

CONSTELAÇÕES DE IMAGENS E SÍMBOLOS CONVERGENTES NO TRATAMENTO DOCUMENTAL DE ACERVOS AUDIOVISUAIS DE NARRATIVAS ORAIS¹

Rafael Victorino Devos *

Ana Luíza Carvalho da Rocha **

Resumo

Este texto discute questões teórico-metodológicas envolvendo a pesquisa sobre narrativas orais, memória coletiva, patrimônio e duração no mundo urbano contemporâneo, a partir da construção de coleções etnográficas e da montagem de narrativas audiovisuais. Apresentam-se os procedimentos que vêm sendo desenvolvidos pelo grupo de pesquisa Banco de Imagens e Efeitos Visuais (PPGAS – UFRGS), enquanto uma proposta de tratamento documental de acervos audiovisuais. Refletimos sobre sua capacidade em expressar diferentes interpretações sobre as transformações da cultura e da sociedade no tempo, através da imagem audiovisual.

Palavras-chave

Constelação de imagens - símbolos convergentes - acervos audiovisuais

Quais as contribuições da Antropologia para o campo do cinema documental? Já é bem conhecida a história em comum do documentário e do filme etnográfico, que pode ser conferida, para citar um autor, na obra de Jean Rouch. No entanto, este debate tende a situar-se em termos das contribuições da ciência antropológica para a produção da imagem “em campo”, para o momento do encontro que gera a imagem audiovisual. Neste texto, gostaríamos de abordar outra dimensão da produção de imagens audiovisuais, e o seu lugar na pesquisa antropológica.

Trata-se das contribuições da antropologia para o processo de montagem de narrativas audiovisuais. Não são apontamentos gerais, mas alguns avanços da pesquisa do grupo Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV)², situada entre os

Resumé

Ce texte présente des problèmes théoriques et méthodologiques concernant la recherche sur les récits oraux, la mémoire collective, la durée et le patrimoine de la vie urbaine contemporaine, avec la montage de collections ethnographiques et de récits audiovisuelles. Il s’agit de présenter les procédures qui sont développées par le groupe de recherche Banco de Imagens e Efeitos Visuais (PPGAS-UFRGS) comme traitement documentaire d’archives audiovisuelles. Nous réfléchissons sur les images audiovisuelles qui révèlent des interprétations différentes sur les transformations de la culture et de la société dans le temps

Mots-clés

Constellation d’images - Les symboles de la convergence de l’audiovisuel - Collections

estudos da memória coletiva, das formas de sociabilidade e dos itinerários dos habitantes das cidades brasileiras, na qual a imagem (visual e sonora), é muito mais do que uma ferramenta de pesquisa, pois se apresenta como parte do próprio objeto pesquisado e da própria reflexão que produz conhecimento.

Apresentamos aqui alguns procedimentos de tratamento documental de imagens de acervos audiovisuais, que constituem a pesquisa com imagens e através de imagens, realizada por todos os pesquisadores do grupo, que desenvolvem pesquisas etnográficas desde a graduação até a pós-graduação. Tais procedimentos constituem uma metodologia que se inspira no método de convergência (Durand, 2001) com inspiração na obra de Gaston Bachelard.

Através do emprego destes procedimentos, oriundo da metodologia proposta por

Durand (2001; 1996), o objetivo central que nos move é a geração de coleções etnográficas da vida urbana contemporânea, as quais destinam-se as bases de dados do BIEV, a ser disponibilizada na forma impressa, na web (atualmente realizamos a adequação da base de dados para um novo sistema de banco de mídias) e em DVDs interativos, sob a forma de crônicas e ensaios ou, ainda, no formato de documentários. Seguindo-se esta dupla entrada na pesquisa com imagens, produção/geração de imagens, por um lado, pesquisa e tratamento documental, por outro, os pesquisadores e bolsistas do BIEV tem por intenção desenvolver uma interpretação sobre Tempo e Cidade.

Reflete-se, portanto, sobre as imagens etnográficas tornando-se imagens de acervo da cultura urbana, pois reunimos a produção etnográfica com imagens do contexto das metrópoles contemporâneas ao acervo de outras imagens, produzidas por outros pesquisadores em outros trabalhos de campo, colocando-as em diálogo com outras imagens produzidas por fotógrafos, cineastas, cronistas, pesquisadores e realizadores amadores. Este desafio representa na pesquisa que desenvolvemos um momento singular de aproximar a figura do antropólogo e do documentarista à personagem do narrador, refletindo sobre a sua produção audiovisual no corpo do acervo de imagens que constituem o patrimônio etnológico da humanidade. Mais do que produzir imagens da cidade, nela somos habitados por estas imagens e por meio delas podemos pensar e interpretar o mundo urbano contemporâneo, não apenas como fenômeno singular, mas, e por isto mesmo, como parte integrante da humanidade.

NARRATIVAS EM HIPERMÍDIAS E A ETNOGRAFIA DA DURAÇÃO

Quando nos referimos as narrativas em hipermídia, estamos falando da produção, no caso em vídeo no BIEV, do que chamamos de crônicas etnográficas³, vídeos de

curta duração que destacam um aspecto da etnografia, uma narrativa oral, a trajetória de um narrador, uma prática cotidiana, uma forma de sociabilidade, um aspecto da paisagem urbana.

Na condição de narrativas pensadas na forma de fragmentos desse patrimônio etnológico urbano, as crônicas, propositalmente, situam o espectador em determinado contexto, apresentam uma narrativa, revelam determinados significados relacionados a certos grupos urbanos e certas dinâmicas culturais, e se encerram com uma provocação, uma questão que demanda uma nova narrativa.

São feitas, portanto, para não serem descobertas isoladamente, mas para se relacionarem através de links, laços, que se expressam neste caso em menus e sub-menus, que contam com essa atitude de curiosidade, de “pesquisa” a ser despertada no usuário/leitor, que irá então montar seu percurso pelas opções disponíveis, “jogar” com esses fragmentos de memória, da mesma forma como uma narrativa oral segue os “jogos da memória” (Eckert, Rocha, 2000), entre aquilo que a lembrança ilumina e recria e aquilo que permanece no esquecimento.

Mais do que produzir imagens da cidade, nela somos habitados por estas imagens e por meio delas podemos pensar e interpretar o mundo urbano contemporâneo, não apenas como fenômeno singular, mas, e por isto mesmo, como parte integrante da humanidade.

Ainda que um documentário seja um dos resultados esperados do trabalho com vídeo na pesquisa etnográfica, há uma série de outros procedimentos dos quais a sua qualidade dependerá, na medida em que o

documentário é uma das possíveis narrativas a serem produzidas a partir do “tratamento criativo da realidade”, que marca a experiência documental cinematográfica, conforme John Grierson (Salles, 2005, p. 64).

No procedimento adotado no BIEV com coleções etnográficas, a partir do método de convergência, a produção e o tratamento das imagens é a própria pesquisa em Antropologia urbana. Tais imagens são pensadas desde a perspectiva do que D. Macdougall (1998) denomina “filmes de memória”, ou seja, imagens que se originam da reflexão sobre esse tempo que vai do momento da captação da imagem até a sua edição, e que são produzidos a partir de um certo distanciamento do momento presente, imediato, do encontro etnográfico, refletindo sobre processos sociais e formas culturais de viver e pensar o Tempo, que só podem ser expressos a partir de um rico conjunto de imagens.

Na condição de narrativas pensadas na forma de fragmentos desse patrimônio etnológico urbano, as crônicas, propositalmente, situam o espectador em determinado contexto, apresentam uma narrativa, revelam determinados significados relacionados a certos grupos urbanos e certas dinâmicas culturais, e se encerram com uma provocação, uma questão que demanda uma nova narrativa.

Articular a produção das imagens da cidade no contexto das grandes metrópoles contemporâneas com a montagem de narrativas sobre tais cidades é mediar a reflexão sobre a produção do documento - o “estar lá”, em campo, a que se refere Clifford Geertz (2002), com uma reflexão sobre a produção de narrativas com base em tais

documentos (o “estar aqui”). Isto porque a “cidade filmada” que se expressa nas imagens produzidas pelo etnógrafo, para resgatar a perspectiva do cineasta Jean-Louis Comolli (1995), só é visível por intermédio da narrativa, não sendo um retrato imediato da “realidade”, mas uma cidade no tempo, plena de camadas de duração.

PESQUISADORES E ACERVOS DE IMAGENS

Na produção documental contemporânea, não é raro encontrar um material audiovisual não aproveitado, resultante da edição de narrativas audiovisuais, que permanece inédito, mais ou menos acervado, após finda a etapa de montagem. Durante um percurso de mais de 10 anos de pesquisa sobre o tema da memória coletiva, das formas de sociabilidade e itinerários dos grupos urbanos, produzimos uma grande quantidade de imagens sobre a paisagem urbana, sobre as formas de viver e de pensar a passagem do tempo e as transformações no cotidiano de moradores de Porto Alegre, em maioria, mas também de cidades do interior do Rio Grande do Sul e de algumas capitais do Brasil.

Neste texto, abordamos especificamente um projeto que possui o desafio de compor um acervo de muitas narrativas orais no contexto das demais imagens referentes às “artes de dizer” (Certeau, 1994) e às práticas cotidianas de narradores (a maioria velhos) que se lançaram, junto com a equipe de pesquisa/gravação no processo de reflexão sobre a passagem do tempo e as transformações ocorridas nas paisagens e nos estilos de vida da cidade e do campo, a partir de suas experiências de lugares. Estamos nos referindo ao Projeto *Poeira do Tempo*, com financiamento do CPNq, cuja pesquisa finaliza este ano.

Tais imagens foram realizadas no contexto de produção de documentários etnográficos⁴ e etnografias, que envolveram uma série de escolhas de realização (forma de uso da câmera e microfones, relação a ser

estabelecida com personagens, adequação dos enquadramentos, movimentos, ângulos à dimensão estética do universo pesquisado, tipo de interação em campo, etc.). Tais escolhas são retomadas atualmente, no tratamento de um grande acervo de imagens “brutas”, como se diz no jargão da produção audiovisual, com o objetivo de formar coleções de imagens que darão origem a novas narrativas (no formato hipermídia, a serem disponibilizadas na web ou em DVDs interativos).

Estas coleções não são apenas uma forma de acervar imagens referentes a lugares ou fatos relevantes para a memória da cidade. São imagens produzidas já no contexto de uma reflexão sobre a memória coletiva, são “filmes de memória”, no sentido de expressarem a forma como imaginamos, como estetizamos por imagens a passagem do tempo e suas descontinuidades, como afirmam Rocha e Eckert (2005). Nos referimos aqui ao tratamento audiovisual dado pela equipe a determinados fenômenos sociais, enquanto “tradução” da dimensão estética dos universos simbólicos urbanos para o vídeo.

O LUGAR DA MEMÓRIA: NOS ACERVOS AS IMAGENS NARRAM

Lidar com imagens de acervo é assistir, editar, retroceder, separar e reunir as “imagens do tempo”, pensando a distância entre o momento que gerou essa imagem (o encontro etnográfico) e o momento em que estas passam a se aproximar de outras narrativas orais, de outras seqüências de imagens, pelos laços simbólicos que as aproximam em narrativas possíveis. São pesquisadas assim, as condições de produção, os resultados obtidos pelo etnógrafo em campo, a qualidade e a densidade das imagens produzidas, revelando, no tempo, possibilidades inexploradas ou a serem aprofundadas.

Entre alguns destes fenômenos, que vimos discutindo nas reuniões de pesquisa, estão as transformações na paisagem ur-

ba e no ambiente, os itinerários e práticas cotidianas dos grupos urbanos, as formas de sociabilidade nas ruas, praças, largos e demais espaços de encontros cotidianos na cidade de Porto Alegre ou em outros territórios urbanos.

Neste texto, nos referimos às imagens de acervo oriundas de pesquisa etnográfica nas cidades do interior do Rio Grande do Sul, com algumas incursões em sua paisagem rural, ou seja, imagens que buscam interpretar a dinâmica cultural que preside a transformação da sociedade rio-grandense rural e patriarcal em uma sociedade urbana, por meio de narrativas sobre as formas de uso e ocupação de seus territórios e a constante destruição/reconstrução de referências espaciais por seus antigos habitantes, em sua maioria migrantes da área rural para as periferias urbanas.

Importante ressaltar que são imagens sobre a memória da sociedade gaúcha, e que se tornam memória igualmente. Rompendo com o “presente etnográfico”⁵, muitas vezes, estamos lidando com “personagens etnográficos”⁶ nascidos no interior da narrativa audiovisual construída por nós, a partir das ações, intenções, saberes e fazeres cotidianos de pessoas que já faleceram. No que foi gravado no intervalo de 10 anos, surgem imagens de espaços que não mais existem e relatos sobre lugares, pessoas e fenômenos sociais de outros tempos, com os quais nunca tivemos contato.

Habitados por tais imagens, nosso objetivo com a produção de coleções etnográficas não é constituir um acervo histórico de documentos originais, mas sim reunir as imagens em torno de núcleos semânticos, em torno dos quais se origina uma coleção de narrativas, e que, no seu conjunto, figuram uma representação do tempo sobre um dado fenômeno (a conquista da terra no Rio Grande do Sul, a vida cotidiana e as condições de trabalho na terra, o surgimento das cidades no interior do Estado, etc.).

O desafio está próximo ao do documentarista que organiza seus extratos de planos audiovisuais de forma a “descobrir” a narrativa do filme nas inter-relações formais entre as imagens, conforme a tradição dos “filmes de montagem” de Vertov e Eizenshtein. No entanto, essas inter-relações são pensadas também pelas aproximações e diferenciações entre as formas de representar na imagem a forma desses narradores pensarem aquilo que têm em comum – a experiência de ter acompanhado processos sociais como a transformação das relações sociais, das distâncias simbólicas e das formas de ocupação do campo e da cidade – e o próprio lugar de “narrador”, de refletir sobre esses processos a partir da transmissão oral de conhecimentos (que incluem a própria narrativa oral como parte de seus saberes e fazeres).

Semelhante a esses homens e mulheres, que a cada provocação colocada pelo fenômeno da narração e da escuta da memória oral seguiam determinado “caminho” narrativo, determinado encadeamento de histórias, nosso objetivo é respeitar essa característica da narrativa oral, que é a interatividade, ou a sociabilidade, entre narradores e ouvintes.

O PONTO DE VISTA DA PRÉ-FIGURAÇÃO DAS IMAGENS

Do ponto de vista da formação de coleções etnográficas, estamos lidando com seqüências de ações, cenários e entrevistas gravadas em vídeo, buscando a difícil passagem (na gravação e na montagem) a ser feita com os interlocutores da pesquisa para que se tornem os personagens narradores de seqüências de imagens sobre o tema da memória, nesta complexa composição entre a memória individual, a memória social e a memória coletiva.

O primeiro passo é romper com uma separação “clássica” entre “depoimentos” e “imagens” no processo de tratamento documental da imagem cinematográfica. Como dar às narrativas orais dos personagens

o mesmo estatuto que atribuímos à imagem cinematográfica em sua densidade dramática? Nesse sentido, a primeira etapa do tratamento documental é identificar esta construção de personagens, essas escolhas de cenários, esse recorte que é feito na captação de imagens, que opta por enquadrar determinadas formas no campo visual, sugerindo outras que permanecerão “fora do campo” da imagem audiovisual.

O pesquisador aqui identifica, sobretudo, o que chama de “dispositivo” na teoria do cinema, que aqui adaptamos para três dispositivos:

- 1) a adoção a um recorte conceitual da pesquisa, expressa numa rede de conceitos interligando os personagens a determinados cenários e lugares eleitos, e a submissão dos mesmos a um *dispositivo dramático*, que remete às condições de produção das imagens: os imponderáveis da vida social, os eventos, os dramas a que os aspectos simbólicos a serem narrados estarão relacionados no momento da gravação;
- 2) a escolha dos *dispositivos técnicos* de “tradução” da imagem do outro em termos cinematográficos, quais seja, o uso da câmera na mão ou tripé, a opção pelo movimento ou pelo plano fixo, o uso de zoom, de grande angular, de microfone direcional ou lapela, de filtros, de iluminação, etc.;
- 3) a escolha dos *dispositivos cênicos* de aproximação da formas de pensar e agir do Outro, expressos na proximidade/distância com relação ao grupo pesquisado, nas opções de diálogo entre a entrevista ou a observação participante de formas de sociabilidade, na postura corporal adotada pela equipe, nos ângulos, etc.

“DESMONTANDO AS NARRATIVAS” À PROCURA DA INTRATEMPORALIDADE

O tratamento documental das imagens captadas, após a gravação dessas narrativas, envolve a digitalização, a análise e classificação de inúmeras das “falas” desses narradores, o que nos situa na outra ponta da produção de narrativas audiovisuais.

Não é o olhar do “realizador”,

daquele que “esteve lá” (Geertz, 2002), em campo (e que se lembra da rica experiência do tempo compartilhado com o narrador) que guia o tratamento documental. Mesmo tendo vivido esse encontro, a distância que o separa do momento em que analisamos um registro desse tempo vivido, em que podemos congelar um determinado instante na ilha de edição, em que podemos destacar uma expressão facial, repetir uma enunciação, avançar e retroceder gestos e posturas o transforma em “tempo pensado” (Eckert e Rocha, 2005).

É o chamado olhar do montador que se sobressai, daquele que precisa imaginar essa riqueza da experiência humana sugerida nas poucas horas de material gravado a que tem acesso. Na escuta e na observação dessas narrativas e das imagens do cotidiano dessas pessoas, temos o desafio de responder: Quem fala? O que é mostrado? O que é narrado? E o mais importante: Como é narrado? Qual o lugar deste narrador nesta história de muitas vozes que é esta coleção de narrativas orais?

Para responder a estas questões estabelecemos, ao longo desses anos, uma metodologia de “desmontagem” de cada uma dessas narrativas de uma, duas horas gravadas. É uma “etapa” da montagem cinematográfica, geralmente delegada ao assistente de montagem, de redefinição de planos e cortes, de “captura” (cópia da imagem do suporte original para o HD do computador), de anotação de informações importantes e de organização do material.

Optamos por perceber e destacar o potencial narrativo de cada fragmento com relação a uma escala um pouco maior do que o micro-universo do qual elas partem, pensando o contexto urbano e os processos temporais dos quais participam, potencializando aproximações com outras imagens e outras narrativas de outras pessoas que se reúnem na mesma coleção. Chamamos “desmontagem”, pelo cuidado em não submeter esse tratamento documental a uma estrutura

narrativa dada de antemão e que já prevê uma ordenação cronológica dos planos.

NO CAMINHO ATRAVÉS DO QUAL SE NARRA UMA HISTÓRIA A DESCOBERTA DA DIREÇÃO DA HISTÓRIA

É, portanto, parte da pesquisa, essa lenta assimilação das imagens gravadas e daquilo que imaginamos ao escutá-las, que envolve um lento processo de “descida” (Durand, 2001) no imaginário revelado por cada uma dessas pessoas, de descoberta das estruturas simbólicas que a narrativa põe em movimento. É um desafio de decompor determinados momentos, identificar determinadas rupturas e mudanças de sorte nas narrativas, perceber os diferentes elementos que o narrador põe em movimento no seu relato. Não é um recorte arbitrário de “trechos” de depoimentos, mas uma identificação da estrutura narrativa que dá forma ao relato oral, uma demarcação de fragmentos que guardam relação com o todo da narrativa.

É um desafio de decompor determinados momentos, identificar determinadas rupturas e mudanças de sorte nas narrativas, perceber os diferentes elementos que o narrador põe em movimento no seu relato.

A simples transcrição da entrevista, o primeiro passo do tratamento documental, já é uma primeira conceituação da narrativa. Antes de começar a “desmontar” a narrativa, é preciso escutar por inteiro a entrevista, como um “filme”, em que a intriga é o esforço do narrador de fazer o ouvinte descortinar as muitas camadas de sentido que recobrem a experiência, e também é o esforço da equipe de gravação da “interpretação das culturas” (Geertz, 1979) em vídeo, de transformar esse encontro e seu sentido em imagens e sons em movimento.

Na escuta das perguntas e das longas

respostas vamos percebendo o que o narrador lança mão para elaborar a transmissão da experiência. Numa pontuação que é colocada, num novo parágrafo que é iniciado na transcrição, realizamos a primeira identificação das partes que irão compor a narrativa. No trabalho de transcrição, embora já possamos perceber essa complexa trama, entre a memória individual, a memória social e a memória coletiva, a forma final da transcrição ainda mantém a continuidade da narrativa oral na continuidade da escrita – uma imagem que se desdobra em outra, uma estória que continua na outra. É o desafio seguinte que irá demandar o que chamamos de uma “desmontagem” da narrativa.

PERFORMANCES EM IMAGENS

Por vezes, a performance do narrador nos dá pistas suficientes do seu “roteiro” e dos seus “cortes” possíveis: “*Tá... espera só que eu vou contar a história.*” – “*Mas muito antes...*” – “*Naquele tempo...*” – “*Então tá.*” – “*E foi indo, foi indo, foi indo...*”. Conforme diz Macdougall (2006), nossas formas de olhar e ver o mundo do “outro” (assim como o nosso próprio mundo) com uma câmera estão profundamente enraizadas numa experiência cultural e estão intimamente associadas a uma experiência corporal no mundo, numa seqüência complexa de movimentos e deslocamentos corporais de um corpo que esta por detrás da câmera.

É um corpo incorporado ao dispositivo de gravação, e não a câmera, que organiza nossa visão sobre objetos, pessoas e acontecimentos. É, portanto, relevante levar em conta a presença residual do corpo do etnógrafo (e a qualidade cinematográfica da imagem sonora e visual) na configuração de nossas formas de ver e ouvir o “outro” para se atingir a compreensão das imagens para além daquilo que o olho vê. Tendo estas questões em mente, é o que permanece encoberto, implícito, as mediações simbólicas que possibilitam o entendimento (a hermenêutica) que nos interessam aqui, a

forma como organizamos mentalmente (e tecnicamente) a seqüência de ações narradas entre a lembrança do que foi contado anteriormente e a espera do acontecimento seguinte. Estamos pesquisando a dinâmica das imagens presentes aos jogos da memória.

Não são, portanto, dados objetivos sobre a trajetória social, mas o seu significado presente que importam, na elaboração de uma forma, um sentido para o relato autobiográfico (Eckert, 1997) que situam o entrevistado na figura do narrador: “*Eu sempre fui aventureiro*” – “*Na minha vida foi tudo ao contrário*”. “*Meus pais eram que nem ciganos, sempre se mudando*”. Mais do que a compressão desses adjetivos e advérbios e suas associações a diferentes momentos da biografia, é importante estar atento à intratemporalidade (Ricouer, 1994) da narrativa que nos captura, que nos mantém atentos, na escuta.

As questões que fazemos e que o próprio narrador se coloca sobre as modalidades da passagem do tempo, suas reviravoltas, suas motivações e seus segredos não são respondidas através de explicações históricas – elas demandam histórias, ou melhor, estórias, mantendo a ênfase na fabulação e não no testemunho. E nestas estórias a identidade individual vai encontrando identidades coletivas, são figuras míticas recorrentes – o aventureiro, o guerreiro, a cigana, a bruxa, o curandeiro, o viajante.

OS CENÁRIOS, OS PERSONAGENS E LUGARES

Entram em cena então os referenciais sociais, ou os “quadros sociais” da memória (Halbwachs, 1990) que trazem a experiência do grupo social, a memória dos bairros, dos vilarejos, das comunidades, das famílias. Mas, novamente, ao assumirem a forma de narrativas orais, se aproximam da narrativa mítica nos relatos dos muitos “começos” e “princípios dos tempos” – “*Isso aqui tudo era mato...*” – “*Quando nasceu Porto Alegre...*” – “*Aquilo era o fim do mundo...*”. Em particular, nos interessam as marcas na

paisagem que “guardam” essas narrativas – os capões e coxilhas que “guardam” histórias de revoluções e mortes, as ilhas, matas e “emboscadas” que “guardam” histórias de fugas de escravos e índios.

Em um verdadeiro jogo de conter, as raízes das árvores, as grutas, os arroios, o topo do morro, mas também a esquina, o centro da praça, o chão da igreja, o começo da rua contêm ao mesmo tempo as “metáforas históricas” e as “realidades míticas” (Sahlins, 1990) que sobrepõem os tempos dos “antigos” à própria experiência do narrador, seus percursos e andanças por estes lugares, que marcam seus sentimentos de pertencimento a determinados territórios.

A digitalização das entrevistas, sua passagem do suporte magnético (da fita) para o suporte digital (o HD), exige a decomposição do material aparentemente contínuo em pequenas partes, em arquivos digitais. Se na escrita lidamos com a transposição do oral para o escrito através de pontuação, parágrafos e tabulações, no vídeo iremos lidar com os níveis de articulação da linguagem cinematográfica (Aumont, 1993). Uma narrativa audiovisual é composta de uma ou mais seqüências de imagens. Cada seqüência pode ser decomposta em uma ou mais cenas que se sucedem ou se alternam, marcando unidades de ação.

A unidade mínima constitui-se no plano cinematográfico, unidade mínima de ação. O tratamento documental, que irá preparar as futuras montagens de seqüências, envolve a escolha de um critério para redefinição dos planos cinematográficos na montagem. Um plano é um pedaço de filme contido entre um corte e outro. Quando se trata de ações breves, é fácil identificar o plano – quando há uma mudança súbita de ângulo, de distância, de tempo, o corte se torna visível. Mas o que fazer no caso de longas entrevistas?

OS PERSONAGENS E SUAS FALAS: CORTES E SEQUÊNCIAS

Uma entrevista é captada, geralmente, no que chamamos de “plano seqüência”, sem cortar, durante longos períodos de tempo em que mudanças de ângulo, de distância, de movimento ocorrem sem interromper a gravação. Então o critério usado, geralmente, na produção de documentários, passa a ser a “pergunta” como o corte, que separa uma “resposta” de outra do entrevistado. Mas no nosso caso, lidando com narrativas, uma pergunta desencadeia uma ou mais narrativas, longas narrativas, que articulam pausas, desvios, recomeços, retornos.

Muitas vezes, perguntamos alguma coisa e o narrador ainda segue a linha narrativa do que acabara de contar – não havia dito ainda o que era necessário para o entendimento do sentido das ações narradas. Então, como identificar essas narrativas? Como separá-las, mantendo essa poética da narrativa a qual nos referimos? Como manter essa inter-relação entre lembranças, eventos, acontecimentos narrados?

A única forma é tentarmos imaginar o “roteiro” que o próprio narrador elabora em sua narrativa, onde insere o “corte”, como tece as mudanças de sorte e desvios, como elabora suas “seqüências” na aparente continuidade do relato. Percebemos então, que o audiovisual guarda um relação intrínseca com a “dialética da duração” de Bachelard (1988), e com a inteligência narrativa que estuda Paul Ricoeur (1994).

O cinema não é apenas “imagem tempo” como queria Deleuze (1990), mas também a “negação do tempo” que corre sem cessar pela possibilidade de representá-lo (Durand, 2001). Narrar é ensaiar desvios no tempo, pela sua decomposição em “tempos pensados”, separados, descontínuos, reunidos por meio de razões que organizam a lembrança. Para Bachelard, esse “corte”, a descontinuidade, tem um papel fundamental na forma como entendemos a passagem do tempo e elaboramos a continuidade temporal

como um produto da imaginação criadora.

O “tempo pensado” não é contínuo, é entendido a partir de rupturas que diferenciam um instante de outro, lembrar é também trabalhar o esquecimento, distinguir os momentos decisivos daqueles em que “nada acontece”. Da mesma forma, na narrativa cinematográfica, as ações são narradas através de elipses temporais – uma vida inteira é contada em um filme de duas horas, e até mesmo, numa seqüência de segundos. O “tempo cinematográfico” não é jamais o “tempo real” porque é justamente ficcional, “tempo pensado”.

A narrativa oral segue o mesmo princípio, ainda que entrem em jogo outros recursos estéticos – cada instante narrado contém outros instantes, alguns que não precisam ser lembrados, pois estão evocados, e outros que precisam ser contados e ordenados, pois participam na elaboração do sentido, do significado que a lembrança carrega.

A PERFORMANCE DO NARRADOR - DAS ARTES DE DIZER

No relato de D. Dina, aos 90 anos, por exemplo, havia um momento em que narrava as dificuldades que enfrentou, quando o marido ficara doente. Atravessava à noite, a cavalo, a estrada e o mato, para cuidar dos filhos em casa e do marido no hospital, em um tempo em que as pequenas cidades da região da serra gaúcha em que viveu eram apenas “povoados”, como ela chamava. Nessas travessias noturnas, surgiam tigres, feras que evidenciavam sua desproteção e sua coragem, mas que também marcam no relato a agitação de tempos difíceis na sua lembrança, quando “tudo era sertão”:

00:44:16:08 Primeiro Plano - o rosto de Dona Dina

Dona Dina: “... quatro hora, eu saia de a pé. Pra sair e pegar ônibus lá as vezes oito, nove lá nos Maricelli...”

Mas muitas vezes eu levava algum susto. Uma vez eu ia indo, muito faceira, con-

tente, e ligeiro. Daqui a pouco andava um cachorro acoando, correndo uma corrida assim por cima e eu toquei com medo né? Porque tinha fera mesmo ainda que passava ali. Eu toquei ligeiro. Mas, daqui a pouco eu parei e calmo. Ai eu ia indo devagar. Quando eu vi, um cachorro latiu, acou lá denovo e saiu correndo. E eu fiquei “esse jaguara tá só me fazendo de boba”.

Aí toquei devagar. E quando eu vi, vinha um barulho da bulba seca que tava a roça feita, e secou a bulba né? A bulba ficou bem seca. E quando eu vi aquele *estradalhado* e digo “meu Deus do céu, esse sim pode ser o tigre” ...

Mas toquei ligeiro..., mas a passo assim, mas ligeiro. Mas não sabia, olhar pros lados não podia, tava escuro ainda, mas quando eu olhei daqui a pouco, que eu vi aquele barulhão que vinha... eu não pude me defender, só gritei “bicho!” e ele cruzou junto comigo, assim nas costas, e saiu quebrando bulbo pra baixo... aí fiquei digo “tem que ser o tigre”, mas toquei mais ligeiro ...

Aí parei um pouco por ali, tomei um chimarrão e sai ... Lá diante tinha uma invernada dos Maricelli que tinha um touro muito brabo...

Digo “bem, agora... agora escapei do tigre lá, e agora é o touro”... Aí toquei. E vinha vindo, mas de sorte, que tinha um dos Maricelli que morava pra cá e vinha de lá de madrugada, para trabalhar ali nas terras dele.

Ai quando eu vinha vindo assim, com medo, atropelada mesmo, encontrei ele. Ali contei - Vinha com medo do touro seu... Hilário. Diz ele - não, o touro, agora, não tem mais perigo, agora eles botaram uma invernada pequena, ele urra e faz barulho, mas ele não passa mais para cá. Digo - ah, tá bom então. E toquei de a pé. Aí sosseguei, vim mais calma.

Apesar de podermos perceber muitos “cortes”, interrupções nos relatos, temos o cuidado de apontar esses “pontos de corte” (na mudança de parágrafo) que permitem novas montagens na edição no interior de uma unidade narrativa, que em sua totalidade, possui o estatuto de um fragmento, ao mesmo tempo, da trajetória

da narradora e da memória social dessas localidades, mediadas por determinadas constelações de imagens, como é o caso da narrativa acima em que todo um bestiário e o cenário noturno configuram as paisagens e os tempos expressos na narrativa. É essa a “mudança de direção” a que nos referimos, a convergência (Durand, 2001) das imagens lançadas pelo narrador que fazem “irem juntas” (Lévi-Strauss, 1996) a estrada, o mato, as feras e a mulher.

Na captura, a seleção das narrativas que irão compor os arquivos digitais da coleção, seguimos essas mudanças de “direção” para separar uma narrativa de outra, identificando essas mediações, esses “começos”, “meios” e “finais” das narrativas, na forma como vão se formando os sentidos que guardam a pista para seu entendimento.

Estamos, portanto, lidando com o que Paul Ricouer (1994) define como a “inteligência narrativa” na identificação e na composição da intriga, das motivações que farão as ações narradas se ordenarem “uma por causa da outra”. São os desafios da pré-figuração na narrativa oral (da identificação do que deve ser narrado, gravado em vídeo), da configuração da narrativa audiovisual (a produção da narrativa na situação de gravação enquanto partilha de sentido) e da sua reconfiguração (a transposição para a linguagem audiovisual no filme etnográfico) que se desdobra em nova pré-configuração, configuração e reconfiguração no processo de tratamento documental, de formação de coleções e de montagem de narrativas no formato de crônicas em ambiente hipermídia.

CONFIGURANDO AS IMAGENS PRÉ-FIGURADAS EM PERFORMANCES

É neste ponto que passamos da transcrição, que ainda é um documento que se refere à entrevista na íntegra, a uma primeira base de dados que irá refletir sobre os fragmentos da narrativa, sobre os diferentes momentos,

episódios, sobre as diferentes histórias eleitas pelo narrador para responder à situação etnográfica. É um desafio de decompor a narrativa em planos (entre um corte e outro) que correspondam a uma unidade narrativa do relato narrado. Esses planos, capturados pelo software de edição, tornam-se documentos independentes no HD, recebendo um nome e possibilitando ainda a anotação de outras informações. O processo de captura envolve, portanto, já uma classificação das imagens, conforme os seguintes critérios em nossa pesquisa:

1. O nome do plano corresponde já uma sinopse da narrativa, aponta a direção que o relato irá seguir;
2. A descrição da ação, mais completa que o nome, resume as ações que aparecem no plano e a forma como são mostradas (câmera parada, pans, caminhadas, travellings de barco, etc.);
3. A descrição do áudio é fundamental, pois muitas vezes a ambiência sonora e os elementos destacados da paisagem sonora não correspondem ao que aparece no campo visual da imagem;
4. O nome da fita é a referência, anotada pelo programa junto com o timecode, para localizar no suporte original o plano;
5. E ainda, registram-se o lugar (locação), a data da gravação e a equipe de gravação (nomes e funções).

Após a captura dos planos, seguimos ainda a etapa seguinte de identificação dos “pontos de corte”, que dizem mais respeito à performance oral do narrador, seus “ganchos”, interjeições, expressões que marcam começos e finais de falas. Marcados estes pontos, inserimos no próprio programa a transcrição da fala.

O objetivo desse aprofundamento no tratamento da narrativa é uma forma ao mesmo tempo de estudo da oralidade, da forma como se apresenta a palavra do outro, que será fundamental para a restauração de sua voz (Bakhtin, 1992) na montagem a ser realizada, a forma como narra é tão impor-

tante quanto o enredo da estória narrada. Igualmente, são anotadas aqui imagens de gestos e práticas cotidianas, elementos do cenário, outros personagens, interações com a equipe que ocorrem durante as narrativas.

CAPTURANDO PLANOS NA FORMA DE COLEÇÕES, A REMONTAGEM DO TEMPO

A leitura das imagens “brutas” permite identificar invariantes de conduta tanto nossas quanto dos personagens no encontro etnográfico, que resulta na produção das imagens face à determinada situação. Esse campo semântico de origem das imagens permite investigarmos o momento em que uma idéia está sendo construída pelo etnógrafo na elaboração de invariantes operatórias que dialogam com os conjuntos de invariantes a partir dos quais o grupo estudado se apresenta esteticamente ao mundo.

Ver as imagens brutas nos permite rever nossas escolhas e hipóteses de representação na linguagem cinematográfica das posturas, dos gestos, das formas que são escolhidas pelos próprios grupos pesquisados enquanto emblemáticas de suas formas de pensar e agir no mundo.

Ou seja, ver as imagens brutas nos permite rever nossas escolhas e hipóteses de representação na linguagem cinematográfica das posturas, dos gestos, das formas que são escolhidas pelos próprios grupos pesquisados enquanto emblemáticas de suas formas de pensar e agir no mundo. Traduzir acontecimentos banais em fatos etnográficos significa, portanto, reconhecer nas imagens produzidas a pré-figuração de uma narrativa que se orienta a partir de uma determinada estrutura simbólica de interpretação das ações humanas que o antropólogo busca “traduzir”, enquanto conhecimento

antropológico, através da participação na vida cotidiana dos grupos pesquisados.

Nesse sentido, a produção de coleções de imagens se apresenta como o procedimento em que o pesquisador irá reunir essas tentativas de registro das formas da vida social, enquanto invariantes tanto do “texto” nativo (ações, gestos, posturas, objetos, enunciados) quanto das formas de registro (seqüências de imagens articuladas entre travellings, planos e contra-planos, a escolha de determinados ângulos e enquadramentos, etc.). Na seleção das imagens e na sua reunião em pequenos conjuntos há, portanto, o pressuposto de que tanto o que a imagem mostra, quanto os dispositivos técnicos e cênicos escolhidos se assemelham, se aproximam. É nessa identificação de semelhanças entre conjuntos de planos, e de diferenças entre seqüências de imagens, que reside o estabelecimento de eixos narrativos para a produção de documentários, crônicas, etc.

Identificar este conjunto de imagens implica uma ruptura epistemológica com o “roteiro inicial” formulado para abordagem do fenômeno estudado, baseado em pressuposições, intenções de pesquisa e afirmativas teóricas que são próprias às tradições narrativas a que se filia o pesquisador. Essa desconstrução das imagens pré-dadas sobre o “outro” é necessária para se atingir as formas de ser e estar do “outro” no mundo, seus esquemas de pensar e agir interpretados pela imagem em movimento nos deslocamentos constantes da equipe de gravação em razão de sua aproximação ou distanciamento corporal do fenômeno estudado.

Portanto, do ponto de vista da montagem, a seleção e captura de planos têm o objetivo de adequar o material bruto registrado em campo a determinadas invariantes que dizem respeito ao contexto da pesquisa, quais sejam, formas expressivas recorrentes da aparência do fenômeno estudado, problematizado a partir de determinado referencial teórico antropológico.

Tais formas expressivas são percebidas também pela maneira como são inseridas as imagens na coleção, o momento da captura, além da seleção de um fragmento, demandam do pesquisador um primeiro esforço de conceituação: a escolha de um título, a descrição da ação e dos ângulos e enquadramentos, a descrição das imagens sonoras contidas no plano, a anotação dos personagens e da equipe presentes, entre outros. Por outro lado, pode-se dizer que essas invariantes da pesquisa passam a ser adequadas às escolhas de representação na imagem do fenômeno, quais sejam, às semelhanças entre os planos (forma e conteúdo) que orientou o seu agrupamento a partir de determinados descritores.

ARTICULANDO PLANOS EM CENAS E SEQUÊNCIAS, NO CORAÇÃO DA INTRIGA

Essa separação das imagens em descritores deve respeitar, além da intenção conceitual ou narrativa presente à montagem, uma referência constante à dimensão etnográfica a partir da qual a imagem é produzida. MacDougall (1996) se refere a essa qualidade fundamental dos “rushes” (“copiões”) onde se podem ver planos inteiros ou cadeias de planos que remontam cadeias de ações registradas em campo, que nem sempre são mantidos nas seqüências finais montadas nos documentários.

O autor refere-se a esta primeira duração do plano como fundamental para que o sentido etnográfico possa emergir na imagem cinematográfica, pois os primeiros segundos da imagem a que assistimos são geralmente o bastante para situarmos seu sentido numa determinada ordem narrativa, mas é a continuidade do plano que provoca a surpresa da ruptura com uma primeira leitura da imagem em busca de um ponto de vista mais complexo, elaborado a partir do contexto etnográfico.

É fundamental, portanto, a presença das ações inteiras nas coleções de imagens, e ainda, quando se tem um encadeamento

de planos, é importante manter reunidos determinados planos que formam uma cena. Portanto, antes de chegarmos ao nível de articulação das imagens em termos de seqüências, podemos articular os planos em termos de cenas, compostas por um ou mais planos.

Assim, as coleções além de reunirem imagens que se prestam para inúmeras formas de combinação, elas também podem provocar, pela forma como as imagens estão reunidas, determinadas narrativas que se apresentam já pré-figuradas nos seus primeiros níveis de articulação, apontando para uma intratemporalidade das ações registradas que diz respeito à forma como se articula a vida social.

Partindo de uma postura hermenêutica (Ricoeur, 1994) na construção de narrativas, e fenomenológica na investigação de fenômenos sociais a partir das formas (Simmel, 1991) pelas quais estes se constituem enquanto representações simbólicas das formas de ser e agir dos grupos humanos no mundo, é que orientamos as escolhas de montagem a partir desse tratamento documental. Seguindo o pressuposto de que há um “todo” a que as imagens, em fragmentos, estão inicialmente referidas, qual seja, a memória coletiva da cidade, expressa nas narrativas, nas práticas e sociabilidades.

No simples assistir das imagens produzidas, tomando esta como a primeira etapa do processo de montagem, está presente já o desafio da seleção e nomeação (classificação) de imagens brutas, está presente um processo de análise e conceituação das imagens mais ou menos implícito, cujo documentário etnográfico é apenas um dos produtos possíveis. É na escuta atenta e na leitura detalhada das imagens produzidas que reside a maior ou menor capacidade do antropólogo “pensar por imagens” no sentido de produzir conhecimento através de imagens técnicas.

São, portanto, algumas temáticas e acontecimentos recorrentes nas narrativas

que identificamos nos relatos, atentos menos ao conteúdo e mais à forma como o narrador se situa em meio a esses processos sociais, através de determinadas representações sociais.

A POEIRA DO TEMPO

Por exemplo, no caso das coleções denominadas A Poeira do Tempo, que tratam das histórias de narradores de diferentes regiões sobre a transformação das paisagens do Rio Grande do Sul pensadas a partir das mudanças em seus estilos de vida, temos em comum narrativas que gravitam em torno de:

1. Paisagens de dentro/figurinos do imaginário: as motivações simbólicas e seu cortejo de imagens

1ª constelação - Os causos fantásticos e os símbolos teriomórficos: revelam a significação do bestiário naquilo que é narrado sobre o “mundo dos antigos”, na alusão às imagens do terror, da noite e da queda e aos seus heróis lunares e solares. Ao mesmo tempo, a terra gaúcha em referência aos símbolos da intimidade e de seus mitos agrários (os cemitérios, os tesouros, os alimentos, as cavernas, as grutas, etc.), aos símbolos da cruz (as igrejas, as árvores, a lua, as sombras, os monstros, a barca, as águas) e aos símbolos da abundância, da fecundidade e dos mitos fabris (o arado, as roças, os vinhedos, os celeiros, a forja, etc.); *2ª constelação - A memória dos passos perdidos, os saberes e os fazeres e seus simbolismos:* refere-se à reinversão do simbolismo devastador da morte na vida ordinária por homens e mulheres do povo, às franjas das cidades, em alusão em referência a presença do proscrito e do banido (o gaúcho a pé) na conformação dos mitos de fundação da sociedade gaúcha. O simbolismo da inversão dos diferentes gestos espetaculares de ocupação territorial do RS, os quais constituíram a culto ao herói solar do gaúcho na formação de um corpo coletivo no sul do Brasil.

2. Paisagens de fora: – o cosmos no tempo dos antigos

1ª constelação - A rítmica das revoluções e das guerras lendárias: as narrativas dos personagens se projetam para fora de suas vidas, em referência aos lugares e espaços onde viveram e por onde passaram e que materializam as lendas históricas de conquista da terra no sul do Brasil, suas imagens da guerra, das revoltas e das revoluções e de seus heróis solares, os símbolos das armas e seus mitos pastoris (as fazendas, as fortificações, os animais)

2ª constelação - As tecnologias do tempo cíclico, seus dramas e suas tramas: Os itinerários dos personagens nos deslocamentos campo-cidade, a luta na construção de suas moradas como integração do negativo, o desaparecimento do mundo dos antigos. O simbolismo da viagem iniciática nas raízes ancestrais da sociedade rio-grandense, nas franjas das grandes cidades, como expressão de um anti-destino – o tema do alimento, da labuta e suas variações e das artes e técnicas de fabular como luta contra o tempo.

Tais “enquadramentos” da memória apresentados anteriormente são a forma como agrupamos as narrativas na forma de coleções etnográficas, de acordo com a dinâmica da matéria das lembranças do “tempo dos antigos” trabalhada nos jogos de memória de nossos velhos narradores. Não são imagens reduzidas a categorias classificatórias. Ao contrário, tais narrativas, sob a forma de coleções, expressam uma vasta constelação de símbolos sobre a sociedade e a cultura gaúcha, cujos jogos da memória de nossos personagens são sua sede. Os núcleos organizadores em torno dos quais convergem as imagens se manifestam tanto nos recursos simbólicos expressivos usados pelos narradores nas narrativas orais (gestos, expressões, enredos) quanto na forma como tratamos em imagens e sons tais narrativas, de evidenciar as recorrências na figuração das formas da vida social (Simmel, 1991). Ao reunir tais imagens, são concebidas as montagens de seqüências, que buscam evidenciar tais formas expressivas.

ALGUNS APONTAMENTOS FINAIS

No campo da narrativa literária e na teoria do roteiro cinematográfico, é uma abordagem recorrente essa decomposição da narrativa audiovisual em seqüências e cenas, identificadas pela unidade de ação: “o chamado”, a “partida para o desconhecido”, o “encontro inesperado”, a “grande batalha”, o “desvio”, etc. (Syd Field, 1994). No campo da antropologia, aproximamo-nos da metodologia desenvolvida por Lévi-Strauss de “análise estrutural dos mitos” (Lévi-Strauss, 1996) de identificação dos “mitemas”, dos elementos simbólicos presentes na narrativa, e de percepção das suas relações simbólicas de antagonismo ou aproximação que se repetem o tempo todo na narrativa, reorientado pela leitura do estruturalismo figurativo de Durand (1979).

Em outras palavras, as motivações do narrador e o sentido das ações narradas não estão descritos no “conteúdo” do relato, mas no encadeamento de imagens e suas direções no imaginário (Durand, 2001), que moldam a forma como imaginamos o que é narrado. Como afirma Lévi-Strauss (1996), o mito não explica a realidade, mas apresenta uma imagem desta, não o que ela é, mas com o que se parece. Mas diferentemente de Lévi-Strauss, não estamos atrás das variações dos mitos e de uma fórmula, um modelo, pois muitas vezes não nos interessam as “versões” gaúchas dos contos folclóricos e muito menos inserir tais versões nas origens do “Mito de Édipo”, da “Lenda do Negrinho do Pastoreio” ou da “Salamanca do Jarau”.

O que buscamos é a forma das narrativas orais expressarem os figurinos do imaginário e seus temas ancestrais, por meio dos quais o tempo se consolida inteligentemente no interior da identidade narrativa de homens e mulheres simples, e através das quais podemos pensar a figuração da própria memória coletiva da sociedade gaúcha.

Conforme o antropólogo Durand (2001; 1996) pensamos por imagens, construímos a realidade social através

de imagens. Esta afirmação certamente vale para os chamados “realizadores” de documentários, mas também vale para o universo pesquisado, para as pessoas que o constituem esteticamente em cenário, dramas, ações. Descobrir como pensar através da dinâmica das imagens dos “outros”, e reconstituir essa descoberta através da linguagem audiovisual, eis um dos nossos desafios. Trabalhar com um acervo dessas imagens e montar narrativas é refletir sobre a qualidade dessa restituição da imagem (da imaginação) do “outro”.

NOTAS

1 Texto apresentado no Colóquio Antropologias em Performance, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, de 27 a 29 de maio de 2009.

* Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. E-mail: rafaeldevos@yahoo.com

**Coordenadora do BIEV – PPGAS da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mail: mirabilis@gmail.com

2 O Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV) é um grupo de pesquisa pertencente ao Laboratório de Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

3 Sobre as crônicas etnográficas, ver o artigo de Rafael Devos “Filmes de Memórias como Hipertextos” Disponível em: <http://www.antropologiavisual.cl/rafael_devos_portugues.htm>

4 Sobre os documentários etnográficos produzidos pela equipe do BIEV-UFRGS, confira mais informações em: <http://www.biev.ufrgs.br/html/producao/doc_etno/docet_apr.htm>

5 O antropólogo Clifford Geertz (2002), chamando a atenção para a dimensão ficcional de toda descrição científica, define o “presente etnográfico” como o estilo de descrição etnográfica que se refere às recorrências do cotidiano, da vida social e do pensamento dos grupos pesquisados, descartando o evento, o encontro com o Outro e a cronologia como relevantes para construção das descrições. Os “aborígenes”, os “balineses”, os outros, aparecem então como sujeitos das enunciações – “Eles fazem isso”, “eles pensam aquilo”, etc., desconsiderando o contexto temporal onde ocorre a ação e sua distância para o momento em que é narrada pelo antropólogo.

6 Marco Antônio Gonçalves (2008), analisando a obra de Jean Rouch, utiliza a expressão “personagem etnográfico” para referir-se ao tom ficcional e performático dos sujeitos que interpretam a “si mesmos” no papel de heróis, aventureiros e outras figuras imaginárias do contexto social pós-colonial africano, ou seja, o personagem etnográfico

é o que é construído no encontro etnográfico e nos seus jogos de representação e interpretação.

7 No caso da pesquisa, utilizamos o software Final Cut Pro.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta & FIGUEIREDO, Janaína, **Usos e Abusos da História Oral**, Rio de Janeiro: FGV Ed, 1996, p. 183-191.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. **Caderno de Antropologia e Imagem**. n 4. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1996.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

DEVOS, R. Filmes de Memória como Hipertextos. In: **Revista Chilena de Antropologia Visual**. N° 10. Santiago, 2007, p. 137/162. <http://www.antropologiavisual.cl/rafael_devos_portugues.htm>

DEVOS, R. **A Questão Ambiental sob a ótica da antropologia dos grupos urbanos, nas ilhas do Parque Estadual Delta do Jacuí, Bairro Arquipélago, Porto Alegre, RS**. (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, IFCH, UFRGS, Porto Alegre, 2007.

DURAND, Gilbert. **Science de l'homme et tradition**. Le nouvel esprit anthropologique. Paris, Berg International, 1979.

_____. **Introduction à la mythologie** – mythes et sociétés. Paris. Albin Michel, 1996.

_____. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza C. da. Filmes de memória, do ato reflexivo ao gesto criador. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 2000.

_____. **O tempo e a cidade**. Coleção Academia II. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

_____. Os jogos da memória: **Ilha**, Revista de Antropologia, PPGAS/UFSC, Florianópolis, V.2, n.1, dez 2000.

_____. A interioridade da experiência temporal do antropólogo como condição da produção etnográfica. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo, V. 41 n° 2, 1998.

_____. O antropólogo na figura do narrador. **Habitus**, Goiânia, V. 1, n. 2, jul./dez 2003.

GEERTZ, Clifford. Obras e vidas. **O antropólogo como autor**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2002.

GONÇALVES, Marco Antônio. **O real imaginado**. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

HALBAWCHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1996.

MACDOUGALL, David. **The corporeal image, film, ethnography, and the senses**. New Jersey, Princeton University Press, 2006.

MACDOUGALL, David. **Transcultural cinema**. New Jersey, Princeton University Press, 1998.

MUNCH, Walter. **Num piscar de olhos**; Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2004.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo, Ed. Papyrus, 1994, Vol. I, Vol. II e Vol. III.

ROUCH, Jean. La camera et les hommes. In: **Vers une anthropologie**. visuelle. Claudine de France, Paris: Mouton, 1981.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar, 1990.

SYD FIELD. **Manual de Roteiro**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1994.

SIMMEL, Georg. Comment les formes sociales se maintiennent. In : **Sociologie et épistémologie**. Paris, PUF, 1991. desenvolvimento e mercado. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.