

Antonia Silva Paredes Moreira
Brígido Vizeu Camargo
Jorge Correia Jesuino
Sheva Maia Nóbrega

**PERSPECTIVAS
TEÓRICO-METODOLÓGICAS
EM REPRESENTAÇÕES
SOCIAIS**

Prefácio de Serge Moscovici.

ISBN 859913551-1



9 788599 135518



João Pessoa, EDUFPB, 2005

CAPÍTULO 11

CONTRIBUIÇÃO DO MÉTODO FÍLMICO PARA O ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: PERSPECTIVAS TEÓRICAS E DE PESQUISA.

NATÁLIA RAMOS

Introdução

p.365-400

As grandes transformações sociais e tecnológicas, nomeadamente no domínio da comunicação e da informação, as mudanças no campo educativo e nos paradigmas de investigação têm dado um novo papel e importância à imagem. Os métodos e técnicas audiovisuais entraram na nossa cultura quotidiana, penetraram na investigação e na formação, vindo abrir perspectivas novas ao nível da teoria, da pesquisa e da intervenção e promover o diálogo interdisciplinar.

O audiovisual, o cinema, a fotografia, tornaram-se simultaneamente objecto e instrumento de pesquisa. A consciência e a metodologia cinematográfica vieram desenvolver novos dispositivos conceptuais, técnicos e práticos, ao serviço da observação, da análise, da investigação e da intervenção. A introdução da cinematografia, da imagem animada sonora na investigação "veio modificar profundamente o conjunto das relações observação imediata/observação diferida/linguagem" (C. de France, 1989, p. 7).

A aliança da observação e da escuta, da linguagem verbal e não verbal que a imagem em movimento, que o documento fílmico proporciona constitui, ao nível teórico e metodológico, um instrumento essencial em diferentes domínios científicos, nomeadamente, em Ciências Sociais e nos Estudos Inter/Transculturais.

O método fílmico ocupa hoje um espaço importante em disciplinas que, até muito recentemente, utilizavam sobretudo as descrições e análises verbais, as quais, embora muito importantes, apresentam algumas lacunas. Por exemplo, a Psicologia e a Pedagogia têm-se centrado principalmente na linguagem, na comunicação verbal, não valorizando suficientemente outras dimensões e instrumentos de comunicação, esquecendo tudo o que passa pelo corpo (as expressões, os gestos, as mímicas, as posturas, as técnicas), isto é, a linguagem do corpo.

A câmara, o filme, vêm como um *microscópio* ou um *espelho mágico*, reflectir, desvendar essa outra linguagem, a linguagem corporal - emocional, gestual, postural - captar a memória do corpo, as técnicas do corpo, a comunicação não verbal e verbal. Vem ainda facilitar a compreensão da relação entre as representações e as práticas e colocar em relevo processos de aprendizagem e a comunicação nas suas diferentes dimensões.

O filme, ao permitir o registo contínuo e minucioso das actividades e comportamentos, ao captar o gesto e a palavra, vem revelar elementos comunicacionais e da vida quotidiana, os quais aparecem como banais e fugazes, como detalhes sem importância, mas que são, todavia, importantes para a análise e comparação das representações sociais, do meio social e cultural e dos procedimentos e técnicas implicados nas práticas sociais e educativas.

O filme constitui um instrumento de comunicação inter/transcultural por excelência, um meio de expressão privilegiado do tempo, do espaço e dos lugares. A câmara, este "*olho que escuta*", vem colocar em relevo a relação do eu e do outro e do indivíduo com a sociedade, vem perseguir a vida nos mais diferentes contextos e lugares, vem desvendar aspectos da sociedade, por vezes à margem, difusos ou ostensivos, e trazê-los para o campo do visível, permitindo, deste modo, enriquecer o conhecimento da sociedade e do Homem na sua unidade e diversidade.

Perspectivas Metodológicas

A imagem animada constitui um instrumento privilegiado para dar conta das interacções individuais e colectivas, das relações sociais e familiares, como, por exemplo, da socialização primária. A observação de actividades banais, concretas e quotidianamente repetidas, tais como os cuidados às crianças e as interacções lúdicas, possibilita a compreensão da dinâmica interactiva e do tecido social da vida familiar.

A observação fílmica também nos permite aceder às representações sociais dos indivíduos e grupos. A confrontação do discurso familiar e colectivo, das representações individuais e colectivas, com os dados da observação directa e fílmica em meio natural, constituiu

uma metodologia de investigação importante, nomeadamente para analisar os processos de desenvolvimento, educação e aprendizagem nos contextos em que ocorrem, no estudo das práticas educativas, das interacções e estilos comunicacionais e na comparação inter/transcultural.

No caso da análise e comparação inter/transcultural das representações, estilos e práticas comunicacionais e educacionais dos adultos em relação à criança permite, nomeadamente:

- explicitar e analisar os estilos, os comportamentos e as práticas, nomeadamente comunicacionais e educativos, nas suas especificidades e universais;
- favorecer a compreensão da relação complexa entre as representações individuais e colectivas, os estilos culturais comunicacionais e educativos, as práticas de cuidados, de saúde e de educação e os contextos sociais, culturais e familiares;
- captar o significado de gestos quotidianos, banais e insignificantes, mas, todavia, importantes e que podem passar despercebidos sem esta dupla perspectiva metodológica de pesquisa (Ramos, 1993, 1998).

Ao nível metodológico, a integração do estudo das representações, dos comportamentos e práticas dos adultos e dos contextos onde se processa a socialização e o desenvolvimento da criança implica uma abordagem ecológica, holística e interaccionista e o recurso a diferentes instrumentos e métodos, procedimentos estes que nos vão permitir apreender a "*situação total*", utilizando a expressão da antropóloga e psicóloga norte-americana Margaret Mead (1951, 1979) e do sociólogo e etnólogo francês Marcel Mauss (1934), dando-nos, assim, um conhecimento integrado da problemática.

A estratégia de investigação que se afigura importante neste domínio caracteriza-se pela aliança de dois métodos de pesquisa complementares:

- por um lado, a observação das práticas de cuidados e educação e as interacções entre a família e a criança em meio natural, através da observação directa e fílmica ;
- por outro lado, o estudo das representações individuais e colectivas, sociais e culturais subjacentes aos comportamentos parentais e

familiares, através de entrevistas semi-directivas e da análise de documentação antiga e actual de carácter histórico, etnográfico, religioso, médico, literário e de material iconográfico (Stork, 1986, Ramos, 1993).

Com este modo de proceder em investigação, dá-se a palavra às diferentes gerações, aos pais, avós e jovens, provenientes de diferentes estratos sociais, de diferentes meios (rural, urbano, autóctone e migrante) e de diferentes culturas, nos seus meios naturais e contextos de vida.

O estudo das representações sobre as tradições familiares de cuidados às crianças e das representações individuais e colectivas de desenvolvimento, educação e saúde da criança é muito importante, permitindo:

- recolher o discurso das pessoas interrogadas, a forma, os significados, por vezes inconscientes;
- compreender o sentido e coerência entre representações e práticas;
- confrontar o discurso das diferentes gerações e famílias;
- captar a estabilidade e mudança nas representações de cuidados e educação no seio de uma mesma cultura;
- comparar diferentes culturas, favorecer a comparação intercultural e destacar universais e particularidades;
- colocar em relevo as representações colectivas e simbólicas subjacentes às práticas tradicionais e contemporâneas de cuidados e desenvolvimento, os mitos e os sistemas de valores nas quais elas se inscrevem e se perpetuam.

Esta dupla análise metodológica permite aceder às representações próprias dos diferentes grupos e culturas, às etnoteorias, ao saber empírico que os indivíduos e os grupos transmitem de geração em geração sobre a criança, a educação, a saúde, os próprios papéis parentais e familiares, permitindo igualmente aceder à transmissão oral, frequentemente negligenciada por outros métodos (Ramos, 1993, 2002, 2003, 2004).

O Método Fílmico - Abordagem Histórica

A primeira observação fílmica em meio natural sobre a criança foi realizada por Louis Lumière (1895), mostrando uma cena da vida quotidiana de uma família em França (a do seu irmão, também cineasta, August Lumière) e a criança no seu ambiente cultural e social, através do filme "*Le goûter de bébé*". Este filme dá-nos, num curto espaço de tempo, informações históricas, psicológicas e etnográficas importantes. Com efeito, os irmãos Louis e August Lumière filmaram nesta época diversas cenas da vida familiar e quotidiana que projectaram em pequenos filmes no "*Grand Café*" do *Boulevard des Capucines* em Paris, intitulando-se o primeiro e mais conhecido destes filmes "*La sortie des ateliers Lumière*". Com os irmãos Lumière, pioneiros no cinema com a criação em 1895 do "*cinematógrafo*" e da imagem em movimento e grandes difusores da nova técnica cinematográfica, "*a imagem nasceu para a vida*", na expressão de Máximo Gorki.

Seguiu-se Robert Flarthey (1884-1951), um geólogo irlandês, com o seu método da "*câmara viva*", da "*câmara participante*" e a realização, em 1922, no Canadá, na Baía de Hudson, nos desertos gelados do Ártico, do primeiro filme documentário do mundo, "*Nanook of the North*", sobre a vida de uma família *Inuit* (esquimó) em diferentes actividades do quotidiano, tais como a construção do *igloo*, a caça à foca, os cuidados ao bebé, a alimentação e o repouso. Flarthey vai passar quinze meses em companhia da *Nanook* e da sua família, partilhando as suas condições de vida, captando os factos e gestos do quotidiano relativos à luta de sobrevivência desta família vivendo em condições adversas, dando-nos, deste modo, a conhecer a vida tradicional dos *Inuit* e a memória de todo um grupo.

Ao nível do método de pesquisa, o filme sobre o caçador *Nanook* e sua família realizado por Flarthey é fruto de uma implicação, cumplicidade e colaboração com o grupo, é o resultado de uma observação compartilhada, participante e aprofundada, de uma comunicação e participação directa e imediata dos protagonistas observados no registo, o que vem aumentar o campo de observação, de análise e de interpretação conjunta. Flarthey introduziu alguns princípios éticos, nomeadamente sobre o estabelecimento de relações de colaboração, de diálogo e de respeito mútuo entre o observador e as pessoas filmadas, e sobre o princípio de não filmar os indivíduos sem o

seu consentimento. Para este autor, conhecer e observar os Homens exige um contacto familiar e paciente com eles nos seus contextos de vida. Para Flarthey, mais importante que captar apenas o exótico, o excepional, importa observar o Homem na sua unidade e humanidade, na sua grandeza e limitações, nas suas emoções comuns a todos os Homens.

Nos anos 30, Flarthey, numa entrevista à BBC, exprimia-se nestes termos sobre o cinema: "*Não há suficiente realidade nos filmes e este é um dos seus defeitos. Os filmes são cheios de artifícios e de lugares comuns. Eu sirvo-me apenas de personagens reais que vivem no lugar onde eu filmo. (...) Em cada Homem existe grandeza. Cabe ao autor do filme de desvendá-la, de revelá-la, de encontrar um acontecimento particular ou um simples movimento que a tornará visível. Um dia, os filmes serão feitos desta forma*"

O médico e etnólogo francês Félix-Louis Regnault (1896, 1931) foi, em França, um dos primeiros a sublinhar o interesse do filme com objectivos de pesquisa, nomeadamente na análise do movimento e no estudo comparado das técnicas corporais, do movimento e posturas em diferentes grupos étnicos e entre europeus e africanos, antecipando os trabalhos de Marcel Mauss (1934) sobre as técnicas do corpo e lançando bases importantes para os estudos inter/transculturais comparativos. Regnault propôs a criação de um arquivo de filmes de cariz antropológico nos museus etnográficos com o objectivo de pesquisar e estudar as diferentes sociedades humanas.

O russo Dziga Vertov (1895-1954), poeta e técnico, foi também um dos pioneiros do cinema documentário. Vertov veio revolucionar o cinema e abrir perspectivas novas, mostrando como a câmara permite uma outra percepção e compreensão da realidade e como o cinema se inventa e recria a partir do controlo dos seus próprios recursos técnicos. Este "homem da câmara" desenvolveu a técnica de captar a vida de improvisado e de elaborar a montagem desde a observação, criou a teoria da câmara activa, do "*ciné-olho*" (1923), a partir da superioridade perceptiva acordada à câmara óptica e da mobilidade da câmara. Para Vertov, a câmara é um olho mecânico que completa e aperfeiçoa o olho humano e que permite uma nova percepção do mundo.

No filme "*L'Homme à la Camera*" (1929), Vertov dá-nos imagens interessantes de uma época, de uma cultura, de uma cidade, mostrando, nomeadamente, a multidão, as actividades, as movimentações e o pulsar de uma cidade ao longo do dia – Odessa na União Soviética.

A influência de Vertov e Flarthey vai estender-se a uma figura pioneira no cinema e marcante no documentário inglês, o escocês John Grierson (1898-1972), o qual, sobretudo nos anos 30, desenvolveu intensa actividade ligada à produção e desenvolvimento do filme documentário no Reino Unido (Grierson, 1932-34). Este autor vai promover toda uma perspectiva cinematográfica nova, colocando em destaque o tratamento criativo e interpretativo da realidade captada pela câmara e a função social e educativa/pedagógica do cinema, através do que chama o "documentário social".

Para Grierson, o cinema, o documentário deve ir ao encontro do mundo real, deve retratar as preocupações, as histórias e as vidas das gentes anónimas que constroem o quotidiano e a vida das sociedades, deve revelar os problemas sociais e económicos, devendo ainda constituir um instrumento de consciencialização cívica e educação pública. É a partir desta perspectiva, implicada e cívica, mas também criativa, que Grierson vai retratar através do filme a pobreza, o desemprego, a destruição no Reino Unido nos anos 30 e 40 ou, ainda as actividades e gestos do trabalho, como no filme "*Drifters*" (1929) onde descreve a pesca do arenque no alto mar e onde a partir de planos curtos nos proporciona imagens sobre os gestos dos pescadores, os movimentos das máquinas e o voo dos pássaros.

Em relação ao método fílmico, é igualmente importante destacar um casal, Gregory Bateson e Margaret Mead (1942), que foram pioneiros na utilização de uma forma sistemática e metódica em meio natural, dos meios audiovisuais (fotografia e filme), a fim de poderem observar e compreender a dinâmica cultural e os diferentes processos educativos e de transmissão nos vários grupos que estudaram, particularmente, a educação infantil, as relações adultos-crianças, os comportamentos dos pais face às crianças e as influências do meio cultural. Este casal introduziu nos Estados Unidos, nos anos 30, o método visual, com a utilização do cinema e da fotografia com objectivos de pesquisa. Eles foram precursores na introdução do método fotográfico e fílmico na pesquisa e nos estudos comparativos transculturais sobre a infância. Só nos anos 30, em Bali e Nova Guiné, realizaram diversos filmes nesta área (mais de 6.000 metros de película em formato 16 mm) e reuniram 25.000 fotografias (Bateson e Mead, 1938, 1939, 1942, 1954, 1959).

Ao preconizarem, desde o início dos seus trabalhos, a pesquisa fotográfica e fílmica como meios de observar, analisar e comparar os

comportamentos em diferentes grupos e culturas, este casal está na origem dos métodos modernos de investigação, nomeadamente, em Antropologia, Psicologia e Educação.

Como salientava Mead (1930), em relação à educação das crianças, mais do que apenas questionar as mães sobre o modo como elas cuidam e educam as suas crianças, é importante observar e fixar na película sequências de comportamentos, cuja análise pode ser, por este meio, minuciosa e repetida sem limites. Esta autora chamava já nesta época a atenção para a importância da interdisciplinaridade e da utilização de diferentes métodos nos estudos psico-educativos e antropológicos, tendo os seus trabalhos dado um contributo importante à Psicologia e Pedagogia infantis e sendo pioneiros na Antropologia da Criança.

Ao longo dos seus trabalhos, Mead tentou mostrar a influência precoce da cultura sobre o indivíduo. Mead e Bateson deixaram-nos vasta documentação escrita e fílmica, da qual destacámos alguns trabalhos.

Em "*Balinese character, a photographic analysis*" (Bateson e Mead, 1942), numerosas fotografias, 759, foram consagradas às aprendizagens infantis e às técnicas do corpo das crianças em Bali. Através desta obra, podemos observar como numa dada cultura as crianças aprendem a utilizar o corpo, nomeadamente a andar, a dançar, a nadar, a colocar-se de pé.

Também na obra "*Growth and culture. A photographic study of balinese childhood*" (Mead e MacGregor, 1951), os autores descrevem as diferentes fases de desenvolvimento de uma criança em Bali, através de uma série de fotografias onde podemos observar, nomeadamente, a evolução da marcha e as técnicas de aprendizagem da marcha desenvolvidas por um pai para ensinar o seu filho a andar.

Através da micro-análise das imagens relativas às interacções entre os adultos e os bebés em Bali, Mead e MacGregor (1951) colocam em destaque um modo específico de transmissão das atitudes corporais, a que chamam de "*aprendizagem cinestésica*". As posturas e os gestos dos adultos em relação ao bebé inscrevem-se no indivíduo na fase de socialização primária, no momento em que este é objecto de cuidados primários, durante a primeira infância. Trata-se de uma "impregnação corporal", de uma incorporação dos estilos gestuais e posturais que se desenvolve no decurso das interacções com o adulto que presta cuidados

maternos e que resulta da sensibilidade cinestésica. Este tipo de aprendizagem aproxima-se do mecanismo de enculturação, deixando a sua marca étnica até à idade adulta, ou seja, o adulto tem tendência a reproduzir mais tarde enquanto prestador de cuidados, enquanto mãe e pai, o mesmo tipo de cuidados que recebeu precocemente.

A série "*Character formation in different cultures: Bathing babies: Childhood rivalry in Bali and New Guinea: First days in the life of a New Guinea*" (Bateson e Mead, 1936-1938) apresenta variações nos cuidados e práticas educativas segundo os contextos culturais.

No filme "*First days in the life of a New Guinea baby*", são apresentadas sequências cronológicas da vida de um bebé da Nova Guiné, desde o nascimento até aos 2 anos de idade: o corte do cordão umbilical, os primeiros gritos, o primeiro banho, a início do aleitamento, os primeiros cuidados dispensados ao bebé e à mãe. Por seu lado, o filme "*Childhood rivalry in Bali and New Guinea*" mostra sequências comparativas de actividades e comportamentos semelhantes, mas em culturas diferentes, como sejam, observações realizadas em Bali e Nova Guiné relativamente a conflitos e rivalidades entre irmãos e irmãs.

O filme "*Karba's first years*" (Bateson e Mead, 1939), realizado em Bali, mostra a evolução e algumas actividades relacionadas com o desenvolvimento e comportamento de uma criança no seu contexto natural, *Karba*, dos 8 aos 34 meses, por exemplo, cuidados corporais, actividades de aprendizagem (marcha, dança, música), momentos rituais praticados pela mãe e pelo pai.

Por seu lado, o filme "*Four Families*" (MacNeill e Mead, 1959), através de uma abordagem comparativa, apresenta sequências de comportamentos e práticas de cuidados e educação parentais em crianças de menos de 1 ano, em diferentes países, como França, Japão, Canadá e Índia.

Os filmes de Timothy Asch (1974, 1975), em colaboração com Napoléon Chagnon, nos *Yanomami*, na Venezuela, são também importantes para conhecer algumas actividades quotidianas e domésticas de um grupo indígena, nomeadamente, um pai dando banho ao filho, um rapaz cuidando da *toilette* do irmão, crianças subindo às árvores e brincando à chuva. Por exemplo, o filme "*A father washes his children*" (1974) mostra-nos como o pai *Yanomami* é capaz de substituir a mãe nos cuidados à criança e de efectuar todas as operações de *toilette* nos mínimos detalhes e de forma segura.

Em França, Marcel Griaule (1938, 1957) e Jean Rouch (1948, 1961, 1968, 1972, 1975) foram igualmente pioneiros na utilização do filme etnográfico como método de investigação, muito em particular na análise dos mitos, das representações e nas actividades rituais. Estes autores introduzem e desenvolvem neste país o filme de pesquisa em etnologia, começando a imagem animada a ocupar um espaço nos trabalhos etnológicos e antropológicos.

Rouch (1949, 1972) interessou-se particularmente pelos cerimoniais religiosos e pelos rituais de iniciação praticados pelos *Songhay* (Níger), colocando simultaneamente em evidência a organização dos processos de aquisição e transmissão dos rituais e os gestos e modalidades de aprendizagem. Este autor colocou igualmente em destaque a análise através do filme dos gestos e das aprendizagens mais discretas e referentes a actividades rituais e quotidianas, salientando o seguinte: “ *Quando um ritual implica um grande número de acções simultâneas, um determinado número de gestos podem parecer sem interesse, enquanto que outros se afiguram mais importantes; ora, na análise dámo-nos conta que entre estes gestos, é o mais inaparente, o mais discreto que é o mais importante*” (Rouch, 1968, p. 463).

Através de uma câmara implicada, em movimento, de uma “câmara participante” como a intitulou L. Heux (1962), e do que denomina o “cinema-verdade”, Rouch foi registar modos de vida e de pensar, foi captar o Homem nas suas actividades banais ou rituais, foi ao encontro do eu e do outro no território africano longínquo e exótico ou no espaço urbano próximo e familiar, tal como a região de Paris.

No filme “*Chronique d’un été*” de Rouch e Morin (1961), há a preocupação do “cinema-verdade”, do “cinema directo”, os indivíduos revelam-se, interagem com a câmara a qual vai perseguir fantasias e realidades de uma sociedade, a sociedade parisiense. O filme dá voz directa a mulheres e homens que expõem sonhos e inquietações, pensamentos e acções, pedaços das suas vidas e do quotidiano.

Em “*Moi, un Noir*” (1957), Rouch tenta reconstruir esperanças, identidades, desilusões e conflitos de um grupo de jovens africanos nigerianos que emigraram para a Côte d’Ivoire. O filme revela-nos não só as condições de vida e de trabalho destes jovens imigrantes africanos, a sua situação de isolamento e desenraizamento na grande metrópole, como vai captar representações individuais e colectivas, desejos, realidades e ficção do universo que envolve estes jovens.

Seguiram-se outros investigadores, da Universidade de Paris X, Nanterre e da Universidade de Paris V, que têm salientado a importância do filme no estudo das técnicas do corpo, dos processos de aprendizagem, das actividades educativas e rituais, das interacções e comunicação precoces, destacando ainda o filme como meio de formação e investigação, tais como Comolli (1983, 1995); C. France (1989); X. France (1989); Govindama (1994, 2000); Gueronnet (1977); Lourdou (1975); Stork (1982, 1986); Serafim (1994, 2000).

Claudine de France (1970, 1975, 1989) desenvolveu as bases conceptuais de uma nova disciplina, a antropologia fílmica, a qual produz trabalhos que oferecem uma base comum à investigação e a investigadores pertencentes a diferentes disciplinas. A sua obra “*Cinéma et Anthropologie*” constituiu um marco decisivo para o desenvolvimento deste novo domínio científico.

Annie Comolli (1983, 1995) elaborou, desde 1971, uma cinematografia das aprendizagens, através dos seus trabalhos relativos à aprendizagem das técnicas materiais, corporais e rituais e à exploração fílmica das aprendizagens, sejam estas difusas ou actividades pontuais, profanas ou sagradas. Para esta autora, o filme constitui um instrumento privilegiado para lançar um novo olhar sobre a formação do Homem pelo Homem.

Por exemplo, no filme “*Les pains du Sabbat*” (Comolli, 1980-1981), podemos observar uma família judia em França ensinando a filha a preparar os pães destinados ao ritual do *Sabbat*, devendo a aprendiz estar atenta não apenas à quantidade de ingredientes utilizados e à sua mistura, mas também ao respeito de certas regras rituais impostas pela religião judaica aquando da preparação dos pães.

Philippe Lourdou (1978, 1980) realizou em Africa vários documentos fílmicos dedicados a actividades da vida social e quotidiana e de cuidados maternos. No filme “*Kebo*” (1978), realizado no Mali, podemos observar técnicas do corpo e educativas das mães africanas, as suas posturas, gestos e as numerosas estimulações corporais e vestibulares a que o bebé africano é sujeito no seu quotidiano, devido à proximidade corporal constante com os adultos, no transporte e nas actividades sociais e de trabalho.

Serafim (2000, 2001) realizou nos *Wasusu* (Mato Grosso, Brasil) uma investigação fílmica aprofundada, tendo realizado vários filmes dedicados aos processos de educação e socialização das crianças

deste grupo indígena. Os documentos mostram como a socialização da criança é feita, sobretudo, no grupo doméstico e como as aprendizagens se fazem, principalmente, por observação, imitação e participação. As crianças iniciam-se desde muito cedo, a partir dos 5 anos, nas actividades domésticas, no transporte das outras crianças e nos cuidados infantis, sendo o modo de comunicação predominante com a criança o contacto corporal e visual. O contacto físico com a criança é quase permanente em todas as actividades e a comunicação verbal muito reduzida, contrariamente ao que se passa, por exemplo, na Europa (França, Itália, Portugal, Roménia) onde a comunicação verbal é predominante e quase permanente na interacção dos adultos com a criança e onde a palavra desempenha um papel fundamental na transmissão e aquisição dos saberes (Ramos, 1993-2002).

Na Universidade de Paris V, Hélène Stork e colaboradores realizaram, nos anos 80 e 90, um conjunto de investigações fílmicas e produção de filmes etnopsicológicos dedicados aos estilos, às técnicas de cuidados maternos e aos rituais na primeira infância em diferentes culturas e continentes, na linha dos trabalhos desenvolvidos por Mead.

No Sul da Índia, Stork (1982) realizou dois filmes. Em "*Seliamedu*", apresenta o banho, a massagem e a toilette de vários bebés, dados pela parteira tradicional e pela mãe, numa aldeia *Tamoul*, realçando diversas técnicas de banho utilizadas nesta região. Em "*Pour endormir Laschmi*", ilustra as práticas e rituais de adormecimento à criança utilizadas por diferentes membros da família. Os seus filmes mostram a manutenção nesta região das práticas tradicionais de cuidados e a valorização da proximidade e contacto corporal com a criança, num estilo proximal de interacção.

Na mesma linha de investigação, temos realizado desde o final dos anos 80, diversos filmes etnopsicológicos em meios autóctone e migrante e em diferentes culturas, dedicados ao estudo dos cuidados e práticas de protecção à criança, às técnicas e estilos educativos e comunicacionais das famílias e dos educadores, em contextos familiar e institucional (creche e jardim de infância), dos quais vamos destacar alguns (Ramos, 1993-2002).

Em "*Apaiser le bébé à la crèche*" (1994), "*Autour des gestes de maternage*" (1996) e "*Le jour se lève*" (1997), podemos observar em várias creches e jardins de infância da região centro de Portugal, a dinâmica educativa, os cuidados e estilos interactivos das

educadoras com as crianças, as diferentes actividades de estimulação e, ainda, como as crianças se exercitam, desde muito cedo, na aprendizagem das técnicas de cuidados maternos.

Os filmes "*Aprender no plural*" (1998) e "*O Jardim de infância-Arco-íris de aprendizagens e culturas*" (2001), realizados em jardins de infância multiculturais da região de Paris, mostram-nos diversas actividades educativas e lúdicas, aprendizagens artísticas e físicas, cuidados corporais, desenvolvidos nestes contextos, podendo observar-se também diversas manifestações culturais, relacionadas com a grande diversidade cultural de origem das crianças.

Já nos filmes "*Primeiras experiências. Primeiras aprendizagens na creche*" (2000) e "*O despertar da criança através da música na creche*" (2000), realizados em creches no Brasil, França, Itália, Portugal e Roménia, são apresentadas sequências comparativas da utilização da música nas diferentes culturas, podendo verificar-se semelhanças na sua utilização, mas também muitas particularidades culturais.

Nos filmes "*As mãos que embalam*" (1999) e "*Bercements Tziganes*" (1999), podemos observar em várias famílias de origem cigana, originárias da ex. Jugoslávia e vivendo em Itália, as práticas educativas, cuidados à criança e estilos comunicacionais, sendo evidente como todo o grupo se ocupa da criança, o estilo proximal de interacção e a iniciação precoce das crianças nas actividades de cuidados maternos.

Em "*Isabelle*" (1996), "*Une famille portugaise à Paris*" (1996) e "*Ishtar e Sotis*" (1999), podemos observar os estilos educativos e comunicacionais e as técnicas de maternagem, em famílias de origem africana e portuguesa, imigrantes respectivamente em França e Itália. Podemos igualmente constatar particularidades relacionadas com a situação de imigração e aculturação, nomeadamente, influências da cultura de origem e da cultura de acolhimento nesses estilos e práticas.

No filme "*Grands-Parents et Petits Enfants*" (1995), dedicado à participação dos avós nos cuidados e educação dos netos, podemos observar várias avós e avôs da região centro de Portugal em actividades de cuidados, tais como adormecimento, banho e toilette, alimentação, interacções lúdicas e de estimulação, de bebés no primeiro ano de vida. Observamos, igualmente, uma riqueza e diversidade de estimulações verbais, físicas e cinestésicas na interacção com a criança e práticas religiosas e mágico-religiosas de protecção da criança.

O filme "*Gestes de mère, Gestes de Père*" (1994), realizado em famílias portuguesas de diferentes estratos sociais, mostra-nos, através de sequências comparativas, como os gestos e estilos materno e paterno de cuidados e interacção com a criança se diferenciam e completam. Podemos observar, também, a participação activa e competente do pai nos cuidados à criança.

Especificidades e importância do método fílmico

O filme constitui um método científico para estudar, observar, analisar de forma ordenada, rigorosa, repetida, minuciosa, o Homem, os seus comportamentos, as suas actividades, as suas formas de pensar e comunicar, as relações que estabelece com os outros e com o seu meio e os contextos históricos e sociais onde está inserido (Ramos, 1993, 1998, 2004).

A observação fílmica envolve o conjunto de actividades do investigador relativas, tanto às actividades de registo das imagens, como à observação e análise da imagem relativa ao processo filmado.

A observação fílmica, instrumentalizada, diferida, ilimitada, minuciosa, precisa, contínua, opõe-se, no seu conjunto, à observação directa, a qual é única, imediata, a olho nu, pouco precisa, descontínua, irreversível e capta apenas as manifestações mais evidentes e gerais dos comportamentos e actividades. Contrariamente à observação directa, que repousa sobre um suporte fugaz, a observação fílmica, não repousa somente na memória do observador, mas repousa num suporte persistente e possível de ser apresentado a outrem.

A observação fílmica desdobra as possibilidades de observação e de análise, permite captar as manifestações mais finas e subtis do comportamento, possibilitando ainda uma observação precisa, repetida e ilimitada como regista Mead (1979, p.20):

"Com os dados visuais e sonoros recolhidos, conservados e reproduzíveis, podemos infinitamente e minuciosamente analisar as mesmas informações. Assim como, instrumentos de uma maior precisão enriquecem o nosso conhecimento do universo, também, uma melhor forma de preservar estes preciosos documentos

culturais pode esclarecer o nosso conhecimento e a nossa apreciação da humanidade".

A câmara é um instrumento de observação, um instrumento privilegiado de recolha de dados, permitindo registar e reproduzir manifestações visíveis tanto estáticas, como em movimento e contínuas. A câmara permite recolher elementos contextuais, interactivos e comunicacionais, tanto os mais discretos, como os mais manifestos. Como sublinha Agel (1952), a câmara não é apenas um instrumento óptico de observação, mas é também, um espelho mágico que capta e surpreende a vida nos mais diversos ângulos e planos. Concordamos, por isso, que a "*câmara é uma memória visual que regista o fenómeno total*" (Mauss, 1974).

Sobre a utilização da câmara na pesquisa, Leroi-Gourhan (1948) sublinha que a câmara pode ser utilizada como um bloco-notas permitindo recolher elementos de trabalho susceptíveis de serem em seguida analisados ou como um filme preparado e organizado, como uma publicação em que o investigador vai descrever, "*escrever com e na película*" o tema pesquisado e analisado.

De um modo geral, podemos afirmar que a observação através do método fílmico oferece numerosas vantagens, nomeadamente:

- facilita a macro e a micro análise temporal das actividades e das interacções;
- permite apreender o desenvolvimento contínuo e global dos comportamentos e actividades que a imagem em movimento proporciona;
- permite a análise da comunicação, não só verbal, mas também gestual e postural;
- permite uma observação diferida, repetida, ilimitada, minuciosa e captar em detalhe os movimentos, as posturas, as mímicas, os comportamentos mais discretos de uma actividade (Rouch, 1968, 1979, Comolli, 1983, 1995).

Como acentua Comolli (1983, p.133), a imagem coloca em evidência os gestos quotidianos, os quais são fundamentais na transmissão e aquisição do saber, sobretudo quando se trata de aprendizagens informais e difusas. Segundo esta autora, "*contrariamente à observação directa, a observação fílmica dos comportamentos de*

aquisição e de transmissão registados (observação diferida) fornece ao investigador meios de repetir sem limites a análise das mesmas sequências, dos mesmos gestos do aprendiz e do iniciador”.

O filme é particularmente importante para o estudo das aprendizagens informais, difusas, as quais têm tendência a passar despercebidas, como refere, numa outra obra, esta mesma autora: “As aprendizagens difusas apresentam-se ao cineasta de uma forma aglomerada, no espaço e no tempo e tendem a diluir-se no desenrolar das outras manifestações sensíveis, das quais dificilmente se distinguem. Não se impõem por elas mesmas, tendo, pelo contrário, tendência a passar despercebidas” (Comolli, 1995, p. 12).

A vida social e a educação, sobretudo informal, é, como realça Mauss (1934) “plena de detalhes, os quais são essenciais”, vindo o filme, em particular, captar e desvendar esses detalhes tão importantes para compreender os processos sociais, educacionais e de aprendizagem.

O método de observação sequencial fílmica permite igualmente evidenciar:

- como as técnicas do corpo no sentido da definição de Mauss (1934) – “A maneira como os homens, em cada sociedade, de uma forma tradicional sabem servir-se do seu corpo” (Mauss, 1968, p.365) podem transmitir-se de forma tradicional e marcar fortemente o indivíduo das suas marcas étnicas;
- como as práticas educativas e os rituais de cuidados maternos transmitem um “saber” e um “saber fazer” que vai muito para além do que os intervenientes estão, muitas vezes, conscientes de realizar.

A imagem animada sonora vem colocar em evidência, como a aprendizagem, nomeadamente familiar, favorece a transmissão do saber, da tradição oral ao comportamento gestual, e como frequentemente “os actos de transmissão e os actos de aquisição são independentes da consciência que têm os agentes de os realizar” (Comolli, 1995, p. 56).

A observação fílmica coloca em relevo, como a socialização das crianças e a transmissão dos saberes, de geração em geração, no grupo familiar e social, é tarefa de todos os instantes e resultado de

processos laboriosos e subtis, conscientes e inconscientes. Como refere Durkeim (1973, p.67): “Não há nenhum momento da vida social, não há nenhum momento durante o dia, em que as jovens gerações não estejam em contacto com os mais velhos e, por conseguinte, não recebam destes últimos influências educativas”.

O filme permite a compreensão da relação entre as representações e as práticas e a visualização das sequências fílmicas favorece, muitas vezes, aos protagonistas uma consciencialização de comportamentos e gestos que no discurso são desvalorizados ou negados. Por exemplo, no filme “*Bercements et berceuses en milieu portugais*” (Ramos, 1993), podemos ver uma mãe portuguesa imigrante em França que amamenta e adormece o seu bebé, embalando-o continuamente, mas que no discurso quando entrevistada não valoriza a actividade de embalar. Todavia, a observação fílmica mostra-nos que esses gestos ainda que desvalorizados no seu discurso, restam incorporados no corpo, estão vivos na “memória do corpo”. A visualização das imagens é ocasião para esta mãe, de tomar consciência desta gestualidade primária.

Considerámos que o método fílmico permite ainda:

- evidenciar estilos culturais de maternagem e de interacção precoce (proximal, distal e proximo-distal) (Ramos, 1993, 2001, 2002);
- comparar rigorosamente sequências temporais sobre actividades semelhantes em famílias e contextos diferentes, o que favorece a comparação transcultural;
- proporcionar uma experiência de descentração, graças à comparação inter/transcultural, muito importante porque ajuda o espectador a relativizar as ideias recebidas, a sair da centração inicial que adopta em relação aos seus pontos de vista;
- apreender a diversidade de gestos, posturas e estilos comunicacionais e culturais, segundo as representações subjacentes e, ainda, os rituais de passagem e de protecção utilizados em diferentes sociedades;
- duplicar e enriquecer as possibilidades de observação e de análise, através das múltiplas oportunidades de visualização das imagens, da pluralidade de perspectivas de análise que a imagem permite e, ainda, da possibilidade de análise das imagens por diferentes investigadores.

O documento fílmico, possibilitando a vários investigadores a análise das mesmas imagens, dos mesmos dados e a comparação dos resultados, limita o risco de interpretações demasiado subjectivas ou incontroláveis e facilita uma maior objectividade. Também a diversidade cultural dos terrenos de investigação, assim como as pertenças culturais diferentes dos investigadores, favorecem a comparação das observações, a riqueza das interpretações e a variedade da análise e das significações, havendo a preocupação de salientar as diferenças, mas, também, as grandes semelhanças dos comportamentos humanos.

O filme, como defendia Mead (1979), permite observar, comparar, objectivar, fixar e salvaguardar comportamentos e tradições para as gerações futuras, numa época em que se tende para uma certa uniformização das culturas, em que as mudanças nos modos e estilos de vida e educação são rápidos e em que tendem a perder-se tradições e comportamentos insubstituíveis e que não poderão ser reproduzidos. O filme é "arquivo", é memória individual e colectiva.

Para esta autora, o filme constitui o método mais completo de observação do comportamento, das práticas educativas e dos mecanismos de aprendizagem e transmissão, muito em particular, no estudo dos processos de socialização, enculturação e aculturação (Ramos, 1993, 2001, 2002, 2004).

O filme permite apreender os diferentes tipos, modalidades e detalhes da comunicação, captar o comportamento individual e social, os Homens e os acontecimentos de um universo cultural na sua totalidade e diversidade, fixar os elementos e esboçar comparações. O filme favorece igualmente uma atitude de descentração, indispensável em toda a relação humana e na comunicação em geral. Com efeito, o filme constitui um meio de comunicação com o outro e um instrumento de comunicação intercultural por excelência (Ramos, 2001, 2004).

Ao nível da observação e da análise, o filme fornece uma riqueza de informações inesgotáveis. O médico e etnólogo francês F. L. Regnault (1922) foi um dos primeiros autores a sublinhar o interesse do filme com objectivos de pesquisa, exprimindo-se deste modo: "O cinema aumenta a nossa visão no tempo como o microscópio a aumentou no espaço. Ele permite-nos observar factos que escapam aos nossos sentidos porque demasiado rápidos e fugazes".

No que se refere ao método fílmico, a "observação sequencial fílmica das actividades e comportamentos" em meio natural revela-se particularmente importante na pesquisa, nomeadamente

para estudar as práticas de cuidados e estilos comunicacionais. Esta observação respeita o desenrolar habitual das actividades e toma como objecto de análise, por exemplo, momentos precisos do quotidiano da criança – interacções de tipo lúdico, actividades de estimulação e aprendizagem, rituais de protecção, interacções e actividades de tipo funcional (alimentação, *toilette*, banho, adormecimento), filmadas em tempo real e com o mesmo tipo de estratégias cinematográficas, de maneira a favorecer a comparação de sequências homólogas de comportamentos e actividades no mesmo contexto cultural ou em contextos culturais diferentes, como, por exemplo, em África, Ásia, Europa, América Latina e EUA (Bateson e Mead, 1954; Stork, 1982, 1986; Ramos, 1993-2002).

Para ilustrar esta metodologia, destacamos os seguintes filmes:

- *Bathing babies in three cultures* (Bateson e Mead, 1954) - apresenta uma descrição comparativa de banhos e *toilette* de bebés, em três contextos culturais diferentes: EUA, Bali e Nova Guiné. No documento, podemos visualizar as diferenças nas atitudes educativas e técnicas corporais das mães com as crianças, segundo os contextos culturais:
- *Bercements et berceuses en milieu Portugais* (Ramos, 1993), e *Maternage portugais* (Ramos, 1995) - apresenta sequências de adormecimento, alimentação, actividades lúdicas e de *toilette* de crianças nos dois primeiros anos de vida, em famílias portuguesas residentes em diferentes regiões de Portugal e em situação de imigração. Podemos, entre outros, observar o estilo de cuidados maternos predominante em Portugal (proximo-distal), em que a comunicação pela voz e olhar se harmonizam com a comunicação corporal e cinestésica, práticas de protecção à criança e as diferenças nas práticas, comunicação e relações com a criança relacionadas com a situação de imigração:
- *Bercements et berceuses dans diferentes cultures* (Stork e al. 1994), e *Le rituel du bain a travers les cultures* (Stork et al. 1999) - apresenta sequências comparativas de rituais de adormecimento e de banho em famílias europeias, africanas, asiáticas e sul americanas, permitem-nos constatar a grande variabilidade dos procedimentos e estilos comunicacionais, dos objectos e das técnicas do corpo, utilizadas nestas actividades segundo as culturas. Podemos igualmente observar os diferentes estilos culturais de maternagem predominantes: proximal, distal e proximo-distal.

- *Gestos de maternagem no Brasil* (Ramos e Serafim, 2001) - apresenta cuidados de *toilette*, banho e amamentação em várias regiões do Brasil (Amazônia, Pernambuco e S.Paulo), de bebés no primeiro ano de vida, onde podemos observar as diferenças destas práticas segundo as regiões e as influências culturais: indígena, africana e europeia;

- *Pais e Filhos* (Ramos, 2002) - filme que compara sequências de cuidados paternos e maternos na Europa do Sul (Portugal, Itália, França), na Europa de Leste (Roménia) e na América do Sul (Brasil) e através do qual podemos observar diferenças, mas também semelhanças entre os comportamentos paternos e maternos e entre as culturas;

- *Acalantos* (Ramos, 2001) - envolve curtas sequências de actividades e rituais para adormecer e acalmar crianças com idades compreendidas entre três semanas e dois anos de vida, em diferentes famílias, em Portugal (região centro) e no Brasil (região nordestina/Pernambuco). Podemos observar como em Portugal e Brasil as práticas e rituais de adormecer as crianças são caracterizadas por grande riqueza e diversidade de gestos, estimulações corporais e verbais e objectos (utilização de berço, cama ou rede); como os gestos de embalar e as canções de embalar são frequentes e diversificados nas duas culturas, se transmitem de geração em geração (avó, mãe, neta), sendo alguns gestos e canções comuns às duas culturas; como as crianças se iniciam muito cedo nas actividades de cuidados pela observação e participação directa nos cuidados.

As técnicas de observação, particularmente a observação fílmica, são igualmente importantes como método de formação, intervenção e pesquisa da adequação e regulação dos comportamentos e interações parentais e familiares com a criança.

Por exemplo, os pais e as famílias podem vir a desenvolver competências comunicacionais e educativas, observando e modelando o comportamento a partir de observações fílmicas, gravadas, nomeadamente em vídeo, dos seus desempenhos ou de desempenhos de outros pais e famílias em interacção e cuidados com as crianças em meio natural. Estas observações fílmicas realizadas pelos pais ou outros familiares, mostrando os seus próprios comportamentos de cuidados e educação ou modelos educativos e de cuidados de outros pais, originários de outras culturas, gerações, estratos socioeconómicos e portadores de outras concepções educativas e modos de vida, poderão promover a discussão e a reflexão sobre esta problemática, favorecer uma

consciencialização dos pais sobre a adequação ou não dos seus comportamentos e práticas educativas, conduzir a uma maior flexibilidade de representações, atitudes e modelos educativos, aumentar a confiança dos pais e as suas competências críticas e de selecção de estratégias adequadas. A visualização das imagens promove a comunicação, a cooperação e envolvimento dos pais, convidando-os a esclarecerem as imagens, a expressarem emoções, a partilharem dúvidas, representações e concepções educativas e a participarem no processo de resolução de problemas.

Considerações éticas e técnicas sobre a utilização do método fílmico

Apesar da banalização actual da utilização dos instrumentos e técnicas audiovisuais, nomeadamente da câmara de vídeo, a realização de um filme de pesquisa assenta sobre opções metodológicas, estratégias fílmicas precisas e procedimentos éticos.

No filme de pesquisa de carácter etnográfico e etnopsicológico e no método que utilizamos, o investigador é participante e a câmara deixa o tripé, movimenta-se, está nas mãos do investigador que a torna activa, participante e viva, "*tão viva quanto os homens que ela filma*", como refere Rouch (1979, pp.62-63):

"Hoje todos os operadores do cinema directo sabem movimentar-se com a câmara que se tornou a "câmara viva", o "ciné-oeil" de Vertov. No domínio do filme etnográfico, esta técnica afigura-se particularmente eficaz, pois ela permite uma adaptação à acção em função do espaço, permite penetrar na realidade mais do que deixá-la desenrolar-se perante o observador (...). Para mim, a única maneira de filmar é de caminhar com a câmara, de a conduzir aonde ela é mais eficaz e de improvisar-lhe um outro tipo de "ballet", onde a câmara se torne tão viva quanto os Homens que ela filma".

Não se trata, pois, da utilização de uma câmara estática ou escondida, mas de uma câmara perceptível, ligeira, implicada e orientada para as questões de investigação. A observação participante, ao mesmo

tempo que facilita a inserção no terreno e a familiarização com o objecto de estudo, reduz a "visibilidade" do investigador e da câmara. faz com que os indivíduos filmados percam a noção da presença da câmara e do investigador.

É fundamental que o investigador esteja por detrás da câmara porque só ele sabe quando, onde, como filmar e realizar. É importante que o investigador seja ele mesmo o realizador e assegure a montagem. O investigador deverá acompanhar todo o processo de registo, realização e montagem e daí a necessidade de uma formação específica, se queremos utilizar o método fílmico em investigação.

Quando se filma em meio natural e não em laboratório ou em estúdio, segundo um protocolo e um guião previamente preparados, há imprevistos que podem surgir a todo o instante, aos quais é necessário adaptarmo-nos imediatamente. Em meio natural, mesmo que tenhamos reflectido na estratégia fílmica que vamos adoptar, é somente quando estamos com a câmara na mão que podemos verdadeiramente escolher o enquadramento e o melhor ângulo de visão, colocar em destaque aquilo que queremos observar, descrever, e daí a importância do investigador estar por detrás da câmara e do processo de realização, como salienta Rouch (1979).

É necessário respeitar o desenrolar natural das actividades e obter a autorização dos intervenientes para serem filmados. É igualmente importante uma boa inserção no meio, já que quanto melhor for a inserção do investigador no terreno, mais as pessoas observadas participam no processo. É fundamental a relação de confiança e de aceitação que se estabelece entre o investigador e os intervenientes no processo de observação. Observar os Homens nos seus contextos de vida é, em primeiro lugar, ser observado e ser aceite por eles, como já referia Flarthey nos anos 20.

A inserção no terreno é fundamental em toda a investigação, particularmente antropológica e etnopsicológica. Tal como salienta C. France (1989, p.311):

"A inserção consiste em ser aceite pelas pessoas filmadas, com ou sem câmara e convencê-las do interesse em colaborar na realização do filme como aprofundamento da investigação (...). Depende da qualidade moral e psicológica das relações que o

cineasta consegue estabelecer com as pessoas filmadas". *Esta inserção no terreno aprofunda-se com o tempo, segundo ainda esta autora (1989, p. 311):* "O resultado do filme depende, em grande parte, da forma como o cineasta se apresenta e habitua os outros à sua presença com instrumentos, como a esta "mise en scène" da sua própria "mise en scène", à qual ele tenta fazê-los participar".

No cinema documentário ou no filme de pesquisa, quando se filma em meio natural, a "auto-mise en scène" é uma noção básica. Esta designa "as diversas maneiras como o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta, no espaço e no tempo. Trata-se de uma "auto-mise en scène" própria, autónoma, através da qual as pessoas filmadas mostram, de forma mais ou menos ostensiva, ou dissimulam perante os outros, os seus actos e as coisas que as envolvem, durante a execução de actividades corporais, materiais ou rituais" (C. France, 1989, pp.405-406).

Para a qualidade da inserção e da observação, é igualmente importante, a utilização de um equipamento ligeiro e discreto e formação específica para realizar. O hábito de nos apresentarmos no local de investigação com os instrumentos cinematográficos ou fotográficos entra como uma rotina e atenua nas pessoas filmadas a "consciência da câmara", como salientava Bateson (1942), isto é, atenua os comportamentos profílmicos, os efeitos da "profilmia", ou seja, "a maneira mais ou menos consciente, através da qual as pessoas filmadas se colocam em cena, elas próprias e o seu meio, para o investigador-cineasta ou em razão da presença da câmara", como refere a psicóloga e antropóloga C. de France (1989, p. 373).

Quando filmamos em contextos culturais e meios sociais diferentes, é necessário lutar contra os preconceitos, os estereótipos e as ideias pré-concebidas e desenvolver uma constante autocrítica. É importante não nos surpreendemos por aquilo que encontramos, estarmos preparados para o desconhecido e o imprevisto, respeitar os indivíduos e as populações estudadas, os seus hábitos e costumes e não transpor os modelos da nossa própria conduta e cultura (Bastide, 1968, Ramos, 1993, 2001, 2003).

O registo fílmico em meio natural exige obedecer a certas regras de cenografia e a certos constrangimentos, tais como os elementos sonoros e visuais, a expressão do sensível, a identificação do objecto, a "auto-mise en scène" das pessoas filmadas (C. de France et X. de France, 1989).

No que diz respeito às estratégias de acção, é necessário variar os pontos de observação e os enquadramentos. O ponto de observação é a posição do investigador-cineasta no espaço, a partir do qual se efectua o registo cinematográfico. É necessário determinar o melhor ângulo de visão em função do número de pessoas implicadas, das actividades, relações e gestualidades que se pretendem observar e destacar.

Também, a câmara ao registar, por exemplo uma actividade humana, capta a mesma nas suas diferentes dimensões, ou seja, material, ritual ou corporal, cabendo ao investigador sublinhar esta ou aquela dimensão, segundo os objectivos da investigação.

Torna-se necessário adoptar estratégias diferentes, de modo a resolver os problemas colocados por situações particulares, como sejam, entre outros, o espaço exíguo, o número elevado de pessoas e as múltiplas actividades simultâneas.

Ao nível da técnica, privilegiamos os pontos de observação situados no meio da acção e perto das actividades e pessoas filmadas, não se sentindo, estas, em geral, perturbadas e "distraídas" pela nossa presença, nem pela câmara na mão.

Ao devolvermos as imagens aos seus protagonistas, ao discutirmos e partilharmos com eles o produto realizado facilita-se a colaboração com as pessoas filmadas e introduzimos novas relações e novos métodos de trabalho e de pesquisa, o que Rouch (1979) denomina de "antropologia partilhada". Para Rouch, fazer um filme é contar uma história, uma história que deve ser mostrada aos indivíduos que nela participam e a qual deve ser construída a partir das interacções do autor com as pessoas que participam no filme.

Esta perspectiva interactiva era já defendida por Flarthey nos anos 20, nestes termos: "*O filme é o único meio de que eu disponho para mostrar ao outro como eu o vejo. O meu público é, antes de mais, o outro, aquele que eu filmo*".

Ao mostrarmos e devolvermos as imagens aos seus protagonistas, ao dialogarmos com eles sobre o produto registado, eles,

de alguma forma, participam no processo de construção do filme e de análise das imagens, clarificando ou acrescentando elementos que não são claros ou explícitos para o investigador e, por vezes, para os próprios protagonistas, tomando consciência de certas atitudes e comportamentos e reflectindo sobre as imagens. Ao restituir-se o conteúdo fílmico, que a câmara tal como uma espécie de espelho nos oferece, ao discutir-se com as pessoas filmadas no momento do visionamento das imagens, poderá construir-se um outro discurso, enriquecer-se a descrição e a análise, tornando-se o filme fruto de uma cooperação entre o investigador e os sujeitos filmados numa relação de inter-subjectividade.

A apresentação sóbria deste tipo de filmes, desprovida de efeitos técnicos e de comentários orais, promove a análise, incitando igualmente o espectador a reflectir sobre a pluralidade de sentidos da imagem que o filme lhe proporciona. Quanto à apresentação pública deste tipo de documentos, esta deverá ser feita pelo seu autor/realizador, ou por um especialista do domínio.

Considerações finais

Pretendeu-se realçar a importância e as vantagens do método fílmico, da utilização da imagem e das técnicas audiovisuais, no domínio das ciências sociais e estudos inter/transculturais, nomeadamente no estudo das representações e actividades sociais, das práticas educativas e rituais, dos estilos comunicacionais, na comparação inter/transcultural e na análise da comunicação verbal e não verbal. Salientaram-se, igualmente, alguns aspectos históricos, técnicos e éticos.

A introdução da câmara, da imagem animada sonora na pesquisa veio produzir grandes modificações ao nível da observação directa e diferida, da descrição e linguagem, da interpretação e análise e da comunicação. O investigador tem à sua disposição um instrumento que lhe proporciona a possibilidade de comunicar não só com o indivíduo e o grupo estudado, mas também com os outros indivíduos e investigadores.

A imagem fornece contributos valiosos para o desenvolvimento do conhecimento, tanto ao nível da investigação, como no âmbito da formação. A observação através do método fílmico, através da imagem, dá-nos a descrição, das palavras e dos gestos, permite-nos aceder aos conteúdos verbais e não verbais, facultando um equilíbrio entre o gesto

e a palavra e permitindo a construção de significados, de representações dos indivíduos e do mundo que nos rodeia. O filme possibilita o estudo da "situação total", do "facto total", facultando-nos a análise das várias dimensões da comunicação, o estudo da relação das representações e das práticas, favorecendo múltiplos significados e perspectivas de análise, muito em particular, a análise e a comparação inter/transcultural.

O documento fílmico através, nomeadamente, da comparação inter/transcultural, promove uma atitude de descentração (Piaget, 1970), a qual permitirá flexibilizar e relativizar princípios apresentados como únicos e universais e aplicados, muitas vezes, de uma forma rígida, evitará muitos comportamentos de intolerância e exclusão e facilitará a comunicação e intervenção junto dos diferentes grupos e comunidades.

Tal como sublinha C. de France (1989, p.356), mais importante do que filmar apenas o outro, cada grupo humano deverá também filmar-se a si mesmo: "*A confrontação do nosso olhar com o olhar dos outros sobre eles próprios e sobre nós, constitui o verdadeiro projecto da antropologia fílmica, já que ela abre uma via sem limitações para uma troca de olhares com possibilidades ilimitadas*".

O filme de cariz etnopsicológico constitui, em nosso entender, um excelente suporte tanto para a investigação fundamental ou aplicada, como para a formação dos profissionais das diversas Ciências Sociais e Humanas. Consideramos, por isso, ser importante integrar a formação na área do audiovisual e da imagem no domínio psicológico, social, antropológico, educativo e sanitário e desenvolver a investigação e produção fílmicas nestes domínios.

Constituindo o método fílmico uma estratégia importante de pesquisa no estudo das representações sociais e nos estudos e intervenções inter/transculturais e sendo as sociedades os diferentes profissionais e dirigentes confrontados com as questões decorrentes da intensificação da multiculturalidade e da diversidade de representações e comportamentos, é igualmente importante integrar esta área na formação dos diferentes profissionais e intervenientes.

No começo de um novo século, numa época em que as sociedades sofrem grandes transformações socioeconómicas, culturais, políticas, tecnológicas, fenómenos acelerados de urbanização, movimentos migratórios intensos e intensificação da multiculturalidade, é fundamental que as ciências, particularmente as Ciências Sociais e Humanas, rompam

com um modelo etnocêntrico de investigação, para elaborar em cooperação com outras disciplinas, saberes, actores sociais e através de novos métodos e técnicas, respostas às questões e problemas que se colocam à sociedade e ao Homem nos diferentes contextos e lugares e promovam o desenvolvimento do conhecimento e da investigação. O método fílmico poderá dar um contributo importante na concretização destes objectivos, muito em particular no que diz respeito ao domínio das representações sociais.

Referências

- Agel, H. (1952). *Le cinéma a-t-il une âme ?* Paris: Ed. du Cerf.
- Banks, M., Morphy, H. (1997). *Rethinking visual anthropology*. Yale University Press.
- Bastide, R. (1968). Psychologie et ethnologie. In J. Poirier. *Ethnologie générale*. Paris : Gallimard.
- Bateson, G.; Mead, M. (1942). *Balinese character, a photographic analysis*. New York: The New York Academy of Sciences.
- Bateson, G. et al. (1981). *La nouvelle communication*. Paris : Seuil.
- Bateson, G. ; Ruesh, J. (1988). *Communication et Société*. Paris : Seuil.
- Benedict, R. (1934). *Patterns of culture*. Boston: Houghton Mifflin.
- Berry, J. (1976). *Human ecology and cognitive style*. New York : Sage Halsted Wiley.
- Berry, J.; Poortinga, Y.; Segall, M.; Dasen, P. (1992). *Cross cultural psychology : Research and applications*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bordwell, D. (1972). Dziga Vertov. *Film Comment*. 8/1, pp.38-42.
- Bourron, Y. (1980). *Audiovisuel : pédagogie et communication*. Paris : Ed. D'Organisation.
- Bronfenbrenner, U. (1979). *The ecology of human development : Experiments by nature and design*. Cambridge : Harvard University Press.
- Bronfenbrenner, U. (1989). Ecological system theory. *Annals of child development*. 6, pp.187-249.
- Bronfenbrenner, U. (1998). The ecology of developmental process. In W. Damon (ed). *Handbook of Child Psychology*. New York : John Wiley & Sons.
- Bryant, J., Zillmann, D., (1994). (eds). *Media effects: Advances in theory and research*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Collier, J. ; Collier, M. (1986). *Visual Anthropologie. Photography as a research method*. Albuquerque University of New Mexico Press.
- Comolli, A (1983). *Les gestes du savoir*. La Garenne-Colombes : Publidix.
- Comolli, A. (1995). *Cinématographies des apprentissages. Fondements et stratégies*. Paris : Arguments.
- Devereux, G. (1970). *Essais d'ethnopsychanalyse générale*. Paris, Gallimard.
- Devereux, G. (1972). *Ethnopsychanalyse complémentariste*. Paris, Flammarion.
- Durkheim, E. (1973). *Education et sociologie*. Paris : PUF. (1^{ère} ed. 1922).
- Erikson, E. (1950). *Enfance et société*. Paris : Delachaux & Niestlé.
- France, C. de (1975) (ed). *Pour une anthropologie visuelle*. La Haye : Mouton Ed. et EHESS.
- France, C. de (1989). *Cinéma et anthropologie*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.
- France, X. de (1989). *Éléments de scénographie du cinéma*. Nanterre : Univ. de Paris X.
- Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris : Minuit.
- Griaule, M. (1938). *Masques dogon*. Paris: Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, XI.
- Griaule, M. (1938). *Jeux Dogon*. Paris : Institut d'Ethnologie :
- Griaule, M. (1957). *Méthode de l'ethnologue*. Paris: PUF.
- Grierson, J. (1932-34). First principles of documentary. In F. Hardy, *Grierson of documentary*. London: Faber & Faber. 1979.

- Hall, E. (1986). *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio de Água.
- Hall, E. (1994). *A linguagem silenciosa*. Lisboa: Relógio de Água.
- Heuch, L. (1962). *Cinéma et sciences sociales*. Paris : UNESCO.
- Hockings, E. (1995), (ed.). *Principles of visual anthropology*. The Hague : Mouton.
- Jodelet, D. (1989). *Les représentations sociales*. Paris : PUF.
- Leroi-Gourhan, A. (1948). Cinema et sciences humaines. Le film ethnographique existe-t-il ? *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*. 3. pp. 42-51.
- Leroi- Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole. I. Technique et langage*. Paris : A. Michel
- Leroi-Gourhan, A. (1965). *Le geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*. Paris : A. Michel.
- MacDonald, K., Cousins, M. (1996). *Imagining reality : The Faber book of documentary*. London : Faber & Faber.
- Mauss, M. (1934). Les techniques du corps. *Journal de Psychologie*. (32, 3-4), pp. 271-293. Republicado em *Sociologie et Anthropologie*. Paris : PUF. (1968).
- Mead, M. (1931). The primitive child. In C. Murchison (ed) *A Handbook of Child Psychology*. Worcester, Mass: Clark University.
- Mead, M. (1930). *Une éducation en Nouvelle-Guinée*. Paris : Payot (1973).
- Mead, M.; MacGregor, F. (1951). *Growth and culture. A photographic study of balinese childhood*. New York : G.P.Putman's Sons.
- Mead, M. (1954). Research on primitive children. In L. Carmichel (ed). *Manual of child psychology*. New York: Wiley.
- Mead, M. (1979). L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale. In *Pour une Anthropologie visuelle*. C.de France (dir.). La Haye : Mouton.
- Morin, E. (1980). *O cinema ou o Homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores.
- Moscovici, S. (1976). *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF.
- Moscovici, S. (1984). The phenomenon of social representations. R.Farr e S. Moscovici (eds.) *Social representations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Piaget, J. (1970). *Épistemologie des Sciences de l'Homme*. Paris : Gallimard.
- Porcher, L. (1994). *Television, Education et Culture*. Paris: A. Colin.
- Ramos, N. (1990). Educação precoce e práticas de cuidados infantis em meio urbano. *Actas do Colóquio Viver na Cidade*. Lisboa: LNEC. pp. 315-323.
- Ramos, N. (1993). *Maternage en milieu portugais autochtone et immigré. De la tradition à la modernité. Une étude ethnopsychologique*. Tese de Doutoramento em Psicologia. Paris V : Université René Descartes, Sorbonne, 2 vol.
- Ramos, N. (1993) Le monde enchanté de l'endormissement et de l'apaisement au Portugal. In *Les rituels du coucher de l'enfant. Variations culturelles*. Paris : E.S.F., pp.235-268.
- Ramos, N. (1995) (Org.) *Educação intercultural*. Mestrado em "Relações Interculturais". Lisboa, Univ. Aberta, 2 vol.
- Ramos, N. (1998) (Org.) *Seminário-Estudar o Homem na sua diversidade. O contributo da metodologia fílmica*. Lisboa. IFP, 3, 4 de Dezembro. (no prelo).
- Ramos, N. (2001) (Org.). *Comunicação Intercultural*. Mestrado em "Relações Interculturais". Lisboa: Univ. Aberta, 2 vol.
- Ramos, N. (2001). Comunicação, Cultura e Interculturalidade : Para uma Comunicação Intercultural. *Revista Portuguesa de Pedagogia*. (35, 2), pp.155-178.

- Ramos, N. (2002). Educação, saúde e culturas - Novas perspectivas de investigação e intervenção na infância. *Revista Portuguesa de Pedagogia*. (1.2.3. 36), pp. 463-487.
- Ramos, N. (2003). Etnoteorias do desenvolvimento e educação da criança. Uma perspectiva intercultural e preventiva. *Psicologia, Sociedade & Bem-Estar*. Leiria: Ed. Diferença. pp. 161-177.
- Ramos, N. (2003). *Interculturalité, Communication et éducation*. Bucarest: Milena Press.
- Ramos, N. (2003). O contributo da metodologia fílmica para o estudo das representações sociais: perspectivas de pesquisa na infância. *Actas do 5º Encontro de estudos e pesquisas interdisciplinares em representações sociais*. Natal: Univ do Rio Grande do Norte, pp. 343-347.
- Ramos, N. (2004) *Psicologia Clínica e da Saúde*. Lisboa: Univ. Aberta.
- Ramos, N. (2004). A família nos cuidados à criança e na socialização precoce em Portugal e no Brasil: uma abordagem intercultural comparativa. *Desafios da comparação. Família, mulher e género em Portugal e no Brasil*. Oeiras: Celta, pp.149-190.
- Regnault, F.L. (1896). Les attitudes du corps dans les races humaines. *Revue Encyclopédique*, pp. 9-12.
- Rouch, J. (1968). Le film ethnographique. In J. Poirier (ed), *Ethnologie générale*. Paris : Gallimard.
- Rouch, J. (1975) La caméra et les hommes. In C. de France (Ed) *Pour une anthropologie visuelle*. La Haye : Mouton Éditeur, EHESS, pp. 53-71.
- Stork, H. (1986). *Enfances indiennes. Étude de psychologie transculturelle et comparée du jeune enfant*. Paris: Le Centurion.
- Stork, H. (Dir). (1993). *Les rituels du coucher de l' enfant. Variations culturelles*. Paris : E.S.F.
- Super, C.; Harkness, S. (1986) The developmental niche : a conceptualisation at the interface of child and culture. *International Journal of Behavioral Development*. (9), pp.545-569.

Triandis, H.; Berry, J. (Eds). *Handbook of cross-cultural psychology*. Vol.1.2. Boston, Allyn et Bacon.

Zillmann, D., Bryant, J., Huston, A. (1994).(eds). *Media, children, and the family: Social scientific, psychodynamic, and clinical perspectives*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Whiting, B.; Whiting, J.(1975). *Children of six cultures. A psychological analysis*. Cambridge : Harvard University Press.

Whiting, J.; Whiting, B.(1978). A strategy for Psychocultural Research. In G. Spindler (Ed.). *The making of Psychokogical authropology*. Berkeley : Univ. of California Press.

Whiting, B.; Edwards, C. (1988). *Chidren of different worlds: the formation of social behavior*. Harvard University Press.

Filmografia

- Asch, T.; Chagnon, N. (1974). *A father washes his chilren*. 16 mm. c., 14 mn.
- Asch, T.; Chagnon, N. (1974). *Children playing under the rain*. 16 mm. c. 8 mn.
- Baratier, N. (1985). *Enfants d'Asie*. VHS, c, 40 mn.
- Bateson, G.; Mead, M. (1938). *Childhood rivalry in Bali and in New Guinea*. 35 mm. pb, 15 mn.
- Bateson, G.; Mead, M. (1938). *First days in the life of a New Guinea baby*. 35 mm. pb, 14 mn.
- Bateson, G.; Mead, M. (1939). *Learning to dance in Bali*. 35 mm. pb, 20 mn.
- Bateson, G.; Mead, M. (1939). *Karba's first years*. 35 mm. pb. 20 mn.
- Bateson, G.; Mead, M. (1954). *Bathing babies in three cultures*. 35 mm. pb. 10 mn.
- Comolli, A. (1972). *Initiation aux techniques domestiques*. U-matic, pb, 40 mn.
- Comolli, A. (1973). *Initiation aus soins corporels*. VHS. pb, 20 mn.
- Comolli, A. (1973). *La petite ménagère*. 16 mm. c. 30 mn.

Comolli, A. (1974). *La toilette*. 16 mm. c., 20 mn.

Comolli, A. (1983-84). *Le Sabbat des enfants*. U-Matic. c. 20 mn.

Comolli, A., France, C.de (1973). *Techniques de musculation: la leçon*. 16 mm. c. 40 mn.

Flarthey, R. (1922). *Nanook of the North*. 35 mm. pb. 55 mn.

Flarthey, R. (1934). *Man of Aran*. 35 mm. pb. 75 mn.

France, C.de (1968). *La Charpaigne*. 16 mm. pb. 30 mn.

France, C. de (1970). *Laveuses*. 16mm. c. 30 mn.

Gil, P. (1995). *Techniques de maternage en Amazonie brésilienne*. BetacamSP, c. 19 mn.

Govindama, Y. (1993). *Le rituel du marlé chez l'enfant hindou de l'île de la Réunion*. U-Matic, c. 11 mn.

Govindama, Y. (1994). *Les rites de l'enfance dans le milieu hindou de l'île de la Réunion*. U-Matic, c. 20 mn.

Griaule, M. (1938). *Au pays des dogons*. 16 mm. pb. 13 mn.

Griaule, M. (1938). *Sous les masques noirs*. 16 mm. pb. 12 mn.

Guéronnet, J. (1977). *Les trois bains*. U-Matic, c. 60 mn.

Guéronnet, J. (1977). *Le bain d'Atuyo*. Super 8 mm. c. 17 mn.

Lourdou, PH. (1975). *Kebo*. Super 8 mm. c. 15 mn.

Lourdou, Ph. (1980). *La vaisselle*. Super 8 mm. c. 15 mn.

Lumière, L. (1895). *Le goûter de bébé*. 35 mm. pb. 2 mn.

MacNeill, A.; Mead, M. (1959) *Four families*. 16 mm. pb. 54 mn.

Ramos, N. (1993). *Bercements et berceuses en milieu portugais*. U-Matic, c., 30 mn.

Ramos, N. (1994). *Apaiser et endormir le bébé à la crèche*. Betacam SP, c., 25 mn.

Ramos, N. (1994). *Gestes de mères, gestes de pères*. Betacam SP, c., 35 mn.

Ramos, N. (1995). *Grands-parents et petits-enfants. Le renouveau du Printemps*. Betacam SP, c, 45 mn.

Ramos, N. (1995). *Maternage Portugais*. Betacam SP, c., 35 mn.

Ramos, N. (1996). *Isabelle*. Betacam SP, c. 23 mn. versão Portuguesa e Francesa.

Ramos, N. (1996). *Autour des gestes de maternage*. Betacam SP, c. 25 mn.

Ramos, N. (1996). *Une famille portugaise à Paris*. Betacam SP, c. 20 mn.

Ramos, N. (1997). *Le jour se lève. De la découverte aux apprentissages*. Betacam SP, c. 24 mn.

Ramos, N. (1998). *Apprender no plural. A escola de todas as cores. (Apprendre au pluriel. L'école de toutes les couleurs)*. Betacam SP, c. 25 mn. Versão Portuguesa. e Francesa

Ramos, N. (1999). *As mãos que embalam. Ciganos em Florença*. Betacam SP, c., 14 mn.

Ramos, N. (1999). *Bercements tziganes*. Betacam SP, c., 12 mn.

Ramos, N. (2000). *Ishtar et Sotis. Premiers liens, premières découvertes*. Betacam SP, c. 13 mn.

Ramos, N. (2000). *Primeiras experiências. Primeiras aprendizagens na creche*. Betacam SP, c., 18 mn.

Ramos, N.; Serafim, J. (2001). *O jardim de infância. Arco-íris de aprendizagens e culturas*. Betacam SP, c., 36 mn.

Ramos, N.; Serafim, J. (2000). *O despertar da criança através da música na creche. Abordagem intercultural*. Betacam SP, c, 33 mn.

Ramos, N.; Serafim, J. (2001). *Gestos de maternagem no Brasil*. Betacam SP, c., 25 mn.

Ramos, N. (2001). *Acalantos. Gestos e ritmos de embalar em Portugal e no Brasil*. Betacam SP, c. 34 mn.

Ramos, N. (2002). *Pais e Filhos. As teias que o amor tece*. Betacam SP, c. 33 mn.

Ramos, N. (2002). *Frères et soeurs*. Betacam SP, c, 50 mn.

Rouch, J. (1947). *Initiation à la danse des possédés*. 16 mm. pb. 25 mn.

Rouch, J. (1957). *Moi, un noir*. 16 mm, c., 80 mn.

Rouch, J., Morin, E. (1961). *Chronique d'un été*. 16 mm. pb, 90 mn.

- Rouch, J. (1971). *Architects Ayorou*. 16 mm., c, 30 mn.
- Rouch, J. (1972). *Horendi*. 16 mm, c, 90 mn.
- Rouch, J. (1975). *Initiation*. 16 mm, c, 45 mn.
- Serafim, J. (1994). *Natacha*. Super 8 mm, c, 34 mn.
- Serafim, J. (2000). *Les bains de Sandri*. Super 8mm, c, 25 mn.
- Serafim, J. (2000). *Flûtes sacrées*. Super 8 mm, c, 25 mn.
- Stork, H. (1982). *Pour endormir Lakshmi*. 16 mm, c, 19 mn.
- Stork, H. (1982). *Seliamedu. Petits soins aux bébés dans un village Tamoul*. 16 mm, c, 32 mn.
- Stork, H. et al. (1988). *Techniques de maternage dans différentes cultures*. Umatic, c, 52 mn.
- Stork, H.; Ramos, N. et al. (1994). *Bercements et berceuses dans différentes cultures*. Betacam SP, c, 24 mn.
- Stork, H.; Ramos, N. et al. (1999). *Le rituel du bain à travers les cultures - (Afrique, Asie, Europe)*. Betacam SP, c, 54 mn.
- Truffaut, F. (1969). *L'enfant sauvage*. 35 mm, pb, 90 mn.
- Vertov, D. (1929). *L'Homme à la camera*. 35 mm, pb, 95 mn.