brasil a três meses.

nagens cariocas e a vontade que demonstravam de serem filmados tiveram papel importante sobre a minha reticência inicial. Além disso, a incompatibilidade entre os sistemas de produção e transmissão de vídeo europeu (PAL-G) e americano (NTSC)¹⁰ tornou impraticável a apresentação das imagens aos personagens filmados no Brasil, cujo exame conjunto poderia ter suscitado novas hipóteses ou, simplesmente, esclarecido um aspecto, uma questão, um detalhe qualquer. Esse é um dos aspectos negativos do suporte videográfico, quando se quer atravessar as fronteiras impostas pelas tecnologias dos sistemas de televisão e ainda quando fazemos parte desse grupo de antropólogos que sofrem, como dizia André 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 da análise dos parisienses. Somente naquilo que concerne ao produto fílmico final, o Brasil permanece um contraponto de reflexão sobre as questões que os personagens franceses se colocaram ao assistirem a manifestações de sociabilidade tão diferentes das suas. A realidade brasileira os fez, talvez, refletir sobre o seu cotidiano, levando-os a falar de si mesmos.

Com a câmera na mão

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 dessa pesquisa fílmica, que apresenta situações favoráveis e desfavoráveis, foi a escolha de não interferir nas atividades observadas. Para isso, um ponto se mostrava particularmente delicado: como penetrar e partilhar do cotidiano desses personagens sem intrometer-se exageradamente para não modificar suas práticas habituais? 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 por

¹⁰ A escolha do sistema PAL 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.

esse olhar magnético, como certos eventos privados ou mesmo confidências, 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 de obter a visão mais íntima possível. Nessa busca de uma abordagem que tornasse possível medir a “boa” distância entre o antropólogo-cineasta e os personagens, a explicitação da noção de “participação” torna mais nítidas as regras do jogo de cena. Para esse exercício etnográfico-fílmico, 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 no seus jogos como um personagem desempenhando o papel de um diretor qualquer. Nessa abordagem, freqüentemente designada como antropologia Participante, o antropólogo se deixa levar pelas ações dos personagens observados, mas preservando sempre seu objetivo primordial: a compreensão das práticas sociais e culturais do grupo observado.

Esse procedimento de deixar os fatos desfilerem, natural e espontaneamente, através da objetiva da câmera, ou a abordagem da não-interferência das ações filmadas e de respeito à autenticidade das situações, tem como resultado principal a produção de um arquivo de imagens audiovisuais considerável, que permite a análise minuciosa das manifestações de sociabilidade. Além disso, nesse arsenal de imagens, algumas são irrecuperáveis para a construção do filme propriamente dito: são imagens que buscam o seu objeto sem parar, imagens que nada dizem cinematograficamente. Há que anexar o estoque de imagens captadas sem som, imagens desfocalizadas e trêmulas, imagens em preto-e-branco,¹¹ sem contar aquelas que nos escaparam e deixamos de filmar.

De todo modo, esses erros técnicos tiveram papel importante no relacionamento com os personagens, pois foi necessário filmar diversas vezes as cenas perdidas e cuja repetição faz parte do cotidiano nas praças. Eles participaram, assim, das tentativas de me desembaraçar deste *imbróglío*, sugerindo alternativas ao meu procedimento, dando continuidade ao “nosso filme”, como dizia Delzuíte.¹² O vídeo era, dessa forma, o instrumento que poderia melhor

¹¹ Aconselharam-me a não observar antecipadamente as imagens, para não danificar o filme. Em vista disso, não me dei conta de que a câmera estava avariada, registrando em preto-e-branco. Só no momento de verter para VHS é que o problema foi detectado. Resultado: três horas de registro a serem refeitas.

¹² Delzuíte (62 anos, viúva, cabeleireira) é um dos principais personagens do episódio do baile público no Rio. Tendo estabelecido relações de solidariedade bem firmes com esse grupo social, eu estava constantemente preocupada com que a minha participação se desenrolasse sem transtorno, porque o “meu” projeto se tornara o “nosso” projeto fílmico.

suportar minhas 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 perdê-las!”

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 deçà, 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, 1985a, p. 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 eles se deixavam entrevistar e filmar sem muito questionar sobre o destino que daríamos às “suas imagens”. Na verdade, o objeto de estudo foi construído no momento de formulação das hipóteses, uma vez que as situações, os gestos, as conversas e os momentos mais significativos foram observados e selecionados antecipadamente.

Agora, é necessário projetar na tela as semelhanças e diferenças existentes entre as modalidades de construção das imagens. Em primeiro lugar, lembro que a finalidade desse procedimento metodológico era observar os quatro grupos sociais atribuindo importância ao desenvolvimento de certos aspectos da interação entre os personagens, o antropólogo e a câmera. Como diz Olivier de Sardan (1971, p. 9), o filme cria

la possibilité de faire commenter, expliquer, discuter sur le champ (ou ultérieurement) les séquences tournées par les 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.

Este procedimento de análise conjunta das imagens permitia também o aprofundamento da inserção no campo e a adesão dos personagens à realização do vídeo.

Optando por analisar a sociabilidade através das técnicas audiovisuais, a escolha dos planos, dos quadros, dos ângulos foi essencial. Assim, os quadros mais fechados, os *closes*, foram pouco utilizados, pois as imagens deveriam possibilitar a análise das relações sociais estabelecidas pelo conjunto dos personagens no interior do espaço fílmico; os planos médios foram, então, privilegiados. Do mesmo modo, os grandes planos ou planos gerais foram evitados, por ser a profundidade de campo, no suporte vídeo, bastante fraca. De todo modo, essas escolhas devem-se, principalmente, à vasta filmografia assistida, que enriqueceu a concepção desse trabalho fílmico.

Enfim, nesse arsenal de idéias fílmicas tiradas daqui e dali, como fabricamos as imagens e que tratamento lhes conferimos? É importante assinalar que, desde o início, tínhamos por determinação jamais repetir as tomadas ou simplesmente não solicitar aos personagens a repetição das ações no caso de ter perdido um plano, uma conversa, ou mesmo fazê-los desempenhar um papel ao qual não estavam habituados. Ou seja, a imagem captada espontaneamente pode traduzir uma situação que não se reproduz uma segunda vez; é o momento assim captado que dá conta da realidade: o filme e o vídeo etnográfico trazem o “algo mais” que a observação a olho nu muitas vezes não percebe ou deixa escapar.

Espelho, espelho meu...

O exame conjunto das imagens foi realizado em diversos momentos. O primeiro, em setembro de 1989, quando os copiões, em super-8, foram apresentados a apenas dois dos quatro personagens principais – Roger e Andréa – , devido justamente à insistência desta última, espanhola, em se ver na tela. Os dois outros personagens, André e Odette, franceses, negaram-se a entrar em minha casa. Nosso conhecimento era ainda muito recente para permitir tal intimidade. Nessa sessão, os comentários eram sobre o *ballet* dos pássaros e a corrida dos patos e, principalmente, sobre as crianças da praça. De volta ao jardim, Roger e Andréa contaram aos parceiros as impressões do filme. Uma semana depois, estes vieram solicitar uma nova projeção dos copiões.

Dessa vez, vieram os quatro, e fizeram muitas críticas e sugestões. Para eles, faltavam figuras emblemáticas da praça: a cascata, a estátua, os plátanos centenários e os parceiros do cotidiano da praça. Para Roger, o jardim Batignolles não é o mesmo se não apresentarmos seus símbolos mais marcantes. Nessa

segunda sessão, a crítica às imagens realizadas deixou bem claro o meu lugar de estrangeira, uma vez que eu ignorava os aspectos e as pessoas que eram representadas como as mais importantes da praça. Após a pré-montagem do filme, eles voltaram para revê-lo. Nessa sessão, o ambiente era tenso, pois André, parceiro das tardes na praça e marido de Odette, havia falecido. A projeção foi realizada a pedido desta, que queria rever seu marido: “Só mesmo no teu filme é que eu posso ouvir a voz do meu marido e vê-lo brincando com os passarinhos”.

Sessão de emoção. As observações de Roger nada mais eram que comentários técnicos sobre o filme, pois ele buscava abrandar a tensão e emoção reinantes e tantas outras críticas sobre a técnica de filmagem: “é, o foco está bem regulado”, “que bom quadro esse aí”, “o som está ruim, não entendo direito o que eles dizem”.

Eu esperava que falassem de suas emoções, percepções e representações, daquilo que viam na tela, das suas próprias imagens, mas eles disfarçavam a emoção através do viés técnico. Essas observações inesperadas não permitiram a reversão da situação, só me restando atentar para os comentários e reprovações acerca do meu olhar de estrangeira.

Um ano depois morreu Roger e as personagens femininas pediram para rever as imagens, pois queriam reencontrar, através do filme, seus parceiros da praça Batignolles. Ao longo da projeção, elas assinalavam, principalmente, a evolução do estado de saúde dos amigos desaparecidos e as transformações sofridas pela praça e por seus freqüentadores ao longo desses anos: “Ali a gente vê que ele já estava doente, que ele estava cansado”, dizia Andréa sobre Roger; “Olha lá, neste dia ele estava com boa aparência, ele se sentia bem, estava contente!”, afirmava Odette sobre André.

A vontade de filmar essa sessão, no intento de fixar a emoção criada pelas lembranças do passado e a interpretação dos comportamentos e atitudes dissipou-se ao percebermos as lágrimas de Odette. Mais uma vez, não tive audácia para filmar esse momento particular de rememoração do passado, pois estava, também, emocionada: a câmera invadia minha própria intimidade tanto quanto a delas. Segundo Piault, os limites da participação estavam comprometidos pelos sentimentos que entravam em cena: “Plus le cinéaste se fait intime, plus il est gêné de filmer les situations les plus délicates.”

O projeto de explorar esses momentos de análise conjunta das imagens, através do registro daquilo que as palavras não podem exprimir só foi possível alguns meses depois, quando apresentei as últimas tomadas de Batignolles,

assim como aquelas realizadas no Brasil. Confrontar as pessoas filmadas com a sua própria imagem e a imagem do *outro*, isto que chamamos de “reflexo do espelho”, é como ver o filme pelos olhos dos personagens. Essa ambiciosa abordagem não só evocou fatos despercebidos como criou reações não esperadas, e do diálogo com os personagens, suscitado pelo exame das imagens, silêncios e não-ditos, até então escamoteados, foram revelados.

Logo nas primeiras sessões, as observações de Odette e Andréa assinalavam, principalmente, a ausência dos parceiros mortos. O filme atuava assim como instrumento de rememoração de um outro tempo, das histórias do parque: a memória em imagem reativava e acelerava o processo de identificação com o presente. Ora, esses dois personagens estavam, dessa vez, diante de si mesmos: imagens de um novo cotidiano recriado para preencher a solidão agora também presente na praça – as compras nos supermercados, os encontros nos cafés –, bem como a conquista de novos parceiros: as crianças que frequentam a praça. Odette, por exemplo, não reconheceu sua própria voz. Certo, essa reação é clássica. Entretanto, ela deixava transparecer um forte sentimento de “estranhamento”, de perda de identidade. Mais importante, negava a identidade que sua voz lhe conferia; a imagem construída de si existia apenas simbolicamente:

Não, juro que esta não é a minha voz! Está deformada! Oh, não sou eu, não! Você acha que é a minha voz? Ah não, não me reconheço! Não, mas é claro que não é a minha voz! Além disso, meus olhos estão quase azuis, eu me maquilei ou o quê? Não é possível! Você eu reconheço, Andréa. Sua voz não está deformada, mas a minha está: eu não falo assim. As pessoas não vão me reconhecer. Oh não, minha filha não me reconhecerá com essa voz aí! Ah, não sou eu não!

Escutar a reprodução de sua própria voz é menos habitual do que se ver num espelho ou numa reprodução qualquer da imagem visual. Como a reprodução da imagem sonora de si é raramente realizada, ela provoca no personagem uma emoção brutal, quase um choque. À negação da autenticidade e da semelhança da voz acrescenta-se o não-reconhecimento, ou melhor, a não-aceitação da sua imagem visual projetada na tela, ou a negação da sua idade: “Como a televisão deforma! Eu diria que sou uma velha! É verdade que já sou velha, mas isto aí faz envelhecer mais, está vendo?” (Odette); “Mas espera, como estou vermelha! Ah não, são as ‘cores’ da televisão, não? Eu não sou assim!” (Andréa).

A incredulidade em face de sua própria imagem e a recusa em se reconhecer agiu sobre a percepção de si mesmas. Elas questionavam a visão que tinham de si mesmas e o sistema de representação do tempo na estruturação da identidade etária. Uma outra situação aconteceu durante o exame das imagens realizadas no dia do aniversário de Doriane, a “netinha” que adotaram na praça. Andréa não se lembrava da participação da antropóloga-cineasta na festa, e mesmo visualizando as imagens registradas durante o evento, mostrava-se tão surpresa que acabou por deixar Odette em dúvida:

- (Andréa) Eh, mas ela não veio à festa! Não me “recuerdo”! Não, “no estaba”!
(Odette) Então, como foi que ela fez as fotos? Você veio ou não ao aniversário de Doriane?
(Clarice) Claro que vim!
(Odette) Então, você viu bem!
(Andréa) Não me “recuerdo nada, no lo creo”.
(Odette) Você não se lembra mesmo? Mas você veio, não é, Clarice?

Nessas condições, nada é mais forte no processo de construção de uma “nova” idade do que a perda da memória, o esquecimento das falas pronunciadas: “Não me lembro de ter dito isto! Eu te contei tudo isso? Se você me pedisse para repetir tudo de novo, eu seria incapaz de fazê-lo” (Odette).

Assim sendo, é impossível imaginar a passagem do tempo, do envelhecimento, a não ser através do crescimento das crianças ou do desaparecimento dos companheiros da praça: a lembrança significa a inscrição no tempo presente e, conseqüentemente, no processo de representação da idade. Diante das transformações físicas de seus parceiros mais próximos, os velhos percebem as modificações que o tempo produz neles mesmos, o *outro* servindo como seu espelho. Eis o discurso de Normélia (93 anos), que caminha diariamente na praia de Copacabana:

A gente vê as pessoas se transformando com o tempo; os cabelos embranquecem, as rugas aparecem, o passo é cada dia mais lento. Bem, eu também envelheço, mas não me dou conta, porque não fico me olhando todo dia no espelho!

A surpresa não é tanta quando as imagens brasileiras desfilam na tela parisiense. Apesar de apresentarem práticas de sociabilidade mais movimentadas, o que essas imagens evocaram nos personagens parisienses foi uma severa crítica às cenas sociais apresentadas, percebidas muitas vezes como grotes-

cas. Pois o confronto de todas as significações evocadas pelas imagens do *outro* remete à identificação com a velhice e, portanto, à sua rejeição: a exposição do corpo bastante bronzeado, bem como a barriga de Leah suscitaram grande indignação:

Nossa, mas a tua vovó tem uma barriga! Tem o estômago dilatado, sei lá! No entanto, o vôlei deveria emagrecer, não? Eu diria que ela está grávida de seis meses! Eu ainda posso usar maiô... você viu só? Você botaria um maiô assim? Ah não, eu não usaria nunca, com esse corpo, não! [...] Olha lá, como está queimada no braço, deve fazer mal, ela pode até ter um câncer! Ela não é nada jovem, hein! Tá certo que as pessoas têm o direito de ir à praia, mas não é bom todos os dias. Olha lá, a gente vê cada coisa na praia, hein! (Odette).

As cenas do casamento de Delzuíte (64 anos, viúva) e Gilberto (75 anos, viúvo) não as sensibilizaram como estratégia para preencher o vazio da solidão. Ao contrário, essas imagens provocaram, sobretudo, irritação em Odette, cuja solidão toca mais profundamente e que não aceita ser identificada como velha:

(Odette) Eu me sinto ainda uma mulher e que busca um novo companheiro.
(Andréa) Eu não entendo [casar] pra quê?
(Odette) Mas Andréa, para muitos não há idade! Olha só o Charlot [Charles Chaplin]!
(Andréa) Você acha?
(Odette) Ele foi pai até que idade? E Yves Montand?
(Andréa) Não, não me refiro ao fato de ter filhos, nesta idade não dá mais!
(Odette) Mas não é para ter filhos! Mas, enfim, para ter relações, ter contato com o marido. Se é só para passar camisas e cozinhar, aí não! Ou então tem que ter a mesma idade, não dá para ter uma diferença grande de idade. Se é para servir de empregada, aí o vovô tem mais é que é ir para o asilo! Aí não concordo. Eu e meu marido tínhamos uma diferença de idade, é verdade. Mas estávamos casados há 35 anos. Mas esses dois que estão se casando aí, você não vai dizer que ele não é velho! Realmente, tem que ter um forte sentimento. Não sei, na minha idade, eu não me chatearia com um homem desses só para lhe servir de babá!... Escuta, não dá para sonhar! Ele tem que ser bem “verde”, um bom “galo”!... é para viver junto, mas não dá pro resto, é claro. Aí não vejo utilidade. Quando a gente envelhece junto é diferente, mas casar nesta idade, ah não!

O que transparece nesses discursos em que os personagens elaboram sua identidade etária é a multiplicidade de significações ou de representações sobre

o envelhecimento, permitida pela imagem desvendada. Ou seja, pouco a pouco a imagem revelava, no espaço do filme, proximidades e mesmo semelhanças entre essas duas sociedades, desvendando fatos e afetos que talvez a análise tradicional encontrasse dificuldades para elucidar. Em outras palavras, a perplexidade diante de outra sociedade, na qual, segundo acreditavam, as crianças viveriam no interior do país e os pombos seriam desnutridos, permitiu que falassem de si mesmas, do seu próprio cotidiano:

(Andréa) Não há bebês, crianças lá no Brasil?

(Odette) A gente quase não vê as crianças. Eles não saem de casa porque faz muito calor, ou por quê? Olha só, a gente só vê velhos! Quase não vejo jovens, parece que só tem velhos, como nas praças daqui. Você viu jovens, Andréa? Ah, não, só se vê gente de certa idade, como nós. Por que não tem crianças? Ah, pode ser que no verão eles partam para o interior do país! Quando faz muito calor, as pessoas, às vezes, não ficam na cidade, vão para o interior. Na França é assim!

(Andréa) É, quase não vejo crianças!

(Odette) Quem sabe você não fotografou? Não vi nenhuma!

Aproximando as distâncias, as imagens provocaram uma reflexão sobre diferenças e semelhanças entre seu estilo de vida e aquele mostrado na tela. Pouco a pouco, estabeleceu-se uma familiaridade com algumas figuras ou personagens típicos dos jardins públicos. O vaivém de uma cultura a outra, proposto pelo registro fílmico, evocava, assim, paralelismos entre os hábitos dos frequentadores idosos dos quatro territórios de sociabilidade: pombos daqui e de lá, brasileiros barrigudos na praia e parisienses na praça de Batignolles, velhos e aposentados, etc.

Finalmente, certos sinais de identificação, ainda que ligados à representação do passado, saltavam de suas observações, reavivando lembranças e acentuando os avatares do cotidiano – a memória em imagens:

(Odette) Parece que as pessoas lá cantam mais, dançam mais do que na França.

(Andréa) Na Espanha também, a gente dança muito, “hasta las cuatro de la mañana”!

(Odette) Na França a gente não se diverte tanto, é verdade. Tenho a impressão de que antes a gente se divertia mais do que agora. As pessoas não sabem mais rir... não é mais a mesma vida! Logo depois da guerra a gente se divertiu bastante, porque tinha passado fome e então precisava se distrair. Nesse tempo, a gente se divertia, tinha uma turma, não era a mesma vida de agora. Hoje, as pessoas vivem

voltadas para si: o pequeno núcleo da família, os filhos, mais nada! Os outros, os irmãos e irmãs, cunhadas, acabou! As pessoas ficaram egoístas... Antes, a gente vivia muito mais em família. Hoje, a gente quase não se vê, às vezes só se encontra uma vez por ano, nos enterros. Agora é assim que a gente se encontra. No entanto, tem muitos que moram até perto, tudo é diferente.

Esse é, certamente, o discurso clássico das pessoas idosas; no entanto o filme, assim como a fotografia, fixa a imagem e faz reviver os bons momentos:

Elle sera regardée comme elle a été vécue, avec tout l'accompagnement de rires et de plaisanteries qui prolongent et réveillent les rires et plaisanteries de la fête. La photographie fixe ce souvenir: elle ne saurait dire, bien souvent, de quoi et pourquoi on a ri; elle témoigne, au moins que l'on a bien ri. (Bourdieu, 1965, p. 49).

Entretanto, é a força da imagem em movimento e do som sincronizado que permitem uma nova abordagem na investigação da sociedade e dos indivíduos:

l'audiovisuel constitue un nouveau champ d'exploitation plutôt qu'un instrument sophistiqué intervenant dans le simple domaine de la communication, même élargi; il définit un système différent d'appréhension, d'élaboration et de communication; il ouvre des angles de vue inédits sur une réalité définitivement multivoque: en outre, les interprétations auxquelles il donne lieu s'ajustent constamment aux besoins des sociétés qui l'expérimentent. (Piault, 1985, p. 1).

Os filmes e os videogramas fixam assim as relações sociais *in extenso*, integrando imagem visual e imagem sonora, o gesto e a fala, dando sentido à cena social.

Assim, fazendo parte desta “petite population de fabricants d'images et de son, d'expérimentateurs de langages, d'interrogeurs de l'espace à deux dimensions et du temps électronique, de transgresseurs de frontières [...]” (Piault, 1982, p. 20), entrei, câmera na mão, na *mise-en-scène* cotidiana dos “meus” personagens. Esta metodologia de penetrar nas relações sociais pela imagem trouxe-me a sensação de ter melhor acompanhado certas situações, captado certos gestos e olhares. Ou seja, a introdução da câmera no cotidiano dos aposentados resultou numa técnica de aproximação bastante eficaz, pois o incômodo era recíproco. Pouco a pouco o embaraço causado pelo arsenal da antropóloga-cineasta transformou-se: a fabricação das imagens, tendo sido ini-

cialmente partilhada, permitiu o estabelecimento de uma relação de proximidade. Além disso, a provocação da filmagem em cada cena social observada criou questionamentos contínuos: filmar de perto ou de longe? Câmera na mão ou no tripé? Nos episódios do baile ou do voleibol, a escolha era não entrar no meio da pista de dança e do campo de jogo para não interferir no ritmo ou no movimento da atividade praticada. Além do mais, num e noutra caso, a câmera muito próxima modificava, de certa forma, a *mise-en-scène*. O resultado é que os planos gerais ou médios são mais frequentes nessas 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, onde a câmera dá a mobilidade que a cena não apresenta, 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. Por outro lado, o tripé foi eliminado logo após a primeira experiência malsucedida, e a câmera na mão integrou a indumentária da antropóloga-cineasta seguindo seus movimentos no interior da cena social.

Em todo caso, é certo que, nesse primeiro exercício de utilização dessa técnica de acompanhar a sociabilidade pela imagem ou como filmar quem e o quê, o procedimento de examinar as imagens conjuntamente – o método do espelho – foi fundamental para essa pesquisa. Isso porque ele trouxe uma contribuição importante para a compreensão da construção simbólica de um território de pertencimento e, sobretudo, para a representação da identidade pessoal, particularmente da idade.

Referências

BOURDIEU, P. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.

DESHAYES, P. Demain, le cinéma ethnographique? *CinémAction*, Paris, n. 64, p. 198-200, 1992.

OLIVIER DE SARDAN, J.-P. Où va le film ethnographique. *L'ethnographie*, Paris: Société d'Ethnographie de Paris, n. 65, 1971.

PIAULT, M.-H. *Images et sons pour les sciences de l'homme et de la société*. Rapport présenté à la mission Godelier, CNRS, 1982.

PIAULT, M.-H. L'anthropologie à la recherche de ses images. *CinémAction*, Paris, n. 38, p. 52-57, 1985a.

PIAULT, M.-H. Anthropologie et cinéma. *Encyclopedia Universalis*, Paris, p. 442-449, 1985b.

ROUCH, J. Introduction e la caméra et les hommes. In: DE FRANCE, C. (Org.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Mouton, 1979.