



ÁREA TEMÁTICA: Teorias e Metodologias

O olho em campo

ABRAMOVICI, Serge

Doutorado em Cinema e Pedagogia

Université de Provence

helastre@clix.pt

Resumo

O cineasta sabe que há um olho por detrás da objectiva da câmara, que não há imagem «objectiva». Esta consciência das imagens levou-o a teorizar o olhar, o campo, o enquadramento, o ângulo, etc. a partir da resolução prática das dificuldades encontradas no terreno aquando da rodagem. Ao filmar sociólogos, em que medida o cineasta contribui para a reflexão acerca dos procedimentos da Sociologia?

Palavras-chave: Visível; Imagem; Profilmia; Projectivo (Projectção).





O OLHO EM CAMPO

Convidado, há já alguns anos, a integrar o Instituto de Sociologia do Porto, depois de ter realizado vários filmes de índole sociológica, faço questão de agradecer formalmente aos Professores José Madureira Pinto e José Virgílio Pereira que me permitiram acompanhar a sua pesquisa e tomar como objecto os próprios sociólogos, com todos os riscos inerentes a essa incómoda situação¹.

Agradeço também aos responsáveis por este Congresso que me concedem a oportunidade, não apenas de mostrar o resultado de três anos de rodagem, mas também de formular algumas reflexões teóricas e práticas em torno desta experiência.

I

Será porventura interessante partir do que Pierre Bourdieu veio lembrar, a saber: «só existe ciência daquilo que está escondido». Ora, por definição, aquilo que «está escondido» é um postulado. A ciência é pois, antes de mais, um questionamento do visível. O visível é uma construção, um compromisso, um resultado. Enquanto imagem, desempenha uma função: a de significar. Toda a plenitude material do visível lhe confere a autoridade do inegável. O visível é sempre afirmativo, conativo. Ora toda a afirmação pode ser falsa. A complexidade dos códigos, sejam eles do domínio do linguístico ou da ordem do visível, é proporcional à sua capacidade de enganar. O visível é um cenário em *trompe l'œil*, construído em tamanho natural e a três dimensões. A *descoberta* científica é o despojamento da capa semântica cuja face visível, qual máscara, camufla a verdade.

Aquilo que está escondido será um aquém ou um além do visível? Ou será reconhecível dentro do próprio visível, como um rasgão, como um lapso? Aquilo que está escondido pertence à imagem e é da mesma natureza, já que também significa. É uma imagem oculta. Um palimpsesto. Toda a ciência é cabalística mas, ao contrário da mensagem cifrada e dissimulada num texto banal, aquilo que está escondido no seio do visível não foi injectado para ser decifrado. A sua presença é escândalo porque desmente as afirmações do visível. E implica a sua reformulação. Da mesma maneira que os raios X desvendaram os luxuriosos nus sob os luxuriantes drapejados dos quadros de Gustav Klimt. O risco maior é a nova imagem, desnudada pela ciência, vir a revelar-se projectiva, nascida do olhar que a expõe, tal como os paragramas de Saussure (Starobinsky, 1971).

O problema que se coloca é pois, em parte, metodológico: como interrogar o visível? Como, através do olhar que sobre ele se pousa, extirpar-lhe a sua feição de evidência *natural*? Como desvendar o seu carácter, não forçosamente enganador, mas, pelo menos, factício e ambíguo? Primeiro, historicizando-o. Depois, analisando-o. O visível surge como um bloco, um todo homogéneo e monossémico. Ora, ele é composto por partes que a justaposição espacio-temporal transforma em conjunto. Trata-se pois de destacar essas partes e de, sem as isolar, interrogar os laços que as ligam entre si. Os fragmentos assim em foco tendem para a significação mas não a detêm integralmente. Participam da significação mas, enquanto fragmentos, poderiam pertencer a outro conjunto, logo suportar outra significação.

Fraccionado, o visível deixa emergir indícios contraditórios. Recorte territorial versus concentração da propriedade, ligação à terra versus proletarização, enraizamento no local versus migrações pendulares. A coabitação de práticas e valores antitéticos parece paradoxal. Sob a evidência tranquila do visível surgem as feridas, as cicatrizes, os sacrifícios, as soluções precárias que garantem a permanência. Não é



propriamente o visível que está em causa, mas a sua legibilidade, a sua significação. É enquanto imagem que o visível se torna ambíguo.

Assim, em vez de recusarmos as imagens, de as denunciarmos, talvez nos seja produtivo suscitá-las. Porque a relação dos utentes com o meio ambiente é desigual. Alguns controlam-no, constroem-no, procedem à sua ordenação, outros aceitam-no, suportam-no, procuram nele um lugar discreto. Sem chegar ao ponto de se esconderem, tentam não manchar o quadro. Não têm direito à sua própria imagem. Embora a tenham construído não a podem expor. E a confrontação das imagens diversas de um só visível é reveladora. A bela tela do visível, a sua evidência de paisagem, é uma trama esburacada.

Porque aquilo que está escondido não faz parte do inconsciente mas do censurado. Solicitar a imagem de quem, pela sua posição e pelas suas disposições, renunciou ao direito à exposição, a quem se cala e consente, é pôr cobro a uma censura, a uma auto-censura. A intervenção do investigador não pode ser inocente e implica uma elevada responsabilidade: que fazer das imagens vindas à luz? Não só a caracterização das causas corre o risco de se confundir com uma nova forma de determinismo, como o profundo fracasso de toda a descoberta é, perante o objecto revelado, constatar a impotência do investigador. A transformação passa pela transformação das imagens. Um objectivo modesto mas aceitável poderia ser a tomada de consciência das imagens.

II

A sociologia trabalha com grandes números. Começa por eliminar do visível aquilo que se prende com o particular. As suas imagens são estruturais. Elas são alicerce do visível que, apoiado nelas, deve confirmá-las sem nelas se confundir. Foi preciso agir em dois tempos: primeiro multiplicar as imagens, depois procurar o seu coeficiente de representatividade. O quociente obtido é de ordem abstracta, define o geral que nenhum traço particular realiza totalmente: a média corrigida. As imagens sociológicas desaguam numa tipologia. Mas essa tipologia não pode limitar-se a constatar, tem de fornecer explicações. Portanto tem de instituir modelos. A sociologia é mais platónica do que confessa ou desejaria ser.

Os modelos induzem um procedimento comparativo. O seu objectivo é a predictibilidade, mas cada *nuance* permite avaliar o desfasamento em relação ao modelo de referência. E assim se pode realçar uma especificidade do objecto ou do espaço em causa. Ao particular do visível ofuscante, a ciência contrapõe um particular calculado, oculto *no* visível. No entanto, tendencialmente, esse novo particular que corresponde a uma média ver-se-á absorvido pela uniformização que caracteriza a organização social assente na produção e distribuição de massa.

A simples presença de um inquiridor constitui uma intromissão. O inquiridor é exterior ao espaço estudado, não procura integrar-se nele, propõe-se observar o visível sem nele participar. Já Levi-Strauss comentava em «Tristes Trópicos» (Levi-Strauss, 1955): o inquirido em si mesmo, a imersão no seio dos indígenas, o contacto, a negociação para obter informação são a parte penosa do trabalho. Em todo o caso, a parte ambígua: o investigador penetra num meio diferente do seu como turista, fantasmaticamente fascinado pela descoberta, ou até pelo exotismo. Deve simultaneamente preservar o seu estatuto de exterioridade, garante da objectividade, e convencer o outro da sua solidariedade, ou até da sua utilidade. Não pode comprometer-se, sob pena de comprometer o resultado. Porém, dos indígenas, solicita informações e uma imagem. É pois obrigado a fingir, representar um papel, fazer alguma batota, mentir um bocado, aparecer ele próprio como uma imagem.

Uma parte da reflexão de Pierre Bourdieu - desde «A Distinção» (Bourdieu, 1979) até à «Miséria do Mundo» (Bourdieu, 1993) - foi consagrada à violência e à autoridade simbólica exercidas através da palavra. Fazer



uma pergunta não é um acto legítimo - por isso o acto de perguntar denuncia ora a ingenuidade, ora o exercício do poder do questionamento. E as informações obtidas dependem da imagem que o inquiridor forjou de si próprio, da imagem que o inquiridor conseguir transmitir. Ele deve interrogar sem parecer perguntar e receber as respostas como confidências. O inquiridor ideal é um confessor. Tem de despertar no indígena o desejo de ser ouvido, tem de apresentar-se como uma escuta pela qual se ansiou. De algum modo é obrigado a inverter os papéis, a fim de aparecer como solicitado e não como solicitador no questionamento e de oferecer a sua escuta como se fora uma resposta. O tortuoso caminho da verdade passa pela máscara, quando não pela falsidade.

Mas, claro está, o investigador não é um grande actor. A sua ética é incompatível com um disfarce assumido. E, sobretudo, não é um agente da polícia. Por isso, deve reduzir a parte do campo a desbravar, o carácter decisivo das respostas condicionadas pela própria formulação das perguntas. Com efeito, antes de ir para o terreno, o investigador constrói uma imagem prévia do visível com o qual se vai defrontar. O inquérito sociológico funciona, antes de mais, como uma confirmação. Para descobrir o rasgão no visível, o investigador teve de o prever, teve de definir a parte da imagem a explorar, a escavar. Através do recurso a dados estatísticos disponíveis e do seu confronto, e por referência aos modelos mais próximos - ou seja, graças ao conhecimento de inquéritos anteriores. Porque a ciência funciona, principalmente, em recipiente fechado.

Assim sendo, como medir a influência da imagem pré-construída sobre a imagem final conquistada pelo investigador? Até que ponto a ciência ficciona o seu objecto? O olhar cria ou não cria aquilo que crê observar? Demasiada proximidade pode cegar - é consabido que as análises de Bourdieu sobre o seu próprio meio universitário (Bourdieu, 1984) suscitaram contestação. Todavia, será que a distância em demasia permite apreender o sujeito? A sociologia do mundo rural é obra de cientistas citadinos. Ora, a definição do ponto de vista é algo que não se deve escamotear. O olhar é tão pouco natural como a paisagem. E a paisagem não é apenas «aquilo que vemos desfilar de cada lado da auto-estrada» pelo vidro do carro, como Georges Perec (Perec, 1974) ironizava.

III

A sociologia define-se primeiro pelo seu objecto. É ele que dita o método. Quanto aos instrumentos, é obrigada a inventá-los. O cinema, pelo contrário, define-se primeiro pelo seu instrumento. Não existe uma tradição de cinema sociológico e isso nada tem de surpreendente: o cinema só filma o visível, nunca aquilo que está escondido. Por outro lado, o cinema só considera aquilo que é particular e nunca a média estatística. Em contrapartida, existe uma tradição de cinema etnográfico, que remonta a Robert Flaherty, e foi recentemente desenvolvida por Jean Rouch. Essa tradição analisou um certo número de problemas inerentes ao trabalho sociológico no terreno e, embora porventura não os tenha cabalmente resolvido, conseguiu propor algumas respostas provisórias às questões que a prática lhe permitiu identificar.

É interessante notar que a imagem filmada não é portadora de nenhum indício de verdade: a interpretação, cega e errónea, da autoria de Napoleon Chagnon, das imagens por ele próprio registadas, em 1976, a propósito do ritual descrito em «The ax fighting», deve alertar-nos para a natureza essencialmente projectiva da significação.

O cinema é, antes de mais, fabricação de imagem, consciência da imagem. O visível não entra integralmente na objectiva, é preciso enquadrá-lo. Além disso, do visível a câmara capta tão-só a luz reflectida. Muitas vezes é preciso esperar que as condições de iluminação se encontram reunidas para poder haver cinema. As mais das vezes, a câmara não consegue registar o acontecimento no imediato. A ficção cinematográfica começou com reconstituições. Há uma discrepância incomensurável entre o tempo



de preparação da rotação de um plano e a duração irrisória desse mesmo plano. O cinema, na sua fase de captação das imagens, é espera e gestão do tempo.

Nunca se começa por filmar. Não por ser necessário conhecer e definir de antemão o objecto. Bem pelo contrário, o objecto emergirá na montagem, a partir do ordenamento da multiplicidade das imagens. Aliás, muitos filmes passam ao lado do seu objecto ou nem chegam a conseguir defini-lo. Não, a questão é que, antes de tudo o resto, é preciso fazer-se aceitar como presença. A câmara atribui uma função ao seu interlocutor: o papel de actor. A relação entre quem filma e quem é filmado é forçosamente cúmplice. Não se trata de estabelecer familiaridade, mas de cooperar com vista à fabricação da imagem. O cineasta etnógrafo, ao segurar na câmara, confia uma missão às pessoas que filma: a de se auto-encenarem.

Tal como o sociólogo, o cineasta é exterior. No entanto, não tem de formar uma imagem prévia na medida em que vai confrontar-se directamente com o visível. Esse visível, uma vez enquadrado, perde o seu estatuto de objectividade. Em Flaherty (Flaherty, 1922) como em Rouch (Rouch, 1954), as fronteiras entre ficção e documentário sofrem grande atenuação. O cineasta etnógrafo deve colocar-se ao serviço da ficção do outro, deve ser capaz de a enquadrar. Rouch falava muitas vezes do imperativo de «acreditar na crença» para poder filmá-la. Porque é possível ser exterior e solidário. E o verdadeiro etnógrafo, de Levi-Strauss a Rouch, aproveita essa sua dupla postura para pôr em causa as suas próprias crenças. Através do *outro*, ele aprende algo sobre *si*.

Ao tentar avaliar a adequação do enquadramento ao gesto filmado, Claudine de France (France, 1982) mostrou que o objecto filmado é determinado em igual medida pelo enquadramento e pelo visível: um grande plano sobre as mãos de uma tecedeira não mostra a amplitude do seu gesto, um plano aberto não mostra a destreza dos seus dedos. Por um lado, o visível transforma-se em imagem significativa logo que é filmado, por outro, a imagem filmada é condicionada pelas escolhas ao nível da tomada de vista: câmara fixa ou câmara em movimento, ângulo, profundidade de campo, relação entre o primeiro plano e o fundo, etc.

Acresce que o cineasta deve sempre esforçar-se por avaliar os fenómenos de profilmia, ou seja: as ocorrências desencadeadas pela presença da câmara. Não para eliminar esse tipo de fenómenos enquanto interferências, mas a fim de estabelecer o contrato entre os intervenientes, o elo entre a imagem transmitida e a imagem registada. Foi graças a esta preocupação que Rouch conseguiu filmar transees dos quais pressentia o desencadeamento, porque sabia que a sua participação favorecia o arranque da crise: segurava a câmara no centro do círculo das pessoas a dançar (Rouch, 1971). Intervinha assim no processo sem intervir na sua encenação, colocava-se ao serviço de quem aproveitava a sua presença para se exteriorizar, para se expor.

IV

O trabalho de acompanhamento cinematográfico de um inquérito sociológico requer portanto um protocolo. O princípio de discrição ditou, não somente a escolha de uma câmara leve segurada à mão, mas também uma postura: colocar-se, à partida, sempre atrás do inquiridor, em lugar visível mas retirado, permanecer virado para o inquiridor, em posição solidária. A câmara foi aparecendo, ao longo do processo, como um acessório, como um complemento. Todavia, o inquirido ora se submetia ao questionário - e podia, por saudável coquetterie, recusar deixar-se filmar, sabendo que a câmara acabaria por se virar para ele -, ora à câmara cuja presença reforçava os motivos pelos quais ele aceitava responder às perguntas.

O cineasta mantinha-se em silêncio. Uma vez aceite a presença da câmara, tratava-se de a fazer sentir como passiva e permanente. O inquiridor nunca sabia em que momento estava a ser filmado. Se por um



lado, ele não podia ignorar a presença do operador de imagem e do engenheiro do som, por outro, só podia dirigir-se à câmara através das respostas ao questionário. Ao mesmo tempo, a imagem que ele desejava transmitir não podia ser a de um «inquirido». E, por isso mesmo, a câmara acabava por desencadear ou facilitar o discurso. Como permanecia em posição discreta e retirada, o inquirido não parecia dirigir-se a ninguém, podendo assim o inquiridor recolher as informações desejadas ou reorientar o fluxo da palavra para as directivas do questionário.

Os inquiridos estão obviamente familiarizados com a imagem, sob a forma televisiva. A priori, assimilam qualquer câmara ao instrumento de uma reportagem de televisão. Ao mesmo tempo, têm consciência de que o inquirido não é motivado por nenhum acontecimento excepcional e, por conseguinte, não justifica nenhum envolvimento de tipo publicitário. Os inquiridos sobrestimam a câmara, atribuindo-lhe uma intenção de larga difusão, contudo subestimam-na na medida em que ela não se mostra interventiva. Fornecem-lhe uma imagem, mas porque ela permanece e se detém, porque ela dilata o tempo da sua presença, são levados a aceitar simplesmente expor-se perante a objectiva. O cineasta deve gerir a constante metamorfose do papel e do estatuto que lhe é atribuído.

Observado por um instrumento importuno e mudo, o inquirido só pode escolher entre fingir-se distraído, prosseguindo imperturbavelmente a sua actividade, e tomar a câmara como confidente - tanto mais que o microfone, muito próximo e pouco identificável sob o seu invólucro protector, ocupa um espaço superior ao da câmara de bolso. O cineasta esforça-se por não impor a sua intromissão como uma agressão. A câmara nunca é «invisível», portanto a pessoa filmada não é apanhada numa armadilha. Porém o comportamento filmado nunca é totalmente natural, o que não significa que seja por isso menos verdadeiro. A imagem ficcional transmitida é verdadeira para quem a transmite.

A câmara é uma presença fantasmática. De bom grado a comparo ao psicanalista no qual se projectam vários papéis e figuras, graças ao seu teimoso mutismo. A câmara é um substituto. A indeterminação do horizonte de difusão da imagem no momento da sua captação - quem irá vê-la? - eleva a sua presença silenciosa a um patamar do imaginário. O olhar da objectiva pode ser assimilado a entidades várias e variáveis, que vão do gato familiar ao anonimato do grande público. Motor de arranque, figura de confidente, ela desperta inconscientemente no sujeito filmado o desejo e a preocupação de se transformar em imagem, de ter direito à sua própria imagem.

O conhecimento das imagens geralmente não vai até à consciência da sua manipulação. A etapa da montagem escapa aos que assimilam cinema e câmara. A continuidade entre dois planos é, a priori, tida como natural. A articulação dos fragmentos correspondente a cada plano montado reconstrói e devolve uma plenitude de sentido, uma outra forma do visível: um visível que expõe a sua própria crítica. Enquanto visível construído, pode pois ser contestado. A imagem *projectada* dá-se a ver enquanto imagem. Cabe ao cineasta quebrar o natural das justaposições. Cabe-lhe eventualmente assumir um ponto de vista expondo-se - quanto mais não seja sob forma de comentário «off» -, cabe-lhe aceitar dar o flanco.

V

Ao filmar, o cineasta interroga. Ao mostrar o seu filme, ele espera uma resposta. Não beneficia da protecção da ciência, nunca apresenta um resultado que escamoteie o processo. O investigador, pelo contrário, depois de ter interrogado, fornece respostas, propõe um resultado «objectivo», incontestável. Por isso lhe custa colocar-se em situação de concorrência com as imagens, as do visível como as do cineasta, e ainda lhe custa mais fornecer uma imagem de si próprio. O investigador possui uma imagem de si enquanto sujeito - a quem a ciência outorga autoridade - e a sua exposição enquanto objecto só pode ser vivida como revelação de fragilidades e fraquezas.



O estatuto científico, seja qual for o nível a que nos reportemos, do professor investigador ao inquiridor precário, confere alguma autoridade ou, no mínimo, uma certa protecção. Quanto mais o investigador reivindica a objectividade, mais essa protecção aumenta, na razão directa do virtual anonimato que absorve o sujeito - e o seu ponto de vista -, confinando-o na disciplina à qual se dedica. Ora o cinema não pode filmar um objecto abstracto - no melhor dos casos pode criar uma imagem desse objecto. O cineasta não filma a ciência, mas os seus agentes. O investigador em situação de exposição já não está protegido, frente à câmara, pela autoridade da sua disciplina, e não sabe bem que imagem lhe é solicitada - já que o cineasta permanece silencioso -, não sabe bem que imagem transmitir.

Assim, mais do que os indígenas, os sociólogos mostraram-se sensíveis à presença da câmara. Despojados de algumas defesas, vão lançando olhadelas discretas para avaliar se estão ou não no enquadramento. Por vezes procuram poses, muitas vezes vigiam os seus gestos. Sentem-se desprevenidos, porventura porque as imagens que queriam transmitir não eram imagens de si mesmos. Teriam preferido manter-se anónimos. Transformados em personagens, é a própria objectividade do seu olhar, a neutralidade da sua posição - logo os alicerces da sua autoridade simbólica - que se encontram ameaçadas. A câmara interfere no seu trabalho porque os apanha nas malhas da imagem.

Além disso, para aqueles cujo estatuto ainda carece de garantias firmes - os inquiridores no terreno -, a câmara é percebida como um instrumento de controlo e de vigilância. O incómodo, nessa particular situação, pode ir até ao bloqueio. Mais uma vez, é o estatuto ambíguo do cineasta e a sua postura de mutismo, é o facto de ele se tornar receptáculo de projecções fantasmáticas, que está na origem da perturbação causada. A câmara não é, como uma caneta, uma ferramenta neutra. Não faz parte da panóplia científica. A sua presença configura a intrusão de um instrumento e de um olhar exteriores. A câmara constitui um risco, uma ameaça, de que o investigador não consegue livrar-se pois foi ele próprio que a convocou, que a convidou. Não estará exactamente arrependido de ter corrido esse risco, mas teria certamente preferido evitar confrontar-se com a câmara.

O investigador é pessoa informada. Tem consciência de que as imagens vão ser montadas, de que o seu discurso vai ser cortado, integrado num discurso mais amplo, o do filme, que ele não controla. É pois obrigado a negociar tacitamente com o cineasta, a fim de garantir que a sua exposição e a sua confiança não vão ser traídas - contrato esse que ele não sente necessidade de formalizar com aqueles que são, por exemplo, objecto do inquérito. O filme vem desdobrar os processos de controlo e de auto-censura institucionalmente instaurados para assegurar a neutralidade e a imunidade do procedimento científico. É da sua própria imagem que o cientista tem medo.

A atitude dos investigadores perante a câmara, embora reservada, não deixa ainda de se enquadrar no âmbito dos efeitos de profilmia. A câmara submete o cientista a um olhar externo. Reduz os seus resultados a actos de palavra. E subjectiviza-os. Ao forçar o cientista a mostrar-se como imagem, fragiliza-o. Porém, também o incita a adoptar uma pose à sua escolha numa relação negociada como o outro. Por outras palavras, incita-o a comprometer-se. O compromisso pessoal - como a História abundantemente prova - não é incompatível com o rigor científico. Pierre Bourdieu forneceu-nos o exemplo acabado dessa compatibilidade, dessa complementaridade. E não será por acaso que as suas reflexões acerca da televisão (Bourdieu, 1996) incidiram sobre a relação entre as práticas adoptadas e as imagens que delas resultam.



Bibliografia:

- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1984), *Homo Academicus*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1993), *La Misère du Monde*, Paris, Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1996), *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir.
- FRANCE, Claudine de (1982), *Cinéma et Anthropologie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1955), *Tristes Tropiques*, Paris, Plon.
- PEREC, Georges (1974), *Espèces d'Espace*, Paris, Éditions Galilée.
- STAROBINSKY, Jean (1971), *Les Mots sous les Mots, les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard.

Filmografia:

- FLAHERTY, Robert (1922), *Nanook of the North*.
- ROUCH, Jean (1954), *Les Maîtres-Fous*.
- ROUCH, Jean (1954), *Les Tambours d'Avant, Turu et Bitti*.

¹ Projecto POCI/SOC/58668/2004, *Transformações sociais numa colectividade local do Noroeste Português*, co-financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e pelo FEDER, através do Programa POCI 2010.