

JORNADA PEDAGÓGICA

PESQUISAR E FILMAR

O REGISTO DOCUMENTAL
E AS CIÊNCIAS SOCIAIS

19 DE MAIO DE 2006

11h-19h

FLUP Departamento de Sociologia

ANFITEATRO NOBRE da FLUP

ENTRADA GRATUITA com inscrição

URL <https://www.lettras.up.pt/ds>

E-MAIL ds@lettras.up.pt

TEL. e FAX 22 607 71 90

20anos
Departamento de Sociologia
do Instituto de Letras da
Universidade de Porto

Branca

APRESENTAÇÃO

A Jornada Pedagógica *Pesquisar e filmar: o registo documental e as ciências sociais* integra-se no conjunto de actividades comemorativas dos 20 anos da licenciatura em Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Esta escola de Sociologia acompanhou, ao longo destes 20 anos, o processo de crescimento e consolidação da Sociologia em Portugal e de alargamento da comunidade dos sociólogos. Como qualquer outro processo de crescimento e afirmação, também esta escola se pautou por um percurso de aprendizagem marcado pela construção de diferentes caminhos temáticos e metodológicos. A partir dos trabalhos de investigação realizados pelos docentes do Departamento de Sociologia e pelos estudos desenvolvidos no âmbito do Instituto de Sociologia, foram-se constituindo corpus teóricos e traçando-se estratégias metodológicas diversificadas e sempre pautadas pela postura da aprendizagem.

Tudo tendo o seu início no demais citado princípio da “imaginação sociológica” de Wright Mills (abordado por João Arriscado Nunes na conferência de abertura das referidas comemorações), propomos, nesta sequência, debater a inovação metodológica. Neste registo, arriscamos uma reflexão crítica em torno das práticas de registo documental. Inversamente a uma incorporação gratuita dos documentários na pesquisa sociológica, propomos que se debata, por um lado, o uso do registo documental como técnica de recolha de informação e, por outro lado, os registos documentais como documentos acerca das práticas culturais das sociedades.

Um dos pontos fundamentais de reflexão é também o de equacionar o trabalho dos sociólogos com o de outros cientistas sociais, assim como com os documentaristas e os artistas plásticos que, por via das suas práticas, têm produzido uma crítica social com um valor sociológico assinalável. Neste último caso referimo-nos, não apenas ao tipo de intervenções que têm sido feitas sob a designação de “Arte pública”, relevantes pelos seus objectivos de intervenção ou, pelo menos, de reacção social, mas também ao conjunto de artistas que afirmam

os seus propósitos de crítica social por intermédio dos objectos artísticos¹.

Em anos recentes, o desenvolvimento das comumente designadas metodologias qualitativas tem vindo a acompanhar uma *democratização* do papel dos sujeitos observados, afirmando-se a impossibilidade de racionalização científica para além da localização do *eu* num contexto histórico e social determinado. Verifica-se uma mudança na natureza do papel do investigador, que é cada vez mais um intérprete e construtor de situações socialmente enquadradas. É nesse domínio que o registo documental poderá permitir uma reflexão fundamental sobre as convenções e as atitudes integrantes do trabalho do investigador, sendo essencial relevar a *crítica constante*, a *reflexividade* e o *conhecimento construído*.

O registo documental permite um revigorado interesse pelo processo de recolha de dados. É o que Erickson designa como *perspectivas participantes*², cujo conhecimento permite aceder ao modo como as pessoas interpretam as situações do seu mundo vivido e lhes atribuem significados. Essa é uma preocupação recorrente em múltiplas áreas do saber social que desenvolvem entre si fronteiras disciplinares mais ou menos circunscritas, mas que uma estratégia metodológica assente no registo documental pode permitir agregar e assim alargar o campo de possíveis da investigação sobre fenómenos sociais prevaletentes.

O registo documental enquadra-se numa proposta de trabalho flexível, integrando pistas de pesquisa emergentes a partir das relações imediatas que são desenvolvidas nos contextos sociais estudados. Estrutura-se assim uma compreensão holística desses contextos e não a sua predição e controlo. Enquanto narrativa de apreensão do real, o registo documental desenvolve um diálogo atento com o meio, integrando em si uma negociação e articulação dos vários pontos de vista. Não só entre sujeito observado e sujeito observador, mas também entre as diversas matrizes de conhecimento que organizam a conceptualização dos dados.

Deste modo, intui-se sobre o potencial de crítica e dissensão que o registo documental incorpora. A sua autoreflexividade permite pensar de forma construtiva e revivificada sobre os sujeitos, reabilitando-os na sua historicidade.

¹ É o caso de Thomas Hirschhorn, cuja exposição sob a designação “Anschool II” (Escola II), apresentada no Museu de Serralves entre 2005 e 2006, ilustra cabalmente este tipo de orientação, bem como os diversos trabalhos de Hans Haacke, destacando-se, inclusivamente, o seu diálogo com Pierre Bourdieu em *Libre échange*. Paris: Seuil, 1994. ISBN 2-02-021380-X.

² Erickson, F. - Qualitative methods in research on teaching. In Wittrock, M. C., org. - *Handbook of research on teaching*. Nova Iorque: MacMillan, 1986. p. 119-161.

E a sua síntese disciplinar robustece a percepção de valores e subjectividades que, de outro modo, não teriam capacidade analítica, mesmo accionando a *triangulação* ou a *hibridização* metodológicas.

O registo documental pode ou não ter pretensões a induzir mudanças da realidade social, mas tem, necessariamente, influência nos *modos vivendis* da população a partir da qual emerge, quer conjunturais, quer estruturais. O desafio metodológico estará em deslocar a *autenticação* de que nos fala Zygmunt Bauman³ para o interior do próprio campo do pensamento social. Em suma, o reequacionamento metodológico que nos propomos integra-se numa lógica de reflexão, participação e diálogo devidamente estruturada por um criticismo saudável.

Nos 20 anos da licenciatura em Sociologia na FLUP, esperamos que esta Jornada seja o ponto de partida para esse debate.

A Comissão Organizadora

Lúisa Veloso, Natália Azevedo e Tiago Barbosa Ribeiro

³ Bauman, Zygmunt - *Towards a critical sociology: an essay on common-sense and emancipation*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1976. ISBN 0170083068.

PROGRAMA

11h – Sessão de abertura

11h30 - Projecção dos documentários:

Regresso à terra, Catarina Alves Costa

Além do trabalho, Susana Durão

14h30 – Projecção do documentário:

Fora de água, Catarina Mourão

15h30 – Intervenções de:

Susana Durão

Da imagem ao texto, porque não?

Catarina Mourão

Para lá do registo

Bruno Sena Martins

Apreensões do social: os filmes em pesquisa

17h30 – Debate

SINOPSES, COMUNICAÇÕES E NOTAS CURRICULARES

|| *Regresso à Terra*, de Catarina Alves Costa [Portugal, 1992, 36 min.]

Sinopse. Numa pequena aldeia isolada na Serra D'Arga, no Norte de Portugal, espera-se ansiosamente a chegada dos emigrantes, que regressam à terra natal para um período de férias. Durante dois meses, dá-se este encontro com a família, os amigos ou o santo padroeiro. Esboça-se, desde logo, o contraste cultural entre os que ficam e os que partem, entre os que estão e os que voltam temporariamente, para de novo partirem. Mas acentua-se um traço primordial: a identidade destes emigrantes também se constrói nesta ligação ao rural e à terra.

Regresso à terra constituiu o projecto final do curso de mestrado do Granada Centre e foi apresentado pela realizadora em Manchester em Dezembro de 1992. Como documentário em torno de uma ruralidade portuguesa e dos emigrantes de uma aldeia nortenha, retrata modos de vida específicos, de uma sociedade portuguesa de transição. Destaca, também, que os processos de construção de identidades, individuais e sociais, não desmerecem as origens socioculturais e os contextos sociais de vida de uma infância e juventude em meio rural.

Pelo registo fílmico, feito de proximidades físicas e verbais com os *actores* da aldeia (residentes e emigrantes), numa abordagem observacional directa e participante, esboça-se um cenário social feito de microcosmos culturais fragmentados, em ruptura, até mesmo descoincidentes, mas não necessariamente antagónicos e inconciliáveis: os que sempre ficaram e os que sempre vão e voltam mais não são do que reflexos vários de uma mesma realidade cultural.

Catarina Alves Costa (n.1967) licenciou-se em Antropologia Social no ISCTE e fez mestrado MA (Econ) no Granada Center for Visual Anthropology, Univ. Manchester. Desde 1998 é Assistente Convidada na F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, onde actualmente desenvolve o seu projecto de Doutoramento (bolsa da FCT). Entre 1995-2000 foi Técnica Superior no Museu Nacional de Etnologia. É realizadora e produtora sediada na Laranja Azul, Lisboa. Da sua Filmografia fazem parte: *Regresso à Terra* (1992), Prémio melhor filme estudante *Gottingen International Ethnographic Film Festival*, Gottingen, Alemanha; *Senhora Aparecida* (1994), 1º Prémio do festival *VII Rassegna Internazionale di Documentari Etnografici*, Sardenha, 1996. Prémio Excelência Society for Visual Anthropology *American Anthropological Association Film Festival*, São Francisco, EUA, 1996, Prémio de Realização *University of California Film Festival*, 1997, Prémio Europeu Massimo Troisi: *Senhora Aparecida* melhor Opera Cultura, Storia e Tradizione Portoghese, 2000; *Swagatam* (1998), Prix

Planète do Bilan du Film *Ethnographique*, Museu do Homem, Paris, 1999. Em 2001 realiza em Cabo Verde o filme *Mais Alma*. Entre outros, realiza entre 2001 e 2003 dois Documentários para o Museu Tavares Proença de Castelo Branco, intitulados *O linho é um sonho* e *A seda é um mistério*, prod. Laranja Azul, Prémio Audiovisual do ICOM (International Council of Museums), UNESCO, 2004. Em 2003 realiza *O Arquitecto e a Cidade Velha*, prémio Público Caminhos Cinema Português, distribuído por *Documentary Educational Resources*, EUA. Tem publicado e participado em conferências nas Áreas de especialidade: Antropologia Visual, Filme Etnográfico, Documentarismo.

|| *Além do trabalho*, de Susana Durão [Portugal, 1996, 19 min.]



Sinopse. Trata-se do quotidiano de trabalho numa das maiores tipografias de Lisboa que entretanto se desmantelou, a Freitas Brito Lda. O enfoque filmico está nas memórias e vivências do tempo de lazer proporcionado pelas excursões anuais que os operários organizam no Grupo Desportivo da empresa. O apontamento narrativo é-nos dado pelo compositor manual (Bernardo), um dos operários mais antigos naquele estabelecimento, que nos lê e comenta os programas das viagens. Tudo isto se passa em contexto de trabalho. A ideia é ir vendo como as cadernetas das excursões são feitas, compostas e impressas, nas técnicas e gestualidades tradicionais da tipografia.

Mas se as memórias narradas oferecem um olhar para as sociabilidades do presente, também permitem adivinhar as do passado. O Grupo Desportivo, e como este muitos outros, foi criado no contexto do Estado Novo pela gerência, mas viria a ser “conquistado” pelos operários depois de 1974, com a revolução e a liberdade. Os operários tomaram em mãos os seus tempos livres. Em 1996, ano do filme, mesmo se a empresa tipográfica e as técnicas artesanais estão em decadência e se anuncia o fim, os tipógrafos não deixam morrer o Grupo Desportivo que continua a proporcionar o acesso a algumas comodidades e ao consumo turístico.

Da imagem ao texto, porque não?

Susana Durão

Muito obrigada pelo convite, em especial à Luísa. Estou aqui na qualidade de antropóloga, mas que realizou um pequeno filme, que passou na parte da manhã, *Além do trabalho* (19 minutos). Trata-se de um exercício resultante do final do curso Antropologia e Imagem, curso esse que foi coordenado pela Catarina Alves Costa no Museu Nacional de Etnologia (MNE) no ano de 1996.

Então, o que trago são sobretudo questões, talvez aqui um pouco mais académicas, questões que pretendem provocar alguma reflexão no plano da produção dos discursos nas ciências sociais. E começaria por aqui: nós, seduzidos pelas novas tecnologias disponíveis, podemos ser tentados a cair no erro de pensar que produzir um discurso nas ciências sociais se tornou mais fácil; podemos pensar que vamos queimar etapas. É este equívoco que pretendo questionar aqui hoje.

Começo por falar um pouco desse pequeno filme que realizei. Como tiveram oportunidade de ver, o filme foi realizado sem grandes condições técnicas, e no âmbito de um curso para um público misto. Na altura a Catarina Alves Costa tinha chegado de Manchester com a ideia de transmitir a pessoas formadas em Antropologia ou em Ciências Sociais, jornalistas, etc, as técnicas do filme etnográfico e a sensibilidade do fazer cinema etnográfico. Então foram feitos oito filmes na altura e, numa linha de experimentação e reflexão, não era nada acabado, aquilo era muito mais uma ferramenta de experimentação. E portanto, surgiu assim uma espécie de pós-graduação. No meu percurso, a possibilidade de uso do filme apareceu numa fase da investigação que eu levava a cabo para a tese de mestrado. Portanto, a minha ferramenta principal era a escrita, a narrativa textual. A imagem apareceu no meio da escrita e desafiou-a.

Por um lado, filmar significou para mim, uma nova imersão do terreno, porque foi uma espécie de segunda fase de trabalho de campo. Surgiram vários problemas e novas questões que nunca antes se me tinham colocado, quando estava a fazer o trabalho de campo para a tese de mestrado. O trabalho de campo decorria em tipografias de Lisboa que então se estavam a reconverter ou simplesmente a encerrar as portas devido à ampla decadência técnica do sector. Por exemplo, uma das questões que nunca me tinha aparecido era: como lidar com a intermediação da câmara, quando eu estava sempre a falar com as pessoas, que me conheciam já de outra forma, sem essa intermediação? Outra questão era a constante preocupação com aspectos cénicos, pela via da fotografia,

a preocupação com aspectos técnicos e de enquadramento. Filmar e recolher som... mas que selecção fazer no acto da recolha e mais tarde na montagem? Tudo isto acontecia em simultâneo, tudo isto era feito ao mesmo tempo e sem recursos de produção que permitissem partilhar essas funções com especialistas. Tratou-se de uma aprendizagem satélite.

Por outro lado, havia uma outra forma de comunicar, e também muito mais expectativa por parte das pessoas em relação ao resultado. Quando fiz o trabalho de campo, os tipógrafos imaginavam que era para fazer um trabalho qualquer para a universidade que provavelmente mesmo que tivessem acesso não iam ler. No que diz respeito a um filme, todos sabiam que alguma edição seria feita e que eles iam querer ver. Com um filme a expectativa amplia. E todos se preocupavam em saber mais ou menos que resultado é que teria.

Existem ainda outros problemas de visibilidade pessoal e subjectiva que surgem no filme. Este incide muito mais sobre umas pessoas do que noutras, porque o filme é ainda mais selectivo do que o trabalho de campo académico. O trabalho de campo é mais expansivo, as relações são mais igualitárias, num certo sentido. Trabalhava com uma rede de pessoas com quem contactava todos os dias. E precisamente para poder conhecer os vários segmentos das oficinas despendia muita energia nessa comunicação ampla e diária com os diferentes trabalhadores, operários e funcionários. No filme, mesmo na fase das filmagens, as coisas não se passam assim. Quando se faz um filme seguem-se de perto algumas pessoas, há logo uma selecção daquelas que vão ser as nossas “personagens”. Isso nota-se no ambiente e isso traz de novo expectativas. Sobre as questões da recepção ao filme, cheguei mesmo a escrever um pequeno texto (Durão & Leandro, 1997).

Portanto, eu diria que o filme foi, talvez, uma tentativa se calhar falhada, de fazer etnografia visual. Há aqui uma questão que eu acho interessante que pode ser pensada um pouco ao contrário. Eu já conhecia muito bem aquela realidade. Tinha em mim uma série de questões teóricas que, do ponto de vista da abertura para o espanto de quem filma, podem ser encaradas como limites. Será que quando uma pessoa vai fazer um filme etnográfico não tem que manter uma certa frescura no olhar? Eu já tinha uma série de conceitos trabalhados quando olhava para aquelas pessoas, já tinha uma série de questões que, se calhar, se interpuseram entre mim e o filme. Por isso não foi fácil passar de um registo para outro.

Para mim o filme significou uma descoberta de duas linguagens muito diferentes, com normas, estilos e tecnicismos que não se assemelham: por um lado a escrita e por outro a narrativa da imagem. Claro que são complementares mas, prossequindo nesta reflexão, interessa-me agora então falar um pouco mais, não tanto dos resultados, mas de alguns processos que as distinguem.

Correndo o risco de vos desapontar, esta passagem breve pela imagem ajudou-me, de certa maneira, a redescobrir o texto da etnografia. Isto é, por comparação e contraste, agora salto do filme para o objecto actual que eu desenvolvo, que é uma tese de doutoramento sobre o policiamento em Lisboa. Neste meu recente trabalho de campo, por questões políticas e constrangimentos inerentes ao objecto de estudo, não pude usar suportes visuais. Trata-se, pronto, de uma etnografia com características particulares e onde há um anonimato a garantir, por várias questões, não só questões éticas, mas também questões muito práticas. Mesmo o registo fotográfico que efectuei é mantido muito privado. Na verdade, por condicionamentos vários, o uso da imagem na tese vai ser de facto reduzido.

Mas o que me parece interessante é que a etnografia obriga a pensar de novo na questão da imagem. Como tornar visuais as descrições do quotidiano? Quotidianos esses que são densos, cheios de encontros, onde se movimentam pessoas... Como transformar toda a complexidade e multidimensionalidade presente nesses encontros e contextos penetrados por polícias e cidadãos em propostas de leitura simples e acessíveis, um pouco como aquelas que podemos mais facilmente observar num bom filme etnográfico? Mas aqui não usando imagens; sem os ganhos da imagem e do cinema, mas resgatando-a no seu princípio de comunicação. Este é um outro desafio. Na minha biografia atribuo-o ao facto de ter passado pela experiência breve e ensaística de ter feito esse pequeno filme etnográfico. Foi essa experiência que me ajudou a levantar questões ao uso da escrita. Tais questões podem começar por ser colocadas no plano da política científica ou até no plano ético da ampliação da etnografia a públicos diferentes e plurais. Mas elas prendem-se também com a capacidade de trabalhar a partir de constrangimentos, limites que podem ser usados para ampliar os resultados.

É curioso que, mesmo sem usar uma câmara de filmar, muitos dos meus diários da patrulha e policiamentos vários são uma espécie de metáfora da realização. Neles captei e registei certas características cinematográficas deste trabalho. Por exemplo, na descrição de um momento como uma detenção, o contexto é tudo. Trata-se de uma descrição muito fina, porque acompanha os movimento dos improvisos de uma pequena investigação de rua. E é esta densidade do olhar que eu penso que, de alguma forma, foi beber a essa experiência que tive no MNE e com a Catarina há dez anos atrás. É óbvio que ambos os trabalhos não dependem directamente um do outro. O que tento argumentar é que para além do filme, para além do texto, existe uma experiência conceptual, subjectiva e reflexiva que faz com que ambas as construções de sentido possam ser colocadas em perspectiva e que possam ser reflectidas uma a partir da outra, sem prejuízo de as hierarquizar.

Que complementaridades entre a imagem e o texto? Penso que assumir que a imagem, neste caso o filme, surge para nos libertar da escrita e da teoria em Ciências Sociais, é redutor. Mas mais do que isso, pode ser uma falácia que facilmente nos ilude e penso que por vezes essa pode ser a tendência de alguns realizadores: a imagem é mais simples, chega mais depressa, resolve uma série de problemas conceptuais. Porém, o texto académico pode estar, de facto, preso a várias convenções narrativas que o reduzem enquanto ferramenta de comunicação humanitária e ampla. Embora tendencialmente mais narrativos e descritivos que noutras Ciências Sociais, os textos da Antropologia também se prendem a diversas convenções discursivas de difícil penetração. Embora talvez não tão presos como outros textos das Ciências Sociais, e embora com uma série de estilos narrativos, um dos aspectos que a Antropologia Visual trouxe à disciplina, como campo de saber, foi a possibilidade de rever certas convenções narrativas.

A história da Etnografia dos últimos trinta anos tem experimentado novas formas criativas que começam a ser incentivadas e ensinadas mesmo no seio das universidades, como acontece no ISCTE e na FCSH da Universidade Nova.

A imagem e o texto podem não ser dois caminhos que se percorrem em alternativa. A teoria, a reflexividade e as interrogações que colocamos à realidade estão tão presentes como ausentes nos filmes e nos textos. É possível encontrar filmes e textos onde esta procura de facto não está lá. Mas existem muito bons exemplos nos dois campos, textos e filmes, que nos fazem viajar e mergulhar em mundos desconhecidos com algo mais, e esse algo mais faz toda a diferença. São vários os ingredientes disponíveis. A imersão no mundo de outras pessoas, o trabalho de reconceptualização de imaginários está bem longe de ser tarefa simples ou linear.

Para terminar, penso ser útil deixar aqui uma mensagem que me parece ser um dos maiores desafios do presente: a procura da reflexividade na imagem e a imagem no texto. O texto pode prescindir da imagem, ele é um outro tipo de imagem. A imagem, o filme prescinde necessariamente do texto. Costuma dizer-se que os melhores documentários etnográficos, pelo menos assim o aprendi, são aqueles que não precisam da voz em *off*, por exemplo. Há uma série de outros aspectos técnicos, mas este é um princípio básico, o da redução da imagem a si mesma, com ampla capacidade discursiva. Estas são de facto linguagens que se complementam, mas complementam-se exactamente porque são autónomas, e este é o princípio que gostaria de sublinhar.

A minha experiência pessoal com a imagem foi o passaporte para o reencontro com a etnografia escrita, isto é, levou-me a pensar muito mais seriamente na forma como o texto da Antropologia deve chegar a outros, mas sem perder

densidade teórica. Vamos ver se é possível ir mais além da experimentação dos vários campos de comunicação e documentação que temos à nossa disposição nas Ciências Sociais. Todos estes processos implicam também repensar o texto e a narrativa das ciências, não deixá-los na gaveta do passado, ou seja, a imagem não surgiu para substituir o texto.

Os nossos temas de pesquisa obrigam-nos a assumir uma responsabilidade naquilo que vamos escrever, nas nossas opções teóricas e na forma como as comunicamos ao público e aos vários públicos. De facto, coloca a questão da objectividade, mas talvez ainda um pouco mais, a questão das políticas da produção científica, que eu penso que devem ser seriamente discutidas. A questão que então provooco para o debate é relativamente simples nos termos mas complexa nas soluções: como tornar os filmes etnográficos exercícios reflexivos e os textos mais cinematográficos, mas com a tal densidade reflexiva e analítica que caracteriza as Ciências Sociais?

Bibliografia citada

Durão, Susana & Alexandra Leandro, 1997, "Itinerários sensíveis do campo. Duas experiências pessoais na construção de etnografias", in *Ethnologia – Trabalho de Campo*. Revista do Departamento de Antropologia da FCSH/UNL, Nova série (6-8): 175-192.

Susana Durão nasceu em 1969 em Lisboa. É actualmente Doutorada em Antropologia pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). É autora do livro *Oficinas e Tipógrafos. Cultura e quotidianos de trabalho* (D. Quixote, 2003), mais de uma vintena de artigos científicos, organização de revistas, entrevistas, etc. Redigiu diversas entradas sobre história do trabalho e das ocupações em Portugal (Celta, 2001, coord. Nuno Luís Madureira). Foi responsável pela constituição e primeira inventariação de uma colecção de tipografia no Museu Nacional de Etnologia (2003-2004). Tem participado em vários projectos de investigação onde estuda polícias (desde 2000), trabalhadores do têxtil (2000-2001), operários e tipógrafos (1997-2000). Nos últimos anos tem desenvolvido investigação na área do policiamento, patrulha e proximidade na Polícia de Segurança Pública portuguesa. Desenvolveu uma investigação a partir de observação etnográfica em esquadras de Lisboa onde lidou com as dimensões do trabalho administrativo e, especialmente, com o policiamento urbano e a interação entre polícias e cidadãos. Durante o ano de 2004 foi autorizada a participar nas dinâmicas de trabalho dos agentes, acompanhando-os nos turnos e em todas as fases do seu trabalho, mas o trabalho de campo entre polícias e oficiais remonta a 2000. Tem colectada mais de uma centena de entrevistas a

profissionais colocados nos vários ranks da organização policial nacional. Os temas que desenvolve na tese são a relação entre as culturas organizacionais e a cultura nacional; as carreiras e as rotinas de trabalho; as relações hierárquicas, a gestão, o controlo e negociação no trabalho; a mudança, a inovação e resistências práticas; os saberes profissionais; as negociações da ordem social e relações entre a comunidade profissional e os contextos policiados. Tem leccionado temporariamente antropologia em algumas instituições universitárias portuguesas, entre as quais o ISCTE em Lisboa. Especializou-se nas áreas da antropologia das organizações, trabalho, profissões e antropologia urbana. É membro da Direcção do Centro de Estudos de Antropologia Social (CEAS/ ISCTE) desde 2003 e faz parte do Comité de Redacção da revista *Recherches en Anthropologie au Portugal. Revue Annuelle du Groupe Anthropologie au Portugal*.

|| *Fora de água*, de Catarina Mourão [Portugal, 1998, 47 min.]



Sinopse. Em Maio de 1997, com o apoio do programa Europeu Interreg II, dez artistas plásticos foram convidados para realizarem várias intervenções de arte pública no distrito de Beja. Este documentário conta a história do encontro entre estas obras, os seus autores e a população local, dando a conhecer os vários pontos de vista nesta experiência que, por ser pública, obrigatoriamente envolveu a população como receptora.

No entanto, neste episódio muitos disseram que, em vez de *arte pública*, antes houve *arte contra o público...* culminando esta experiência na destruição de uma das obras pela população local.

O registo filmico permite-nos acercar dos olhares dos sujeitos, criadores e receptores, em torno das obras e dos seus usos vários. Envolvida com os discursos, os olhares e as práticas dos diversos actores em campo, a câmara (e quem por detrás dela se mantém) objectiva movimentos, subjectivando-lhes os sentidos. Focaliza reacções, redimensiona cenários sociais habituais ao envolvê-los com

as obras e os actores, grava discursos, aproxima-se daqueles. Intervém sobre os objectos e os sujeitos. Tal como as *obras* são formas de arte pública, na relação com os espaços, as gentes e os sentidos de recepção vários, também o *registo documental* é simultaneamente uma outra forma de *arte pública* e de *pesquisa sobre o social*. Ora porque feita de actores diversos, participantes activos de um mesmo processo criativo; ora porque se perspectiva como uma tentativa de objectivar, a partir de um ponto de vista inicial, olhares plurais.

Para além do registo
Catarina Mourão

Queria agradecer, antes de mais, o convite: é a primeira vez que venho mostrar este filme ao Porto. E é especial mostrar o “Fora de Água” no Porto porque a maioria dos artistas que intervêm no filme são artistas do Porto. Por outro lado, é o meu primeiro filme, já tem algum tempo, e por isso já tenho com ele uma relação bastante diferente daquela que tinha quando o fiz, olho para ele de uma maneira diferente, ganhei distanciamento.

Chamei à minha intervenção *Para além do registo*. Expliquei na altura à Luísa que não ia fazer uma intervenção muito formal e académica, porque achava que o filme falava por si. Mas, a verdade é que acabei por lhe dar um título - *Para além do registo* -, porque me pareceu que tem um pouco a ver com o contexto em que nasceu este filme. É um pouco esse contexto que eu vos queria transmitir.

Em 1997, um grupo de artistas plásticos de Lisboa, do Porto, e de ainda mais a Norte, como é o caso de Fernando José Pereira de Viana do Castelo, juntaram-se para desenvolver uma iniciativa de arte pública, que procurava reflectir sobre as questões da seca, na altura, no Alentejo. Foi então que o Pedro Portugal me desafiou a fazer um registo de todo o trabalho. Registo esse que ficaria um pouco como arquivo da experiência. Portanto, um registo que deveria acompanhar o *work in progress* dos artistas, a montagem das peças e finalmente a sua inauguração. Aconteceu que o Pedro falou comigo já numa altura adiantada do processo e não houve tempo de fazer um registo de todos os antecedentes, isto é reuniões, conversas, ou seja todo o trabalho que precedeu aquilo que vocês viram no documentário, eventuais contactos dos artistas com a população, tudo isto eu não tive ocasião de acompanhar. O certo é que, nalguns casos, também não terá havido muito esse trabalho, aliás, o próprio documentário reflecte provavelmente essa ausência, ou pelo menos a dificuldade desse diálogo.

O meu trabalho começou cerca de três semanas antes das inaugurações. Mal me instalei, comecei a perceber que havia um certo “zunzum” à volta das intervenções de arte pública, que eram ainda desconhecidas da população. Havia uma certa expectativa e muito mistério. Sobretudo a ideia de arte pública era uma ideia um pouco estranha para a população. No geral, as pessoas identificam a arte pública com estatuária e monumentos comemorativos (aliás o Pedro Portugal, em tom jocoso, fala do número de monumentos com repuxos em Portugal), mas o facto é que também os média locais começaram a especular, tinham matéria, um assunto óptimo para os seus jornais e começou a haver uma certa confusão em torno do que é que era isto que os artistas iam desenvolver. Rapidamente percebi que havia ali uma história para contar mais interessante do que o registo inicial que me fora pedido, que consistia em perceber como é que as pessoas iam reagir ou iam receber estas obras, ou seja, qual seria o impacto nas populações destas obras de arte pública que procuravam reflectir sobre uma situação cujas vítimas, em primeira instância, eram eles próprios, os alentejanos. Interessava-me perceber como é que as pessoas iam reagir a estas obras, e como é que encaravam estas questões. O que é que significava para elas o conceito de “arte”. E foi este o ponto de partida para o filme.

Agora, olhando à distância para este filme, é óbvio que eu fui *para lá do registo*. Foi isto que se passou, e esta é a questão que vos devolvo: até que ponto é claro o meu ponto de vista? Acho que é impossível a total imparcialidade, a questão da objectividade como uma impossibilidade é para mim clara, mas tentei apesar de tudo que os vários pontos de vista se fizessem ouvir. Eu sinto que o documentário, a narrativa do documentário, tem na sua base um triângulo: por um lado a população, por outro lado os artistas e, finalmente, o poder local.

Mas, o que eu queria no fundo transmitir aqui, e deixar também essa questão um pouco em aberto, é o facto de, apesar de haver toda uma dimensão do documentário que podemos identificar como registo documental, ter havido simultaneamente uma construção, não só na montagem mas também na selecção efectuada na própria rodagem. Até mesmo esta ideia da relação triangular é uma tentativa de dar voz às três personagens, às três forças em jogo, e é uma forma de dar também o meu ponto de vista. É nesse sentido que fui muito além do registo. E mesmo esta ideia do que é um registo é discutível, como se definem as suas fronteiras? Será possível registar sem ponto de vista? Eu acho que não. Penso que estas questões poderão servir de ponto de partida para a discussão.

Catarina Mourão frequentou o curso complementar de música no Conservatório Nacional de Lisboa, licenciou-se em Direito na Faculdade de Direito da Universidade Clássica de Lisboa de Lisboa e fez o Mestrado em

Cinema (Master of Arts with Commendation) pelo Departamento de Cinema da Universidade de Bristol, Inglaterra, reconhecido pela Universidade de Coimbra. Foi, neste âmbito, bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia – programa Praxis. Desenvolve actividades pedagógicas diversas, promovendo, nomeadamente, workshops e seminários, bem como actividades de pesquisa, assistência de realização, montagem e escrita de guiões. Da sua Filmografia fazem parte: *Mecca Before I die* (1993), *O medo* (1996), *Fora de Água* (1997), *O porto* (1998), *A Dama de Chandor* (1998) (Prémio Melhor obra Documental - prémio António Reis, Menção Honrosa da Federação Nacional de Cineclubes nos IX Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta, Novembro 1998, Prémio de “Best Script” (Melhor Argumento) no 8º Festival Internacional de Filme Etnográfico de Belgrado, Prémio de revelação “Prémio Aurélio Paz dos Reis” de 1998 concedido pelo Ministério da Cultura/ICAM), *Máscaras* (2001), em co-realização com Catarina Alves Costa, *Próxima Paragem* (2001), *Desassossego* (2002-2004), *Malmequer-Bem-me-quer ou o diário de uma encomenda* (2004) [Prémio “Melhor Produção” e “Melhor Fotografia” no Docs Lisboa, Festival Internacional de Documentário de Lisboa, Junho 2002], *Lourdes Castro e a Família das Sombras* - em desenvolvimento (2004), *A minha Aldeia já não mora aqui* (2005) e *À Flor da Pele* (2006) - em produção. Em Janeiro de 2000, conjuntamente com Catarina Alves Costa, funda a produtora *Laranja Azul* que se dedica essencialmente à realização e produção de documentários criativos. No âmbito da Laranja Azul, realizou, montou, produziu e foi operadora de som dos diversos projectos.

Apreensões do social: os filmes em pesquisa

Bruno Sena Martins

I

No repto que me foi endossado para esta jornada pediram-me que fizesse um breve passeio teórico por aquilo que são os métodos visuais e os usos dos métodos visuais nas Ciências Sociais. Assim o farei para depois me deter um pouco num comentário aos filmes que aqui foram exibidos.

Começarei então por essa abordagem teórica, não sem antes explicitar o que há de ironia na minha inclusão num painel que de algum modo celebra as possibilidades metodológicas do registo visual. Reside essa ironia no facto de que eu venho trabalhando em termos de investigação, desde há tempos, com a questão da cegueira. Esse investimento junto das experiências e epistemologias das pessoas cegas tem-me ensinado a celebrar a “não-visão”. Por um lado, o cruzar com as perspectivas das pessoas cegas é instrutivo do quanto a experiência

do mundo se faz e vive rica sem o sentido da visão. Nesse sentido direi que fui enculturado nas imensas capacidades que convivem no dia-a-dia com a “não-visão”. Por outro lado, o enleio epistemológico com as vidas e vozes das pessoas cegas permite desnudar os termos de uma sociedade (um paradigma cultural) que tende a negar valor às “vidas da cegueira” no mesmo movimento que inflaciona (ao absurdo) o valor da visão.

Estamos perante aquilo que, apropriando de Michael Oliver (1990), eu chamo de “narrativa da tragédia pessoal”. A narrativa da tragédia pessoal é a ideia de que as pessoas com deficiência, as pessoas cegas, por não verem, por não poderem utilizar o sentido da visão, estão fechadas num mundo de escombros. Portanto, a “narrativa da tragédia pessoal” é uma estrutura conceptual onde as ideias de incapacidade e infortúnio se reúnem para falar da cegueira. Não surpreende, portanto, que as perguntas que mais vezes anseiam pelas pessoas cegas sejam: “como ficaste assim?” e “será que podes voltar a ver?” Essa representação da cegueira é um referente cultural que amanhã após amanhã se levanta para um duelo com os intentos e quererem das pessoas cegas. Nesse sentido a narrativa da tragédia pessoal emerge como uma estrutura opressiva que cria as condições por que se cumpre, afirma-se, se quisermos usar a célebre expressão de Michel Foucault, como um “regime de verdade”.

E porque falamos de filmes permitam que recorra ao cinema em jeito de ilustração. Recupero *Perfume de Mulher* (1992), *Scent of a Woman* no original, uma adaptação americana de um filme original italiano, *Profumo di Donna*, de Dino Risi (1974). Nesta importante aparição mediática da cegueira, Al Pacino desempenha o papel de Frank Slade, um militar que ficou na reserva na sequência do rebentamento accidental de uma granada que o deixou cego. O diálogo central do filme ocorre quando Frank Slade é surpreendido preparando o seu suicídio. Charlie, o rapaz que o acompanhou numa viagem a Boston, procura detê-lo, clamando a certa altura: “Vá para a frente com a sua vida!” Ao que Frank responde: “Que vida?! *Eu não tenho vida!* Eu estou aqui na escuridão! Será que não percebes, eu estou na escuridão!” (minha tradução, minha ênfase).

Como o pude atestar nalgumas experiências de cegueira subitamente infligida, a resposta gritada por Al Pacino pode obviamente expressar o sofrimento e dissolução vivencial sentidos por alguém que cegou recentemente num acidente. Mas o que eu quero aqui enfatizar é como é que esta declaração, “eu estou aqui na escuridão”, “eu não tenho vida”, acaba por reflectir um pouco aquilo que é a nossa matriz cultural, ou seja, reflecte os valores dominantes acerca daquilo que será, do que nós imaginamos que será, uma existência sem o sentido da visão.

Posta esta ironia, de encontro ao tema desta jornada, importa frisar que uma coisa é perceber a estreita celebração cultural da visão, a despeito dos que a não podem usar, outra coisa é reconhecer que os métodos visuais têm sido um registo subalterno das ciências sociais. Ou seja, o reconhecimento da hegemonia da visão na nossa cultura concilia-se com o reconhecimento do lugar subalterno ou marginal que o uso da fotografia, do filme e da imagem, em termos gerais, ocupou nas ciências sociais ao longo das décadas.

O prestígio da visão na cultura ocidental tem raízes profundas; mesmo na Grécia antiga em que a transmissão do conhecimento dependia da oralidade, Aristóteles, ao definir os 5 sentidos que hoje tomamos por certos, não deixou de colocar a visão no topo da hierarquia. Do mesmo modo a tradição judaico cristã, como vemos no texto bíblico, é marcada pela divisão entre luz e trevas, entre a visão da luz de Deus e a vida na obscuridade.

No entanto, se podemos dizer que a matriz ocidental é marcada pelo prestígio da visão, muito mais o é a Modernidade Ocidental. O Iluminismo enquanto iluminação toma o sentido quase literal enquanto afirmação da importância que a visão adquiriu com a emergência do paradigma moderno. A hegemonia da visão é co-extensiva com a hegemonia da ciência na modernidade, o que nos coloca perante a ideia da visão como “o sentido da ciência” (Classen, 1993: 6).

Ademais, o centrismo visual moderno vem sendo acentuado por uma espantosa proliferação de artefactos visuais pelas tecnologias electrónicas da cultura transnacional. Podemos dizer que hoje vivemos numa época em que, na cultura de massas, a experiência humana é mais visual e visualizada do que nunca. É exactamente para isto que Arjun Appadurai se refere ao cunhar as *mediascapes*: conceito que o autor usa para referir as produções informativas e de entretenimento que circulam pelo mundo como imagens (1998: 35, 36).

Vou só dar dois exemplos do modo como as imagens circulam no mundo e à velocidade que elas circulam no mundo. Primeiro uma imagem emblemática da cultura da informação:

[Imagem da CNN, do 11 de Setembro de 2001, com a imagem das Torres Gémeas após o embate dos aviões]

E agora apresento uma imagem da cultura do entretenimento:

[Imagem de Sharon Stone, no filme *Basic Instinct* (*Instinto Fatal*) na cena que ficaria célebre pelo seu descruzar de pernas]

Estas imagens não são estranhas para ninguém. Nós reconhecemo-las como parte de um património cultural comum, evidente sublinhado do acrescido

prestígio da visão num tempo em que as tecnologias electrónicas conferem às imagens um alcance e velocidade de circulação inéditos.

Na verdade a negligência das ciências sociais, essa negligência histórica, ironicamente, não só colide com a hegemonia da visão na Modernidade Ocidental, de que lhes falava, como colide com os usos dos registos visuais nas ciências naturais. As ciências naturais desde cedo usaram as imagens, a fotografia, o filme como um objecto de trabalho valioso e essencial na sua prática. Aliás, a possibilidade de reportar o real através de imagens constituiu, para as ciências naturais, um dos dispositivos de afirmação de um conhecimento positivo, naquilo que Chris Jenks chamou a “doutrina da imaculada percepção” (1995).

Convém no entanto não esquecer que o pouco uso dos dispositivos imagéticos choca com a própria centralidade que o visualismo adquiriu nas leituras do social. A finura do olhar definia a competência do investigador, fosse na atenta observação micro-social de Goffman, fosse na etnografia, onde a consagrada observação-participante remete desde logo para a competência visual. Fosse no olhar distanciado de que fala Lévi-Strauss, fosse na capacidade de oferecer o ponto de vista do nativo de que falou Malinowski, lá estava sempre o privilégio da visão como via de acesso à apreensão do social. Também John Berger afirmava que o ver vem sempre antes das palavras. A importância dada à visão na etnografia e no trabalho de campo era de tal influente que na obra *Time and the Other*, Johanes Fabian (1983), para denunciar o positivismo e o colonialismo em antropologia, designou como uma corrente ideológica ocidental o *visualismo*, ou seja, uma corrente ideológica segundo a qual capacidade de “visualizar o outro” é feita equivaler à capacidade de o compreender. Com isto denunciava a arrogância do olhar que abarca o outro e que por isso se dispensa a dar-lhe voz, estamos também, perante aquilo que Donna Haraway (1998) designou por “*conquering gaze from nowhere*” – Olhar conquistador de nenhures – o olhar de Deus que a ciência assume esquecendo que também os cientistas olham a partir de corpos, de culturas e mil contingências.

Mas a questão é que essa capacidade de ver foi sempre consagrada para ser traduzida à escrita pelo investigador, e não para expor a realidade estudada nem para criar registos visuais como base da investigação, dimensões que aqui estamos a explorar. Historicamente, tem sido custoso tocar o prestígio do texto escrito nos processos e produtos da investigação social. Por esse facto a entrada na academia de disciplinas que se dediquem aos métodos visuais tem sido sempre feita por inovadores ou por pressão dos alunos. Na licenciatura que realizei em Coimbra não tive antropologia visual, mas era uma das mais reiteradas reivindicações dos alunos e, já depois de eu terminar, foi incluída na revisão curricular. Aliás, havia um professor que dizia em graça que os alunos tinham duas reivindicações antigas: uma era terem Antropologia Visual, a outra era, obviamente, não terem aulas.

II

Nos filmes que se produzem no decorrer da investigação ou a partir dela podemos fazer algumas distinções que nos permitem sistematizar a indomesticável diversidade de possibilidades:

1- O filme de exposição, mais do que matéria para a análise, é o resultado, a síntese, numa linguagem que apela a vários sentidos, em que o investigador veicula uma mensagem: a sua apreensão de determinada realidade social. Estes filmes podem constituir tanto uma forma de divulgar investigação a públicos mais alargados como uma forma diferente de veicular os resultados do trabalho académico – teses com filmes, ou filmes que são teses.

2- O filme de exploração pode ser uma forma de o pesquisador registar para a posteridade elementos que lhe serviram à análise. Pode acontecer no registo de entrevistas, no filmar de rituais, cenas quotidianas. Isto permite apreender dados da realidade que podem escapar ao investigador, por uma questão de memória, fadiga e também pela sua singularidade/irrepetibilidade: com esse objectivo muitos antropólogos filmaram práticas de culturas que sabiam poder estar em vias de extinção. Mas esse registo para exploração além de permitir a análise posterior do investigador permite outras coisas. Permite, por exemplo, uma análise com os seus pares, em que, perante material bruto, as leituras possíveis são discutidas e analisadas em conjunto - mas neste caso deve sempre ser acautelada a prioridade interpretativa do investigador que conhece o terreno, e cuja prática etnográfica lhe permite contextualizar os fragmentos do real que um filme substancia. Permite também uma filmo-linguagem. O termo existe para a fotografia: foto-linguagem ou foto-elicitação, e refere-se ao modo como perante fotografias podemos pôr os sujeitos a reflectir, recordar e falar de determinada realidade. O mesmo pode acontecer com os filmes que ao serem mostrados às pessoas funcionem como motor de uma discursividade que reverta para a pesquisa. E essa linguagem pode ser evocada de muitas maneiras. Pode ser evocada, por exemplo, devolvendo um filme à comunidade e permitindo à comunidade que fale sobre o filme, porque aí também, com certeza, está a reflectir sobre si própria. Pode-se pedir, por exemplo, a um interveniente de uma situação, que reflecta sobre ela e no-la descreva. Há um caso emblemático: a situação de um feiticeiro ou de um xamã que é filmado numa situação de transe, na qual há uma perda de consciência ou há um evento de possessão. Poder devolver a filmagem desses momentos a um xamã e permitir que ele fale sobre eles mostrou ser muito interessante na medida em que se poderá estar a criar um evento novo. Talvez nunca um xamã tenha recapitulado aquela que é a sua experiência no momento em que está em transe ou em que está a ser possuído.

Uma outra distinção que importa sublinhar é a distinção entre câmara ausente e câmara participante. A câmara ausente não é bem na verdade uma câmara ausente dado que necessariamente partilha o tempo e o espaço e “interfere” com a realidade que filma. Mas é a câmara mais ligada ao “cinema do real”, aquela procura reproduzir o real como se ali não estivesse. Como a câmara não se expõe nem tematiza a sua inserção, é-nos oferecida a ilusão de um “olhar de Deus”. Isto só é problemático quando existe a pretensão falaciosa de que a câmara não interfere. Ela suscita aquilo a que se chamam os comportamentos pró-fílmicos. Ou seja, a câmara suscita sempre uma encenação. Mas se pensarmos, como dizia Goffman, que toda a vida social é um exercício de encenação, então a questão é mais perceber o tipo de encenação nova que a câmara introduz. Jean Rouch a este propósito tinha uma frase tão célebre como provocativa, “as pessoas nunca são tão verdadeiras como perante uma câmara”, dizia.

Depois há a câmara participante, a câmara participante é a câmara que assume o seu lugar no filme: a câmara que abertamente dialoga com as vivências sociais. Este modo de filmar desconstrói a ilusão da transparência da imagem, nesse sentido, a câmara participante insere-se numa lógica mais auto-reflexiva do modo de fazer ciência, em que como a “matéria” trabalho de campo é uma produção dialogada com a presença do investigador. Um dos grandes mobilizadores do cinema participativo, e do cinema etnográfico em geral, foi Jean Rouch. A sua intenção não era filmar a realidade, mas dialogar com ela e provocá-la para suscitar momentos fílmicos e questionamentos sócio-antropológicos, procurava a “verdade do cinema e não a verdade no cinema”. O filme a *Pirâmide Humana* (*La pyramide humaine* – 1959) é disso um bom exemplo. Numa escola, em Abidjan, pediu aos alunos brancos e aos alunos negros, normalmente apartados, que interagissem entre si. O objectivo era despertar neles uma sociabilidade nova e explorar o que é que surgiria dali. Há aqui, obviamente, um exercício que não é só um exercício de filmar a realidade para a perceber, é um exercício de provocar a realidade criativamente. Esta forma de assumir uma intervenção, de jogar com a realidade social para a apreender nessa experiência de simulação, não trafica já com qualquer tentativa ingénua de captar o mundo social como ele é. Busca captar reflexividades, posturas, confrontos com novas situações, histórias pessoais, continuidades e excentricidades culturais. Por isso a câmara participante liga-se muito a uma viragem reflexiva que as Ciências Sociais viveram. Uma viragem reflexiva no sentido de assumir uma certa humildade na forma de criar conhecimento. Nós nunca conseguimos abarcar o conhecimento, nós nunca conseguimos visualizar a realidade, nós temos sempre que jogar e brincar com ela para podermos tirar algumas continuidades.

Finalmente, valerá a pena uma breve passagem pela relação entre ciência e arte que atravessa a ideia de cinema etnográfico. Recupero a noção de Bruno

Latour quando fala numa “estetização da ciência”. Latour compara a história da arte aos estudos sociais da ciência para dizer que a arte está mais preparada para aceitar que a arte é construída. A ciência, por seu lado, prefere pensar-se a operar num mero processo de descoberta, despojado de mediação e contingência:

In science: Instruments should be black-boxed, history forgotten, erratic moves erased, local and social circumstances eradicated (...) Even if we exaggerate differences, it remains fair to say that beauty is more easily seen as a construction than is truth (Latour: 1998: 423).

De facto, quando nós ouvimos falar da história de um quadro, e sabemos por exemplo que por falta de dinheiro o pintor teve que comprar determinadas tintas, ou que determinada parte era para ser de um modo mas que teve que ser subitamente mudada por alguma razão... Toda essa recapitulação de contingências faz crescer o fascínio pela peça de arte. Já quando falamos de ciência, celebramos sobretudo a história limpa, o triunfal processo de descoberta. Nessa perspectiva propositadamente dicotômica, a estetização da ciência é exactamente assumir que, tal como a arte, também a ciência se constrói, também a ciência está sujeita a este processo de mediação histórica. No fundo, tanto a arte como o produto científico são artefactos, produtos culturais construídos. Nesta leitura, filmes etnográficos, habitando parcialmente o limbo entre arte e ciência, assomam como importantes credores desse processo de estetização da ciência.

Uma outra dimensão filmica relevante prende-se com o que poderíamos chamar a poética do real. Muitas vezes é difícil num texto escrito transmitir o fascínio que as vivências do real podem exercer em nós ou, tão-só: muitas vezes é difícil converter à escrita a prolixidade do real. O uso do filme pode ser mais uma expediente para recapitular as vestes da realidade, mais uma forma de lidar com a prolixidade de mundos irreduzíveis ao labor da escrita.

No entanto, convém frisar que os usos da imagem, filme ou fotografia, não se fazem depender de eventuais pretensões artísticas do etnógrafo que os usa. Tal como a escrita pode ou não ser estilizada, assim os usos da imagem independem de quaisquer imperativos artístico-estéticos. Não é preciso ser-se um bom fotógrafo (no sentido estético tradicional do que designamos um bom fotógrafo) para usar com propriedade a máquina fotográfica no terreno etnográfico.

Ensaçando uma passagem para o comentário aos filmes quero aqui evocar aquele que é um dos filmes iniciáticos e absolutamente emblemático da etnografia visual: *Nanook of the North* (1922). Este filme onde se acompanha uma família Inuit no ártico ainda hoje suscita as mais variadas discussões e polémicas. Mas, isso aparte, pretendo referir que foi concebido pelo seu realizador, Robert

J. Flaherty, com o propósito de captar aquilo que ele chamava a “majestade inicial dos povos”, ou seja, ele queria captar as práticas ancestrais destinadas à desaparecimento. E, sem paralelismos exagerados, diria que há um pouco deste movimento nos dois primeiros filmes que hoje aqui vimos [*Regresso à terra* – Catarina Alves Costa; *Além do trabalho* – Susana Durão]

Quando a Susana vai filmar aquela tipografia (aliás todo o trabalho dela se insere nesta ideia), ela vai ter com uma tipografia que está condenada ao desaparecimento graças ao advento de novas tecnologias de impressão. E portanto o olhar da Susana é um olhar a que poderíamos, com óbvia hipérbole, chamar um olhar desesperado, um olhar que busca captar essa realidade em desaparecimento.

No primeiro filme que vimos, da Catarina Alves Costa há a captura de um tempo, não um tempo que está a desaparecer, mas um momento crítico de encontro geracional, um singular cruzamento entre os que estão situados na terra e os que passam por ela em trânsito. Estamos perante um tempo de radical transformação cultural, um processo incessante, no entanto. Apesar de constante em termos da processualidade social, o tempo que é ali documentado surge-nos, à distância de mais de dezasseis anos, marcado pelo que dele nos separa. Por exemplo, quando nós vemos aquelas poupas e aqueles cabelos percebemos que aquilo já pertence a outro tempo. Quando vemos aqueles óculos grandes, outrora característicos, percebemos que o filme capta afinal um espaço-tempo feito de irrepetível singularidade. É certo que alguns elementos dessa singularidade, percebida quase visceralmente, nos escapariam num texto escrito. E na sua capacidade para fixarem realidades que de outro modo seriam elididas pela voracidade do tempo, apetece dizer que esses dois filmes se inscrevem, nalguma medida, na genealogia de *Nanook of the North*.

III

Comentários aos filmes

No *Regresso à terra* da Catarina Alves Costa o que ressalta para mim de mais fascinante é o modo como ele capta - permitam uma expressão que nem me é particularmente cara - a luta contra os elementos, o continuado labor contra a aspereza do meio: o modo de ser de um quotidiano assente em práticas produtivas “primárias”. Um texto escrito tem pouco espaço para a contemplação, tem pouco espaço para a demora, e nós vemos ali aquelas pessoas a descascar batatas, ou então seguimos pessoas que vão dormir a sesta para uma sombra. É um momento que talvez só possa pertencer a esta linguagem, esta linguagem do filme. Outra coisa que eu achei muito interessante é o efeito que a presença da

câmara produz, é um efeito que às vezes é pouco subtil. Lembremos aquilo que o padre dizia, quando faz da homilia quase um poema, dizendo a certa altura “este lugar poético”, ele obviamente que estava a falar para a câmara, para alguém exterior àquele lugar. Ele não diria aquilo, ele não ia falar de um lugar poético que todos conhecem e vivem, se não estivesse lá um olhar, se não estivesse lá um olhar estrangeiro, um olhar que o circunscrevesse e que o situasse na sua terra.

Além do trabalho da Susana Durão capta também um pouco estas mesmas práticas rotineiras. A cena do homem quando chega ao trabalho, liga a rádio, aquela espera à hora do almoço, a fazer tempo, são momentos que de facto pertencem a uma linguagem que o filme tem “paciência” para transmitir e nós temos “paciência” para assistir, e que talvez a escrita nem sempre tenha.

Depois também vemos toda aquela maquinaria em funcionamento evocando um bocado a ideia do mundo que se move e a máquina que move o mundo. Quando na verdade é a própria máquina que está a desaparecer. Ou seja, o movimento da máquina é quase uma metáfora do seu próprio desaparecimento, o incessante movimento representa a sua própria obsolescência em relação ao que se segue: a próxima tecnologia de impressão. O olhar que a Susana coloca no filme pela voz daquele senhor que acabou por ser o escolhido porque lhe estava mais próximo, transmite a ideia de uma comunidade que se cria, uma comunidade prezada, digamos assim, uma comunidade que se cria de ritos repetidos, ritos quotidianos, ritos melancólicos, ritos, nalgum sentido, tristes. Parece que toda a organização da excursão é a logística de uma fuga, uma fuga a essa ritualidade triste. No entanto é essa ritualidade triste que num primeiro momento forja os laços que vão em excursão. Foge-se à vidinha e, como diria O’Neill, foge-se ao “modo funcionário de viver”, mas não às pessoas que dele fazem parte.

O filme *Fora de água* da Catarina Mourão foca exactamente, em duas vertentes, aquilo que há pouco referi, quando se falava em provocar a realidade. O que começa aqui a provocar a realidade são, de facto, as obras de arte. Estas obras polémicas em espaços públicos concitando reacções da população são, no fundo, o motor do “enredo”. Quando um antropólogo vê um conjunto de pessoas a olhar para uma parede, o próprio não se deve ocupar em olhar tanto para a parede, mas deve olhar para as pessoas, perceber o que elas dizem, o modo como elas olham. E aquelas obras de arte, de facto, funcionam como um motor que nos permite ler reacções e as sociabilidades geradas por uma “provocação”. Elas geram um conjunto de discursividades que são interessantes, que permitem articulações entre o poder local e uma série de saberes convocados, entre a arte e o conceito de arte. É muito interessante ver o Presidente da Câmara falar da sua ida ao Museu do Prado, utilizando o seu património cultural para tentar legitimar ou compreender aquele dilema político. E depois há uma outra provocação da

realidade, no sentido de Jean Rouch, que é aquela que é exercida não pelas obras de arte, mas pela câmara de filmar indo ao encontro das pessoas na recolha de reacção. Muitas vezes a câmara suscita reacções ou discursividades que antes não estavam lá, quando as pessoas são convidadas a exprimir opinião frequentemente estão a formar opinião no momento em que respondem.

O efeito da imagem de Salazar é muito instigante porque permitiu desencadear uma energia política. A artista ficou completamente desiludida com o facto de Salazar ter sido queimado. Eu acho muito rico. Sempre que se faz uma revolução há um desejo de destruir os símbolos antigos. E essa destruição pode ser um saudável ritual de iconoclastia. A artista permitiu àquela população sentir um vigor democrático imenso, imagino eu, ao poder queimar a figura de Salazar e sentir-se animada por uma energia política que não estava lá.

Bibliografia citada

- Jenks, Chris, 1995, "Introduction: The Centrality of the Eye in Western Culture", in Chris Jenks (org.), *Visual Culture*, Londres: Routledge.
- Appadurai, Arjun, 1998, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Classen, Constance, 1993, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, Londres: Routledge
- Fabian, Johannes, 1983, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Nova Iorque: University Press.
- Haraway, Donna, 1998, "The Persistence of Vision", in Nicholas Mirzoeff (org.), *The Visual Culture Reader*, Londres: Routledge.
- Latour, Bruno, 1998, "How to be Iconophilic in Art, Science and Religion", in Caroline Jones e Peter Galison (orgs), *Picturing Science, Producing Art*, Londres: Routledge.
- Oliver, Michael, 1990, *The Politics of Disablement*, Houndmills: The Macmillan Press.

Bruno Sena Martins é licenciado em Antropologia na Universidade de Coimbra. Concluiu o Mestrado em Sociologia na mesma Universidade onde actualmente realiza também o doutoramento. Sempre instigado pela questão das representações culturais, tem dedicado o seu trabalho de investigação aos temas do corpo, da deficiência e do sofrimento. Nesse âmbito tem estado envolvido no trabalho voluntário junto de organizações de pessoas com deficiência desde o ano 2000. Em Outubro de 2005 venceu o Prémio do Centro de Estudos Sociais para Jovens Cientistas Sociais de Língua Oficial Portuguesa atribuído à Dissertação de Mestrado: *A cegueira e as narrativas silenciadas*. Em Maio editou a obra "E se eu fosse Cego?": Narrativas silenciadas da deficiência (Ed. Afrontamento). Escreve as suas notas e devaneios no blog *Avatares de um Desejo* (www.avatares-de-desejo.blogspot.com).