



HAL
open science

Descritividade e emicidade do documentário: as escolhas de realização de um filme sobre o trabalho doméstico

Armelle Jacquemot

► To cite this version:

Armelle Jacquemot. Descritividade e emicidade do documentário: as escolhas de realização de um filme sobre o trabalho doméstico. Ferraz, A.L.C., Mendonça, J.M. de. Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa, ABA Publicações, pp.305-331, 2014. hal-03147374

HAL Id: hal-03147374

<https://hal.science/hal-03147374v1>

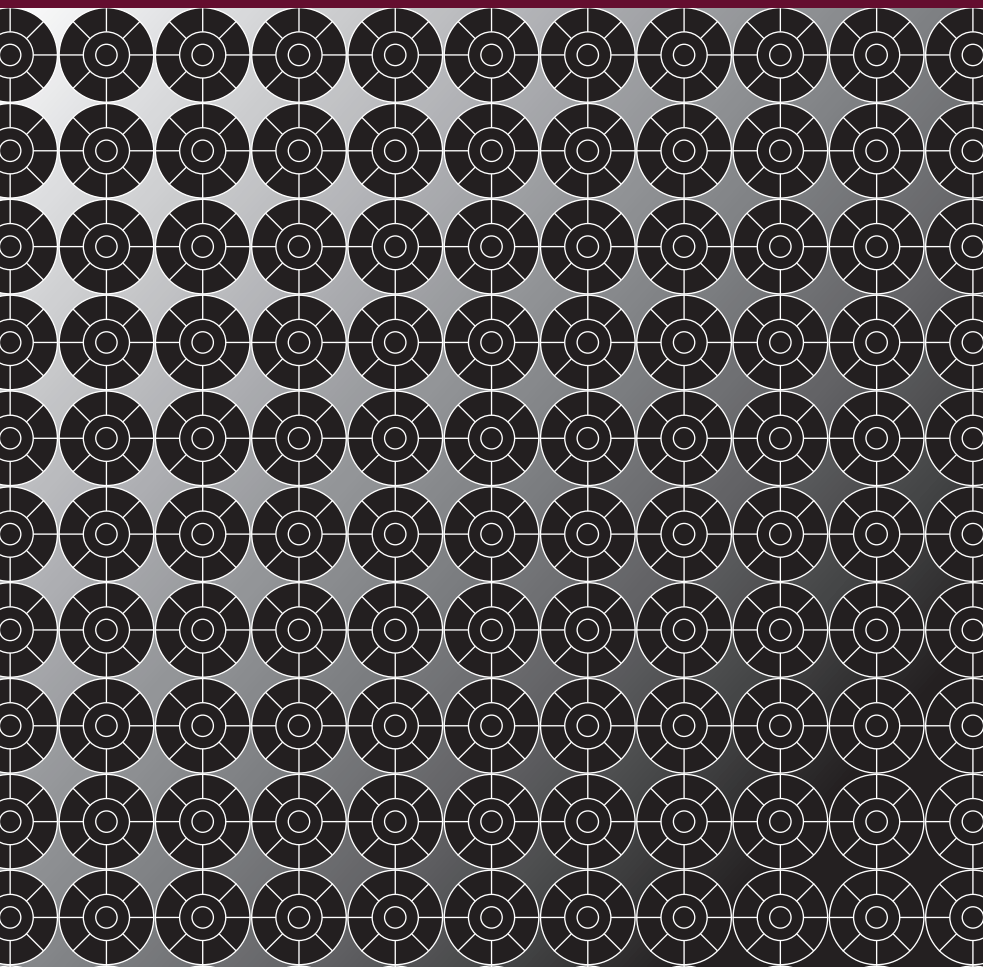
Submitted on 19 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANTROPOLOGIA VISUAL: PERSPECTIVAS DE ENSINO E PESQUISA

ANA LÚCIA MARQUES CAMARGO FERRAZ E
JOÃO MARTINHO DE MENDONÇA
(ORGANIZADORES)



ABA PUBLICAÇÕES

ABA
e-books

COMISSÃO DE PROJETO EDITORIAL

Antonio Motta (UFPE)
Carmen Rial (UFSC)
Cornelia Eckert (UFRGS)
Igor José Renó Machado (UFSCAR)
Peter Fry (UFRJ)

Coordenador da coleção de e-books

Igor José de Renó Machado

Organização e supervisão editorial

Ana Lúcia Camargo Ferraz e
João Martinho Braga de Mendonça

Revisão linguística

Português:

Abner Santos (17 artigos)
Paula Sayuri (5 artigos, prefácio e introdução)

Espanhol:

Marcelo Farfan (2 artigos)

Inglês:

Abner Santos (1 artigo)
Jeffrey Hoff (2 artigos)

Normalização

Abner Santos

Financiamento

FAPERJ (UFF)
CAPES (PROAP/PPGA/UFPB)
AVAEDOC/UFPB

Foto da contra-capa/frontispício

João Martinho de Mendonça e
Joana Lacerda

Aluna de Ciências Sociais diante do livro
Gardens of War (Gardner/Heider)

Diagramação e produção de e-book

Mauro Roberto Fernandes

CONSELHO EDITORIAL

Alfredo Wagner Berno de Almeida (UEA)
Antonio Augusto Arantes (UNICAMP)
Bela Feldman-Bianco (UNICAMP)
Cristiana Bastos (ICS/Univ.Lisboa)
Cynthia Sarti (UNIFESP)
Gustavo Lins Ribeiro (UNB)
João Pacheco de Oliveira (UFRJ)
Julie Cavignac (UFRN)
Laura Graziela Gomes (UFF)
Lílian Schwarcz (USP)
Luiz Fernando Dias Duarte (UFRJ)
Miriam Grossi (UFSC)
Ruben Oliven (UFRGS)
Wilson Trajano (UNB)

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA

Presidente

Carmen Sílvia Rial (UFSC)

Vice-Presidente

Ellen Fensterseifer Woortmann (UnB)

Secretário Geral

Renato Monteiro Athias (UFPE)

Secretário Adjunto

Manuel Ferreira Lima Filho (UFG)

Tesoureira Geral

Maria Amélia S. Dickie (UFSC)

Tesoureira Adjunta

Andrea de Souza Lobo (UNB)

Diretor

Antonio Carlos de Souza Lima (MN/UFRJ)

Diretora

Marcia Regina Calderipe Farias Rufino (UFAM)

Diretora

Heloisia Buarque de Almeida (USP)

Diretor

Carlos Alberto Steil (UFRGS)

www.abant.org.br

Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte.
Prédio Multiuso II (Instituto de Ciências Sociais) – Térreo – Sala BT-61/8.
Brasília/DF Cep: 70910-900. Caixa Postal nº: 04491.
Brasília – DF Cep: 70.904-970. Telefax: 61 3307-3754.

ANTROPOLOGIA VISUAL: PERSPECTIVAS DE ENSINO E PESQUISA

ANA LÚCIA CAMARGO FERRAZ E
JOÃO MARTINHO DE MENDONÇA
(ORGANIZADORES)

ABA PUBLICAÇÕES

e-ABA
e-books



Descritividade e emicidade do documentário: as escolhas da realização de um filme sobre o trabalho doméstico¹

Armelle Giglio-jacquemot

Universidade de Poitiers, França

Introdução

Todo filme resulta de um conjunto complexo de escolhas. A cada grande etapa de sua fabricação – exploração, escolha do tema, escritura, filmagem, montagem, mixagem – o(a) diretor(a) deve compor com múltiplas limitações e oportunidades² e eleger, entre as opções possíveis, as que lhe parecem atender melhor suas intenções. É verdade que numa realização, nem todas as escolhas são o produto de deci-

1 Versão próxima ao artigo original publicado em 2012 na revista *ethnographiques.org*, n. 25, sob o título *Descriptivité et émicité du documentaire: les choix de réalisation d'un film sur le travail domestique*.

2 As que são ligadas, notadamente, à linguagem cinematográfica, ao gênero no qual se pretende inscrever seu filme, às condições de filmagem, ao orçamento que se dispõe, etc.

sões maduras e algumas dentre elas são também espontâneas ou intuitivas. Conscientes ou não, elas não deixam de produzir efeitos nos quais vou me focalizar examinando as escolhas de realização de *Nice, bonne au Brésil* (2009), um documentário que consagrei ao trabalho doméstico e centrei sobre a figura de uma empregada doméstica brasileira, Elenice Barbosa, chamada “Nice”³. Explicitando a estratégia de realização adotada, minha intenção é dar conta da maneira como procedi para explorar, filmar e compartilhar essa experiência e essa realidade do trabalho. Trata-se, notadamente, de descrever o modo como foi construído e instalado um ponto de vista que assume claramente um *parti pris* descritivo e êmico.

Das notas videográficas ao documentário

No meu percurso e na minha prática de antropóloga, o recurso às imagens em movimento começou cedo – desde meu primeiro trabalho de campo na umbanda – sem que houvesse um questionamento sobre as modalidades de conhecimento e de produção do real que operavam nos documentos visuais que realizava. Certamente porque, durante muito tempo, utilizei as imagens por motivos que não tornavam essa reflexão imperativa. Filmando, sobre-

3 Esse documentário, indicado para vários festivais na França e no Brasil, recebeu o prêmio Des Rencontres Internationales du Film de Chercheurs de Lyon, em 2011. Pode-se assistir alguns trechos no site de seu distribuidor R&O Multimédia <<http://www.recherche-et-organisation>>.

tudo, cerimônias e rituais, utilizava a filmadora como um instrumento de pesquisa bem mais vantajoso, para a gravação desses fenômenos, do que os simples caderno, caneta, gravador e máquina de fotografar. Se essas imagens apresentavam um interesse certo em matéria de pesquisa e mesmo de ensino, na intenção como na utilização, elas tinham por vocação ser o que André Leroi-Gourhan chama de “notas cinematográficas”⁴ em seu famoso artigo de 1948 (1948, p. 104). Inicialmente destinadas a mim mesmo e, por derivação, aos meus interlocutores do campo e a um público restrito de pesquisadores e estudantes, essas imagens permaneceram, na sua grande maioria, em estado bruto. Quando foram um pouco montadas para serem mostradas em seminários de pesquisa, cursos ou conferências, elas o foram sob a forma de documentos que emprestavam seu fio diretor à linearidade cronológica de seus temas – rituais ou cerimônias – que se viam, assim, descritos e contados em imagens. Mostradas por seu valor fortemente descritivo, essas imagens exigiam a ajuda de um comentário exterior. Elas produziam também efeitos lastimáveis: em vez de aproximar dos universos exóticos dos quais eram extraídas, muitas vezes elas confortavam o sentimento de estranheza dos espectadores e até mesmo os seus preconceitos.

4 “Ces bouts tournés au jour le jour, sans plan déterminé, rendent d’éminents services et l’on commence à utiliser la caméra comme un bloc-notes. [...] Transformées en film, les notes ont les pires défauts du documentaire; conservées à l’usage du spécialiste elles sont précieuses.” (1983, p. 104).

É certamente o sentimento de desconforto moral causado por esse mal-entendido que me levou a filmar numa nova perspectiva: não mais para coletar dados úteis às minhas pesquisas, mas para fazer filmes que, destinados a um público amplo, existissem por si próprios e dessem acesso a realidades e a vividos que meu trabalho de antropóloga me leva a explorar, sentir e a apreender de dentro do campo etnográfico, a partir da experiência íntima e prolongada. Documentários etnográficos portanto, não explicativos ou didáticos, mas compreensivos, que proporcionam um sentimento de encontro com os universos, as pessoas e as práticas que mostram. Mas, como conseguir isso com sons e imagens? O que mostrar da realidade de referência? O que colocar em imagens e em relato? E como? É nas reflexões suscitadas por essas perguntas preliminares e nas respostas que elas obrigam a conceber que estão ancoradas as escolhas de realização de *Nice, bonne au Brésil*.

Descritividade e emicidade do documentário

Durante dois anos, de 2008 à 2009, eu pacientemente decupei, selecionei e montei as imagens desse documentário. Eu as havia filmado cinco anos antes, em dezembro de 2003. Quanto à Nice, a personagem deste filme, nosso encontro aconteceu cinco anos antes da filmagem, em 1998, quando ela entrou, quase ao mesmo tempo que eu, no casarão que fornece seu quadro espacial ao filme: ela para trabalhar como empregada doméstica “que dorme no

serviço”; eu para me hospedar a convite de seus patrões. Mais de dez anos se passaram, então, entre o primeiro encontro com a Nice e o ponto final colocado no filme.

Salientar, para começar, que o documentário necessitou de muito tempo, é apontar não somente as dificuldades de toda ordem encontradas durante sua elaboração mas também, e sobretudo, o método do qual procede o resultado – a etnografia que tem o tempo como meio e como aliado – e a preocupação fundamental que guiou as decisões tomadas em todas as etapas da realização: propor um olhar que enfatize a descritividade e a emicidade⁵.

A descritividade remete à preocupação com a descrição das ações e interações humanas e passa pela observação fina e prolongada das práticas, dos comportamentos e gestos. Quanto à emicidade, ela remete à preocupação com a restituição êmica dessas ações e interações, isto é, a uma atenção particular voltada para o ponto de vista dos atores⁶ que exige, para ser alcançado, que se compartilhe seu dia a dia de maneira prolongada. Pois, somente a experiência da imersão é que permite acessar intimamente à “sua visão de seu mundo” como escreveria Bronislaw Malinowski (1963, p. 82). Aliás, descritividade e emicidade são intimamente ligadas na medida em que, para descrever bem as ações e interações, é preciso levar em conta suas significações cul-

5 Duas dimensões constitutivas do que Jean-Pierre Olivier de Sardan chama “o índice etnográfico” do documentário (1994, p. 53).

6 No sentido sociológico do termo.

turais, isto é, aceder primeiro ao sentido que lhes conferem os que as realizam e as vivem (Sperber, 1982, p. 15).

Se essa dupla preocupação pode produzir um olhar singular e refletir uma sensibilidade antropológica (Olivier de Sardan, 1994, p. 63), esse olhar e essa sensibilidade não se transmitem assim num filme: não basta ligar a filmadora, orientá-la na direção certa e deixar rodar para que o simples registro seja apto, por si próprio, a traduzi-las. Para que a descritividade e a emicidade se insinuem no documentário, há de conseguir expressá-las em imagens e sons. O que supõe que o discurso filmado esteja organizado e articulado em torno dessas duas dimensões; o que supõe, então, uma série de escolhas operadas em todas as etapas da fabricação do filme com esse intuito.

Se o realizador tiver êxito, certamente conseguirá comunicar ao espectador sua compreensão íntima da experiência e da visão das pessoas filmadas. É esse o objetivo. Ele conseguirá dar-lhe acesso às maneiras de fazer, representações, valores, vivências, sentimentos, sensações dos sujeitos graças à sua própria experiência de incorporação do mundo deles. Conseguir comunicar essa compreensão, conseguir abrir esse acesso a um público que tem um vivido social ou cultural diferente do das pessoas filmadas – eis a meta que persigo através do documentário. É certo que o realizador não pode controlar totalmente as leituras que serão feitas de seu filme, nem as emoções e sentimentos experimentados pelos espectadores. Mas seu objetivo é certamente de introduzir e confiná-los num mundo dentro

do qual farão suas leituras (Henley, 2009) e sentirão o que sentirão.

As intenções

Durante os 68 minutos que dura *Nice, bonne au Brésil*, eu queria que os espectadores estivessem confinados, como Nice, na grande casa onde ela passa a maior parte de uma vida dominada por um trabalho extenuante e escravidante. Que eles sentissem sua solidão, seu isolamento, seu sentimento de limitação e de estagnação, seu cansaço – o suficiente, pelo menos, para que não fosse necessário que ela os convencesse pelo seu discurso, mas que as suas palavras somente confirmassem ou reforçassem a percepção deles.

Mantendo os espectadores no quadro fechado do casarão, fazendo-lhes acompanhar os passos de Nice de maneira a lhes propor uma leitura do espaço inspirado em sua prática, mostrando-lhes as tarefas que ela cumpre sem parar, minha intenção era não somente dar-lhes a conhecer a realidade do trabalho de empregada a partir do lugar de Nice mas também colocá-los na condição de participar mental e fisicamente de seu trabalho. Sentir o desgaste físico e a carga mental; seu caráter enfadonho e repetitivo, bem como sua amplitude, dureza e variedade; experimentar os sentimentos de não-valor, de não-reconhecimento ligados a esse trabalho, o sofrimento e as inquietações causados pelo desprezo social dos quais Nice se sente objeto – principal-

mente por parte daqueles que ela chama de “gente importante” ou ainda “os outros”, entre os quais os seus patrões.

O que me animou profundamente ao fazer esse filme, foi a vontade de sacar Nice de sua invisibilidade nessa grande casa onde, apesar da energia e do cuidado dispensados, a utilidade e até mesmo a realidade de seu trabalho são ignorados pelos que a empregam, como é o caso de numerosas empregadas que vi trabalhar em famílias brasileiras. Basta, para se convencer, observar o estado medíocre e a pouca funcionalidade do material de trabalho que lhe fornecessem seus empregadores.

A escolha do tema

É aqui que tudo começa. À diferença do que acontece geralmente nos documentários sem intenção antropológica, é o conhecimento aprofundado do real de referência que orientou a escolha do tema. Em outros termos, as sondagens e reflexões antecedentes não foram feitas na intenção de fazer um filme, elas foram seu preâmbulo: quando filmo Nice no seu cotidiano, nossa relação é antiga e tenho, como pano de fundo, o conhecimento de seu trabalho, do universo no qual ele é realizado (constituído, notadamente, das relações que ela tem com seus empregadores e seus quatro filhos) e, enfim, da experiência e da visão que ela tem dele (tanto do seu, como do de outras domésticas). Por outras palavras, baseio-me numa compreensão e num saber etnográficos prévios.

Não encontrei as empregadas por ocasião de uma pesquisa sobre o trabalho doméstico no Brasil⁷, fenômeno que permaneceu à margem das pesquisas que realizei nesse país, embora objeto de um interesse constante. Encontrei essas mulheres pobres tanto nos meus diversos campos etnográficos – entre os fiéis da umbanda e os usuários dos serviços públicos de saúde – quanto no domicílio das várias famílias de classe média nas quais fui hospedada por vinte e cinco anos.

As empregadas são numerosas no Brasil, onde o trabalho doméstico representa o primeiro emprego feminino⁸. Com algumas delas me relacionei. A Nice é uma dessas. Fora nossa afinidade recíproca, as estadas longas e repetidas na casa que era ao mesmo tempo seu lugar de trabalho e de moradia propiciaram a construção de uma relação sólida. Viver sob o mesmo teto oferece, de fato, oportunidades de trocas, de aproximação, de conhecimento. Reencontrar-se depois de meses de ausência também reforça os laços. Entretanto, nessa casa, como em outras onde fiz amizade

7 Ao contrário do sociólogo Dominique Vidal, que estudou durante vários anos a domesticidade feminina no Rio de Janeiro e que contribuiu com um ponto de vista precioso sobre os copiões.

8 Isto é, 17% das 39,5 milhões de mulheres que trabalhavam em 2009. No mesmo ano e segundo a mesma fonte – pesquisa PNDA/IBGE de 2009 – 7,2 milhões de pessoas estavam classificadas na categoria “trabalhadores domésticos”; dentre elas 6,6 milhões eram mulheres (ou seja, 93%) e apenas 26,3% estavam declaradas por seus empregadores.

com a empregada, a relação não se desvendou plenamente: afastada das relações esperadas entre uma empregada doméstica e a convidada de seus patrões, ela se desenvolveu sobretudo nos espaços e momentos em que estávamos sozinhas. A filmagem adaptou-se a essa característica da relação: ela aconteceu durante cinco dias quando, afora uma das filhas adolescentes que passava para almoçar de vez em quando, nos encontrávamos na ausência dos outros moradores da casa.

Esse tipo de sondagem baseada em relações privilegiadas e estadias prolongadas permite apreender e, por consequência, ressaltar aspectos da realidade de referência que não são acessíveis ao leigo, diretor ou não. Assim, a escolha do tema é a expressão de um “meio termo entre um interesse narrativo e um interesse antropológico”⁹, isto é, “um interesse que se propõe como competência incarnada num saber prévio a respeito do tema e que serve de sondagem” (Olivier de Sardan, 1994, p. 58)¹⁰.

9 “un compromis entre un intérêt narratif et un intérêt ethnologique”. A tradução é minha.

10 “un intérêt qui se propose comme compétence incarnée dans un savoir préalable portant sur le sujet et tenant lieu de repérage”. A tradução é minha. N.O.: a autora deixou em aberto apenas a tradução da palavra “repérage”, optamos por “sondagem” (poderia ser também “pesquisa de locações”, são os levantamentos de informações e filmagens que antecedem a realização de um filme), o que vale também para outras ocorrências de “sondagem” nesse artigo.

No início, pensei em fazer o retrato de duas empregadas domésticas: uma, Nice, 33 anos, negra, de origem rural, solteira e sem filhos, que “dorme no emprego” em uma residência de uma cidade média do interior do Estado de São Paulo; a outra, Rilma, branca, 55 anos, de origem urbana, separada e mãe de dois filhos adultos, que trabalha durante o dia em um apartamento na megalópolis de São Paulo. Por meio de uma comparação construída entre essas duas situações contrastadas, a minha intenção era levar o espectador a alcançar e identificar, por ele mesmo, os elementos de semelhança e as recorrências no trabalho, no vivido do trabalho e no ponto de vista sobre a condição dessas duas mulheres. Em outros termos, eu queria construir um retrato sociológico a partir da aproximação dessas duas figuras singulares que enfatizasse o que me parecia amplamente compartilhado pelas empregadas e pertinente para elas. É com esse intuito que, depois da filmagem com a Nice, fiz uma outra, de uma semana, com a Rilma, no apartamento onde ela trabalhava e eu me hospedava. Mas no momento da decupagem das imagens feitas de uma e da outra, pareceu-me que o que o documentário poderia ganhar com a colocação em evidência dessa semelhança nas práticas, nos vividos e nos olhares, ele o perderia em intimidade com as realidades e experiências que eu queria descrever e fazer o espectador experimentar, submergindo-o no cotidiano e no universo de trabalho das duas empregadas. Preparar o encontro com cada uma delas e instalar essa proximidade essencial exigia uma construção lenta e progressiva. Ora, a duração do documentário não poderia se voltar contra sua intenção,

isto é, cansar o espectador em vez de capturá-lo. Afinal, achei mais eficaz focar o filme somente numa empregada: renunciei Rilma por Nice, escolhendo aquela cuja presença em imagem e personalidade envolventes me parecia mais suscetível de provocar a empatia do espectador.

A filmagem

Esse tipo particular de sondagem que antecede a escolha do tema também tem efeitos na filmagem.

Como o trabalho de Nice e o espaço no qual ela evolui são bem conhecidos, não somente os olhos e ouvidos são atentos a captar, selecionar, aproximar o que me pareceu característico e significativo no seu trabalho, mas também o corpo é capaz de anteciper e de se adaptar às suas ações e seus deslocamentos. O que supõe, obviamente, a escolha de um material leve e cômodo (uma filmadora de mão) que permite se adaptar rapidamente à evolução das ações.

Essa interiorização prévia do trabalho dá a quem seguiu a filmadora uma grande disponibilidade e capacidade de adaptação e de antecipação. É assim que consegui filmar Nice sem dirigir ou interromper suas ações, sem atrapalhar seus movimentos; filmar com uma filmadora só; ser sua interlocutora ao mesmo tempo que filmava, enquadrava, e pensava na montagem¹¹. Nice pôde ser, também, minha

11 Todos os planos do filme foram realizados em tomadas diretas, sem direção: em nenhum momento dei indicações à Nice sobre o que ela devia fazer, mostrar ou dizer.

interlocutora e se dirigir a mim enquanto trabalha uma vez que mobilizamos, nos momentos de tomadas de cena, uma relação que muitas vezes já nos levou a conversar enquanto ela realiza os gestos de trabalho.

O conhecimento prévio do trabalho de Nice também permite identificar os efeitos da profilmia, isto é, as modificações de comportamento produzidas pelo dispositivo fílmico ou, mais amplamente, como escreve Claudine de France (2006, p. 18) “tudo que, dentro do filmável [...] é transformado ou criado pela presença do cineasta e de sua filmadora”¹². Pois, se a familiaridade de nossa relação e a escolha de um dispositivo de filmagem mínimo (sem tripé, sem iluminação, sem tomada de som, sem segunda filmadora) reduzem consideravelmente os gestos e os comportamentos profílmicos, somente o conhecimento aprofundado do trabalho de Nice permite identificar o caráter profílmico do que é gravado e, portanto, selecionar, no momento da montagem, o que é de natureza a respeitar a promessa feita ao espectador de fidelidade ao real de referência¹³. Ele evita, notadamente, de se enganar sobre o caráter comum ou excepcional das coisas filmadas sobre seu caráter representativo ou singular, sobre seu sentido. Ele permite notar o que é exagerado, acrescentado, ausente.

12 “tout ce qui, dans le filmable [...], est transformé ou créé par la présence du cinéaste et de sa caméra.” A tradução é minha.

13 De fato, é esse o engajamento de todo realizador de um documentário vis-à-vis dos espectadores: ele promete que o que lhes vai mostrar não foi inventado.

Durante a filmagem, não observei, por parte de Nice, modificações na execução de seu trabalho, nem de uma maneira geral no seu jeito de ser, marcado por uma naturalidade surpreendente – tendo em vista a situação inédita de filmagem. Entretanto, no início, reparei que ela tomava precauções para não me molhar ou espirrar água na filmadora, realizando seus gestos com menos vigor e amplitude, ou ainda que ela não desligava a luz quando eu a seguia na saída de um cômodo. Entendi que ela zelava para não atrapalhar meu trabalho como eu também estava atenta a não atrapalhar o dela. Expressava-se aí uma forma de cooperação e um respeito mútuo pela atividade de cada uma, realizada no mesmo espaço de trabalho. No momento da filmagem estabeleceu-se uma proximidade laboriosa, nunca experimentada antes e permitida, notadamente, pela dimensão técnica e material, física e corporal do ato de filmar, os pés na mesma água, o corpo inclinado debaixo dos mesmos móveis, o mesmo sol violento sobre a cabeça, os mesmos barulhos nos ouvidos, etc.¹⁴ Não integrei na montagem essas modificações sutis dos gestos e maneiras de fazer de Nice que, aliás, sumiram rapidamente, uma vez que a convenci que era eu que devia prestar atenção.

Se a situação de filmagem não teve impactos significativos sobre o trabalho e a maneira de ser de Nice, não foi o caso de seu discurso, que encontrou nesse espaço-tempo singular as condições de sua expressão, de sua elaboração e

14 Ver igualmente sobre essa questão Baptiste Buob (2009).

de sua libertação. A fala da Nice, como as nossas conversas durante a filmagem, são efeitos do dispositivo fílmico. Elas pertencem uma relação inédita que – mesmo que esta encontre na nossa relação habitual uma familiaridade e uma confiança essenciais ao surgimento do discurso de Nice – se constrói durante o tempo e no quadro extraordinário de um filme sobre o trabalho de empregada no Brasil, no qual ela desempenha o papel da “empregada brasileira”. Mas aí, os efeitos são tão evidenciados, tanto na filmagem quanto na montagem, que não é um problema: não há como o espectador pensar que a Nice fala consigo mesma em voz alta quando cumpre suas tarefas domésticas; é óbvio também que ela tem comigo uma interlocutora cuja presença não é obliterada no filme e que, no quadro dessa interação, solicita seu discurso, ativamente às vezes.

É durante a primeira hora de filmagem que mais senti a artificialidade do dispositivo no qual se iniciou a nova relação: ela criou um certo desconforto e uma distância que se traduziram por um silêncio pouco comum entre nós. Esse silêncio foi entrecortado por breves comentários da parte de Nice – “Eu adoro trabalhar com o rádio”, “Que calor!” – e por breves aprovações minhas que me pareciam testemunhar tanto a adesão à nova configuração e a vontade mútua de, nela, estabelecer a comunicação, como também as hesitações de uma relação principiante na qual cada uma de nós devia encontrar seus marcos e investir um papel inédito. É a Nice que colocou fim nessa estranha fase preparatória quando, ao sair da despensa, ela olhou

pela primeira vez para a filmadora declarando com um ar jocoso: “A empregada tem que se tornar uma atriz!”. É com essa fórmula que aponta, ao mesmo tempo, seu papel no trabalho (desempenhar vários papéis) e no documentário (desempenhar o papel da empregada) que Nice entrou em cena. É assim que ela investiu seu papel, colocando-me ao mesmo tempo no meu, o da interlocutora/parceira *cameraman* atenta a acompanhá-la tanto em seus gestos quanto em seus pensamentos. Colocada em situação de mostrar sua atividade de empregada, Nice não parou por aí. Ela também tinha coisas a dizer sobre seu trabalho e as disse, no coletivo (as empregadas) e no singular (ela mesmo).

Na montagem, conservei essas imagens dos primeiros passos da relação e construí sua progressão de maneira cronológica perseguindo dois objetivos importantes para mim: introduzir um elemento de reflexividade, explicitando assim a situação e a relação de filmagem e, sobretudo, arranjar um encontro do espectador com a Nice, calcado na aproximação gradual que se estabelece entre ela e eu no decorrer da filmagem.¹⁵ Pareceu-me que essa escolha podia produzir no espectador um sentimento de proximidade. Também selecionei, no discurso de Nice, os trechos que remetiam aos temas recorrentes (a desvalorização, a falta de reconhecimento, a humilhação, o desprezo social, o sentimento de responsabilidade, o receio em relação ao

15 Aproximação que se traduziu por uma diminuição da distância que nos separa no momento da gravação e, na imagem, por planos mais aproximados.

futuro) que ela abordou espontaneamente e explorou, até seu esgotamento, durante os cinco dias da filmagem.¹⁶

A trama narrativa

Em *Nice, bonne au Brésil*, o tempo desempenha o papel de fio diretor. A linearidade cronológica da narração reproduz a da filmagem.

Essa estrutura narrativa permite descrever o trabalho – os gestos, as tarefas, sua sucessão durante o dia e, também, dia após dia – emprestando sua própria linearidade e respeitando, dessa maneira, no plano de montagem, as progressões temporais normais (decompostas em subseqüências de uma mesma seqüência). Assim o tema do filme, o trabalho, é também seu fio diretor e a descrição etnográfica se converte facilmente em descrição fílmica. No nível do discurso, essa estrutura permite também acompanhar a fala de Nice respeitando seu próprio andamento¹⁷. Enfim, a adoção de

16 Temas cuja importância não aparece somente no discurso de Nice mas no de todas as empregadas domésticas brasileiras com as quais eu me relacionei. No seu estudo sobre as domésticas do Rio de Janeiro, Dominique Vidal (2007) constata, ele também, a recorrência desses temas no discurso das trabalhadoras domésticas que ele entrevistou.

17 De qualquer maneira, as roupas de Nice impunham a escolha de uma trama cronológica estrita. Na medida que ela as troca todo dia, eu não podia sequenciar planos com vestimentas diferentes, sem risco de confundir o espectador. Mas essa obrigação é oportuna: ela serve à linearidade cronológica da narração pois a sucessão dos dias se vê bem marcada pelas mudanças de roupas.

uma trama cronológica autoriza uma montagem cujo caráter repetitivo – calcado nas tarefas incessantes realizadas pela Nice – deve levar os espectadores a penetrar, e até sentir, o cansaço, a lassidão, o enclausuramento e a solidão dessa mulher. Ao julgar pelas reações recolhidas até agora sobre o filme, essa escolha produz os efeitos esperados. Frequentemente os espectadores franceses e brasileiros – principalmente espectadoras, aliás – dizem se sentir cansados ao final da projeção.

Transportado pelo tempo, o relato fílmico é construído pela alternância de sequências descritivas e de sequências de discurso. Estas visam dar acesso a elementos do vivido e do ponto de vista de Nice que não podem ser evidenciados pela imagem. Integradas às cenas descritivas, permitem a Nice existir enquanto sujeito e, por isso, são aptas a levar pouco a pouco o espectador ao mundo dela. A dificuldade residia no arranjo desses dois tipos de sequência na medida em que a montagem também devia garantir o equilíbrio e a dinâmica do filme. Precisava igualmente evitar o perigo de uma leitura miserabilista da vida e da situação pouco desejáveis de Nice. Por isso, no momento da filmagem e da montagem, eu fiquei atenta a filmar e depois selecionar cenas em que ela canta, sorri, mostra sua vivacidade, sua intensidade, em que evoca suas alegrias, seus amigos, suas saídas, no intuito de contrariar uma leitura caricatural e unilateral de sua pessoa e de suas realidades. Na escolha e na composição das sequências, também procurei confrontar ambientes, discursos, ações que produzissem (ou

contivessem nelas mesmos) efeitos de contraste suscetíveis de surpreender ou mesmo de desconcertar. Como na cena onde nós vemos Nice ajoelhada no box do banheiro, em contato íntimo com a sujeira dos outros, cantando por si própria enquanto esfrega os cantos com força e aplicação. Uma cena que destila uma sensação misturada de degradação e de serenidade.

Outros *partis pris*: o silêncio do comentário

Não utilizei comentários em voz *off*. Teriam mantido o espectador fora do mundo no qual queria, precisamente, fazê-lo entrar. O silêncio do comentário é um dos meios pelo qual o diretor pode manifestar uma postura que assume nitidamente um *parti-pris* descritivo e êmico.

Não queria, também, que o espectador pudesse alimentar um qualquer sentimento de superioridade em relação à Nice graças a uma voz *off* que teria incarnado a legitimidade científica e, dessa maneira, confirmado os preconceitos do senso comum, a saber, as empregadas – e, de maneira geral, “os pobres” ou ainda “o povo” – não são suficientemente articuladas, precisa-se de uma autoridade exterior para extrair o sentido de tal ou tal situação, de tal ou tal fala.¹⁸

Enfim, não queria pegar o espectador pela mão e lhe indicar o que devia pensar, reter. Desejava que dentro do mundo em que estava mergulhado, ele pudesse apreciar

18 Ver igualmente Cardarello et al. (1998).

com liberdade o trabalho, a significação dos gestos, das palavras e das situações representadas.

Entretanto, optar pela ausência de comentários leva a se privar de um meio bastante eficaz para transmitir informações contextuais importantes, de ordem biográfica, sociológica, econômica. Contornei essa dificuldade apelando para o discurso de Nice e passando por sua própria narração. Isso implicava que, no momento da filmagem, eu conseguisse dela todas as informações que me pareciam indispensáveis à montagem, suscitando as que ela não dava espontaneamente por meio de perguntas feitas durante nossas conversas, quando a ocasião se apresentava. Se, por exemplo, não me parecia útil ela dar a sua idade – a imagem fornecendo essa informação de maneira satisfatória¹⁹ – importava-me ela evocar suas origens rurais (comuns a muitas domésticas que se empregam na cidade) ou ainda a tenra idade na qual tinha começado a trabalhar (10 anos), o que ela fez, aliás, sem eu precisar intervir no fio de seu discurso. Da mesma maneira, eu queria que fossem dadas indicações objetivas permitindo apreciar a mediocridade de seu salário e, por consequência, seu baixo nível de vida. Para conseguir isso, aproveitei-me de uma conversa – na qual ela expressava que “38 reais” para uma blusa e “59

19 Entretanto, contra toda expectativa, os espectadores me perguntam com frequência a sua idade com a curiosidade, me parece, de saber se Nice tem realmente a idade que aparenta, isto é, no fundo, para verificar se sua vida de trabalho não a envelheceu mais do que sua idade.

reais” para um perfume, “é muito dinheiro” – para lhe perguntar quanto ela ganhava, sabendo que era pouco provável ela dizê-lo por si mesma. Mas, como fazer entender a espectadores franceses e mesmo, daqui a alguns anos, a espectadores brasileiros, o que representam os “450 reais” anunciados por Nice nesse momento? Indicar entre parênteses, na legenda em francês, seu valor em euros não era uma boa ideia. Precisava que a informação pudesse resistir ao tempo como ao espaço, isto é, que qualquer espectador pudesse, hoje ou amanhã, aqui como alhures, se representar o que a Nice podia se permitir com essa quantia no Brasil de 2003. O ideal teria sido indicar o preço médio de um quilo de arroz e de frango, de um aluguel modesto, de uma passagem de ônibus. Eu superei a dificuldade perguntando a Nice quanto custava a consulta que seus pais deviam fazer e que ela ajudaria a pagar. Pareceu-me que os “120 reais” que ela indicou por uma consulta anterior – ou seja, um quarto de seu salário – davam um ideia razoável do que representava, para viver, o dinheiro que ganhava. Pelo menos, permite entender plenamente o que ela quer dizer quando declara, no filme: “Tudo que vou fazer para mim, eu penso: ‘Meu Deus, é caro! Não posso comprar’.”

As interações entre filmados e filmadores

As mesmas razões que levaram a renunciar aos comentários em voz *off*, me fizeram adotar o princípio de uma *cameraman*-parceira que dialoga com Nice. Mostrando as

interações filmante/filmada, a minha intenção é dar a ver e escutar a relação que existe entre nós no intuito de explicitar uma proximidade que possa ser compartilhada pelo espectador. Aliás, essa relação é constantemente revelada pelos olhares, sorrisos e as falas, pontuadas por meu nome, que a Nice dirige a mim. Não estou fisicamente presente na imagem – a não ser alguns segundos no reflexo da tela da televisão que a Nice está desempoeirando – mas estou sonoramente. Escutando minha voz, meus risos, perguntas e reações, os espectadores acedem não a um narrador supra-contextual mas a uma pessoa implicada numa relação interpessoal, na qual eles, por sua vez, podem se introduzir.

Os *partis pris* estilísticos

Um outro conjunto de escolhas, relativas ao plano dessa vez, sustentam a estratégia de realização. Elas dizem respeito à imagem e ao som e foram feitas tanto no momento da filmagem quanto no da montagem.

Assim, por exemplo, privilegiei os planos sequências que servem à descrição do trabalho de Nice ao mesmo tempo que permitem acompanhar o desenvolvimento de suas ações; e, na escala dos planos, os planos de conjunto e os planos médios que situam as ações mostrando os lugares onde ela evolui e trabalha (a propriedade, a casa, as salas, seu quarto). Em contrapartida, optei pelos planos fixos e aproximados nas sequências de discurso, como um meio de instalar o espectador no meu lugar nas conversas

e na cumplicidade com ela. Os planos sequências conferem ao filme um ritmo lento que me pareceu apropriado para garantir sua descritividade e a permitir a imersão gradual do espectador no universo de Nice e no seu ponto de vista.

Privilegiei também a montagem *cut*²⁰ da imagem e do som, e minimizei o recurso a efeitos visuais e sonoros que reservei a transições entre sequências e também entre certos planos, quando me pareciam servir à narração ou à fluidez do filme. Por exemplo, para marcar a passagem de um dia para o outro (através de um sóbrio *fade-out*²¹ seguido por um *fade-in*²²); para minimizar a impressão de pulo na transição entre dois planos com uma diferença de eixo marcada, ou ainda, para reforçar a impressão de continuidade entre tarefas que se sucedem no mesmo dia garantindo uma transição suave graças a *splits audio*.²³

Da mesma maneira, por fidelidade ao real de referência, não introduzi ilustrações sonoras nem quis atenuar os barulhos produzidos pelos aparelhos domésticos (notada-

20 Montagem seca, isto é, a passagem nítida, instantânea, de um plano para o seguinte, sem efeitos óticos nem sonoros de ligação entre os dois planos.

21 Isto é, o gradativo escurecimento da imagem, até o preto total, que marca o fim do dia junto à diminuição progressiva do som até o silêncio.

22 Isto é, o gradativo aparecimento da imagem e do som que marca o início de um novo dia.

23 Isto é, o som de um plano começa antes da imagem aparecer.

mente o aspirador) no sentido de poupar o espectador. O espaço no qual a Nice evolui também é um espaço sonoro: irritar-se com certos barulhos que o compõem é uma maneira de entrar nele e vivenciá-lo – como se deixar levar pelas canções que ela escuta.

Conclusão

Estas são as principais escolhas feitas com o intuito de oferecer um acesso ao trabalho de empregada doméstica a partir do lugar de Nice. Entre elas, há de incluir as que visam suscitar uma participação empática do espectador²⁴; e também as que procuram tornar palpáveis – e não somente visíveis pela imagem – as realidades e experiências descritas. Pois, como escrevem os autores do *Manifeste de Lausanne*, “a antropologia é uma ciência cujo saber se alimenta à experiência sensível e à relação engajada” (2011, p. 13)²⁵: ao embarcar o espectador numa abordagem compreensiva do real representado, ao imergi-lo nele à maneira do antropólogo no campo, trata-se de lhe proporcionar uma experiência de percepção que lhe permite construir seu próprio ponto de vista dentro do quadro interpretativo proposto.

24 A focalização numa personagem, uma empregada e não várias, por exemplo.

25 “L’anthropologie est une science dont le savoir s’alimente à l’expérience sensible et à la relation engagée.” A tradução é minha.

Para seus protagonistas, a história que conta o filme pertence ao passado. Desde então, Nice fundou seu próprio lar, teve dois meninos e encontrou um trabalho menos pesado como empregada mensalista num apartamento do centro da cidade, ocupado por uma pessoa sozinha. Na casa dela, assistimos ao filme em silêncio religioso e emocionado, pontuado com os suspiros da Nice, transtornada: primeiro, maravilhada e jubilosa em se ver com seu nome na capa do DVD; e depois, entristecida e oprimida na medida em que o filme avançava, mergulhando-a de novo num período penoso de sua vida e reanimando a amargura que lhe deixou sua cruel dispensa após o nascimento de seu primeiro filho²⁶. Quanto a seus patrões, hoje vivem longe dos lugares da filmagem e já tinham vendido a casa quando o filme foi terminado. Assistir a ele juntos representava uma prova que procurei evitar mandando o DVD da França, insegura em relação a sua reação e ao mesmo tempo confiante que o momento de conversar a propósito chegaria na sua hora. Mas não desejaram se manifestar e *Nice, bonne au Brésil* marcou o fim de nossa relação.

26 Nice foi despedida dois anos depois da filmagem, na saída da maternidade. É mais uma vantagem da duração da realização ter permitido incorporar esse último evento ao filme. Mas foi uma escolha difícil que se assemelhou a um dilema: fazê-la era ofender os patrões, meus amigos; mas renunciar a ela, era esquivar-se e não era mais confortável moralmente.

Bibliografia

BUOB B. Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès. *Ateliers du LESC*, n.33, 2009 [En ligne] Disponível em: <<http://ateliers.revues.org/8206>> ; DOI : 10.4000/ateliers.8206

CARDARELLO, A.; FONSECA, C.; GODOLPHIM, N.; ROSA, R. Nos bastidores de um vídeo etnográfico. In FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (eds.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus Editora, 1998, p.269–284.

FRANCE, C. La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire. In COMOLLI, A.; FRANCE, C. (eds). *Corps filmé, corps filmant*. Nanterre, Université de Paris X-FRC, coll. Cinéma et sciences humaines, n.13, p.117–142, 2004.

GIGLIO-JACQUEMOT, A. «Descriptivité et émicité du documentaire: les choix de réalisation d'un film sur le travail domestique». *ethnographiques.org*, n. 25, Filmer le travail: chercher, montrer, démontrer, décembre 2012 [en ligne], 2013.(<http://www.ethnographiques.org/2012/Giglio-Jacquemot>)

HENLEY, P. Da negação: autoria e realização do filme etnográfico. In BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. G. (eds.). *Imagem e Conhecimento*. Campinas : Papirus Editora, p.101–126, 2009.

LEROI-GOURHAN, A. Cinéma et sciences humaines: le film ethnographique existe-t-il?. *La revue de géographie et d'ethnologie*, Paris, n.3, p. 42–50, 1948.

MALINOWSKI, B. *Les Argonautes du Pacifique Occidental*. Paris, Gallimard, Collection Tel, 1963.

OLIVIER DE SARDAN, J-P. Pacte ethnographique et film documentaire. *Xoana, Images et sciences sociales*, n.2, p. 51–64, 1994.

SPERBER, D. *Le savoir des anthropologues*, Paris, Hermann, 1982.

VIDAL, D. *Les bonnes de Rio. Emploi domestique et société démocratique au Brésil*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Filmografia

GIGLIO-JACQUEMOT, A. *Nice, bonne au Brésil*, DVD, couleur, 68 minutes, version originale: portugais, sous-titres français. Distribution : R&O Multimédia, 2009.