A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas

Ana Luiza Carvalho da Rocha
Cornelia Eckert

ABA PUBLICAÇÕES

A PREEMINÊNCIA DA IMAGEM E DO IMAGINÁRIO NOS JOGOS DA MEMÓRIA COLETIVA EM COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS

COMISSÃO EDITORIAL

Coordenador
Antonio Carlos Motta de Lima (UFPE)

Coordenadora adjunta
Jane Felipe Beltrão (UFPA)

Patrice Schuch (UFRGS)
Thereza Cristina Cardoso Menezes (UFRJ)

Editora
Flavia Goulart Roza (EdUFBA)

Conselho Editorial
Andréa Luisa Zhouri Laschefski (UFMG)
Antonio Augusto Arantes Neto (UNICAMP)
Carla Costa Teixeira (UnB)
Carlos Guilherme Octaviano Valle (UFRN)
Cristiana Bastos (ICS/Universidade de Lisboa)
Cynthia Andersen Sarti (UNIFESP)
Fábio Mura (UFPB)
Jorge Eremites de Oliveira (UFPel)
Maria Luiza Garnelo Pereira (Fiocruz/AM)
María Gabriela Lugones (Córdoba/ Argentina)
Maristela de Paula Andrade (UFMA)
Mónica Lourdes Franch Gutiérrez (UFPB)
Patrícia Melo Sampaio (UFAM)
Ricardo Ventura Santos (FIOCRUZ/MN-UFRJ)
Ruben George Oliven (UFRGS)
Wilson Trajano Filho (UnB)

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA

Presidente
Antonio Carlos de Souza Lima (MN/UFRJ)

Vice-Presidente
Jane Felipe Beltrão (UFPA)

Secretário Geral
Sergio Ricardo Rodrigues Castilho (UFF)

Secretária Adjunta
Paula Mendes Lacerda (UERJ)

Tesoureira Geral
Andrea de Souza Lobo (UnB)

Tesoureira Adjunta
Patricia Silva Osorio (UFMT)

Diretora
Carla Costa Teixeira (UnB)

Diretor
Carlos Guilherme Octaviano do Valle (UFRN)

Diretor
Julio Assis Simões (USP)

Diretora
Patrice Schuch (UFRGS)

ABA- Associação Brasileira de Antropologia
Universidade de Brasília - Campus Universitário Darcy Ribeiro - Asa Norte
Prédio do ICS (Instituto de Ciências Sociais)
Térreo - Sala AT-41/29 - Brasília/DF - CEP 70910-900
Caixa Postal 04491 - Brasília/DF - CEP 70904-970

www.abant.org.br

A PREEMINÊNCIA DA IMAGEM E DO IMAGINÁRIO NOS JOGOS DA MEMÓRIA COLETIVA EM COLEÇÕES ETNOGRÁFICAS

ANA LUIZA CARVALHO DA ROCHA
CORNELIA ECKERT

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO GRANDE DO SUL

ABA PUBLICAÇÕES

Direitos para esta edição: ABA Publicações

© Ana Luiza Carvalho da Rocha
© Cornelia Eckert

LIVRO
Revisão: Juarez Segalin
Projeto gráfico da capa: Luciana Facchini
Editoração: Adriana Tazima
Impressão: Gráfica Odisséia

DVD
Concepção: Nico Rocha
Programação: Enovative

R672p Rocha, Ana Luiza Carvalho da

A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas / Ana Luiza Carvalho da Rocha, Cornelia Eckert. – Brasília : ABA, 2015.

196 p. ; 23 cm + 1 DVD

Contém um DVD interativo.
ISBN 978-85-87942-34-0

1. Coleções etnográficas. 2. Antropologia da imagem. 3. Etnografia da duração. 4. Jogos eletrônicos. 5. Antropologia visual. I. Eckert, Cornelia.

CDD 305.8

Catalogação na publicação: Setor de Referência da BSCSH/UFRGS - Júlia Angst Coelho - CRB 10/1712

A João de Moraes Deporte, o neto querido de Ana
e bisneto do Coronel Rocha

A Kurt Benno Eckert, o pai amado de Cornelia
e bisavô de Maria Clara Proença Baeta Neves

AGRADECIMENTOS

A edição deste livro recebeu o valioso apoio da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) para sua publicação. Agradecemos em especial ao prof. Antonio Motta, coordenador do projeto editorial e ao prof. Antonio Carlos de Souza Lima, presidente da ABA.

Agradecemos ao empenho da equipe de pesquisadores do Banco de Imagens e Efeitos Visuais ao longo destes vinte anos: alunos e alunas de graduação, de mestrado, de doutorado, de pós-doutorado.

Agradecemos aos colegas e à Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e aos técnicos do Centro de Processamento de Dados-UFRGS pelo apoio sistemático oferecido.

Agradecemos à secretária do PPGAS-UFRGS, Rosemeri Feijó, por sua inestimável colaboração e a parabenizamos pela competência primorosa em sua profissão.

O desenvolvimento do projeto hipertextual dos jogos das memórias - capítulo 9 em forma de DVD - só foi possível graças à parceria do prof. Luiz Antônio Rocha, do Instituto de Artes - UFRGS.

Agradecemos à Maria Luiza Rocha pela parceria de seus saberes artísticos nestes anos de percurso e agradecemos a Adriana Tazima pelo trabalho de editoração.

Agradecemos aos nossos familiares pelo apoio constante, sempre afetivo.

APRESENTAÇÃO 11

Capítulo 1 19
MERGULHO NA IMAGINAÇÃO CRIADORA: ANTROPOLOGIA E IMAGEM

Capítulo 2 35
ESCRITURAS HIPERMIDIÁTICAS E METAMORFOSES DA ESCRITA ETNOGRÁFICA

Capítulo 3 47
ANTROPOLOGIA NAS INTERFACES NO MUNDO DO HIPERTEXTO

Capítulo 4 77
ANTROPOLOGIA DAS FORMAS SENSÍVEIS: ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL

Capítulo 5 89
O INFRAORDINÁRIO NA PAISAGEM URBANA COMO CONDIÇÃO PARA PRODUÇÃO DE ETNOGRAFIAS SONORAS E VISUAIS

Capítulo 6 117
CIDADES E NARRATIVAS FÍLMICAS

Capítulo 7 137
TECNOLOGIAS AUDIOVISUAIS NA CONSTRUÇÃO DE NARRRATIVAS ETNOGRÁFICAS

Capítulo 8 163
ANTROPOLOGIA EM OUTRAS LINGUAGENS

Capítulo 9 187
A POEIRA DO TEMPO NO SUL DO BRASIL COLEÇÃO ETNOGRÁFICA DO BANCO DE IMAGENS E EFEITOS VISUAIS

REFERÊNCIAS 189

APRESENTAÇÃO

Este livro é dedicado à Imagem e à Imaginação, avatares da trajetória de uma pesquisa antropológica com coleções etnográficas para o estudo do fenômeno da duração nas modernas sociedades complexas.

No capítulo 1 - *Mergulho na imaginação criadora: antropologia e imagem* -, postulamos a necessidade de investigar os paradoxos e as dificuldades de um "pensamento por imagens", que toda pesquisa em Antropologia contempla. Esta trajetória de percalços e embaraços é trilhada na interpretação crítica dos processos de reducionismo da figura humana pelo triedro dos saberes (ciências da causalidade, da exatidão e da reflexão), argumento do talentoso Michel Foucault (1995). O cenário do debate é o Ocidente; neste âmbito, a intriga trata do lugar das ciências antropológicas no jogo que Gilbert Durand denomina "erosão histórica da figura do homem na filosofia ocidental" (2008, p. 17). O foco são os processos de configuração da ciência antropológica contemporânea e, no seu interior, os símbolos estruturais da imaginação dados pela cultura. Neste capítulo, abordamos uma antropologia da imagem que fundamenta os projetos de pesquisa que conformam nossa longa trajetória acadêmica, em especial nossa insistência com os usos dos recursos audiovisuais e das tecnologias digitais e eletrônicas num projeto de investigação do fenômeno da memória coletiva e do legado etnológico nas grandes metrópoles contemporâneas.

No capítulo 2 - *Escrituras hipermidiáticas e metamorfoses da escrita etnográfica* - compartilhamos a pesquisa desenvolvida no Banco de Imagens de Efeitos Visuais (BIEV), um centro de pesquisa pertencente ao Laboratório de Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O BIEV concentra seus esforços na produção de acervos digitais multimídia e nos estudos de gestão eletrônica para a produção de conhecimento em Antropologia; por este viés, nossa proposta é de contribuir para o aprofundamento de uma reflexão singular sobre o estatuto da representação etnográfica no contexto da cultura visual no mundo contemporâneo. A partir de experiências com as políticas de acesso e preservação de acervos nas redes eletrônicas e digitais, o capítulo discute conceitos centrais de coleções e constelações para o estudo da gestão eletrônica de documentos audiovisuais pelo antropólogo, em seu trabalho de campo, e, em decorrência, dos meios de comunicação informacionais para o processo de produção da representação etnográfica nas modernas sociedades complexas.

Partimos do estudo das formas clássicas de tratamento documental de dados etnográficos em museus e centros de documentação, em que fotografia, cinema, vídeo, mais recentemente, as linguagens multimídia participam, de formas diferenciadas, de uma "cultura visual" singular, cada qual a seu modo, e que têm nas modernas sociedades contemporâneas o seu cenário principal. Entretanto, longe de adotar formas estáticas de apropriação e produção de conhecimentos no âmbito da preservação patrimonial e obedecendo à ordenação criteriosa do conjunto documental de dados etnográficos acerca da cidade de Porto Alegre, o capítulo se pauta pelo estudo das interfaces da Antropologia audiovisual e da imagem com outras linguagens e tecnologias do pensamento como desafios às formas usuais do pensamento antropológico de produzir conhecimento sobre as modernas sociedades complexas.

Refletimos, aqui, sobre o potencial da etnografia hipertextual, que pode significar a erupção da noção epistemológica de complexidade dentro do próprio pensamento antropológico, assim como no discurso científico. Explicitamos os(as) autores que

seguimos nesta aventura e a experiência original de criação de um museu virtual da cidade pelos pesquisadores do BIEV a partir do processo de modelização dos jogos da memória segundo o padrão das coleções etnográficas. Pautamo-nos pelo que afirma Manovich (2001, p. 253), de que "os espaços virtuais não são, na maior parte das vezes, verdadeiros espaços, mas sim coleções de objetos separados em duas bases". O capítulo relata a experiência de criação de um museu virtual segundo duas modalidades: uma, situada num posto fixo, na sala do BIEV; outra, sediada na internet. Ambos os processos de modelização se pautam pelo reconhecimento da relevância do espaço eletrônico das representações geradas, organizadas e apresentadas pelos computadores.

Ao longo do texto, assumimos algumas premissas para o estudo da escrita etnográfica hipertextual conforme a noção de intertextualidade, isto é, referida ao plano interior da poética de sua produção textual. Isto significa problematizar a criação da narrativa etnográfica segundo a forma como os textos escritos no campo antropológico se relacionam entre si, se transformam, se assimilam ou se dispersam de acordo com seus diversos procedimentos narrativos, que compreendem desde relações de inclusão de um texto em outro (para o caso de citação), até relações de derivação entre eles.

No capítulo 3 - *Antropologia nas interfaces no mundo do hipertexto* -, objetivamos familiarizar os leitores e autores de etnografias com os procedimentos de pesquisa na perspectiva da etnografia hipertextual. Explicitamos, neste capítulo, os esforços coletivos da equipe de pesquisadores do BIEV no sentido da produção, geração e criação de narrativas etnográficas em hipertextos, pelo estudo da navegação e da fluidez narrativa provocada pela experiência de deslocamento dos jogos do computador. Apresentamos as figuras de disjunção que conformam o laço hipertextual, seja no BIEV-*data* (posto fixo), seja no BIEV-*site* (disponível na rede mundial de computadores), considerados importantes dispositivos enunciadores das tecnologias eletrônicas da comunicação para a produção de novas escritas antropológicas destinadas a etnografar a lógica das operações que presidem a tessitura dos jogos da memória.

Em sequência, apresentamos o capítulo 4 - *Antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível* -, como paradigma de nossos esforços em compreender o lugar da imagem na produção do conhecimento antropológico e o estudo de suas "formas simbólicas", como condição de captação do dado etnográfico. Referimo-nos ao estudo da produção audiovisual antropológica como parte do processo de captação do mundo sensível, e o fazemos a partir de sua fixação em determinados pontos do fluxo temporal das experiências humanas no mundo cósmico e social. No processo de formação em "Antropologia visual", ou "Antropologia da imagem", para muitos estudantes não é tarefa fácil, na prática singular de formação na pesquisa etnográfica, abdicar da lógica positivista e ilustrativa, em que a imagem, muitas vezes marginalizada, é relegada ao status de "anexo" ou "apêndice". Nosso esforço intelectual reside na aceitação do pressuposto de que a produção de uma narrativa audiovisual implica, em Antropologia, que o intelectual esteja apto a operar numa linguagem que se constitui através das formas, o que supõe submeter-se à condição de etnografar através de, com e por imagens o que não pode ser aprendido de outra forma.

Retomamos o postulado durandiano segundo o qual todo conhecimento, antropológico ou não, é fruto de processos de acomodação assimiladora subjetiva do etnógrafo ao mundo cósmico e social. A estruturação simbólica do pensamento antropológico, como todo pensamento humano, é inseparável do conhecimento do si mesmo do antropólogo. É esta competência de operar consigo mesmo "como um outro" (RICOEUR, 1994b) que o torna capaz de expressar, em sua consciência, tudo o que é da ordem do sensível do mundo social, transformando-o em representação visível e, em última instância, engendrando novas "formas simbólicas".

No capítulo 5, relatamos um exercício etnográfico que consolidou, para nós, o que, no âmbito do projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais, denominamos de etnografia de rua. Em *O infraordinário na paisagem urbana como condição da produção de etnografias sonoras e visuais*, narramos nossa experiência em Paris, de 2001 a março de 2002, por ocasião de uma missão de estudo para desenvolver um programa de pós-doutoramento, sob

orientação do antropólogo e cineasta Jean Arlaud. A prática da caminhada pela cidade para o exercício da percepção do mundo sensível nos era cara desde nosso engajamento acadêmico na área da Antropologia urbana à época do mestrado. Em Paris, morávamos no XIVe arrondissement e elaboramos saídas sistemáticas no bairro pluriétnico de Belleville para produzir imagens audiovisuais e sua posterior composição sob a forma de relatos etnográficos. Esta prática foi ainda mais animada pela leitura do livro *Espèces d'espaces*, do poeta Georges Perec, acerca da rua de sua infância, em Paris, a antiga Rue Villin, à sua época situada próximo ao nosso bairro. Ao mesmo tempo, inventariar documentários era outra prática constante de nosso estágio. Foi assim que resenhamos o filme baseado em sua poesia, *En remontant la rue Villin*, de 1992, de 52 minutos, sob a direção de Roberto Bober e Georges Perec. Neste capítulo, descrevemos como fomos afetadas por este documentário em sua proposta de conjugar etnografia de rua e etnografia da duração como procedimento narrativo acerca da passagem do tempo nas grandes metrópoles contemporâneas. Fomos conduzidas à escolha do tratamento estético devido às lembranças de infância vividas por Perec naquela pequena rua de Ménilmontant e à sua obsessão, na fase adulta, pela decifração de seus mistérios, como argumento central da narrativa fílmica. Uma narrativa cativante que segue, passo a passo, as confusões e trapalhadas do poeta diante do enigma da devastação de Kronos nesse microcosmo da vida parisiense, sempre orientadas pelos registros fotográficos e os escritos realizados por G. Perec, ano após ano, de 1969 a 1970.

Dedicamos o capítulo 6 - *Cidades e narrativas fílmicas* -, à reflexão acerca dos dispositivos da narrativa fílmica aplicada aos estudos dos fenômenos da memória coletiva, dos itinerários urbanos e das formas de sociabilidade nas metrópoles contemporâneas, como a anterior, também associada à nossa experiência de pós-doutoramento, sob a orientação de Jean Arlaud, no *Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore* (Paris VIII). Nosso objetivo é conduzir o leitor aos meandros do processo de formação e consolidação de uma tradição de produção de documentários etnográficos, a da antropologia compartilhada, criada por Jean Rouch e perpetuada por Jean Arlaud em sua trajetória de etnólogo-

cineasta. A produção cinematográfica original e singular de Jean Arlaud, em relação à obra de seu mestre, se destaca pela forma com que retrata os laços de reciprocidade que ele cria com seus parceiros de pesquisa, num convite ao diálogo íntimo com suas formas de vida cotidiana e seus dramas sociais, seus sonhos e seus dilemas. A consistência da obra fílmica de Jean Arlaud, mesmo depois de alguns anos de sua morte, sempre nos inspira a prosseguir no esforço de interpretar as estreitas relações que se tecem entre a Antropologia da e na cidade moderno-contemporânea e a produção do cinema documental.

O capítulo 7 - *Tecnologias audiovisuais na construção de narrativas etnográficas* - trata da construção e análise da imagem técnica. Tem como ponto de reflexão a Antropologia do imaginário, dedicando especial atenção aos modos de composição empregados pela Antropologia visual na realização de etnografias com imagens. Procuramos elucidar os obstáculos epistemológicos que a Antropologia representa por ser uma disciplina herdeira dos saberes científicos produzidos no berço de uma civilização iconoclasta, que progressivamente desvinculou o conhecimento da totalidade do objeto da participação da totalidade do sujeito ao negar o papel desempenhado pela imaginação criadora no processo de construção das narrativas etnográficas. O capítulo enfrenta os sentidos que assume o debate clássico em torno da conjunção entre juízos estéticos e juízos reflexivos para configurar os procedimentos metodológicos da matriz disciplinar da Antropologia. Trata-se de abordar os usos da imagem técnica na construção do conhecimento antropológico, tendo como ponto de partida o paradigma epistemológico da Antropologia do imaginário e sua força interpretativa, que nos auxilia a pensar as contribuições da Antropologia audiovisual para os estudos do estatuto da representação etnográfica na contemporaneidade.

Com o capítulo 8 - *Antropologia em outras linguagens* -, retomamos nosso empenho em elucidar os fundamentos da prática de investigação antropológica sobre os fenômenos de memória e da duração, com base no processo de construção de coleções etnográficas multimídia aplicado às dinâmicas da cultura no mundo urbano contemporâneo. Retomamos nossas

reflexões sobre a relevância de uma cultura digital na realização de uma etnografia da duração, uma vez que ela permite ao(a) antropólogo(a) compreender a sinuosidade do real, presente na superfície da representação etnográfica e interpretar a gama de suas durações na consolidação do pensamento antropológico quando confrontado com o mundo dos fatos sociais. A partir de experiências com as políticas de acesso aos acervos digitais nas redes eletrônicas e digitais, e sua preservação, abordamos conceitos centrais para a nossa pesquisa, tais como os de imagem, imaginário, coleções e constelações, todos eles fundamentais ao estudo da cultura digital e a suas formas de distribuição do conhecimento, as quais, por sua vez, integram o processo de produção da representação etnográfica nas modernas sociedades complexas. Nesta forma de fechamento, apresentamos algumas reflexões sobre o que se entende, em Etnografia, por tempo real (o do registro dos dados de campo no momento singular da experiência concreta do antropólogo na cultura do Outro) e o da sua passagem à condição de fragmento de uma tal experiência (o registro, parte constitutiva do fluxo do tempo que a configura).

O capítulo 9 - *A poeira do tempo no Sul do Brasil: coleção etnográfica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais* -, em formato de um DVD, é um jogo interativo que tem por intenção conduzir o leitor ao coração de um repertório inesgotável de imagens fantásticas e a seu cortejo de símbolos noturnos e diurnos sobre estórias fundacionais da sociedade gaúcha. Numa revalorização do folclore popular, adentramos, nas sábias palavras de Gilbert Durand (1984, p. 3), uma espécie de "museu" das culturas, de "todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas suas diferentes modalidades de produção"; imagens do passado, da animalidade, de uma sociedade rural e patriarcal que, pela via do poder fantástico da memória, procuram exorcizar os desígnios do Tempo no Sul do Brasil. Triunfo da imaginação sobre a matéria perecível do tempo é a lógica das estruturas figurativas dos jogos da memória contidas no folclore popular gauchesco, que permite ao "homem de amanhã" (DURAND, 1984, p. 498), o das grandes metrópoles, reequilibrar o humanismo de sua consciência, para além de sua crença na Razão técnica e no mito do Progresso.

Capítulo 1

MERGULHO NA IMAGINAÇÃO CRIADORA: ANTROPOLOGIA E IMAGEM

DA VISUALIZAÇÃO DA ANTROPOLOGIA À ANTROPOLOGIZAÇÃO DAS VISUALIDADES

"A Antropologia é uma disciplina de palavras". Em tom crítico, Margareth Mead, em 1975, levantava esta polêmica e argumentava sobre a forma privilegiada com que a disciplina transformava palavras ouvidas e ações observadas em textos escritos. É justamente nessa autora que encontramos os primeiros incentivos concretos à comunidade antropológica para a produção de imagens no âmbito de um estudo conceitual: uma antropologia com imagens. As visualidades não eram raras nos estudos de campo etnográficos na primeira metade do século XX. Basta lembrar, no processo de construção dos dados empíricos, do gesto de desenhar, de construir gráficos, de fotografar e de filmar. É sempre bom render homenagem aos trabalhos clássicos de Gregory Bateson e Margareth Mead (*Balinese character: A photo analysis*, 1942), de Bronislaw Malinoski (*Os Argonautas do Pacífico Ocidental*,1976, 1 ed. 1922), de Evans-Pritchard, (*Os Nuers*, 1978, 1 ed. 1940), assim como às imagens divulgadas na obra de Claude Lévi-Strauss (*Tristes Trópicos*,1995, 1 ed. 1955).

Esta qualificação, no entanto, não os absolve da pouca importância dada à potencialidade imagética no campo do saber antropológico. Se acompanharmos a trajetória da disciplina sob a perspectiva de suas tradições de produção de conhecimento nos

séculos XIX e XX, poder-se-á argumentar que a Antropologia dava as costas ao tema da estética ao não focar em suas reflexões o jogo complexo de relações entre o conhecimento sensível do mundo e a busca interior de sentido pelos sujeitos cognoscentes.

Nessa trajetória, muitas vezes refugiada no agnosticismo, a forma lapidada pelos etnógrafos tende a reduzir a imagem a uma analogia do realismo etnográfico, descrito e em geral adequado ao lugar de anexo ilustrativo. A opção pela visibilidade não assume o ponto de vista da imaginação que tem, de acordo com Gastón Bachelard, uma relação inseparável com a palavra que a cria (BACHELARD, 1996). Embora muitos pesquisadores compreendam, não é sem relutância que admitem diferenças entre a função criadora e a função reprodutora da imaginação. Para evitar o domínio da ocularidade, na produção do conhecimento, a função da imaginação é reduzida a dar vida à causa formal (BACHELARD, 2001).

Se todos sabemos que as imagens "são a matéria de que somos feitos" (MANGUEL, 2006, p. 21), como explicar a resistência em evocar, na pesquisa antropológica, "a imaginação que dá vida à causa material", buscando nela a superação dos vários obstáculos epistemológicos? (BACHELARD, 1988, p. 155).

Avancemos na meta que pretendemos alcançar com essa persuasão introdutória. Este livro reflete inicialmente sobre o trajeto do recalque da imaginação em detrimento dos sentidos da "inserção do corpo do homem no corpo do mundo" (BACHELARD, 1988, p. 156). Partimos de um entendimento: traído em seu arsenal simbólico, o recurso à visualidade da imagem na Antropologia negligenciava o fato de que ela é fonte de significação, em sua anterioridade à língua e, principalmente, à escrita (LEROI-GOURHAN, 1964).

Esta crítica se desdobra na compreensão do uso da imagem numa pesquisa em Antropologia em que argumentamos, junto com o mestre Bachelard (1988), que não só lemos palavras; lemos, sobretudo, imagens e a elas "atribuímos o caráter temporal da narrativa" (MANGUEL, 2006, p. 27).

Nosso primeiro giro interpretativo nos leva a reconhecer a segregação entre imagens e inteligência lógica do discurso, que reduz as peripécias semânticas que encobrem o uso da imagem em Antropologia Visual a uma linha de pesquisa da grande área de Antropologia. As produções etnográficas que gravitam em torno de um *cogito* formal e passivo e de uma ordem lógica linear correm o risco de trabalhar com categorias vazias e de se distanciar da gnose espiritual que realmente encerra toda a construção do conhecimento humano.

Alvitramos um segundo giro que aproxima a pesquisa de coleções etnográficas com imagens ao domínio da imaginação. Posto que a mensagem - pictural, plástica e musical, ritual, gestual, construtivo-arquitetural - retém um simbolismo que não é domínio "reservado" da língua falada ou escrita, nos filiamos ao "reino da imaginação", proposto por Gilbert Durand, no qual "a imagem é ela mesma portadora de sentido que não pode ser buscado fora do Imaginário" (DURAND, 1984, p. 20).

DESFIGURAÇÕES

No intuito de ainda precisar os termos em que se coloca o campo de investigação de uma Antropologia da Imagem, há que se tematizar a controvérsia do monoteísmo da grande tradição do Ocidente judeu-cristão face à polissemia da imagem.

Na base deste processo, é necessário remarcar a orientação monista e dualista acerca da figura do homem. De um lado, o mundo das aparências, tomado como único mundo existente: a verdade e a razão humana teriam sido criadas pelos indivíduos no decorrer de sua interação com o mundo. De outro, anuncia-se uma dicotomia entre o mundo das formas e das essências. Nesse sistema de pensamento dualista, caracterizado por forma-matéria, tem-se do homem uma figura que separa realidade de percepção.

Da Antiguidade à Renascença, passando pela filosofia oculta e pela teosofia árabe, conforme Gilbert Durand (1984, 2008), é necessário assinalar que o Ocidente judeu-cristão se debateu com

desconfiança em torno da Imagem como *topos* fantástico (como reino da imaginação e da fantasia), e como *topos* espiritual (que anuncia-denuncia a presença do mistério da criação divina no homem). Tal processo resultou em efeitos nocivos para o caso do lugar que hoje ocupam a Imagem e a Imaginação como centro do dinamismo organizador do conhecimento das sociedades humanas. Seguindo Durand, isto ocorre porque o processo de secularização e desencantamento do Imaginário que tomou vulto na grande tradição ocidental se relaciona com as intimações sociais veiculadas pelo fenômeno da criação do magistério dogmático da Igreja, da formação do Estado, da configuração da ideologia do individualismo e do crescimento de uma consciência e crítica histórica em detrimento de uma hermenêutica espiritual no Ocidente moderno. O que nos conduz até esta modernidade é a descoberta de um novo instrumento de pensamento: o *cogito*, liberto das sensações e opiniões, das percepções e do dado sensível.

Pensar os temas Imagem, Imaginação e Imaginário na construção do pensamento antropológico, conforme apontam inúmeros filósofos – Ernst Cassirer, Michel Foucault, Gilbert Durand, entre outros -, implica retomar o trajeto de consolidação do Ocidente no mundo a partir de um novo paradigma que se pergunta: afinal, o que é a figura humana? Há algum tempo, o Ocidente moderno vem se devotando à ideia de que o *cogito* protege o indivíduo das ilusões, estabelecendo distinção real entre a alma e o corpo iniciada com a afirmação: "Eu penso, logo existo". Um pensamento em conformidade com o movimento de secularização e que rejeita todo o imanentismo das cogitações humanas - o cartesianismo -, com a preocupação de libertar o sujeito humano da ideia de Cosmos. Sua consciência teria como única referência: sua finitude e sua temporalidade.

No humanismo da modernidade triunfante, expressão cara a Alain Touraine (1994), será a visão racionalista do universo e da ação humana que prevalece. Nessa pedagogia da Imagem, opõem-se o sujeito descido do céu à terra e ao mundo dos objetos. Substitui-se a unidade de um mundo criado pela vontade divina; adotam-se a Razão e a História como norma de inteligibilidade da Imagem; abdica-se de uma hermenêutica espiritual pelo duo racionalização e subjetivação.

Nessa tradição intelectual, apela-se à ideia de natureza humana secularizada: origem e fundamento das verdades. Visto que, na Razão, o *cogito* tem função de unir o homem e o mundo, qual é, então, o lugar da Imagem e da Imaginação?

Como os citados autores apontam, a Imagem é reduzida aos avatares das filosofias do *cogito* ou das filosofias da História. Constrangida ao racionalismo da Ilustração, a transcendência do simbólico contido na Imagem cessa de estruturar do interior as relações da pessoa ao mundo.

Sabemos que o recalque pedagógico sobre a imaginação se compensa com uma energia cognitiva, a consciência, que se autoatribuirá a integralidade da realização simbólica de aspirações frustradas que são da ordem da Imaginação. Neste ponto, o racionalismo e o positivismo triunfantes aparecem como parte das constelações de imagens e regimes míticos que configuram a civilização ocidental, podendo ser vistos como tributo ao mecanismo de negação da Imaginação, influenciado (mas não determinado) por fatores históricos, situacionais ou sociais que, do exterior, apelam a certos encadeamentos de símbolos e suscitam constelações de imagens determinadas pelo campo das produções científicas.

Instalada a crítica ao pensamento clássico, que insiste na oposição crença/verdade, Imaginação/*Cogito*, perpetuando-se no campo de controvérsias de uma Antropologia da Imagem, importa prestar atenção, no contexto da pesquisa em Antropologia Visual, aos perigos de sistematizações fáceis, em que os estudos em torno da Imagem e do Imaginário se aliam aos vícios do comportamento pragmático de uma ciência positivista no âmbito da história da nossa disciplina.

DESDOBRAMENTOS

Para precisar os termos em que se coloca o campo conceitual da Antropologia Visual, é necessário tematizar a controvérsia da atomização do homem no *corpus* do Ocidente judeu-cristão e do nascimento do homem unidimensional, que se origina nas

especulações evolucionistas e positivistas, escolas do pensamento antropológico que se constituíram no triunfo das explicações científicas histórico-causais. Na sua compreensão do homem, relega as formas sensíveis das obras da cultura humana ao gueto formal de categorias de pensamento vazias de significação.

Há, portanto, incidentes históricos que exercem pressão sobre a imaginação criadora humana, responsáveis pela realização de certos sistemas de ideias de uma civilização em que predomina o pensamento lógico-racional. Todavia, se nossas referências antropológicas nos alertam para o fato de que se o contexto social colabora na modelagem da universalidade da imaginação humana em símbolos, através delas também se tem afirmado, constantemente, que a Imagem transcende os incidentes históricos que a modelam.

Por isso, a Antropologia não deve prescindir do estudo das formas sensíveis através das quais o pensamento humano opera sentido para o mundo: uma Antropologia da Imagem não deve esquecer que a busca de seu sentido não está dissociada da matéria que configura sua presentificação-manifestação fenomênica.

Ora, não se pode negar que há relações mútuas entre o ambiente psicossocial e a natureza da gênese das imagens com as quais interpretamos o mundo e através das quais o mundo se "deixa ver" aos nossos olhos humanos.

O resultado do repensar as temáticas centrais da Antropologia deveria ser o abandono da conversão do semantismo dos símbolos e da imagem numa estrutura formal vazia, preterida em favor do estudo aprofundado da conaturalidade da linguagem e do instrumento de sua descrição (as técnicas da escrita e dos audiovisuais), ambas parte do processo de objetivação do pensamento humano. Retomando algumas pistas abandonadas por muitos pensadores que situam a imagem como reveladora de algo mais do que ela encerra como "coisa", surge a necessidade de se investigar os paradoxos e as dificuldades de um "pensamento por imagens", que toda pesquisa em Antropologia contempla.

Citamos aqui Gilbert Durand a respeito da Imaginação: a imagem é ela mesma portadora do sentido que não pode ser buscado fora do Imaginário e, como o fundamenta Gastón Bachelard, "a imagem só pode ser estudada pela imagem" (Durand, 1984, p. 15). Segundo o autor, há uma conjunção complexa entre Imagem, Imaginação e Imaginário. Arqueologia, ou tipologia, qual a forma de enfrentar o tema da Imagem numa pesquisa em Antropologia? Isto implica discutir a possibilidade de construir tipologias do Imaginário no contexto dos estudos e das pesquisas através da Imagem, e com ela.

Na perspectiva de uma tipologia, muitos mitólogos e historiadores da religião ensinam que a segregação e a classificação de imagens podem muitas vezes manifestar um racismo caracteriológico do investigador. Estaríamos, assim, expostos ao perigo de trabalhar com a estética do Imaginário do próprio antropólogo, sem o subsídio de uma gramática visual que estruture o nosso universo de pesquisa: as culturas e as sociedades humanas e o conjunto de suas obras.

Gestuais, ritmos e formas de comportamento dos diferentes grupos humanos estariam constrangidos à interpretação de determinadas fases culturais das sociedades humanas. Teríamos, assim, como resultado, uma perspectiva culturalista na abordagem da Imagem, perspectiva ainda impregnada de traços de herança de um evolucionismo. De acordo com tal perspectiva, a Imagem é uma representação miniaturizada do mundo social, passível de ser classificada segundo as visões de mundo aí contidas, sem considerar as eras míticas psicossociais que configuraram as sociedades humanas: uma incultura que as ciências humanas contemporâneas enfrentaram como um impasse, buscando ultrapassar "a unilinearidade, a unidimensionalidade e o totalitarismo do Tempo e da História", exorcizando o progresso grosseiro (DURAND, 1979a, p. 204 e 205). Supera-se tal incultura com um novo espírito científico, a "epistemologia totalitária do Ocidente que, desde Kant, confundiu a causalidade com um tempo abstrato, newtoniano e sideral" (idem, p. 207).

Contra a fábula ideológica de uma história linear única e causal, um "novo espírito científico" eleva a visão. Na busca de um *cogito* sonhador, a Imagem é ao mesmo tempo evento singular e trans-subjetivo (BACHELARD, 1996). É ela que permite à pessoa humana reconciliar-se com o mundo. O onirismo intelectual é, nos termos do subjetivismo bachelardiano, condição da integridade do conhecimento. Dessa forma, o pensamento humano, operando através das imagens, é conhecimento de si, fruto de uma atividade onírica (BACHELARD, 2001).

Há, portanto, estruturas subjacentes fundamentais, constitutivas do processo de construção do conhecimento humano que dizem respeito ao profundo reservatório de imagens e mitos, e pelas quais a Imaginação criadora da pessoa se faz sujeito epistêmico.

Deixam-se, aqui, entrever "os diversos caminhos que o espírito segue em seu processo de objetivação, em sua revelação a si mesmo" (DURAND, 2008, p. 216). Assim, o simbolismo presente à Imagem é processado, traduzindo-se num acordo, ou equilíbrio, entre desejos imperativos do sujeito e as intimações da ambiência objetiva que o cercam, ainda segundo o mesmo autor.

Não podemos ignorar, então, que a própria *démarche* intelectual não está livre das inter-relações entre saber científico e o reino da Imaginação e do Imaginário, isto é, não podemos anular o nosso próprio processo de construção do pensamento científico acerca do universo onírico de um pensamento que opera por imagens.

Neste sentido, tanto a razão científica quanto a inteligência humana navegam nas águas da grande corrente de um pensamento fantástico que passa ideias e pensamentos às imagens. Da mesma forma, ciência e mito não podem ser dissociados, como supõe o corpo de um sistema de crenças de base evolucionista, que tende a hierarquizá-los de acordo com um processo de maturação progressiva do trajeto antropológico do sujeito humano. Conforme demonstrou Claude Lévi-Strauss, o pensamento mítico e o pensamento científico são lógicos. Mais próximas ou mais afastadas da intuição sensível, magia e ciência correm paralelas, "como duas formas de conhecimento" (DURAND, 2008, p. 213).

Da ocorrência de tal cisão entre ciência e mito no corpo do pensamento ocidental, que acompanha o ponto de vista circunscrito ao contexto social ao qual pertence o próprio pesquisador, o lugar da Imaginação como moeda resultou sem valor nas trocas simbólicas.

Com este "novo espírito antropológico" (expressão de Gilbert Durand), apresentam-se certas correntes atuais da famosa crise epistemológica das "ciências do homem" que se voltam "para" o homem e em que a Imaginação atua nos mais diversos sistemas de pensamento. Ela, inclusive, é que impulsiona a consciência do homem da Ciência a afinar seus conceitos.

Hélène Védrine (1990), explorando as idas e vindas do problema da Imaginação nos termos do pensamento filosófico ocidental, aponta para duas formas basilares de conceber as relações entre as figuras da Imaginação e o mundo dos objetos. Uma perspectiva anuncia a relação direta entre a imaginação criadora humana e os objetos: o mundo das coisas é apresentado ao espírito através das percepções e sensações, problema que, foi abordado por Platão e Aristóteles sob o primado da mimese. Outra perspectiva anuncia a relação indireta homem-mundo, a partir da construção-de-si. O mundo das coisas é representado na consciência por pensamentos-imagens que acompanham o movimento do ser, como no caso de Spinoza, cuja teoria do *conatus* relaciona desejo, imaginação humana e a construção-de-si, abrindo as vias da modernidade com Kant e seu esquematismo transcendental, que reconhece à imaginação um lugar privilegiado no processo de construção de conhecimento.

Na tradição de pensamento ocidental, a visibilidade e a legibilidade do mundo aparecem como fenômenos não apenas associados às figuras da imaginação como corpo e alma, mito e ciência, matéria e espírito, etc., mas solidários da figura de homem que encerram. Nesse âmbito, a imagem (aqui entendida como síntese ou esquema, veículo de construção e de desconstrução) desempenha o papel de trânsito entre o crer e o ser.

Considerando pela maneira mais ou menos fiel com que tal imagem se ajusta à coisa representada, a Imagem pode ser

trabalhada de diferentes maneiras, de acordo com a forma como ela constitui um fenômeno. Neste ponto, reside uma diferença entre as explicações semiologistas (que assimilam à visibilidade da Imagem uma longa cadeia de fatos, de explicações positivas que se encerram em si mesmas) e uma perspectiva hermenêutica (que enfrenta o tema do símbolo, pensamento-imagem sempre indireto, que preside a legibilidade do mundo das coisas e que não se fecha sobre si mesmo).

Ao conhecimento indireto, os pragmáticos vão opor um pensamento direto que opera com a Imagem como signos arbitrários. Assim, submetida ao método de redução às evidências empíricas, a Imagem é enfocada como o duplo das coisas cuja essência pode ser tocada.

RECUPERAÇÃO DA IMAGINAÇÃO

A Imagem reina soberana no campo da Imaginação criadora, atuando sobre a linguagem. Nos limites que separam o dado empírico de sua representificação, ela é revelação de outra coisa que não ela mesma. Nesta perspectiva, a imagem-símbolo evoca, em relação à coisa referida, alguma coisa ausente ou impossível ao sujeito humano de perceber.

Interessa-nos aqui a imagem simbólica, cuja visibilidade e legibilidade são transfiguração de uma representação concreta de uma "coisa" por um sentido eternamente encoberto. Sua parte visível tem, ao mesmo tempo, um sentido cósmico, onírico e poético, infinitamente aberto. A imagem simbólica é em si mesma "figura", veículo entre coisas e "ideias", de significado inacessível; expressão, pelo e no significante, do indizível.

Restringindo o campo de pesquisa à Antropologia da Imagem, será preciso empreender uma abordagem antropológica do Imaginário, que não abandona o sonho e o devaneio como conteúdos e formas da Imagem, mas, ao contrário, os toma como base.

Dessa forma, o intuito é afastar-se de um enfoque determinista da Imagem, da Imaginação e da consequente análise reducionista do Imaginário no campo da pesquisa em Antropologia, solidária

de uma particular agregação de esquemas de pensamento, paradigmas e tradições de sua matriz disciplinar.

Olhando pelo ângulo de um tempo arqueológico e adotando uma opção fenomenológica na análise e classificação dos conteúdos possíveis das obras humanas, o que se depreende é que as riquezas expressivas contidas nas suas formas constituem semanticamente a consciência imaginante humana e seu cortejo simbólico.

Daí sustentar-se aqui, ao lado de inúmeros filósofos da cultura, que a imaginação não se opõe ao real, uma vez que a função fantástica que ela realiza acompanha o engajamento mais concreto das ações do homem no mundo, sendo centro de dispositivos de saber, da estética ao conhecimento e dos seus dispositivos éticos à política. Do ponto de vista de uma filosofia antropológica, insistimos que o pensamento humano é nutrido por imagens, despontando a Imaginação não como lugar de alteridade do ser, mas como positividade na medida em que ela se impõe como posse do mundo. É através da evocação das imagens na luta contra o esquecimento que teóricos da Imagem, como Walter Benjamin defendeu (BENJAMIN,1993), abordam sua qualidade ética que reverbera na memória.

Assim, é a Imaginação criadora que autoriza ao sujeito humano seu poder infinito de fazer variar as imagens com as quais, e através das quais, ao moldar o mundo, molda-se a si mesmo. A Imagem antecipa-se e se realiza no conhecimento do homem acerca do mundo e de si pelo mergulho que ela autoriza nas faculdades humanas ilimitadas de criação de sentido. Em sua visibilidade e legibilidade, ela é ao mesmo tempo enraizamento e abertura e, principalmente, arranjo e modelagem do ser-para-si, criação, não aquisição.

REFIGURAÇÃO

"O que a antropologia deve recusar", aconselha Gilbert Durand, "é de se deixar aprisionar no triedro da épisteme decadente do positivismo desesperado" (DURAND, 2008, p. 255). A dificuldade em relacionar Imaginário, Imagem e Imaginação

não é, portanto, de todo sem sentido, uma vez que se possam correlacionar tais embaraços com a ortodoxia iconoclasta de um pensamento científico racionalista e positivista, calcado na função da Imaginação elaborada pela Modernidade triunfante.

Neste ponto, o próprio campo conceitual de Antropologia Visual aparece impregnado de tal tradição de pensamento: a Imagem aparece desligada do simbolismo imaginário do indivíduo humano. A descrição "naturalista" das sociedades humanas, em seu esforço de separar as teorias científicas das produções do imaginário "nativo" pesquisado e do esforço em se obter o cumprimento do *métier* de antropólogos, avança rumo a uma valorização exacerbada de um pensamento lógico. Na visão de Gastón Bachelard, todo caso de empobrecimento de Imagem acompanha a produção de conhecimento que se orienta para um individualismo narcisista. Diferentemente, o subjetivismo bachelardiano propõe a construção de um conhecimento orientado para um narcisismo cósmico, fator de unidade e amplidão do conhecimento humano (BACHELARD, 1996).

De acordo com inúmeros autores, o problema acerca da depreciação do Imaginário e da Imagem nas diversas formas pelas quais o pensamento humano processa o conhecimento aparece justamente nas teorias "modernas", quando a Ciência os tratou como fenômenos de uma vacuidade essencial da consciência, orientando-se progressivamente pela busca de um pensamento purificado de imagens.

Nessa ótica, nunca é tarde para resgatar alguns princípios fundamentais de um humanismo politeísta, abandonado pelo Ocidente judeu-cristão, nos casos em que a Imaginação criadora e suas estruturas polimórficas estavam na raiz de todos os processos de consciência e anunciavam as marcas do espírito humano no tempo.

ANTROPOLOGIA IMAGÉTICA

Podemos constatar, na contemporaneidade, uma adesão à antropologia imagética, como definiu Roberto Cardoso de

Oliveira (2005), autor que associa as práticas do trabalho do antropólogo de olhar, escutar e escrever à construção da imagem, no ato do saber e fazer etnográfico (2000) em que se podem reassociar a imaginação e a memória, por uma antropologia do visual. Interrogar-se acerca do *mundus imaginalis*, que preside as formações das categorias de interpretação na produção e geração de pesquisa antropológica através da imagem, pode evocar, em muitos de nós, certos mitos e imagens já construídos e veiculados no trajeto antropológico que nos constitui.

A produção etnográfica, no advento da pós-modernidade, e a construção de novos experimentos etnográficos têm privilegiado a produção de imagens e a perspectiva conceitual da imagem dialética, como preconizava Walter Benjamin (1994), no processo etnográfico em seu potencial imagético. Seja no procedimento da configuração narrativa de imagens fotográficas e acervos digitalizados impressos no papel, seja na produção científica em suporte digital (CD, DVD, vídeos, hipertexto), ou ainda no recurso das redes digitais e eletrônicas, dispõe-se da experiência de interlocução do processo de pesquisa de campo na forma narrativa de imagens. Em hipertextos, por exemplo, caso da pesquisa no projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais divulgado em www.biev.ufrgs.br os dados e informações são organizados na forma de uma rede e dentro de um formato de textualidade não-linear, de acordo com os múltiplos acessos, trazendo à luz outras reflexões inovadoras para o próprio fazer antropológico no mundo contemporâneo. Denomina-se de hipertexto etnográfico um conjunto não estruturado *a priori* de informações e dados registrados pelo(a) antropólogo(a) em seu trabalho de campo, em suportes diversos (textos, fotos, sons, filmes, etc.) que, digitalizados, são colocados num mesmo ambiente de consulta. Ligados entre si, conformam sua interpretação de determinadas culturas a um sistema aberto, em que a ação de leitura de um dado etnográfico imediatamente reconfigura a totalidade dos conhecimentos ali reunidos. O fazer etnográfico que se concilia com a imagem dialética, seja na etnografia interpretativa, crítica, narrativa e/ou hipertextual, nos impõe abandonar a ideia clássica do conhecimento como um sistema regido pelo princípio de

ordem, uma vez que esta ordem de conhecimento é sempre reversível, por ser um sistema incompleto e, até certo ponto, desordenado. Na criação de novas formas de escrita e divulgação etnográfica há um extenso trabalho de definição da natureza dos laços entre esses dados e informações, do conteúdo de seus nós e da sua estrutura, segundo as escolhas de percurso que sua utilização permite ao leitor - nossa motivação, o Outro -, que emerge em uma nova epistemologia, a de uma antropologia compreensiva, cuja paternidade se deve ao filósofo alemão Wilhelm Dilthey (2007).

Chega-se a uma antropologia contemporânea, de inúmeras inovações reflexivas e críticas, à produção imagética que segue "a constelação do despertar", inspirada em Walter Benjamin (1993, 1994). O(A) antropólogo(a), na figura de narrador(a), concebe a etnografia como produção de sentido de uma vida compartilhada pela magia da linguagem, em que múltiplas experiências ocorrem e lançam, no tempo, as marcas que estetizam as formas de interagir no espaço social. Cada gesto, cada marca, cada rastro é imagem que desperta na memória dos interlocutores na experiência etnográfica. Benjamin (1993, 1994) dirá que despertam as imagens dialéticas que estão na base de conhecimento da comunidade de troca, da memória compartilhada que se oferece em imagens. Na obra do(a) etnógrafo(a) narrador(a), o fato etnográfico não adquire caráter de mera informação a ser traduzida para uma comunidade linguística particular, a dos(as) antropólogos(as). Dessa forma, podemos afirmar que os efeitos de realidade que presidem a etnografia como instâncias narrativas abrangem a "biografia cognitiva" do(a) antropólogo(a) na história do percurso objetivo de seu pensamento, na ordem dramática a partir da qual ele atribui um sentido a uma série de acontecimentos e situações vividas durante seu trabalho de campo.

Neste ponto, um e outros (texto escrito e registros sonoros e visuais) acabam sendo reconhecidos como depositários do próprio "encontro etnográfico" do(a) antropólogo(a) com o grupo e/ou comunidades pesquisadas, no sentido de evocarem o "testemunho" da voz do Outro no contexto. É nesse mergulho na atividade de imaginar que propomos a criação da obra antropológica imagética, que conta, em sua narrativa, uma

história prenhe do caráter temporal da experiência humana. Seguimos Paul Ricoeur (1994) para conceber, na tríplice mimese, a articulação da experiência etnográfica com imagens em sua pré-figuração, configuração e reconfiguração. A mediação simbólica tem agora textura e densidade sempre em deslocamento e aberta à interpretação dos leitores, usuários, receptores, apreciadores, interlocutores, etc. Nossa produção imagética é disponibilizada à circulação para a recepção do interpretante em sua própria dramatização do evento lido, resultante de uma trama, que remeterá, por certo, à antropologia que repousa na imagem a mediar mundos, interseccionar diversidades, fundir projetos, como ato de reconfiguração, capaz de durar na memória do mundo.

Capítulo 2

ESCRITURAS HIPERMIDIÁTICAS E METAMORFOSES DA ESCRITA ETNOGRÁFICA

UMA PROPOSTA DE PESQUISA ETNOGRÁFICA EM REDES DIGITAIS

Neste capítulo, aprofundamos a experiência de inserir em redes digitais e em página *WEB* a produção de documentos etnográficos sobre as transformações na paisagem urbana de Porto Alegre, inventariados em um banco de conhecimento intitulado Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV), onde se emprega a hipermídia na produção de novas escritas etnográficas. Este resulta do estudo do caráter temporal da experiência humana presente no mundo contemporâneo e das suas repercussões nas práticas e nos saberes que os indivíduos e os grupos urbanos constroem em suas relações com a cidade.

No âmbito do Laboratório de Antropologia Social no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, iniciamos em 1997 o projeto, tendo então o endereço www.estacaoportoalegre.ufrgs.br. A partir de 2005, o cadastro foi modificado para www.biev.ufrgs.br. Desde seu princípio, congrega os resultados do Projeto Integrado "Estudo antropológico de itinerários urbanos, memória coletiva e formas de sociabilidade no mundo urbano contemporâneo" (financiamento FAPERGS, CNPq, CAPES/PROEX).

O *site é* uma proposta de exposição de coleções de documentos etnográficos em telas, que se afastam da ideia de recuperação de uma história linear de "viver a cidade" segundo a realização

racional de periodização do tempo no tratamento espacial da memória. Nesse ponto, cortes e rupturas foram tomados como elementos indutores de narrativas etnográficas do e no meio urbano de Porto Alegre, uma vez que, por meio de ambas as ações, os usuários exploram o conhecimento local do fenômeno do "desencaixe" do tempo e do espaço (GIDDENS,1991).

Ao explorar a ideia de fragmento, objetivamos problematizar os traços de um tempo e de um espaço concreto de representação da memória e do patrimônio locais para o usuário do *site*, visando a restaurar o conceito de cidade como obra moldada e configurada pelo depósito de muitos gestos e intenções dos grupos humanos que nela habitam. Há, portanto, uma singularidade específica no processo de destruição e reconstrução da cidade.

NA ERA DAS "TEXTUALIDADES" ELETRÔNICAS E DIGITAIS: HIPERTEXTO, COMPLEXIDADE E INTERTEXTUALIDADE

Importa, agora, tratar da cultura da tela e da civilização da imagem como novas formas de reorganização dos saberes que os outros suportes mais tradicionais disponibilizam, transfigurando seu sentido original e atribuindo-lhes uma significação mais móvel, plural e instável pelo caráter granular atribuído a todos eles.

A pesquisa desenvolvida no Banco de Imagens de Efeitos Visuais parte do pressuposto de que valer-se de tecnologias digitais na produção de conhecimento em Antropologia tem sido capaz de contribuir para o aprofundamento de uma reflexão singular sobre o estatuto da representação etnográfica no contexto da cultura visual do mundo contemporâneo.

No Ocidente moderno, o formato da folha se coloca como o espaço primeiro da representação da escrita etnográfica pelo engajamento do que é descrito; a escrita deve retratar o que o(a) próprio(a) antropólogo(a) sentiu quando em campo etnográfico, entre os estudados e com eles. Das pertinentes observações de Clifford Geertz (2002) a respeito do "estar lá" e do "estar aqui", que configuram a prática da leitura e da escrita da obra etnográfica, às provocativas críticas dos pós-modernos, como James Clifford

(1999), a respeito do realismo dos escritos antropológicos, estes estudos críticos procuram recriar, pela forma e aos olhos de seu leitor, os dados imediatos do trabalho de campo por eles recolhidos. O que se observa é que a controvérsia sobre a autoridade etnográfica do(a)antropólogo(a) e a função-autor(a) não leva em conta o espaço livresco como território convencionalmente estipulado para a exposição e divulgação dos fatos da ciência antropológica.

Na perspectiva multirreferencial dirigida à criação de um *website*, os trabalhos de pesquisa para a composição da base de dados do BIEV têm possibilitado refletir sobre os artifícios que as novas tecnologias do pensamento, reunidas, impõem ao fazer antropológico. Tais artifícios referem-se às exigências de explicitação do ato interpretativo que todo registro de dados etnográficos comporta, bem como as retóricas empregadas pelo(a) antropólogo(a) para re-configurar o sentido desse material no interior de uma narrativa etnográfica hipertextual, cujas práticas enunciativas se referem, até certo ponto, a outro espaço de práticas sociais e a outro campo epistemológico que não os que têm origem na tecnologia da escrita e que deram origem ao objeto-livro. A invenção da escrita, assim como a da imprensa - conforme sustentam os estudos de autores tão diversos como André Leroi-Gourhan (1969), Jacques Goody (1979), E. A. Havelock (1996), além de Jacques Derrida (1967) -, liberou o conhecimento humano do constrangimento de suas condições espaço-temporais. Com esta premissa, entendemos que o comportamento errático dos leitores-navegadores das redes mundiais de computadores permite a recontextualização da escrita dos conteúdos culturais dentro de um novo campo semântico.

OS DESAFIOS DA LEITURA E DA ESCRITA DE UM HIPERTEXTO ETNOGRÁFICO

Uma etnografia hipertextual consiste em um conjunto não estruturado, *a priori*, de informações e dados colhidos pelo(a) antropólogo(a) em seu trabalho de campo, com suportes diversos (textos, fotos, filmes) que, digitalizados e transformados em *bits*

por meio de um processo de "numerização"[1] e posteriormente traduzidos em "nós" ou laços[2], são colocados num mesmo ambiente de consulta (*ciberespaço*) e que, ligados entre si, conformam a "interpretação de culturas" segundo um sistema aberto em que a ação de leitura de um dado etnográfico imediatamente reconfigura a totalidade destes conhecimentos.

Tradicionalmente, ler um texto etnográfico na forma de objeto impresso significa obediência à sua forma de argumentação submetida à sequência espacial de sua paginação, seguindo uma ordem temporal determinada, pela qual o(a) autor(a) da obra procura restaurar, para seu leitor(a), os fatos e as situações por ele(a) vividos em campo. Neste caso, ainda que o(a) leitor(a) pretenda intervir no texto, ele(a) só poderá fazê-lo por meio de uma intervenção nos seus espaços em branco, pois permanece sempre uma clara divisão que marca a autoridade do texto e os comentários periféricos do(a) leitor(a) nas margens. Entretanto, a leitura de um texto eletrônico permite usos, manuseios e intervenções infinitamente mais livres e numerosos, pois o(a) leitor(a) intervém no coração do texto.

Para completar esta introdução, vale lembrar os comentários de Robert Chartier (1999, p. 135), segundo os quais, se a mídia eletrônica recupera a força especial do empreendimento enciclopédico pela ideia de "disponibilidade universal das palavras enunciadas e das coisas representadas", o texto eletrônico dissocia a obra escrita dos seus gestos fundadores.

Ao tratar da produção de um texto eletrônico tendo como exemplo a produção de coleções de documentos etnográficos,

---

1 *Numerização:* digitalização, com redução do dado a um código numérico binário.

2 No site do Banco de Imagens e Efeitos Visuais/BIEV, os laços simples entre as coleções etnográficas são automáticos, apresentados nas janelas que compõem as interfaces de pesquisa do usuário, na forma de um mosaico de imagens fotográficas. Tais coleções mantêm laços internos ativáveis para outras coleções de natureza diversa a elas associadas, e que podem ser apreciadas simultaneamente (coleções videográficas e sonoras) ou num quadro (coleções textuais). Empregam-se aqui os critérios formulados por um dos grupos de trabalho responsáveis pelos dossiês de referência - *Liens hypertextes* - do *Forum des droits su l'Internet*, site http://www.foruminternet.org, como modalidade descritiva das formas de enunciação das coleções em hipertexto do BIEV.

seguimos a linha de reflexões trilhada por K. T. Anderson (2004), de muitos, para nós, o melhor entre outros autores a respeito da produção de estudos antropológicos em novo formato. Entendemos por novo formato a combinação da tradicional tecnologia do texto com outras tecnologias (fotografia, vídeo e registro sonoro), com base nas novas linguagens multimídia, que permitem armazenar e manipular dados e informações a partir de referências cruzadas e seguindo um percurso de tópicos e assuntos interligados.

Para corresponder a tal intenção, retomemos algumas observações específicas a respeito dos conceitos de hipertexto[3], complexidade e intertextualidade, fundamentais para compreender o fenômeno de produção de etnografias com fundamento em documentos multimídia e de divulgação/publicação de estudos antropológicos na internet.

Sob este aspecto, a possibilidade de uma etnografia hipertextual pode significar a erupção da noção epistemológica de complexidade no interior do próprio pensamento antropológico, assim como no discurso científico.

Consideramos, no caso do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, importante estruturar as coleções etnográficas em duas bases: uma fixa e outra, na internet. Ambas baseadas na construção de laços internos entre suas fontes de natureza variada (vídeo, foto, texto e som), segundo uma coerência interna entre elas e com acesso à coleção de origem, gerando uma unidade interpretativa.

Diferentemente de ler um livro, a leitura de uma etnografia em hipertexto converte-se em ação de busca em que o(a) leitor(a)-navegador(a) não consegue jamais ver globalmente o conjunto de dados documentais, tendo dele apenas visão local. Neste ponto, o

---

3 Segundo o dicionário de Aurélio Buarque de Holanda: "hipertexto(ês) [de hiper- + texto; do ingl. hypertext] S.M. 1. Forma de apresentação ou organização de informações escritas, em que blocos de textos estão articulados por remissões, de modo que, em lugar de seguir um encadeamento linear e único, o leitor pode formar diversas sequências associativas, conforme seu interesse." Entretanto, um hipertexto não é simplesmente o recurso que leva de uma página da internet a outra ou que permite ler um texto de trás para frente; ele tem por base novas formas de disponibilizar um acervo de conhecimentos por meio de relações não-lineares entre seus componentes, segundo suas especificidades.

uso das tecnologias digitais e eletrônicas na pesquisa antropológica, assim como a divulgação de estudos etnográficos em *website* nas redes mundiais de computadores, pela ambiguidade característica da representação digital e eletrônica, provoca pensar o processo de leitura e escrita da representação etnográfica clássica em termos de natureza e forma.

Pode-se supor a possibilidade de uma etnografia hipertextual com base numa retórica mais aberta, mais dinâmica, de disponibilização mais fluida dos dados etnográficos em *website*, tanto para o(a) pesquisador(a) quanto para sua comunidade linguística, o que contempla uma alteração na forma como até então as ciências sociais vinham produzindo conhecimento.

Diante do ambiente hipertextual desterritorializado, as antigas práticas de escrituras utilizadas por antropólogos e os microterritórios de suas obras etnográficas, que lhes atribuem o *status* de autor (ou autora), sofrem novos constrangimentos, principalmente pela novidade dos termos, como engenharia autoral, geração e manipulação de informações e dados digitais segundo modelos de configuração visuais (letras, palavras, textos) em arquivos registrados e transportados de acordo com determinados procedimentos de montagem e de associação de ideias, segundo os quais o(a) leitor(a) chega a ser envolvido como coautor(a). Ainda que preexista uma engenharia do texto[4], em um hipertexto o(a) leitor(a) desfruta de uma autoridade compartilhada com aquele que o produziu, de acordo com sua competência em hierarquizar, classificar e unificar uma gama infinita de informações e dados que cobrem semelhante obra, incluindo-se, aí, até mesmo o risco de destruí-la.

---

4 Termo empregado por Olivier Ertzscheid, no artigo *Pratiques* énnonciatives *hypertextualles: Vers de nouvelles organizations mémorielles*, abril de 2003, In: http://archee.qc.ca/index.ht. Acesso em: dez 2003.

NAVEGANDO NA HIPERTEXTUALIDADE, A RUPTURA COM O DENTRO E O FORA DO TEXTO ETNOGRÁFICO

A produção textual de uma etnografia pelo método hipertexto tem revelado que a intertextualidade que forja o texto etnográfico, realista ou pós-moderno, remete o(a) antropólogo(a) ao reconhecimento da "referencialidade social" da escrita antropológica de que fala Paul Rabinow (1999, p. 91). A construção de uma escrita etnográfica hipertextual (documentos ligados entre si por uma rede informatizada de laços ativáveis) se processa, assim, na mediação com outras formas de produções textuais que a antecederam, ou lhe são contemporâneas, e que têm como origem a interação, localizável no tempo e no espaço do(a) etnógrafo(a) com determinada cultura e, como referência, o espaço livresco. Logo, a escrita etnográfica não depende apenas do reconhecimento da existência de um "dentro do texto", assim como não se restringe necessariamente ao "fora do texto".

Seguindo as ideias de Julia Kristeva (1969) e Roland Barthes (1973), para o caso dos estudos dos procedimentos de criação literária, pode-se intentar esboçar algumas premissas para o estudo da escrita etnográfica hipertextual conforme a noção de intertextualidade, isto é, referida ao plano interior da poética de sua produção textual. Isto significa problematizar a criação da narrativa etnográfica segundo a forma como os textos escritos pelos(as) antropólogos(as) se relacionam entre si, se transformam, se assimilam ou se dispersam de acordo com seus diversos procedimentos narrativos, desde as relações de inclusão entre um texto e outro (para o caso de citação), até as relações de derivação.

Ainda que a noção de intertextualidade por si só elimine as ideias do dentro e do fora de texto, nos estudos de teoria da literatura é interessante pensar em ambas, principalmente ao agir na tessitura do texto etnográfico, não como reprodução de um texto passado ou de busca da verdade da escrita antropológica, mas como condição da própria produtividade da narrativa etnográfica.

De um ponto de vista mais conceitual, o tema da intertextualidade e da produção textual antropológica na era das textualidades eletrônicas (hipertexto ou hipermídias) recoloca o campo dos saberes antropológicos na crise da autoridade

etnográfica e na polêmica da crítica às formas de operações textuais de sua escrita a partir de suas relações com a autoridade dos pais-fundadores (Bronislaw Malinowski, Franz Boas, Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss, etc.) dessa matriz disciplinar, segundo uma reflexão sobre suas estruturas narrativas no interior de uma atitude poética de representação do mundo, referidas que estão a um sistema de textos e não mais apenas à sua alusão à realidade do mundo - isso de tal forma que se torna cada vez mais difícil separar a referência do mundo do texto etnográfico da referência ao texto do mundo. Assim, como coloca Sophie Rabau (2002, p. 32), a intertextualidade torna-se "o fluxo entre o real e o livro mais do que a fuga do real no livro". A partir daí, toda a construção do texto etnográfico comporta um deslocamento na própria concepção de interpretação que está por trás da construção do conhecimento antropológico e que exige do(a) etnógrafo(a) uma grande intimidade com os textos escritos e produzidos, antigos e recentes, na sua área de conhecimento. Tanto é assim que a escrita etnográfica, para o caso das hipermídias ou dos hipertextos (por se tratar de um conjunto de dados e informações etnográficos acessíveis por meio de "nós" que os interconectam e segundo laços determinados de uma configuração virtual, caracterizados por sua não-linearidade), necessita cada vez mais da competência do(a) antropólogo(a) em se apropriar, pela leitura, das obras escritas no interior de sua comunidade interpretativa, num desafio hermenêutico que o leva, precisamente, a considerar tais fontes como reservatórios do futuro de sua área de conhecimento.

Com isso, se quer afirmar que, na escritura etnográfica hipermidiática, ou hipertextual, a autoridade etnográfica não reside tanto na competência do(a) antropólogo(a) em se tornar autor(a), mas na sua competência em ser leitor(a) e em criar leitores para suas obras segundo a tradição à qual ela pertence, ou seja, em um diálogo diretamente com outros textos que não apenas os de sua época, buscando desvendar o eco de suas palavras contidos na construção de sua própria produção textual. Em tais escrituras, a intertextualidade aparece como fenômeno que permite pensar a obra etnográfica conforme um deslocamento hermenêutico, isto é, como tributária de um vasto sistema textual em que as etnografias se

compreendem umas às outras, incluindo-se, aí, o estudo das formas representacionais que invadem a veracidade etnográfica e as práticas sociais.

O PARADIGMA DA COMPLEXIDADE E AS TEXTUALIDADES ELETRÔNICAS

A construção de experimentos etnográficos com suporte nas redes digitais e eletrônicas, ao dispor dados e informações, organizados na forma de uma rede e dentro de um formato de textualidade não-linear e segundo seus múltiplos acessos, expõe reflexões interessantes para o próprio fazer antropológico no mundo contemporâneo. Ela desafia a abandonar a ideia clássica do conhecimento como um sistema regido pelo princípio de ordem, uma vez que em um hipertexto, por exemplo, essa ordem de conhecimento é sempre reversível por ser um sistema incompleto e, até certo ponto, desordenado.

Parte da riqueza da retórica hipertextual, diferente da retórica da operação textual da qual resulta o objeto-livro, reside na sua característica intrínseca de "desterritorializar" qualquer representação, reduzindo-a a um código numérico binário.

No caso de uma etnografia hipertextual, ou hipermediática, a representação a que alude a escrita, assim desmaterializada, torna-se objeto instável, modificável e/ou transferível; com isso, não se consegue mais sustentar a ideia de que o conhecimento etnográfico deve ser obtido por meio da sua redução aos elementos constituintes de um sistema cultural que está sendo estudado pelo(a) antropólogo(a). Ao contrário, na criação de uma etnografia com base nas textualidades eletrônicas, opera-se com a ideia de que o conhecimento antropológico se configura igualmente a partir da rede de conexões de dados e informações complexas como espaço privilegiado do ato interpretativo das culturas.

Com essas observações, tem-se, finalmente, que o conhecimento etnográfico com base num documento hipermídia ou na forma de hipertexto se modifica a cada ação do(a) leitor(a)-navegador(a); sua ação interpretativa deve provocar nele um determinado trajeto de resgate de dados etnográficos, que, por sua

vez, vão gerar mais informações, que vão modificar a sua intenção interpretativa inicial, retroagindo com ela, e assim sucessivamente.

Diferentemente de ler um livro, a leitura de um hipertexto torna-se inseparável de uma escrita que lhe corresponde: janela aberta, meia janela, operações de recortar, copiar e colar. Nesse caso, a inteligibilidade e a legibilidade do relato etnográfico dependem da forma como o(a) leitor(a)-navegador(a) opera, na tela do computador, a leitura desse documento, com base na organização hierarquizada do texto. Se na leitura de documentos etnográficos na forma clássica de objeto-livro, podem ser detectadas as condições de intertextualidade que a configuram. Já no caso da leitura de um documento etnográfico hipermídia ou em hipertexto, estes explicitam abertamente sua intertextualidade, pois essa é a condição de sua própria criação.

A CONDIÇÃO DE ABERTURA DO TEXTO ETNOGRÁFICO: DAS POTENCIALIDADES AOS LIMITES

Ainda que se critique a escritura hipertextual por ela se apoiar numa estética do fragmento e do informe, quando o texto etnográfico clássico, na forma de livro, contribui, por sua narrativa linear, para a construção de um sentido para interpretar culturas, a escrita antropológica num ambiente hipertextual opera com leituras plurais de sistemas culturais. Interessante observar que uma etnografia que aposta em práticas enunciativas hipertextuais obriga o(a) etnógrafo(a) a compilar seus dados de campo numa variedade de suportes.

Neste ponto, considera-se que novas práticas de escritas e leituras, em ambiente hipertextual, oferecem algumas vantagens se comparadas às tecnologias mais tradicionais de representação (filme e texto), pois, devido ao seu caráter não-linear, tais práticas permitem uma leitura comparada de um mesmo acontecimento ou evento pesquisado.

Por um lado, o sistema hipertexto desafia o(a) antropólogo(a) na compreensão de inúmeros mecanismos de registro de dados de campo que se situam além de sua transcrição para a escrita, ou seja,

topará com o uso de outras linguagens, como as dos registros dos sons, de imagens fixas (fotográficas) ou de imagens em movimento (vídeo e filme). Essas linguagens, associadas entre si, criam excelentes oportunidades para se pensar o processo de registro de culturas no mundo contemporâneo ao expor o(a) antropólogo(a) à metalinguagem da comunicação visual e textual por ele adotada, o que enriquece sua prática de campo, no sentido de possibilitar maior compreensão crítica da representação etnográfica.

Por outro lado, a escrita antropológica em hipertexto, ao expor o seu autor(a) e o sentido arbitrário de suas escolhas desfaz o olhar naturalista da prática etnográfica e questiona a autoridade do(a) antropólogo(a) face às múltiplas interpretações que ela revela ao seu leitor(a).

Toda tecnologia tem seus limites. A hipermídia não é exceção. Um de seus limites diz respeito ao complicado processo de navegação através do hipertexto, o que sugere a importância de se pensar as formas de disponibilizar documentos etnográficos de natureza distinta num mesmo ambiente de consulta, de modo a resultar em um processo de construção de sentido. Em particular, não apenas o(a) usuário(a) precisa ter familiaridade com o uso de estruturas não-lineares de consulta em hipertexto, mas também o(a) próprio(a) etnógrafo(a), que delas se vale para sua escrita etnográfica. Ainda assim, a formulação de uma etnografia hipermídia oferece algumas vantagens para se pensar a formulação polivocal da representação etnográfica, apesar de submetida a um sistema social de signos e a um processo de reprodução cultural de identidades sociais.

Diante desses desafios de restauração da palavra do Outro, a emergência de uma etnografia hipertextual no âmbito do Banco de Imagens e Efeitos Visuais tem conduzido a refletir sobre os princípios éticos que orientam o saber-fazer antropológico tradicionalmente produzido na forma de objeto-livro, não apenas quando ele é confrontado com os desafios do rompimento de um discurso hegemônico sobre o Outro, orientado que está pela defesa da igualdade dos grupos humanos na diferença, mas também quando se projeta na rede mundial de computadores, na era das textualidades eletrônicas.

Capítulo 3

ANTROPOLOGIA NAS INTERFACES NO MUNDO DO HIPERTEXTO

A CIVILIZAÇÃO DO CLIQUE

Até recentemente, o leitor era orientado a ler na interface de um livro ou a olhar as imagens ilustrativas anexas para conhecer a experiência etnográfica e dela compartilhar, assim como compartilhar do potencial analítico conceitual do antropólogo em sua objetividade científica. Após os aprendizados com a interface da fotografia e do cinema, é na era das textualidades eletrônicas que se renova o desafio da metamorfose da escrita etnográfica. Neste contexto, o *clique aqui* é o convite a um contrato de trocas complexas e efêmeras, que colocam *autrement* o ato sempre possível da interatividade entre o pesquisador e o mundo "dos(as) leitores(as)" que interpretam.

Sintam-se, leitoras e leitores, convidadas(os) a navegar no território *WEB* -www.biev.ufrgs.br- e a compartilhar, independentemente da distância geofísica que nos separe, o acesso aos dados de pesquisa da equipe que compõe o projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais, centro da reflexão deste livro. Desde suas origens (1997), este banco se propõe criar narrativas etnográficas com base nas novas tecnologias eletrônicas e digitais e colocá-las em circulação na internet na forma de um banco de conhecimento sobre a cidade de Porto Alegre.

Configurado na modalidade de coleções etnográficas da cidade, o BIEV reúne documentos textuais, visuais e sonoros, antigos e recentes, oriundos dos projetos de investigação de seus

pesquisadores e bolsistas de iniciação científica no contexto da vida urbana local. Tais coleções se encontram agrupadas em quatro bases de dados, segundo seus diferentes suportes (textos, fotografias, vídeos e sons) e apenas posteriormente configuram a base de dados em duas modalidades: Biev-*data*, posto-fixo-de-consulta e, na internet, o Biev-*site*[1], endereço eletrônico www.biev.ufrgs.br.

Na criação de ambas as bases de dados, a imagem fotográfica assume posição central na construção de um núcleo semântico comum. Em torno dela, exploram-se as outras três linguagens (som, vídeo e escrita). Todos os documentos etnográficos reunidos são classificados e catalogados em conformidade com suas fontes, com determinadas categorias interpretativas e palavras-chave previamente definidas pelas coordenadoras do projeto (as autoras), em função dos temas de pesquisas.

No posto fixo de consulta (Biev-*data*), toda fotografia é cadastrada segundo uma categoria, que a coloca em lugar específico no sistema de classificação desta base. Além disso, ela precisa estar associada a mais de seis tipos de palavras-chave, o que faz com que uma fotografia, no momento do resgate de suas informações, faça parte de um conjunto de outros documentos que lhe foram associados por meio de determinados "nós" semânticos. Nessa base de dados, associam-se, imediatamente, a todo documento fotográfico, crônica visual (vídeo curto de 15' a 30'), coleção de escritos etnográficos e sons produzidos a partir de pesquisas etnográficas, com a intenção de propor ao usuário outros aspectos descritivos e interpretativos da memória coletiva e da estética urbana da cidade de Porto Alegre. Assim, os laços hipertextos que reúnem os documentos estabelecem relações não-lineares entre eles de acordo com as especificidades das formas disponíveis (laços ativáveis, automáticos, externos, internos, etc.), permitindo ao usuário, por meio da tela de consulta, recuperar seu

---

1 Importante ressaltar que os documentos visuais e sonoros que configuram as coleções de documentos etnográficos que fazem parte da base de dados do Biev-*data* foram reproduzidos de sua forma analógica para a forma digital e eletrônica, tendo origens diversas (reproduções de imagens antigas e recentes, obtidas em suportes diversos, como fotografias, livros, revistas, jornais, filmes, vídeo, etc., além das produzidas já em suporte digital e eletrônico).

conteúdo de origem. No Biev-*site*, www.biev.ufrgs.br, emprega-se outro formato de apresentação, agora na forma de um museu virtual. Os laços simples entre as coleções etnográficas são automáticos, apresentados nas janelas que compõem as interfaces de pesquisa do usuário, configurado como mosaico de imagens fotográficas. Tais coleções mantêm laços internos ativáveis por outras coleções, de natureza diversa mas a elas associadas, que podem ser apreciadas simultaneamente (coleções videográficas e sonoras) ou em um quadro (coleções textuais).

O acesso às coleções etnográficas do Biev-*data* e do Biev-*site* adota a modalidade de laços tipificados conforme o modelo de tratamento espaço-temporal entre os documentos (oposição, contiguidade, continuidade, etc.) que caracterizam a pesquisa do fenômeno da memória coletiva e do patrimônio etnológico no mundo urbano contemporâneo. Neste sentido, ambos se baseiam na construção de laços internos entre suas fontes de natureza variada (vídeo, foto, texto e som), segundo uma coerência interna entre elas e com acesso à coleção de origem, gerando uma unidade interpretativa.

A estrutura da rede de laços e "nós", proposta para o percurso do usuário na base de dados de coleções etnográficas (reunidas pelo Biev-*data*), disponibilizada na internet (pelo Biev-*site*), diferencia-se na medida em que, na *WEB*, a interface de consulta parte de um mosaico de imagens da cidade de Porto Alegre em distintas épocas, ativado pelo usuário-internauta conforme a escolha do tema e dos subtemas, o que gera algumas relações possíveis entre os conjuntos de documentos. No caso do Biev-*data*, o conjunto de documentos etnográficos é acessado por categoria, palavras-chave, descritor e até mesmo pelos dados de suas fontes. No caso do Biev-*site*, opera-se com outro sistema de arranjo documental, a partir de quatro grandes núcleos semânticos descritivos da memória da cidade de Porto Alegre: "cenários", "artefatos", "lugares" e "personagens", cada um com suas respectivas subclassificações.

A composição e o arranjo no interior das coleções etnográficas do Biev-*data* e do Biev-*site* obedecem, até certo ponto, à lógica dos laços profundos, automáticos e interiores criados entre os documentos etnográficos, editados por quem trabalha na formação dessas bases de dados, posteriormente disponibilizados ao usuário

no interior de um mesmo ambiente de consulta. Entretanto, os laços hipertextuais (conforme já referido no capítulo anterior) dependem de outros laços que, por serem exteriores e ativáveis pelo usuário-internauta, permitem que ele mude o ponto de vista narrativo e escolha seu próprio ritmo de leitura até chegar a operar leituras múltiplas, divergentes, tensionais, repetitivas, nos termos dos seus laços originais.

A CONDIÇÃO DE PRODUÇÃO DE ETNOGRAFIAS HIPERTEXTUAIS: LEITURAS PLURAIS DE SISTEMAS CULTURAIS

A produção de uma etnografia em múltiplas dimensões, nas formas de hipertexto ou hipermídia - ao orientar por meio de uma lógica de leitura e interpretação não-linear do material etnográfico, pautada na descontinuidade material e discursiva - ao permitir o acesso a informações desde múltiplos pontos de entrada, conforme o ponto de interesse daquele que está lendo-navegando na rede de dados etnográficos, introduz a ruptura como textualidade.

No BIEV, a produção de hipertextos de documentos etnográficos orienta a pesquisa com o sistema de navegação na sua base de dados. O sistema obedece aos percursos dos laços que os unem. Tais laços correspondem às formas de classificação adotadas para esses documentos etnográficos (sons, vídeos, fotos e textos), não mais pensados isoladamente, conforme a especificidade de seus suportes, mas reunidos em coleções de fragmentos hipertextuais.

A consulta à base de dados da pesquisa em site, na forma de um passeio ou de uma "deriva" (DEBORD, 1956), em que o usuário não dispõe do domínio da totalidade da obra, provoca, na tradição clássica da etnografia com base no objeto-livro, a criação de outra "textualidade" para a leitura e a escrita antropológica, diferente até mesmo das tecnologias de representação do filme etnográfico.

Neste sentido, a criação de documentos etnográficos na forma de hipertextos produz uma discursividade em que o próprio caminho de construção de conhecimento antropológico

ocorre por meio de transições entre determinadas informações selecionadas, cujos encadeamentos dependem do percurso do(a) leitor(a) diante dos dados etnográficos por ele acessados, um percurso que ele(ela) poderá realizar, a cada momento, em diferentes direções.

O ambiente hipertextual apresenta, para os(as) antropólogos(as), a socialização de determinadas práticas culturais de leitura e escrita que não são absolutamente evidentes à sua comunidade de comunicação, apesar de o uso do computador e da internet ser uma ação cada vez mais cotidiana em suas operações textuais.

Segundo aponta J. Clément (2004), no caso da criação literária, dirigida especialmente aos leitores usuários das redes mundiais de computadores, o processo de desmaterialização do objeto-livro e de continuidade material e discursiva introduz determinadas rupturas na retórica tradicional que a submetem à modalização discursiva de um programa de informática, ao mesmo tempo em que a inscreve na história de suas formas discursivas.

O dispositivo de enunciação acaba alterado, posto que os sistemas hipertextos são abertos, baseados em conceitos de bifurcação e não-linearidade; disso resultam a deslinearização da narrativa etnográfica e a fragilização de seu significado autoral. Uma etnografia no ambiente hipertextual precisa contar com uma tecnologia de pensamento que introduza rupturas e produza desordem e rompimento na natureza das práticas culturais de leitura e escrita do objeto-livro. Contendo, em sua base, dados, informações heterogêneas, organizadas de acordo com a estrutura de determinado *software* e sujeitas a modos de classificação e consulta independentes do seu contexto, a escrita antropológica hipertextual, não mais assemelhada às páginas de um livro, está cada vez mais exposta a múltiplas interpretações dos sistemas culturais.

No caso da base de dados do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, este aspecto é evidente. Para acessar os hipertextos documentais do "museu virtual" que configuram as coleções etnográficas de documentos sonoros e visuais, seja pelo banco de dados (Biev-*data*), seja pela *web* no endereço do Biev-*site*, o(a)

leitor(a)-navegador(a) é conduzido(a) ao seu dispositivo de leitura de base por um programa do banco de dados criado especialmente para essa finalidade.

Por esse dispositivo, as interfaces criadas para a tela de consulta, que não pode ser pensada como prolongamento de uma página de um livro, participam como parte de seu dispositivo de leitura, segundo os jogos de enquadramentos e sobreposições de telas-janelas pelas quais, nas condições de dispositivos enunciativos, as informações e os dados etnográficos se tornam acessíveis de acordo com determinado fluxo, o das escolhas daquele que consulta a base de dados.

Isolada do conjunto das outras telas-janelas que esperam por sua aparição ao(a) leitor(a)-navegador(a), o espaço bidimensional da tela no primeiro plano não se liga ao das outras telas-janelas abertas senão por seu modo de existência paradigmático (em relação a cada uma das páginas de um livro, ao qual oferece, por sua tridimensionalidade, a possibilidade de ser situada dentro de uma cadeia sintagmática). Com isso, perde-se um dispositivo enunciativo, mas se obtém outro, extremamente relevante para o caso de uma pesquisa como a etnografia da duração no interior dos estudos sobre memória coletiva e patrimônio etnológico no mundo contemporâneo.

Na escala do ambiente hipertextual, a construção de uma narrativa se nutre, precisamente, dessa "dificuldade", relacionada à fragilidade do laço que une a obra etnográfica ao seu autor ou ao seu leitor, ou seja, as coleções etnográficas são fragmentos que, por sua natureza discursiva, estão ligados entre si por um laço que não é forçosamente exclusivo, cronológico ou lógico, uma vez que a reunião deles todos numa base de dados constitui para o(a) leitor(a)-navegador(a) uma totalidade inacessível, pelo menos diretamente.

Logo, hipertextos narrativos como os do Biev-*data* ou do Biev-*site*, em que predominam figuras de disjunção que conformam o laço hipertextual, que não explicita, por si mesmo, a articulação dos fragmentos que reúne, são dispositivos enunciativos fundamentais para a produção de novas escritas antropológicas, desde que respeitada a lógica das operações que presidem a tessitura da memória coletiva.

Partindo-se da fragilidade que une a escrita antropológica a seu autor(a) e leitor(a), exploram-se os fragmentos (coleções etnográficas) por uma totalidade discursiva na medida em que, em uma consulta ao ambiente hipertextual das bases de dados do BIEV (Biev-*data* e Biev-*site*), o percurso adotado pelo(a) leitor(a) traduz sua forma singular de se apropriar do espaço hipertextual de acordo com a carga polissêmica de tais fragmentos, geralmente por meio da criação de uma cartografia mental da estrutura da rede hipertextual.

No caso do Biev-*data*, a interface de consulta permite escolher algumas relações possíveis entre os conjuntos de documentos: categorias, palavras-chave e descritores, data, autor (isoladamente ou por associação). O acesso às coleções adota a forma de laços tipificados segundo as formas de tratamento espaço-temporal permitidas ao fenômeno da memória coletiva (oposição, contiguidade, continuidade, etc.). Entretanto, mesmo dentro desses parâmetros e convenções, a consulta a essa base de dados continua a se processar, para o leitor, até certo ponto, de forma aleatória, favorecendo uma estética da desorientação que interessa em caso de pesquisa com novas tecnologias digitais e eletrônicas aplicadas ao estudo da memória coletiva e do patrimônio etnológico no mundo contemporâneo.

Thesaurus-BIEV

CATEGORIAS /PALAVRAS-CHAVE/ANO 2010

FORMAS DE SOCIABILIDADE

Formas de negociação

Formas de socialização

Regras de namoro

Laços de parentesco

Laços de trabalho

Laços esportivos

Laços familiares

Laços geracionais

Laços políticos

Laços conjungais

Sociabilidade conflitiva

Sociabilidade feminina

Socialidade infantil

Socialidade lúdica

Socialidade masculina

Jocosidades

Eventos culturais

Eventos esportivos

Eventos sociais

Eventos políticos

Festas

Laços de vizinhança

ITINERÁRIOS URBANOS

Rotas de lazer

Vias

Trânsito

Transporte coletivo

Transporte aéreo

Transporte fluvial

Transporte marítimo

Transporte terrestre

Transporte privado

Transporte de tração animal

Rotas turísticas (Turismo)

TRAJETÓRIAS SOCIAIS

Mobilidade Social

Migrações

Imigrações

Emigrações

Ascensão social

Descenso social

Relatos de infância

Linhagens

Filiações

Redes sociais

Projeto social

RITMOS TEMPORAIS	REPRESENTAÇÕES SOCIAIS / VISÃO DE MUNDO	CRISE
Urbanização	Adolescência	Catástrofes
Gentrificação	Corpo	Crise econômica
Densificação urbana	Crença	Crise habitacional
Economia urbana	Etnia	Crise política
Mobilidade urbana	Gênero	Crise social
Expansão urbana	Nação	Crise urbana
Modernização	Região	Guerra
Movimentos culturais	Ideologias	Incêndios
Paisagem campestre	Infância	Medos
Paisagem citadina	Comunidade	Morte
Reformas urbanas	Comportamento	Campos de conflitos
Ruínas	Doença	Disputas discursivas
Tecnologias	Velhice	Solidão
Transformações urbanas	Corpo	Tensões
Mitos do Progresso	Cosmos	Tragédia
Verticalização	Espiritualidade	Violência
Vista panorâmica	Poder	Caos
Planejamento urbano	Cidadania	Calamidades
Mobilização social	Saúde	Desastre
Movimentos sociais	Discriminação	Vitimização
	Hierarquia	Corrupção
	Códigos morais	Acidentes

CONDIÇÕES DE VIDA

Desvio
Escravidão
Periculosidade
Insalubridade
Proletariado
Formas de habitação
Pobreza
Mendicância
Pensões
Cárcere
Caserna
Exclusão
Opulência
Riqueza
Luxo
Precariedade

PATRIMÔNIO

Arquitetura autóctone
Arquitetura colonial
Arquitetura moderna
Arquitetura popular
Arquitetura positivista
Arquitetura kitsch
Documentos históricos
Folclore
Lendas urbanas
Mitos de fundação
Patrimônio artístico
Prédios históricos
Tipologias arquitetônicas
Tradição
Territorialidade
Tradicionalismo

INSTITUIÇÕES

Associação civil
Clube
Saneamento
Limpeza urbana
Abastecimento
Esporte
Família
Política
Comunicação
Religião
Habitação
Saúde
Segurança
Educativa
Penitenciária
Controle social
Protetiva
Preventiva

CONSUMO

Atos de compra
Atos de venda
Bens simbólicos
Comércio formal
Comércio informal
Comércio legal
Globalização
Bens culturais
Produtos alimentícios
Mercadorias
Meios de comunicação
Propaganda
Serviços
Vestuário

HISTÓRIA DA ANTROPOLOGIA

Escola Francesa
Escola Britânica
Escola de Chicago
Escola Manchester
Escola Americana
Interpretativismo
Perspectivismo
Estruturalismo
Marxismo
Culturalismo
Pós-colonialismo
Antropologia pós-moderna
Etnografia realista
Colonialismo
Etnocentrismo
Relativização
Antropologia da pobreza
Antropologia simbólica
Guerras coloniais
Tradição intelectualista
Tradição empirista

COTIDIANO

Códigos morais
Códigos de amizade
Códigos de emoções
Códigos de vizinhança
Códigos familiares
Códigos sociais
Comportamento
Costumes
Práticas alimentares
Práticas sociais
Rotinas
Artes de dizer
Artes de fazer
Técnicas corporais
Papéis Sociais
Códigos de higiene
Trocas sociais
Artes de nutrir

ESTILO DE VIDA

Transgressão
Etiqueta
Exotismo
Boemia
Hierarquia
Privacidade
Intimidade
Ethos
Performance
Personagens urbanos
Posição social
Status Social
Tipos sociais
Prestígio social
Moda
Sucesso
Avareza
Androgenia
Malandragem
Sedução
Coqueteria
Patriarcado

ETNOGRAFIA DA ETNOGRAFIA

Entrevista
Etnografia visual
Etnografia sonora
Etnografia audiovisual
Observação direta
Observação participante
Práticas de conversação
Etnografia de rua
Oficinas

MEMORIAL NAVISUAL/BIEV

Aula graduação
Aula pós-graduação
Defesa de dissertação
Defesa de tese de doutorado
Reuniões de trabalho
Congressos
Simpósios
Colóquios
Exposições
Inaugurações
Mostras
Reuniões de pesquisa
Salão de iniciação científica

TRABALHO

Trajetórias de trabalho
Trabalho ambulante
Trabalho artesanal
Trabalho feminino
Trabalho informal
Trabalho masculino
Trabalho rural
Trabalho precário
Trabalho infantil
Trabalho urbano
Profissões urbanas
Ofícios tradicionais
Desemprego
Modos de Produção
Relações de trabalho

AMBIENTALIZAÇÃO

Meio ambiente
Paisagem
Poluição
Reciclagem
Ações públicas
Comunidades éticas
Risco
Águas urbanas
Ecossistema
Conflitos ambientais

Diferentemente, no caso do site do BIEV, face ao caráter do laço que une o(a) leitor(a)-navegador(a) ao espaço hipertextual de uma obra, foi pensado o que J. Clément (2004) denomina de "metalaço", ou seja, uma tela de consulta que permite ao(a) leitor(a) aceder, até certo ponto, à estrutura da rede de laços proposta para seu percurso na base de dados de coleções etnográficas reunidas pelo BIEV e disponibilizadas na internet. Foi, então, escolhido como âncora o horizonte das camadas de tempo que atravessam as formas da cultura urbana porto-alegrense. Esse horizonte compõe-se de determinados campos de consulta na forma de arquivos que contêm conjuntos de documentos segundo suas especificações (personagens, cenas, lugares e artefatos); esse meta-laço não tem apenas uso funcional, pois se constitui igualmente como elemento ficcional de operação com os jogos da memória.

A tela de consulta opera com laços narrativos que geralmente têm por função construir por uma bifurcação de caminhos, percursos unidirecionais para o(a) leitor(a), desafiando-o(a) a deixar, por exemplo, um conjunto de coleções de cenas urbanas para adentrar nos personagens. Esse tipo de laço hipertextual possibilita ao(a) leitor(a) mudar de ponto de vista narrativo e escolher seu próprio ritmo de leitura da história narrada. A vantagem, nesse caso, é que a escrita hipertextual não permite uma visão teleológica das transformações espaço-temporais do patrimônio etnológico da comunidade urbana porto-alegrense, pois investe em leituras múltiplas (divergentes, tensionais, contraditórias, repetitivas, etc.) de suas manifestações sociais e culturais.

Para o caso da leitura interna na tela de consulta do Biev-*site*, a operação com a fragmentação hipertextual é pensada a partir da operacionalidade do laço semântico como parte da retórica discursiva adotada para assegurar a passagem entre os documentos etnográficos, disponíveis na forma de coleções. A adoção foi o laço semântico entre algumas formas de pertencimento dos fragmentos a uma determinada fonte.

A semântica dos laços acaba por criar outra ancoragem para o(a) leitor(a), uma tela-janela configurada na forma de um mosaico *tumb-nails* de fotografias, cujos fragmentos não têm sentido unívoco no plano de suas relações internas. O(a) leitor(a) poderá, nesse mosaico, destacar um dos fragmentos

para consultar. Neste caso, o(a) leitor(a)-navegador(a), diante do fragmento e de suas escolhas mais ou menos motivadas pelas imagens antes expostas, pode, com o cursor, atingir os outros planos narrativos desse fragmento ao visitar outros fragmentos, com suportes diversos (texto, som e vídeo) referidos àquele por ele anteriormente escolhido.

Como dito acima, no caso do dispositivo hipertextual, a literalidade do texto etnográfico consiste em fazer aparecer na forma geral da obra cada um de seus componentes; assim, quanto mais se distancia da ilusão referencial (efeitos de verossimilhança com o real), mais ele reforça a ilusão literal (semelhança). Cada fragmento do hipertexto envia o(a) leitor(a) não ao fim do texto (pois ele é não-linear), mas à figura de sua totalidade.

A REALIZAÇÃO DE UMA "ETNOGRAFIA DA DURAÇÃO" HIPERTEXTUAL

O processo de desencaixe espaço-tempo que as novas tecnologias da informática têm proposto para os lugares da memória no corpo da sociedade contemporânea, ao configurar as relações entre as pessoas e o cosmos em redes mundiais de comunicação, tem provocado, nas ciências humanas, a necessidade de aprofundamento de novas formas de entender as estruturas espaço-temporais que conformam a magia dos mundos virtuais.

Para enfrentar este e outros desafios, o que se enfatiza, cada vez mais, é a relevância não apenas de refletir sobre as diferentes modalidades de tecnologias de pensamento (oralidade, escrita, redes digitais) empregadas pelas sociedades humanas para liberar a memória de seu suporte material (LEROI-GOURHAN, 1969) até atingir sua expressão recente em redes eletrônicas e digitais, mas, principalmente, a de se indagar a respeito das operações e proposições por meio das quais as ciências humanas têm enfrentado, até o momento, o conhecimento da matéria do tempo, e suas cadeias operatórias.

Para adotar o novo paradigma em estudos acerca da memória, retoma-se a tese de que a própria continuidade do pensamento humano acerca do mundo nada mais é do que um

fenômeno tributário da continuidade de uma substância temporal que envolve o eterno ato de conhecer o mundo e apropriar-se dele. Assim, para o caso particular dos estudos de memória, o processo de construção do pensamento a respeito do tempo é aliado do fenômeno que pretende conhecer, gerando uma situação epistemológica peculiar. Afastando-se de quaisquer antíteses, portanto, é a partir de uma poética do pensamento e dos arranjos estéticos de suas formas que se mergulha nas imagens do tempo que compõem os meandros da compreensão do fenômeno temporal, sem esquecer que é nos insondáveis jogos da inteligência humana, em sua pretensão de decifrar o absoluto, que se tece o exercício da memória.

A partir das inquietações bachelardianas, aqui adotadas para revisitar os estudos sobre memória social e coletiva nos termos empregados pela matriz antropológica (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988), tem-se no centro das preocupações a realização de uma etnografia da duração[2].

É preciso tratar da cultura da tela e da civilização da imagem como novas formas de reorganização dos saberes que os suportes mais tradicionais disponibilizam, transfigurando seu sentido original, atribuindo-lhes uma significação mais móvel, plural e instável, pelo caráter granular que atribuem a todos eles.

Pode-se admitir, com base numa retórica mais aberta, dinâmica, fluida na disponibilização dos dados etnográficos em *website*, a possibilidade de uma etnografia hipertextual tanto para o(a) pesquisador(a) quanto para sua comunidade linguística, o que comporta uma alteração na forma como até então as ciências sociais vinham produzindo conhecimento.

Diante do ambiente hipertextual desterritorializado, as antigas práticas de escrituras típicas dos(as) antropólogos(as) e os microterritórios de suas obras etnográficas, que lhes atribuem o *status* de autores, sofrem novos constrangimentos no que

---

2 Termo cunhado pelas autoras, inspiradas na obra de Gastón Bachelard. *La dialectique de la durée*. Paris: Quadrige/PUF, 1989a. (1. ed. 1950). A respeito recorrer ao artigo produzido pelas autoras ECKERT e ROCHA, 2000, e o livro ECKERT e ROCHA, 2013c.

alguns denominam de engenharia autoral, com base na geração e manipulação de informações e dados digitais segundo modelos de configuração visual (letras, palavras, textos) em arquivos, registrados e transportados de acordo com determinados procedimentos de montagem e de associação de ideias, que contam com o(a) leitor(a) como coautor(a). Ainda que preexista uma "engenharia do texto" (ERTZCHEID, 2003) num hipertexto, o(a) leitor(a) compartilha da autoridade daquele que o produziu, de acordo com sua competência em hierarquizar, classificar e unificar uma gama de informações que cobrem semelhante obra, mesmo correndo o risco de a destruir.

Ao explorar a ideia de fragmento, buscam-se os traços de um tempo e de um espaço concretos de representação da memória e do patrimônio locais para o(a) usuário(a) do *site*, com vistas a restaurar a ideia de cidade como obra moldada e configurada por muitos gestos e intenções dos grupos humanos que nela habitam. Há, portanto, no processo de destruição e de reconstrução da cidade, uma singularidade específica.

A DESLINEARIZAÇÃO DA NARRATIVA ETNOGRÁFICA

Nas formas de tratamento documental do BIEV, a discussão acerca do direito que a comunidade urbana porto-alegrense tem de aceder ao conhecimento de sua memória coletiva está associada a reflexões sobre o tema dos direitos de autor e dos direitos de personalidade, como algo que acompanha a rotina de compilação de dados etnográficos no âmbito da pesquisa antropológica no mundo urbano contemporâneo.

O Biev-*site* é uma proposta de exposição de coleções de documentos etnográficos em telas que se afastam da ideia de recuperação de uma história linear de "viver a cidade" segundo a realização racional de periodização do tempo no tratamento espacial da memória. Nesse ponto, cortes e rupturas formam os elementos indutores de narrativas etnográficas do e no meio urbano de Porto Alegre, uma vez que, por meio de ambas as ações, os usuários exploram o conhecimento local do fenômeno do "desencaixe" do tempo e do espaço anteriormente referido.

Como depositário de uma base de dados eletrônicos e digitais cuja originalidade reside em seu método de tratamento, seleção e disponibilização de fragmentos sonoros, escritos e visuais os mais diversos que configuram a memória coletiva de Porto Alegre, o BIEV opera com uma razoável quantidade de obras protegidas por direitos autorais.

Preocupados com o processo de compilação de documentos que irão compor a base de dados do Biev-*data* e do Biev-*site*, seus pesquisadores investiram não apenas numa reflexão sobre o sistema de manejo e administração dos fragmentos de tais obras para seu registro em ambas as bases, mas também no sentido de um sistema de gerenciamento de dados comportar a possibilidade de resgate, por parte dos usuários, das referências das fontes dos fragmentos das obras que configuram seu arranjo documental, além de prever, no sistema de cadastramento do Biev-*data,* a possibilidade de não-inclusão de documentos considerados problemáticos (imagens de pessoas em situação de vulnerabilidade e risco, por exemplo) para divulgação em seu *site*.

Ressaltam-se, dentre as muitas reflexões, aquela sobre o processo de organização de dados etnográficos a partir de sua numerização, como forma de registro documental, de um lado, e, de outro, os modos de resgate, em termos de dinâmica de sua reapresentação, na forma virtual, na tela de um computador. A produção de novas escritas etnográficas com base no contexto enunciativo das novas textualidades eletrônicas tem provocado uma reflexão cada vez maior em torno do processo de desterritoralização da representação etnográfica e da desmaterialização do texto etnográfico. Ao serem disponibilizados em ambientes como as redes mundiais de computadores, os dados etnográficos passam a ser acessados por meio de formas diversas de sequências associativas, com base em relações não-lineares entre seus componentes.

Pelas características do ambiente *WEB*, a produção de uma obra etnográfica para a internet cria a deslinearização do discurso narrativo autoral, ao tempo em que permite sua relinearização a partir de um(a) leitor(a) singular. Isso porque, nas textualidades eletrônicas, a leitura das informações e dos dados contidos num conjunto documental se modifica a cada ação

do(a) leitor(a)-navegador(a). Cada ação interpretativa implica atos de manipulação, sempre parcial e até certo ponto aleatória, de conjuntos de documentos pelos quais determinado trajeto de resgate de dados etnográficos modifica a sua ação interpretativa anterior, obrigando o(a) leitor(a)-navegador(a) a retroagir com ela, num processo de desconstrução que hoje pode representar, para muitos antropólogos(as), uma ameaça à objetividade de seu conteúdo e de diluição do próprio dado etnográfico pela modificação na sua natureza de origem.

Não se trata de criticar a deslinearização da narrativa etnográfica face ao caráter descentralizador da *WEB*, mas de potencializar o uso dessa tecnologia no tratamento documental da memória, com base na construção de sistemas hipertextos, explorando o fato de a narrativa etnográfica, nesse ambiente, se produzir a partir de sistemas abertos, com base em conceitos de bifurcação e não-linearidade de acesso a documentos, dados e informações em que a ordem do conhecimento antropológico poderia, por se apoiar precisamente numa textualidade até certo ponto incompleta e desordenada,[3] ser sempre reversível.

O procedimento de transformar o documento etnográfico de seu suporte original (em sua forma analógica, fixa e, em certa medida, perene) para dado numérico conduz, muitas vezes, o(a) pesquisador (a) desavisado ao sentimento de assistir à ruína da integridade, da identidade e da autenticidade do documento etnográfico. Este não é, obviamente, o ponto de vista adotado na pesquisa do BIEV com coleções etnográficas e nos desafios de um museu virtual da cidade de Porto Alegre. Em vez de pensar a representação etnográfica em redes eletrônicas e digitais segundo a perspectiva clássica de sua referência aos fatos do mundo social, ao qual o(a) antropólogo(a) deve se ajustar e/ou com o qual se confrontar, os documentos apresentados nas coleções etnográficas

---

3 Numa escrita de etnografia hipertextual, os documentos originalmente registrados pelo antropólogo em campo, a partir de suportes materiais (papel, película, etc.), têm sua representação, primeiramente, decodificada sob uma forma binária de informação para, logo após, em função dos seus contextos de consulta, apresentar-se sob a forma semiótica, legível, resultado dos cálculos do próprio computador.

digitais do Biev-*site* ou do Biev-*data* exploram precisamente as modificações provocadas pelos percursos propostos pelo(a) usuário(a) em sua consulta, pelo fato de ela lhe permitir múltiplas leituras de um mesmo conjunto documental. O interesse da pesquisa com os jogos da memória eletrônica e das novas textualidades que ela inventa reside justamente no ato de explorar esta circunstância, que faz com que o(a) leitor(a)-navegador(a), diante das múltiplas interfaces dadas pelas telas-janelas dispostas segundo laços interconectados por uma configuração virtual, não perceba a relação direta dos dados etnográficos com o mundo real de onde eles se originaram[4] e dos fatos observados em campo pelo próprio(a) antropólogo(a).

A REVERSIBILIDADE COMO CONDIÇÃO DO CONTEXTO ENUNCIATIVO NA WEB

No caso da construção de um *site* que contenha coleções de imagens de diferentes naturezas (texto, fotografia, filme e som), com origem nas pesquisas etnográficas realizadas no BIEV sobre a memória coletiva, os itinerários dos grupos urbanos e o patrimônio etnológico da comunidade porto-alegrense disponibilizados num mesmo ambiente de consulta não podem prescindir de uma reflexão em torno dos direitos autorais e dos direitos de personalidade de tais imagens, muito menos de um estudo mais minucioso acerca da crise da representação etnográfica no contexto enunciativo da internet face ao contexto clássico do objeto-livro.

Ao se aceitar a afirmação segundo a qual a emergência do termo hipertexto nas ciências sociais é recente, e que a primeira noção operacionaliza a segunda, pode-se inferir que a possibilidade de produção de etnografias hipertextuais tem por

---

4 Denomina-se hipertexto etnográfico um conjunto não estruturado *a priori* de informações e dados registrados pelo antropólogo em seu trabalho de campo, em suportes diversos (textos, fotos, sons, filmes, etc.) que, digitalizados, são colocados num mesmo ambiente de consulta. Ligados entre si, conformam sua interpretação de determinadas culturas segundo um sistema aberto, em que a ação de leitura de um dado etnográfico imediatamente reconfigura a totalidade dos conhecimentos ali reunidos.

base, no plano dos estilos da escrita antropológica, a construção de uma retórica mais aberta e dinâmica em "recuperar" os dados de campo e em ampliar as "propriedades" e "proposições" da produção de conhecimento em Antropologia[5].

Quando os escritos dos(as) antropólogos(as) ultrapassam os meios de veiculação de que as ciências sociais dispõem para divulgar suas formas de conhecimento - artigos em revistas especializadas, livros que circulam "nas escrivaninhas das bibliotecas do campus" (RABINOW, 1999, p. 84), exposições fotográficas, mostras de documentários, etc.-, as convenções literárias que cercam as operações textuais presentes na produção da obra etnográfica, das quais se origina a construção da autoridade do(a) antropólogo(a), extrapolam as micropráticas acadêmicas e acabam por tensioná-las em seu próprio interior.

Esta nova forma de organização dos saberes, que se dá a partir de sua numerização e de sua disponibilização na *WEB*, modifica o estatuto do texto etnográfico, separando-o de seu suporte original, o livro. Da mesma maneira, rompe-se com a ideia de que todo conhecimento etnográfico deva ser obtido por meio de sua referência aos elementos constituintes de um sistema cultural. No ambiente das redes eletrônicas e digitais, o texto etnográfico desmaterializa-se, torna-se objeto modificável e transferível, configurando-se a partir da rede de conexões de dados e informações complexas, constituindo um espaço privilegiado do ato interpretativo das culturas. Esta produção desafia a ideia clássica de conhecimento como sistema regido pelo princípio da ordem, uma vez que na internet essa ordem é sempre reversível por ser um sistema incompleto e, até certo ponto, desordenado.

Se a grande liberdade de expressão é um dos méritos do ambiente *WEB*, a manutenção desse requisito exige mecanismos capazes de assegurar uma reflexão em torno dos laços hipertextuais dos quais resulta a obra etnográfica. No debate sobre a construção de etnografias hipertextuais, indivíduo, política e moralidade - as três categorias modernas de interpretação do ofício do

---

5 A propósito das noções aqui empregadas, cf. GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas. O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

antropólogo - aparecem no mundo contemporâneo (CARDOSO de OLIVEIRA e CARDOSO de OLIVEIRA, 1996) entrelaçadas ao questionamento dos dispositivos de poder que presidem os contextos enunciativos clássicos do saber antropológico.

No BIEV, seja no caso de posto-fixo-de-consulta, seja de *site*, a "intertextualidade" (RIFFATERRE, 1979) torna-se condição de legibilidade da autoridade etnográfica do(a) antropólogo em sua escrita hipertextual. A textualidade eletrônica coloca o(a) antropólogo(a) autor(a) diante do desafio de responder pelos laços hipertextuais internos, automáticos e profundos (que estão fora do âmbito da decisão do(a) usuário(a)-internauta e que são da responsabilidade tanto do(a) programador(a) quanto do(a) antropólogo(a), caso as duas funções não sejam assumidas por uma mesma pessoa), por meio dos quais os documentos de uma mesma coleção são colocados num mesmo ambiente de consulta, além dos laços hipertextuais externos, ativáveis e simples, acionados pelo(a) usuário(a) da internet, que com isso se torna corresponsável pelo dado disponibilizado na rede mundial de computadores.[6]

Diante da linguagem digital e eletrônica e fora do espaço livresco e acadêmico clássico, em que as obras dos(as) antropólogos(as) costumam circular, a dúvida autoral e a insegurança moral e epistemológica que costumam habitar o estatuto da representação etnográfica na pesquisa antropológica ampliam ainda mais o debate em torno dos direitos de personalidade e dos direitos autorais.

Ao se ter em mente o uso da imagem na produção de escritas etnográficas para a *WEB*, os trabalhos de produção, criação e geração de coleções etnográficas no BIEV tornaram evidente, para seus pesquisadores, que os direitos de personalidade e os direitos de autor apresentam aspectos de ordens distintas.

O direito de personalidade, com base constitucional, refere-se à inviolabilidade do direito de qualquer pessoa à sua imagem[7]; o direito de autor protege o direito das pessoas no que se refere

---

6 Cf. CLÉMENT, 2004, a propósito dos laços e "nós" na construção do hipertexto.

7 Cf. artigo 5°, inciso X, da Constituição Federal de 1988.

à propriedade das obras por ela produzidas, do que decorrem questões patrimoniais, tendo em vista que a integridade da obra passa pelo usufruto dos benefícios dessa autoria. Diante dessa problemática, respeitados os direitos de personalidade (de imagem e som), os direitos autorais e os direitos conexos, os pesquisadores do BIEV baseiam suas ações de conservação, produção, geração e criação de documentos e imagens da cidade de Porto Alegre na aceitação prévia de alguns pressupostos que garantem a tais documentos legitimidade no campo de atuação ao qual eles se destinam.

As reproduções de imagens da cidade de Porto Alegre (pinturas, gravuras, desenhos, aquarelas, etc., além de outros materiais gráficos), na forma digital, retiradas de publicações impressas, aparecem como citação, com referência explícita ao autor e à obra de onde foram retiradas. Por outro lado, no que se refere ao tema do direito de personalidade, as imagens capturadas e produzidas no trabalho de campo, tais como esculturas, estátuas, ornamentos, e outras, que conformam a paisagem urbana da cidade, ainda que sua publicação não necessite de autorização por se encontrar em espaços públicos, são sempre referidas aos lugares nos quais foram colocadas à disposição de seus habitantes, sendo o próprio autor responsável por formar a coleção etnográfica disponibilizada no Biev-*data*, nisso envolvendo sua autorização para o uso de suas imagens.

Quanto ao registro de imagens de pessoas no espaço público da cidade de Porto Alegre, na produção audiovisual dos pesquisadores do BIEV e no resgate de imagens antigas da cidade, tem-se por critério o fato de que tais imagens têm por definição um caráter público, podendo ser usadas na formação das coleções sem qualquer autorização para fins comerciais ou de propaganda, apesar da autorização daquele que fez o registro. As imagens que não pertençam aos pesquisadores constam no seu acervo digital como reproduções, usadas na condição de citação, sendo obrigatória, quando de seu cadastro na base de dados, a referência às suas fontes.

ESCRITURAS HIPERMIDIÁTICAS E NARRATIVA ETNOGRÁFICA HIPERTEXTUAL

De acordo com alguns antropólogos, é quando reconhecemos que o conhecimento está aliado a uma ação concreta no mundo social que o próprio conhecimento científico se torna alvo de reflexão e de intenções políticas. Neste quadro é que se insere a pesquisa no BIEV, com o seu trabalho voltado ao resgate e à divulgação dos dados de pesquisas etnográficas na e da cidade de Porto Alegre, valendo-se das tecnologias digitais e eletrônicas como formas de registro/resgate/produção e criação de seu patrimônio etnológico, possibilitando uma reflexão sobre o ato interpretativo que comporta qualquer registro de dados etnográficos, afora as retóricas empregadas pelo(a) antropólogo(a) para reconfigurar o sentido desse material no interior de uma narrativa etnográfica hipertextual. Por se tratar de um banco de dados digitais sobre memória coletiva e estética da cidade, na forma de um museu virtual, tem seguido as exigências de uma renovação das "energias discursivas da antropologia" (GEERTZ, 2003, p. 181) na era das redes eletrônicas e digitais.

Os contextos enunciativos da *WEB*, com um filtro de credibilidade dos produtos culturais que vincula os seus próprios usuários à cadeia de relações sociais em que eles se situam, desafiam o sentido do ato de interpretação das culturas do qual se originam as modalidades do pensamento antropológico, considerado herdeiro de uma tradição "livresca" e "museográfica" de representação do Outro. Se a invenção da escrita e da imprensa, conforme sustentam estudos de autores diversos, liberou o conhecimento humano do constrangimento de suas condições espaço-temporais[8], o comportamento errático dos leitores-navegadores da *WEB* permite, atualmente, a recontextualização da escrita dos conteúdos culturais dentro de um novo campo semântico.

---

8 A propósito, cf.: LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Paris: Albain Michel, 1969; GOODY, Jack. *La raison graphique: la domestication de la pensée sauvage*. Paris: Minuit, 1979; HAVELOCK, E. A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 e DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967, entre outros.

Para existirem como museu virtual, como posto-fixo-de-consulta ou na *WEB*, as coleções etnográficas que configuram a base de dados do BIEV podem se valer da proteção do art. 7º, inciso XIII, da Lei 9.610/98, que coloca a "base de dados" no rol das obras legalmente protegidas. Essas coleções, ao se submeter aos moldes de um sistema organizado e dotado de identidade própria, podem situar-se na lista de obras como compilações, coletâneas ou enciclopédias, as quais, por sua seleção, organização ou disposição de conteúdo constituem uma criação intelectual. Disponibilizando suas coleções etnográficas na *WEB*, no âmbito de uma coletânea de documentos relacionados à memória coletiva e estética da cidade de Porto Alegre, ainda que pertencendo isoladamente a terceiros - seus criadores originais -, a base de dados também resulta da produção autoral dos pesquisadores que nela atuam, não como criadores das obras em si mas da obra conjunta, de sua organização e direcionamento à difusão de conhecimentos da cultura urbana local que, pensamos, não pode, nem deve, ser privilégio ou monopólio de ninguém.

A proteção autoral da base de dados do BIEV não atinge, evidentemente, os documentos que dela fazem parte em sua forma nativa (analógica). A veiculação das coleções do BIEV na *WEB* ampara-se no argumento de que tal banco de dados trata de informações e documentos de utilidade pública e de que sua divulgação/difusão na rede mundial de computadores busca cumprir um direito constitucionalmente garantido a qualquer pessoa, principalmente às que se interessam pelos temas de memória e patrimônio no mundo urbano contemporâneo, não podendo ser propriedade de ninguém em particular. Por outro lado, para que os documentos permaneçam apenas referidos ao ambiente virtual de consulta, adota-se uma baixa resolução para todas as imagens que configuram as suas coleções disponíveis na *WEB*.

Segundo se postula nos trabalhos do banco, parte da riqueza da retórica hipertextual, diferentemente da retórica da operação textual da qual resultam o objeto-livro ou o objeto-vídeo, por exemplo, reside em sua característica intrínseca de "desterritorializar" qualquer representação, reduzindo-a a um código numérico binário (CLÉMENT, 1995). Esta característica da memória eletrônica e digital faz com que a antiga disjunção

do sujeito do conhecimento (*res cogitans*) e da coisa pensada (*res extensa*) seja superada, pois ambos se encontram reunidos numa unidade (ANDERSON, 1999).

A CIRCULARIDADE DO CONHECIMENTO ANTROPOLÓGICO EM INTERFACES: DILEMAS SOBRE A TUTELA DOS DIREITOS AUTORAIS E DOS DIREITOS DE IMAGEM E SOM

Hoje, mais do que nunca, as imagens digitalizadas podem ser distribuídas com pouco esforço para milhões de computadores no mundo e tornar-se acessíveis a milhões de pessoas, posto que todos podem se apropriar delas, no todo ou em parte, e manipulá-las até não serem mais reconhecidas. No mundo contemporâneo, na sequência da criação de mecanismos eletrônicos de reprodução de imagens, tais como o xerox e o *scanner*, na esteira da introdução do sistema numérico e da comunicação por satélite, nunca foi tão fácil e irreprimível apossar-se de imagens como tem sido na internet.

Mesmo nos *sites* que apresentam enunciados que alertam para os limites de uso sobre as imagens que eles veiculam fica evidente a inexistência de mecanismos que proíbam totalmente o(a) usuário(a)-internauta da *WEB* de se apossar de tais imagens. Basta dar um *click* no botão direito do *mouse* e acionar a opção *save image as* numa caixa de diálogo que surge de imediato no monitor e, em fração de segundos, a imagem é copiada do *site* pesquisado para o diretório do navegador. É exatamente em razão dessa fragilidade do contexto enunciativo na internet que o tema da ética, vinculado à autoria e ao direito de uso da imagem no ambiente da *WEB*, aparece com maior força.

Importa agora nos afastarmos do debate acerca da doutrina jurídica que rege a aplicação de ambas as leis, do direito de propriedade intelectual e do direito fundamental da pessoa, decorrentes da própria condição humana (imagem, voz, nome, honra), para poder, desde a matriz antropológica, contribuir para a sua ampliação. Isso implica recolocar o tema do direito de paternidade de uma obra e do direito de personalidade sobre a imagem ou voz daquele que nela é retratado sob perspectiva

diferente daquela da qual ela se origina.

Sob esse ângulo, reconhece-se que o BIEV enquadra suas ações em procedimentos de armazenamento em suporte digital e eletrônico, não de obras, mas de fragmentos e passagens dessas obras, compiladas na forma de uma base de dados, o que não isenta seus pesquisadores do trabalho de produção "textual" por simplesmente operar com imagens a partir de seus mais variados suportes, estes sim subordinados às leis de direitos autorais e de personalidade. Desta forma e diante dos desafios de restauração da palavra do Outro, a produção de etnografias, na forma de hipertextos no âmbito do projeto, tem conduzido seus pesquisadores ao desafio de superar o dilema dos princípios éticos que orientam o saber-fazer antropológico, tradicionalmente produzido na forma de objeto-livro, quando ele é confrontado, na era das textualidades eletrônicas, com os desafios da ruptura do discurso hegemônico sobre o Outro no exercício de projetar os resultados de sua pesquisa na rede mundial de computadores.

De fato, a construção desses novos experimentos conduz a inúmeras perguntas. Dentre elas, duas se destacam: que transformações se operam na escrita etnográfica quando a produção dos(as) antropólogos(as) não mais se destina à difusão restrita à sua comunidade linguística, mas se dirige à *WEB*, onde a restituição da fala e da imagem do Outro depende da forma como o(a) leitor(a)-navegador(a) opera a leitura desse documento na tela do computador? Nesse ambiente, que provoca a desordem e o rompimento com a natureza do direito autoral relacionado às práticas culturais de leitura e escrita do objeto-livro, como assegurar a inviolabilidade do direito autoral ou do direito de imagem e som?

Com este tom, o debate em torno dos direitos de personalidade e dos direitos autorais que envolvem produção, criação e geração de escritas etnográficas com base nas novas textualidades eletrônicas desloca três formas clássicas do pensamento antropológico herdadas pelos contemporâneos: 1) a figura do(a) antropólogo(a), como autor(a), na medida em que sua autoridade profissional sofre os abalos da deslinearização da narrativa etnográfica e da fragilização de seu significado autoral, tornando-se dependente das múltiplas interpretações dos seus leitores; 2) as textualidades

eletrônicas, agora sistemas abertos, com base nos conceitos de bifurcação e não-linearidade (CLÉMENT, 2004b); 3) os problemas do processo de restituição da palavra do Outro enfrentados pelo(a) antropólogo(a) no âmbito do espaço livresco e da cultura da escrita.

Acrescenta-se a estes três deslocamentos o fato de a *WEB* ocupar cada vez mais um espaço de afirmação da identidade social de grupos e minorias no plano da comunidade internacional, assim como o de viabilizar o repatriamento de bens culturais aos seus locais de origem, pelo grau de interconectividade que ela permite entre seus usuários-internautas. Além disso, a produção de novas escritas antropológicas na *WEB* desafia as bases ético-morais e legais da produção do conhecimento em Antropologia, uma vez que o conjunto de regras que instauram os direitos de propriedade intelectual e de personalidade não garante critérios para estabelecer os limites entre informação e ruído, pois a manipulação de dados faz parte das práticas enunciativas inerentes ao ambiente das redes digitais e eletrônicas.

Distante das ações e dos gestos que fundaram os procedimentos clássicos de pesquisa em Antropologia, com o território de múltiplas reescrituras da *WEB* e a desmaterialização/descorporalização do espaço livresco, a qualidade do ato etnográfico tende a ser questionada a partir do debate sobre os direitos autorais de imagem e som, lançando, vez por outra, a suspeita de caráter duvidoso sobre o trabalho de campo pelas assimetrias de poder que costumam regular o encontro entre o(a) antropólogo(a) e os grupos por ele(a) pesquisados.

Vale, portanto, retornar às formas de produção de conhecimento na Antropologia como saída possível para este debate, na tentativa de evitar o aprisionamento de seus saberes e fazeres nos labirínticos caminhos da cultura da escrita e da cultura do papel. No campo da produção do conhecimento antropológico, a defesa dos direitos de autor-escritor-etnógrafo sofre injunções da proteção aos direitos de imagem e som, inalienáveis por parte daquele ou daquilo de que trata a obra etnográfica.

Em se tratando da propriedade intelectual da obra antropológica, da defesa daquilo que lhe é próprio e a singulariza, sabe-se, já há algum tempo, que o que é próprio da obra etnográfica é precisamente sua indeterminação quanto à situação de onde ela se origina, ou seja, o encontro etnográfico do(a) antropólogo(a)-

autor(a) com a sociedade que ele(a) está pesquisando, a partir das tradições de pensamento que ele(a) adota no interior de sua matriz disciplinar. Portanto, antes de transpor o debate sobre os direitos de autor para a produção de conhecimento em Antropologia, talvez seja necessário repensar os ruídos que separam o(a) antropólogo(a)-autor(a) de sua obra como algo próprio, exclusivo do campo dos saberes antropológicos. Não se trata de subordinar a defesa dos direitos de autor aos direitos de imagem e som, numa perspectiva de veneração ingênua à figura do "nativo" (*própria de...*[9]) como fonte da verdade etnográfica. Isto poderia ser nefasto para ele no sentido de essa visão inscrever seu estado presente na eternidade de uma forma congelada. Tampouco se trata de submeter os direitos de personalidade daquele e/ou daquilo aos direitos do(a) antropólogo(a) e aos direitos de sua obra, isto é, submeter o Outro ao que é próprio do intelecto do (a)antropólogo(a).

Em relação a direitos autorais, a lei prevê que só o autor pode alterar a sua própria obra. Entretanto, para cumprir esse quesito, no que tange aos aspectos ético-morais que orientam a defesa do direito autoral na produção de conhecimento em Antropologia, ele não pode prescindir da aceitação daqueles que dela foram sujeito e objeto, ainda que se reconheça, nesse acordo, seu caráter efêmero e, mesmo, frágil. É necessário retornar à constatação de que os dados e as informações que compõem a grande totalidade da produção de conhecimento em Antropologia têm por base a forma histórica que naquele momento adota a vida social em que se configura o fenômeno registrado ou capturado pelo(a) antropólogo(a). Neste sentido, a integridade do pensamento do autor, da qual resulta a defesa da autenticidade de sua obra e de seus direitos morais e patrimoniais sobre ela guarda, na Antropologia, relações estreitas de interdependência de tempo e espaço com o encontro etnográfico entre o(a) pesquisador(a) e a sociedade por ele estudada, sendo a autenticidade de sua obra atingida pelas mudanças constantes daí advindas.

---

9 Empregam-se, aqui, algumas das ideias desenvolvidas por Jean-Maire Benoist - na obra *Tyrannie du logos*. Paris: PUF, 1993 -, a propósito dos esforços do logos para reduzir tudo a um princípio de identidade, em especial o capítulo 6, "Le propre comme généalogie de la division du travail scientifique".

A defesa do direito autoral e dos direitos de imagem e de som na produção audiovisual de conhecimento em Antropologia deve abarcar a dimensão ético-moral que orienta as falhas e os hiatos que delimitam a prática do campo do antropólogo. Sugere-se, ainda, que a produção de novas escritas etnográficas dirigidas à *WEB*, ainda que não possa prescindir da cultura da escrita e do espaço livresco, das práticas culturais paradigmáticas adotadas pela matriz antropológica, tem como desafio romper com as modalidades normativas de construção do texto etnográfico e com as formas padronizadas de leitura usualmente apreendidas pelos(as) antropólogos(as).

Na pesquisa do BIEV, a aplicação das tecnologias aos estudos de memória e patrimônio no mundo contemporâneo resulta no estudo dos arranjos entre as formas clássicas de produção de escritas etnográficas e a modelização discursiva de um programa de informática, sem excluí-las da história dessas formas.

Nesse meio global, descentralizado e sem fronteiras, sujeito a interesses econômicos e financeiros, frequentemente se tem debatido o controle sobre o uso de imagens, muitas delas protegidas por leis nacionais e internacionais, como as tuteladas por direitos autorais. O sistema de intercomunicação por computador e/ou por rede de computadores, particularmente, não deve ser negligenciado como possibilidade de produção de novas escritas etnográficas. Em nós, ao menos, que nos filiamos aos estudos sobre a complexidade das modernas sociedades, desperta interesse como objeto de estudo.

Capítulo 4

ANTROPOLOGIA DAS FORMAS SENSÍVEIS: ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL

A FLORAÇÃO DE SÍMBOLOS

Este capítulo trata da "experiência noética" que revela o recurso da linguagem visual na construção do texto etnográfico.[1] Trata-se do ponto de vista do olhar de interioridade que a Imagem e o Imaginário projetam sobre a produção do conteúdo intelectual do conhecimento científico.[2]

Longe da tentação de captar uma imagem autêntica do universo social, a linguagem visual, quando associada à escritura do texto etnográfico, a denúncia como construção, revelando que todo conhecimento dos dados empíricos ordinários se pauta pela "ação de energias mentais do pesquisador."[3]

Sob este ângulo - o da "penetração do espírito na consciência" e da "passagem à reflexão" no âmbito da Antropologia Visual -, é

---

1 Cf. BASTIDE, G. Essai d'éthique fondamentale. Paris: PUF, 1971, p. 15-39, a propósito da presença de uma interioridade reflexiva que constitui toda construção do conhecimento humano.

2 A respeito do pensamento científico e suas categorias como produto de um pensamento que opera por imagens, seguem-se aqui alguns aspectos pontuados por Cassirer, E. La philosophie des formes symboliques.Paris: Ed.Minuit,1972, vol.III, quanto ao discurso científico como parte integrante das práticas humanas no que tange à construção de formas simbólicas.

3 Cf. SIMMEL, G. Sociologie et Epistémologie. Paris: PUF, 1984. Parte I, "Questões fundamentais da sociologia". p. 83-163.

necessário situar a tese que afirma ter a Imaginação, a partir de sua função fabulatória, um papel não-negligenciável na construção do pensamento antropológico.[4]

Com base no tema da irrupção da consciência reflexiva nos relatos etnográficos, acredita-se, ao contrário, que sejam principalmente as motivações simbólicas do(a) pesquisador(a) que lhe permitem transformar os dados sensíveis obtidos no trabalho de campo em imagens-objeto de conhecimento antropológico.

No ato de construção de uma narrativa etnográfica valorizam-se positivamente o sentido visionário-especulativo (de penetração no olhar de interioridade daquele que pensa) e o saber que veicula a Imagem no discurso científico em Antropologia.[5]

Por isso, parte-se do pressuposto de que o corpo da escritura do texto antropológico não pode abdicar das formas simbólicas do conhecimento humano, que, em diversos graus de profundidade, expressam o ato de assimilação subjetiva do mundo vivida pelo próprio etnógrafo.

Disso resulta a importância de se pensar a linguagem visual em Antropologia longe do nominalismo e do realismo com que temos o hábito de "explicar" os dados empíricos e sensíveis da realidade social.[6]

---

4 De acordo com Durand, G., especialmente na obra *Science de l'homme e Tradition, le "nouvel esprit anthropologique"*. Paris: Bordas, 1979. Em particular, ao capítulo "Hermetica ratio et science de l'homme". Inspiração também decorre da obra de H. Corbin sobre a hermenêutica espiritual no Islam: *Histoire de la philosophie islamique*. Paris: Gallimard, 1964.

5 Insiste-se, por força das inúmeras leituras a propósito da "fantástica transcendental" que rege o fenômeno da memória coletiva, na ideia de que toda a compreensão simbólica no homem não pode ser reduzida a uma "alegorie rationelle", à "l'apparence de la lettre", mas à "transmutation de tout le visible en symboles", à "intuition d'une essence", uma vez que ela é, ao mesmo tempo, "connaissance et révélation". Cf. CORBIN, H. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibin Arabî*. Paris: Aubier, 1993. p. 18-20.

6 Retoma-se a ideia de pensar a narrativa antropológica como escritura, ou seja, a que obedece aos postulados de uma hermenêutica espiritual, não sendo, portanto, identificada em seu sentido literal e sua aparência exterior, mas em seus níveis de significação.

A partir dessas observações, e à luz das influências da filosofia escolástica cristã na formulação da razão científica em sua negação da autonomia noética da pessoa individual,[7] o que se tem frequentemente proposto às Ciências Sociais é uma reflexão equivocada a propósito da construção da objetividade no momento da produção da unidade significativa interna de um discurso científico baseado num pensamento imagético.

O que se sugere é a importância de resgatar o lugar que ocupa a imaginação criadora na construção da própria solidez científica do texto etnográfico, ou seja, na dimensão transcendente que ela atribui ao indivíduo enquanto condição do ato de compreensão intelectual do mundo e das coisas.

Plagiando os comentários de Georg Simmel a respeito dos problemas da filosofia da história, dir-se-ia que o rigor sistemático aplicado ao uso da linguagem visual em Antropologia deve conduzir o pesquisador a abandonar a própria subjetividade, mas não a espiritualidade (*Geistigkeit*) na experiência do objeto, pois é graças a ela que ele a constitui como tal.[8]

Importa lembrar que os filmes etnográficos contemporâneos utilizam a forma como a produção de conhecimento no campo da Antropologia Visual reflete a própria construção do simbolismo imaginário, presidindo e organizando tanto o olhar antropológico sobre o mundo e as coisas, quanto aquele do sujeito "antropologizado".

Além de registrar as formas de expressão da vida religiosa, política, cultural ou artística das diversas sociedades humanas - e sua realidade física, material e histórica -, a imagem é parte integrante do texto etnográfico, denunciando o que existe de desconhecido e inacabado na sua escritura.

---

7 Faz-se referência à cristianização do pensamento aristotélico, a partir de escritos de Sto. Tomas de Aquino, por exemplo, em *A Súmula contra os Gentios*, série "Os pensadores". São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 57-69 - que propiciou a secularização (o que a ciência vai repetir, desta vez em termos de laicização) da gnose espiritual que acompanhava as especulações filosóficas da "razão grega".

8 Cf. SIMMEL, G. *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*. Paris: PUF, 1984.

Assim sendo, é o caráter "indecifrável" da linguagem visual que configura a imagem-texto etnográfica e que a revela como parte integrante do patrimônio imaginário da humanidade, o que acaba ressituando o etnógrafo e o nativo como *sujeitos-sede* de representações simbólicas.

Eis por que se aponta para a urgência de uma reflexão mais ampla sobre o lugar e o sentido da imagem nas diversas escrituras antropológicas, tendo presente que o cientista opera dentro de um universo que não é nem totalmente apreensível pela sua pura percepção intelectual, nem completamente perceptível por seus sentidos.

Logo, uma reflexão mais detalhada acerca da dimensão visionário-especulativa, contida no uso da imagem na produção do discurso antropológico, permite que se reabilite o papel estratégico que sempre se atribuiu à imaginação criadora na construção do conhecimento humano.

Pensar em reabilitar a linguagem visual na construção de narrativas etnográficas significa, por exemplo, restituir o lugar estratégico que ocupa a consciência "imaginante" do pesquisador na concepção de formas ricas e férteis a partir das quais ele modela os dados sensíveis e opacos do mundo social na busca de representar a alma interior que habita os acontecimentos exteriores vividos por uma coletividade.[9]

No que diz respeito à Antropologia, pode-se supor que a aceitação do simbolismo imaginário como fonte do conhecimento humano permita ao etnógrafo - como sujeito-sede de um pensamento que opera a compreensão do mundo por imagens - explorar, finalmente sem pudores, a estética do imaginário que preside seu próprio discurso.

Muito antes de se repensar a linguagem visual na Antropologia, é necessário que se ensaie, do ponto de vista de

---

9 Talvez seja o caso de retornar às fontes da separação entre as concepções de "verdade revelada" e "verdade lógica" como problema filosófico que se impõe à própria formulação do conhecimento antropológico no contexto do Ocidente judeu-cristão, e não somente como problema afeto à compreensão das formas simbólicas que tecem os domínios culturais das "religiões primitivas".

um rigor filosófico, um entendimento mais amplo do domínio complexo da significação simbólica da imagem na construção do pensamento científico.

Isso implica questionar, de muitas formas, tanto a demência totalitária da doutrina racionalista, em sua insistência em diferenciar a Imaginação de outros modos de consciência, numa tentativa de "purificar" o pensamento humano da poluição das imagens, quanto o delírio de um sensualismo decadente que vê na idolatria dos sentidos os fundamentos do conhecimento humano.

Mais uma vez, trata-se de resgatar a unidade e a solidariedade espiritual entre pensamento simbólico e significado conceitual no corpo das construções explicativas do discurso antropológico, sem cair na desvalorização cultural do Imaginário pelo qual o Ocidente judeu-cristão opõe demência e saber racional.[10]

Faz-se necessário, juntamente com Vico e seus princípios de uma ciência nova,[11] aceitar uma razão poética no homem, rejeitando até certo ponto o apelo à autoconsciência *tout court* contido no *cogito* da razão cartesiana. Ou seja, trata-se de pontuar que o *cogito* conduz ao conhecimento do ser, não sendo a sua ciência. Significa reconhecer que o estatuto do pensamento científico reside no fato de que o pensamento humano não tem outro conteúdo que não sejam imagens, expressando-se através do apelo a formas simbólicas.

Isso implica aceitar a evidência de que o simbolismo no homem se anuncia em outro plano de consciência que não unicamente o da evidência racional.

Retornando ao conhecimento antropológico como fruto dos processos de acomodação assimiladora subjetiva do etnógrafo ao mundo e às coisas, é por meio da estruturação simbólica de seu pensamento, inseparável do conhecimento do seu próprio ser, que o(a) antropólogo(a) se torna capaz de expressar tudo aquilo que é

---

10 Cf. GUENON, R. *Orient et Occident*. Paris. Editions de la Maisnie, 1987. Igualmente: *Le Règne de la Quantité et les Signes des Temps*. Paris: Gallimard, 1972.

11 Cf. comentários de Vico, G., in: *Ciência Nova*. Série "Os pensadores". São Paulo: Abril Cultural, 1978, especialmente o livro II, "Da sabedoria poética", p. 65-165.

da ordem do visível do mundo social em representação; em última instância, em "formas simbólicas".

Somente por aí é possível pensar em ampliar a construção do texto etnográfico tendo por base a solidariedade das motivações simbólicas do(a) antropólogo(a) na configuração de categorias de entendimento científicas e na reconstituição dos dados sociológicos.

Retorna-se, ainda uma vez, à importância de refletir sobre a tradição do uso da linguagem visual em Antropologia a partir do entendimento das conexões existentes entre o pensamento humano e as imagens, um e outras considerados partes inseparáveis do trajeto antropológico.[12] A partir daí, a construção da unidade interna do texto etnográfico com base na linguagem visual pode ser pensada do ponto de vista de uma estética e de uma poética.

Em certa medida, estética ou poeticamente configurado nas perspectivas, nas profundidades, nas transparências e nas superfícies imagéticas de uma escritura iconográfica, o campo conceitual da Antropologia Visual não apenas reflete a recusa do realismo do dogma e da "letra", mas discute tal recusa.

Com isso, arrisca-se a dizer que, ao falar da linguagem visual em Antropologia, se deve levar mais a sério nossa iniciação ou conversão, como ocidentais habituados à coisificação da Imagem, ao sentido visionário-especulativo da imaginação criadora na configuração do intelecto humano.

O fato de a narrativa etnográfica se configurar em linguagem visual, "não sendo julgada a partir de sua forma, mas de sua força",[13] pode contribuir para o(a) antropólogo(a) se tornar, sob certos aspectos, o polo "transgressor" da produção de conhecimento em ciências humanas, permitindo, em sua construção intelectual do mundo, o equilíbrio necessário ao realismo da linguagem científica escrita.

---

12 Cf. DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1984. p. 38: "Pour cela il faut nous placer délibérément dans ce que nous appellerons le trajet anthropologique, c'est à dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives e assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social."

13 Cf. BACHELARD, G. *La dialectique de la durée*. Paris: PUF, 1989a.

Bastaria lembrar os estudos clássicos de Leroi-Gourhan,[14] que apontam as muitas formas com que as representações simbólicas, expressas nos instrumentos, nos engenhos e nas técnicas das diversas sociedades humanas, reconduzem os dados materiais de uma cultura ao que simbolizam, ao que manifestam de humanidade.

Neste ponto, os estudos clássicos sobre religião, magia e mitologia, no âmbito da tradição antropológica, têm contribuído para que o homem ocidental, branco, cristão e civilizado, se curve diante da possibilidade de que o entendimento humano perceba o mundo através da poética e da estética de imagens.

Convém ressaltar, do ponto de vista da delimitação do campo conceitual da Antropologia, que a aceitação progressiva do simbolismo imaginário no campo das motivações psicológicas e culturais significou sua recusa em seguir o percurso hegemônico de degradação da figura tradicional de homem que vinha se processando no Ocidente judeu-cristão.

A Antropologia que se consolida na contemporaneidade não está totalmente comprometida com o racionalismo voluntarista do século XIX, que acabou reduzindo o panteão da *psiqué* humana a qualidade objetiva dos dados materiais de seu meio ambiente ou a qualidade de sua percepção sensível imediata, com impactos no século XX. Importante frisar o papel que desempenham os filmes etnográficos no trajeto de construção do campo conceitual da Antropologia Visual. Configurados como imagens-texto, tais filmes traduzem um tipo de "anunciação", ao intelectual mais desavisado, da anterioridade do símbolo sobre toda significação intelectual acerca do mundo e das coisas. Acabaram provocando, *a posteriori*, uma reflexão profunda na construção ética e estética que funda a própria narrativa do(a) antropólogo(a).

Desde essa perspectiva, parece útil pensar se é ou não possível, na prática antropológica, visualizar algo sem que se esteja lá onde se vê. Não se pode ser ingênuo e não perceber que tal

---

14 A respeito, cf . : LEROI-GOURHAN, A. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1964. Em particular, o v. I, "Technique et Langage".

questionamento em torno da "consciência imaginante" redefine a ideia unidimensional do *cogito* na produção do conhecimento antropológico. Se aceitarmos que a produção de uma narrativa visual em Antropologia implica que o intelectual seja apto a operar com uma linguagem que se constitui através das formas, pode-se pensar a escritura etnográfica nos termos de uma estética do Imaginário, ou seja, num modo de dizer através das imagens aquilo que não pode ser aprendido de outra forma.

Aprofundemos o tema da repercussão do uso de imagens na narrativa etnográfica que tende a provocar o questionamento da crença supersticiosa da objetividade do discurso científico.

Lembramos novamente Georg Simmel, para quem o ato de pensar as sociedades humanas se configura eternamente como "o caminho da alma em direção a ela mesma".[15] Tais comentários sugerem aqui algumas constatações a respeito do quanto a reflexão intelectual do(a) antropólogo(a) que desvenda a imagem como texto etnográfico não transita somente em torno do tema do mero registro da personalidade empírica e histórica de uma coletividade.

Quer-se com isso dizer que a controvérsia de uma epistemologia capaz de refletir sobre o uso da linguagem visual incide, em Antropologia, diretamente sobre a constatação de que a reflexão intelectual do cientista que constrói a unidade significativa e coerente do texto etnográfico é, ela própria, da ordem de uma estruturação simbólica.

Quanto à pertinência de tais questões, é sempre útil revisitar a epistemologia bachelardiana, que postula ser a atividade criadora do pensamento humano um fenômeno que reside menos no ato de pensar alguma coisa do que no de alguém pensar que pensa.[16]

Portanto, ignorando a premissa de que todo pensamento científico opera com imagens ou, nos termos de Cassirer (1972),

---

15 Cf. SIMMEL, G. *Sociologie e Epistémologie*. Paris: PUF, l984. Parte I: p. 83-163.

16 Cf. particularmente, BACHELARD. A formação do espírito científico. Rio de Janeiro: Contraponto,1996.

que todo pensamento obedece a esse modelo de formas simbólicas, o etnógrafo, submetendo-se à *doxa* de uma interpretação realista das diversas culturas humanas corre o risco de repetir as leis às quais está submetida a civilização tecnocrática e racionalista à qual pertence.

No entanto, paradoxalmente, foi na tentativa de registrar e documentar científica e objetivamente as diversas formas de vida social que o etnógrafo acabou se deparando com a trágica constatação de que a produção do texto antropológico é parte integrante (como a política, a economia, a arte e a religião) de uma produção significativa do mundo.

Neste ponto, conclui-se que a Antropologia Visual acabou contribuindo para complexificar o campo do conhecimento do qual ela é oriunda. Mais do que qualquer outro cientista social, o(a) antropólogo(a) não consegue ignorar, atualmente, na sua prática de registro e produção de imagens, o quanto a coerência material de suas narrativas etnográficas não existe diretamente na realidade e quanto depende do lugar ocupado e do tempo vivido pelo sujeito da enunciação.

Entretanto, não se pode desprezar o fato de que, face às interrogações desse impasse da condição humana que funda a construção do conhecimento, inúmeras vezes, transpondo o uso da linguagem visual para a produção das narrativas etnográficas, os(as)antropólogos(as) se empenharam, de forma equivocada, na tentativa de libertar o pensamento intelectual do contexto das tensões constitutivas do próprio sujeito homem.

Infelizmente, a tentação foi, e assim tem sido sempre, a de se pensar o conteúdo intelectual da imagem no texto etnográfico como forma de conhecimento que independe de uma função fantástica humana, desprezando aquilo que a narrativa etnográfica tem de simbolismo.

Eis aí a importância estratégica da Antropologia Visual: na formulação do próprio campo de conhecimento das ditas "ciências do homem". Ela ajuda a desvendar precisamente a feição fabulatória do discurso antropológico, desnudando o processo por meio do qual o etnógrafo transmuta os dados sensíveis e opacos da realidade

social em representações e formas simbólicas, transformando os acontecimentos exteriores vividos por um agrupamento humano em verdadeiras narrativas.

Acredita-se que a Antropologia Visual contribua com observações oriundas da sociologia alemã que vem, há muito tempo, afirmando que o pensamento científico compreende o mundo sempre através de figuras (*Gebilden*); é com tais formas que, como cientistas, atribuímos o título de objetos da Ciência.[17] Vistas sob essa ótica e configuradas em "formas intelectuais", as narrativas etnográficas podem ser apreciadas também como forma de expressão de uma função fabulatória do(a) pesquisador(a).

Finalmente, arriscamo-nos a dizer que é através do dinamismo intrínseco que preside a construção do conhecimento humano que, a linguagem visual na narrativa etnográfica é operada. Ou seja, tudo o que é da ordem do visual em Antropologia se exprime tanto pela intimação das impressões sensíveis do mundo exterior no interior da alma do(a) cientista, quanto pela projeção do interior da sua alma sobre o mundo exterior.

Portanto, construções de síntese intelectual altamente elaboradas no campo da Antropologia Visual não configuram realidade bruta. Podemos afirmar, neste sentido, sem medo de errar, que qualquer imagem-texto que resulte da criação antropológica certamente não se encontra diretamente em nossa experiência de mundo. Mas nem por isso ela deve ser encarada como uma construção do intelecto humano que obedece à ótica distorcida de uma subjetividade "doente" ou "irracional".

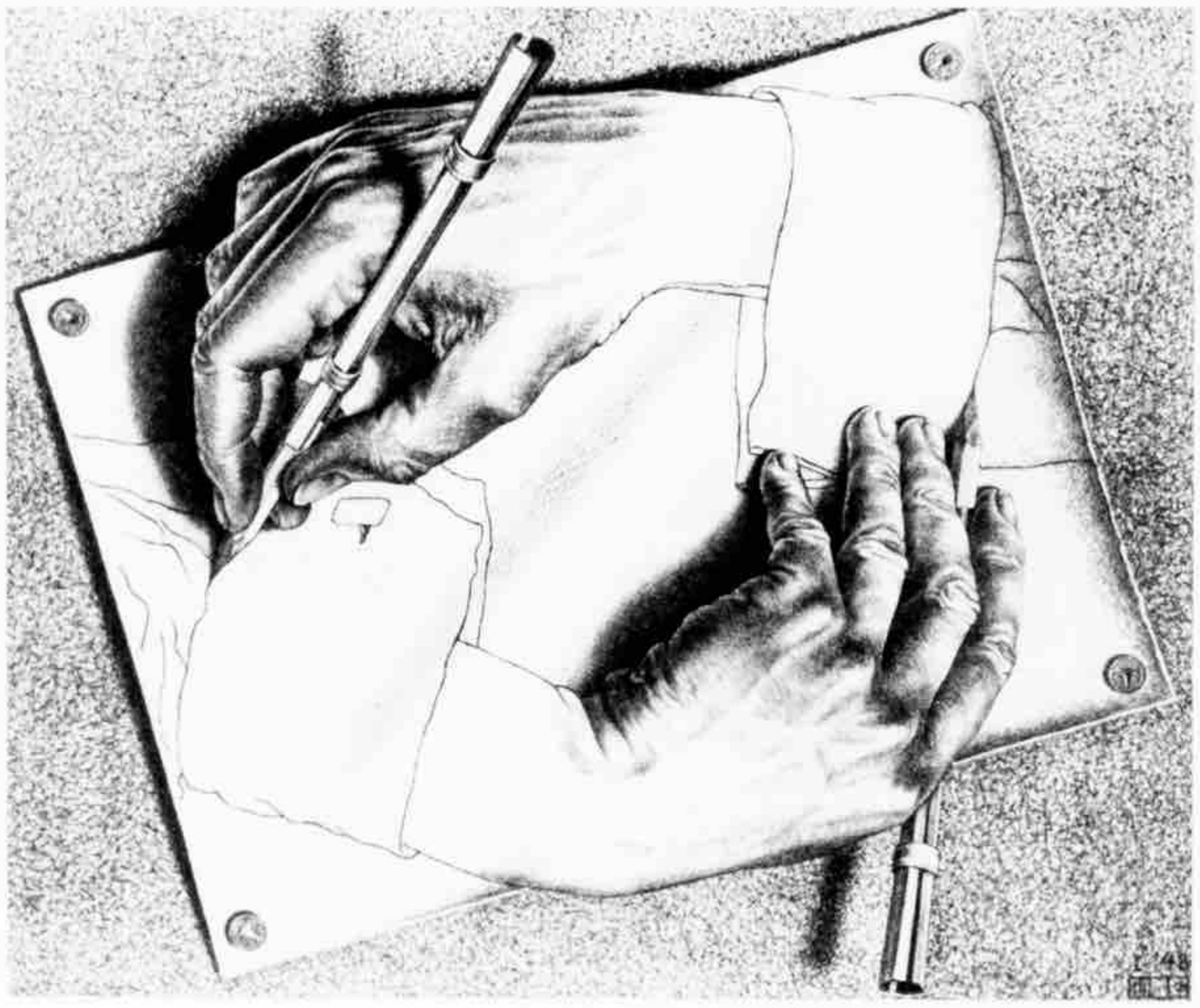
Eis por que, finalmente, se deve ter mais claro que o tema em torno do qual gravita o campo de conhecimento da Antropologia Visual é, eternamente, a tragicidade da dimensão espiritual que incide sobre o ato de captar e registrar objetivamente um *perpetuum mobile* de formas de vida humana em seu momento de "aparição".

---

17 Referência a Alfred Schultz, G. Simmel, M. Weber, E. Cassirer, M. Scheler e W. Dilthey, entre outros.

Para propor que não se pode negar o quanto o conteúdo intelectual do texto etnográfico está condenado ao mundo das formas, recorremos a uma gravura de M. C. Escher - Conflito entre superfície e espaço -, capaz de nos fazer refletir sobre o impacto da consciência imaginante na formulação intelectual do mundo.

Esta figura expressa claramente as leis universais da natureza do pensamento que rege a tensão constitutiva do gesto que "fabrica" o mundo. Ela faz com que nos questionemos se as imagens por nós registradas não serão, elas mesmas, "penetrações" no mundo que elas próprias constroem.



Fonte: http://www.mcescher.com/

Capítulo 5

O INFRAORDINÁRIO NA PAISAGEM URBANA COMO CONDIÇÃO PARA PRODUÇÃO DE ETNOGRAFIAS SONORAS E VISUAIS

DESVIO DE PERCURSO NA OBRA CONCRETISTA

Este capítulo não se sustenta na solidão. Ele depende de uma obra, a de Georges Perec, e está amarrado a um documentário dirigido por Roberto Bober, com textos do poeta Perec, de 49 minutos, NTSC SP, cor, 1992, França,[1] intitulado "*En remontant la rue Vilin*."

Outro recurso concreto de pesquisa é a releitura das nossas notas de campo com nossas reminiscências de experiências etnográficas realizadas em Paris, em 2001, quando, graças ao CNPq e ao CAPES, estávamos ambas em pesquisa pós-doutoral no tradicional bairro parisiense Belleville, um território oriundo de trocas sociais pluriétnicas acumuladas no tempo, além de espaço de nossa morada, outras sortes e histórias não-científicas. O projeto de pós-doutorado consistia no inventário de filmes-documentários sobre o mundo urbano contemporâneo, estudo de roteiros fílmicos sobre o cotidiano, estilos de vida e personagens citadinos, assim como sobre o desenvolvimento de etnografia no cenário urbano parisiense.

---

1 Documentário produzido a partir de 500 fotografias obtidas por Perec ao longo de várias décadas. O filme deseja documentar o desaparecimento deste lugar tão caro ao escritor Georges Perec, religando estes restos históricos à sua obra e à sua biografia. Os realizadores utilizam-se da escritura fílmica a fim de "nomear para salvar do esquecimento". Perec, famoso escritor francês, parte de fotografias de época para buscar um reencontro com o bairro e a rua de sua infância, transformados ao longo do processo de reurbanização parisiense.

O encontro com a obra literária de Georges Perec, tanto quanto com os documentários de e sobre este autor (ver no final do texto), aconteceu em função do trabalho de pesquisa no acervo audiovisual do "*Forum des Images*" em Paris. Entre eles, destacamos o documentário *"En remontant la rue Vilin"*, de Roberto Bober, lançado após sua morte, no qual o documentarista destaca a figura de Perec como investigador do cenário urbano parisiense, diríamos nós, um "etnógrafo" nas ruas desta cidade.

UMA ANTROPOLOGIA QUE EVOCA O NÓS

Familiarizadas com alguns documentários sobre a cidade de Paris, descobrimos maravilhadas o documentário de Georges Perec, *Remontant la Rue Vilin*, de R. Bober, para, logo após, mergulhar nas leituras de algumas de suas obras, em especial *Espèces d'espaces* (1974/2000) e *L'infra-ordinaire* (1989). Todas essas obras, por razões diferentes, nos motivaram a realizar uma proposta de etnografia nas ruas parisienses a partir de abril de 2001. Tratava-se de uma aventura urbana despretensiosa para reinventar nosso olhar sobre os territórios desta cidade por nós conhecida ao longo dos anos 1990, época de nosso período de doutoramento. Dentre muitos, um lugar particularmente nos seduz por sua heterogeneidade de "universos simbólicos" e "províncias de significados". O contexto é o *quartier* de Belleville, fronteira cultural entre o 13º *arrondissement* e o seu vizinho, o 20º *arrondissement* de Paris.

> O alinhamento paralelo de duas séries de prédios determina o que chamamos de uma rua: a rua é limitada por um espaço de casas, geralmente em seus dois lados mais longos; a rua é aquilo que separa as casas entre si, seja ao longo da rua, seja atravessando-a. Além disto, a rua é o lugar a partir do qual apreendemos as casas. Há muitos sistemas de observação; o mais conhecido nos dias de hoje, e de acordo com nosso ambiente, consiste em dar um nome à rua e atribuir números às casas...". T. A. (PEREC, 1974/2000, p. 93-94).

Paris, 27 novembro 2001

Pretendíamos localizar, passados mais de trinta anos, as possíveis ruas do percurso que Georges Perec havia realizado. Assim como seu trajeto, o nosso percurso em busca da Rua Vilin era também descontínuo no tempo da observação. Éramos momentaneamente habitantes da cidade de Georges Perec, problematizando, ao longo de nossa caminhada, o desaparecimento dos rastros deixados pelo escritor em suas obras, os livros, o filme. A intenção era, então, reatualizar o percurso mapeado por seus escritos com a ajuda de um guia das antigas ruas de Paris e um mapa atual da cidade.

Uma rua tão cinza em sua modernidade-higiênica que hesitamos em fotografar. O *clic* é feito em digital. Acho que foi Cornelia, ou terá sido Ana? Lembramos da pergunta de um bolsista de iniciação científica do BIEV: "Qual a diferença da pesquisa etnográfica individual e esta que fazemos aqui em equipe, ou a que vocês fizeram em Paris, em dupla?" A pesquisa em dupla não confunde os seres. Trajetórias urbanas e intelectuais convergentes, porém realizadas por pessoas diferentes. As modalidades de projetos acadêmicos são familiares; os interesses pessoais se cruzam em leituras diversas, em reminiscências estranhas de duas personalidades indefinidas.

Lembranças das caminhadas em Belleville, cuja pertinência como campo de investigação fora sugerida pelo proprietário do apartamento alugado, motivando-nos, com entusiasmo, à pesquisa neste bairro, que abrigava suas lembranças de juventude, alegando o estilo boêmio do bairro, famoso por ter sido a morada de artistas como Edith Piaf e por acolher personagens "exóticos", dada a qualidade pluriétnica do contexto e sociabilidades efervescentes entre diferentes grupos urbanos. Não esquecemos a dose de emoção ao adentrar "bakhtinianamente"[2] na circularidade da memória narrada por Perec. Só alcançamos as franjas das reminiscências escritas por Perec, seus rastros na cidade que, como caminhantes, atualizamos numa "retórica da caminhada"[3] entre o lá e o cá. Ou, em termos bachelardianos, entre o dentro e o fora[4], como ensinou o mestre da dialética da duração.

Contrariamente ao que se processa usualmente, uma etnografia da lembrança do passado, ou seja, o estudo da etnografia da duração, aceita como suposto que a matéria das lembranças ou reminiscências de um tempo vivido adquirem substância somente se elas se submetem às ondulações do próprio ato que encerra o tempo pensado. Tais ondulações rítmicas, com as quais opera a inteligência humana face às falhas do tempo, é que são responsáveis pela propagação de uma memória, seja individual, seja social, ou, ainda, coletiva. Assim como revela Georges Perec nos escritos *Espèces d´espaces*, e que o documentário de Bober retrata tão bem na linguagem fílmica, não se pode reviver o passado sem o encadeamento num tema afetivo necessariamente presente (BACHELARD, 1989a). Reviver o tempo desaparecido

---

2 Referimo-nos ao conceito de polifonia de Mikhail Bakhtin, conforme BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

3 De acordo com este autor, "[...] deve-se acrescentar que esta localização (cá-lá), necessariamente implicada pelo ato de andar e indicativa de uma apropriação presente do espaço por um 'eu', tem igualmente por função implantar o outro relativo a esse 'eu' e instaurar assim uma articulação conjuntiva e disjuntiva de lugares [...]". (DE CERTEAU, 1994, p. 178). Assim, "[...]o caminhante constitui, com relação à sua posição, um próximo e um distante, um cá. E um lá".

4 "Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est detour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets san fin" (BACHELARD, 1989b, p. 193).

Edifício onde morava a Edith Piaf
Paris, 21 novembro 2001

Moça do Carrossel
Paris, 17 setembro 2001

é apreender a inquietude de nossa própria morte. Desta forma, "só nos recordamos de algo ao proceder a escolhas, ao decantar a vida turva, ao recortar fatos da corrente da vida para neles colocar razões" (BACHELARD, 1989a, p. 51).

Bucólico no parque
Paris, 21 novembro 2001

"Neste estudo, não há alteridade, no sentido de que não há um outro fixo; não há posição de exterioridade, assim como também não há identidades estáveis nem localizações fixas. Há apenas deslocamentos" (CALDEIRA, 2000, p. 19).

Em sua obra *L´infra-ordinaire*, Georges Perec finalmente lança a proposta de fundar uma antropologia do nós, aquele que falará de nós, que irá procurar em nós mesmos aquilo que há longo tempo foi pilhado dos outros. Prosseguindo nesta linha de argumentação, o poeta se indaga: "Como, então, nos dar conta

da nossa vida ordinária, da nossa rotina? Como interrogar nosso cotidiano? Como descrevê-lo? Não se trataria mais do exótico, mas do 'endótico'" (PEREC, 1989, p. 12). Não mais do extraordinário, mas do infraordinário. Enunciar os contextos e ritmos do viver cotidiano numa metrópole é o que seus escritos mimetizam na busca do sentido, na descoberta antropológica da cidade e seus espaços multiplicados, divididos e diversificados. O olhar etnográfico se deposita, então, na cidade como parte constitutiva da identidade narrativa dos seus habitantes e dos itinerários de seus movimentos e deslocamentos nas aglomerações urbanas. Apropriando-nos dos comentários de Teresa Caldeira, "Cidade de Muros" (2000), sobre sua experiência etnográfica em São Paulo, da mesma forma que em Georges Perec, nela também não é a alteridade que estrutura a indagação metodológica, mas seu deslocamento numa tentativa de inventariar "as relações que são estabelecidas entre as pedras e os homens", para aludir à reflexão sobre a memória coletiva e ao espaço de Maurice Halbwachs (1990, p. 136).

A perspectiva defendida nesta obra por Perec encontra pertinência científica na busca de uma regra ao olhar que observa, organiza, interpreta a cidade e seus territórios para lançar-se na estética poética de um relato denso, que aciona "um saber que tem por forma a duração de sua aquisição e as coleções intermináveis dos seus conhecimentos particulares" (DE CERTEAU, 1994, p. 157).

A voz de Georges Perec ecoa no intento de etnografar o *quartier* de Belleville, em Paris, permitindo a inquietante familiaridade de caminhar no seu velho bairro para proceder, pelos jogos da memória coletiva, ao inventário de nossos próprios deslocamentos.

OS FIOS DA TRAMA DE UMA PESQUISA

Clima ensolarado e frio. Nossa paixão pela *flânerie* é sedução pela etnografia. Em nossas mentes e nos diálogos das caminhadas, a intenção segue a ideia, nascida em 1997, de traduzir a interpretação de uma cultura urbana a partir da sua expressão nos termos de etnografias de rua, inspiradas na figura do *flâneur*, proposta por Walter Benjamin, e na prática de *observation flottante*, de Colette

Pétonnet. Etnografias de rua que resgatam alguns tópicos da ideia do tratamento direto de apreensão da realidade do cinema de Jean Rouch, mestre de nosso orientador na França, o cineasta antropólogo Jean Arlaud.

Nem tão oposta à experiência realista e empírica da *ancienne anthropologie* - pois não rompemos com ela -, a etnografia de rua remontaria a uma tradição dentro da Antropologia como parte integrante de sua proto-história. Não se trata aqui de uma reinvenção de prática da pesquisa antropológica. Trata-se de promover, no exercício da "etnografia de rua", a experiência de múltiplos deslocamentos, em diálogos conceituais, em propósitos sensoriais. A mágica etnográfica está alhures e basta que se frequentem crônicas, literaturas[5] e, sobretudo, bons relatos dos viajantes que inventaram a fórmula do deslocamento, do olhar subjetivo, da antropologia compartilhada dos nossos viajantes ao estranho lugar como Malinowski, Lévi Strauss, Evans-Pritchard, Jean Rouch, Clifford Geertz, Paul Rabinow, entre outros, ou nossos descolonizadores da continuidade linear urbana como Roger Bastide, Antônio Cândido, Gilberto Velho, Teresa Caldeira, Antônio Augusto Arantes, etc., para dar conta do incognoscível e do inteligível em nossa própria cidade, colocados no sótão ou guardados no porão bachelardiano das muitas antropologias.

O antropólogo Michel Leiris, autor de *Afrique Fantôme* (1934), foi, segundo Perec, um dos inspiradores de sua obra. Este, ao contrário, lançou-se à aventura das palavras e, ao final, a escrita o tornou narrador, conhecido pelos poetas por sua

---

5 Paulo Bentancur (http://www.paulobentancur.com/) aponta inúmeras literaturas que fazem parte da nossa paisagem mental para interpretar o viver citadino, como *Paris é uma Festa* de Ernest Hemingway; *Dublinenses*, contos de James Joyce; *Montevideanos*, contos de Mario Benedetti; *The Buenos Aires Affair*, romance de Manuel Puig; *A Arte de Andar nas Ruas do Rio de Janeiro*, conto de romance negro, de Rubem Fonseca; *Mistérios de Porto Alegre*, contos e crônicas de Moacyr Scliar; *Mongólia*, romance de Bernardo Carvalho; Espanha de Cervantes, Londres de Dickens, Paris de Balzac, Rio de Janeiro de Machado de Assis e de Lima Barreto, *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, poemas de Mário Quintana, sobretudo em *A Rua dos Cataventos*, *Fervor de Buenos Aires*, de Jorge Luís Borges; *Os Ratos*, de Dyonélio Machado; Em *Caminhos Cruzados* e *O Resto é Silêncio* e *Noite*, de Erico Veríssimo.

lipogramática e sua dedicação a jogos verbais, como em seu livro *O Desaparecimento* (1969). A análise de sua obra e vida resulta em uma quantidade expressiva de dissertações, teses, livros e artigos.[6] Raymond Queneau (1903-1976) lhe inspirou o garimpo da memória, na investigação dos rastros dos espaços em sua banalidade. O que buscar? Trata-se de aplicar um método, sistemático e meticuloso, que Georges Perec aborda em *Espèce d'espace* a fim de conhecer a cidade, fazer um inventário do que se vê. Recenseamento e análise de distinções, comparações, o que é a cidade e o que não é a cidade? Olhar, reconhecer, conversar com as pessoas, indagar aos transeuntes ou estabelecidos. Pensar na trajetória da própria cidade, na sua história, no que foi, no que é. O método, como sugere o escritor (1974, p. 122), é de desconfiar dos discursos e das afirmações, desconfiar de suas próprias pré-concepções.

Sem dúvida, "antropologizamos" a arte de saber-fazer de Georges Perec, posto que não se trata unicamente de ler sua escritura. Descobrir seu tom "etnográfico" através do filme em parceria com Bober, *En remontant la rue Vilin*, na forma como o cineasta reinventa a escrita do poeta como parte de um método de investigação que nos afeta em seu grande valor heurístico para os estudos que vimos desenvolvendo sobre memória coletiva e estética urbana no mundo contemporâneo e que nos aponta a função de eufemização, enquanto "projeto imaginário", que "tenta melhorar a situação do homem no mundo" (DURAND, 1984, p. 101).

> "Por outro lado, o ato de construir é o equivalente espacial da configuração narrativa encenada na forma de uma intriga: da narrativa ao edifício, há a mesma intenção de coerência interna que habita a inteligência do narrador e do construtor". (RICOEUR, 2000, p. 186).

6 Na Folha de São Paulo – 3 jan. 1999 –, naquela mania de fazer os balanços do século XX, Perec ficou em 59° lugar entre os mais importantes dos escritores do século com sua obra "A Vida - Modo de Usar", de 1978. Nasceu em 1936 e morreu em 1982.

Por efeito de espelho, na etnografia do *quartier* de Belleville é de Porto Alegre que queremos falar, e também de Recife e de Olinda, de São Paulo, de Maceió, de Florianópolis e Cachoeira do Sul, assim como de Nova York, Santiago do Chile, Buenos Aires e de tantas outras cidades que nos povoam com seus fenômenos urbanos e que fazem parte de nosso percurso de pesquisa. Cidades, como outras tantas, iguais e diferentes daquelas pelas quais os pensadores da Escola de Chicago conceitualmente nos instigaram. Lugares de passagem e territórios de experiências de etnografia de rua (ECKERT e ROCHA, 2013a).

Uma prática de pesquisa no contexto urbano que encontra inspiração na trilogia de Paul Ricoeur, *Tempo e Narrativa,* e na fenomenologia bachelardiana de obras como *A Poética do Espaço* e a *Dialética da Duração*. Nela, a cidade desponta como um tecido complexo de deslocamentos e itinerários de seus habitantes, herdeiros de tempos narrados e espaços construídos por uma comunidade urbana ao longo do tempo, e se exprime na trama das resistências e das contestações dos grupos às suas transformações. Os modos de vida se configuram, então, como intertextualidade de narrativas que renovam, repetem, permanecem. A cidade, a rua, o bairro nos habita como espaço vivido, como a profundeza de um poema.

A ARTE DE NARRAR AS METAMORFOSES DO COTIDIANO URBANO

Trata-se de não reduzir a descrição de Perec a um objeto textual, mas de procurar compreender as artes de narrar pelas quais o escritor construiu eficazmente uma "texturologia" dos lugares cotidianos de uma grande metrópole, familiarizando o leitor com a rua de sua infância, ao mesmo tempo em que o situa na memória do lugar, do *quartier* parisiense de Belleville.

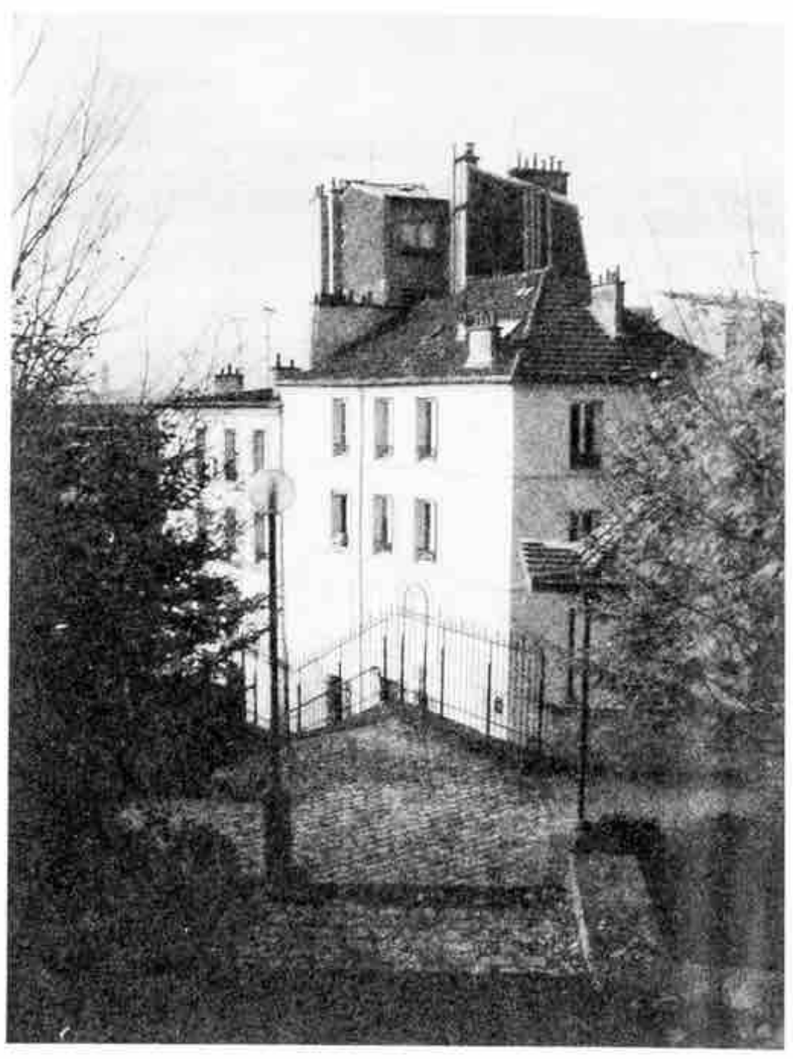
A escrita de Georges Perec interroga o habitual ao descrever a rua de sua infância. Um olhar que questiona, ora distanciado, ora afetivo, as ruas do bairro, e que gera escritos sistemáticos, ainda que

triviais e fragmentários, sobre as fachadas das casas e dos imóveis, os calçamentos, os moradores locais. Interroga-se, mas a ponto de descobrir em si aquilo que se esqueceu desde as origens. Personagem e cenário se fundem numa alquimia de reminiscências ao reinventar a cidade como interlocutora de suas memórias.

> *1*
>
> *A Rua Vilin*
>
> *Quinta-feira 27 fevereiro 1969,*
>
> *próximo às 16 horas*
>
> *A Rua Vilin começa na altura do número 29 da Rua des Courrones, em face de imóveis novos, os recentes HLM que já trazem em si alguma coisa de velho.*
>
> (PEREC, 1989, p. 15)

Camadas de tempo se revelam no diário que identifica a cartografia das ruas. Acontecimentos observados, a música ao longe, as crianças jogando, os algerinos superlotando o velho café no 22, os carros da polícia (CRS) estacionados no *Boulevard* de Belleville, acontecimentos observados que evocam os acontecimentos noticiados: incidentes graves entre judeus e árabes na região.

Inventário do cotidiano, o infraordinário se traduz numa cartografia de casas e ruas observadas e no registro de paisagens sonoras. Lembremos aqui algumas passagens deste inventário da fuga do tempo: Quinta-feira, dia 27, ano 1969: os imóveis de número 1, 2, 3 da Rua Vilin foram recentemente demolidos. Quinta-feira, dia 27, ano 1970: todo um quarteirão de casas foi destruído na esquina da Rua des Couronnes. Não se pode subir a Rua Vilin; este sentido é proibido. Novos imóveis surgem. Ainda permanecem em pé os antigos números 1, 2 e 3, onde Perec assinala que um homem o observa da sua janela. Outro o confunde com fiscal: "Então, veio para nos destruir?" A caminhada prossegue:



Paris, 23 agosto 2001

5, 6, 7 ... Registro de sons de uma música árabe ao fundo. Cafés, leiterias, tinturarias. Casas de reparos, consertos, cabeleireiros. Lugares abertos, imóveis fechados. Alguns apartamentos com vida, outros abandonados, murados. Do 41 ao 49, quase todos os prédios são murados. Número 20, casa condenada. Números 21 e 23, mais casas abandonadas. A descrição segue em tom monótono: antigo açougue, antiga casa de alimentação, antigo café, antigo hotel. Quarta-feira, 13 de janeiro de 1971. Os números 25, 27: lojas fechadas; a partir do 27: muros. O número 32: Vinhos e licores fechado. Os números 34 e 36 estão abandonados, são cortiços. Os números 53-55 (*Le repos de la Montagne*, vinhos) estão fechados. Logo acima, terrenos vagos.

Belleville, a Paris vetusta, cedeu aos imperativos da lógica moderna haussmaniana em espaços geométricos do urbanista e do arquiteto. Outras regularidades se sucedem, menos panópticas, menos sombrias, com casas remodeladas aos pés de um grandioso Jardim Belleville que permite o abraço panorâmico da cidade.

Agosto de 2001. A nossa caminhada revela poucas resistências de matéria morta. Nenhuma ruína, muitas áreas enobrecidas pela reforma urbana recente. O patrimônio transformado é de novo

espaço vivido, das mesmas e de outras práticas, dos mesmos e outros procedimentos. A etnografia de rua de Georges Perec tece as mortes, os lutos e o renascimento de uma parte da paisagem de seu bairro de infância, Belleville. Sua descrição atualiza os espaços vividos, dando existência afetiva ao bairro em seu estranhamento em relação ao tempo.

Por que a narrativa do poeta nos interessa como lógica dramática? Porque sua voz e sua escrita falam de uma cidade, de um bairro, de uma rua cuja matéria, sacrificada, transformada por atos de destruição, desloca, incomoda, modifica e perturba as lembranças de Georges Perec que, diferentemente das de seus antigos moradores, não se acham implicadas na morte cotidiana de seus territórios de vida.

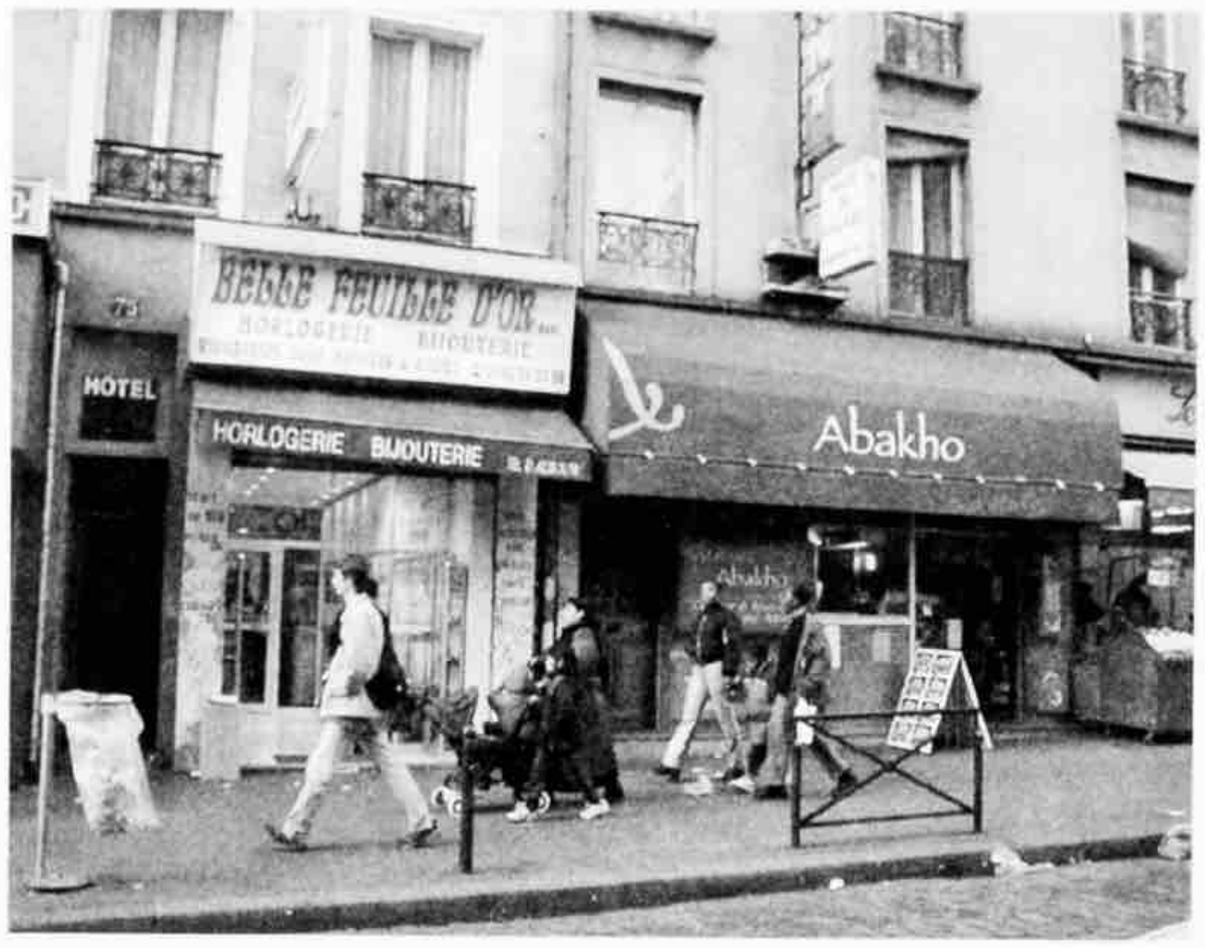
A RETÓRICA DA CAMINHADA DE PEREC

Ao buscar um reencontro com o bairro e a rua de sua infância ao longo do processo de reurbanização parisiense, Georges Perec se transforma num autêntico narrador da cidade. Sua biografia se mistura a mudanças no bairro, na cidade, sem rupturas precisas do

antes e do agora, nem do progresso e do retrocesso, tanto quanto as mudanças de destino de sua vida no bairro organizam o fluxo de sua narração.

> *Domingo, 5 novembro 1972*
>
> *Próximo às 14 horas. O número 1 ainda se encontra lá. O número 2, o 3: cores e confecções "Bom atendimento"; o 4? : Reparos (fechado); o 5: a leitaria se tornou ferragem? O 6: cabelereiro. O 7: destruído. O 8 e o 9? O 10: consertos em pele; o 11: destruído; o 12: Selibter; o 13: destruído; o 14: um prédio destruído, uma butique ainda em pé; o 15: inteiramente destruído; o 16? O 17? Bar-porão. O 18: Hotel Constantine, murado; o 19? 20? 21: destruídos. 22: Hotel-café. 23? 24: ainda intacto; o 25: uma loja fechada; no 26, janelas muradas. O 27: murado; 28, 30, 36: ainda em pé. Um gato tigrado e um gato preto no corredor do 24. Depois do 27, lado ímpar, mais nada; depois do 36, lado par, mais nada. No imóvel de número 30, outdoor de Johnny Halliday.* (PEREC, 1989, p. 28 a 31).

Neste ponto, construindo signos e mediações como na estrutura de um lugar-mito, o estilo da escritura de Perec tem uma moldura mental: a memória étnica de uma família judaica, toda uma estória de perseguição vivida pelos judeus na França ocupada que ressoa no seu relato, *bricolado* com elementos tirados de lugares-comuns, "uma história alusiva e fragmentária cujos buracos se encaixam nas práticas sociais que simboliza" (DE CERTEAU, 1984, p. 182). Neste sentido, um fato, em particular, é apontado no documentário: a Rua Vilin, do lado ímpar, dirá o poeta, na altura da casa 49, à esquerda, faz um segundo ângulo. Também em torno da casa 30. Curvatura esta que vai desenhar um S alongado, mais parecido com os sinais SS. Do lado ímpar, a rua termina na altura dos números 53-55 em uma escadaria, ou



Paris, 23 agosto 2001

melhor, três escadarias que esboçam elas também de forma dupla a sinuosidade (mas menos a forma de um S do que a de um ponto de interrogação ao inverso) (DE CERTEAU, 1984, p. 180).

A etnografia nas ruas proposta pelo escritor envolveria, assim, uma "retórica habitante" (idem), através da forma como seu relato alude às estórias vividas nas esquinas, nos becos, nas casas, nas ruas de seu bairro de infância.

Trata-se sempre de uma narração, encadeando acontecimentos descontínuos que duram na sucessão das palavras, das vozes de habitantes que, ao se pensar pensando a cidade, a reinventam como a escrita benjaminiana de "uma escrita da história ao mesmo tempo destruidora e salvadora" (BENJAMIN apud GAGNEBIN, 1989, p. 105), transformação ativa do presente.

O que aprender com o estilo narrativo adotado por G. Perec para descrever o fluxo das transformações dos espaços limítrofes da Rua Vilin no *quartier* de Belleville? Sua rítmica no fluxo do tempo? Além da ausência de um tom melancólico ou nostálgico, das marcas de uma escritura plena de interrogação, às quais o autor não busca responder, o que torna o relato do poeta muito próximo do etnógrafo é que sua voz narrativa não busca encobrir a matéria

perecível do tempo, mas revelá-la, descrevendo sua inscrição dolorosa na alma do escritor. Como ele próprio afirma em outra obra, W ou *Les souvenir d´enfance*, a escrita se revela não apenas como lembrança da morte de seus pais, mas como a afirmação da sua vida (DUPUIS, 2004).

O enunciado narrativo das duas obras de Georges Perec aqui citadas restitui, por seu próprio estilo lacunar, a vertigem do viver urbano, a dialética de destruição/criação de uma cidade. O processo de desterritorialização de suas lembranças de infância cede à experiência de sua caminhada como experiência de tradições do viver a cidade que se entrecruzam. O medo benjaminiano de se perder ("o número 16? 19? 20? 21 destruído"), a paisagem em ruína da Rua Vilin convida ao resgate do deslocamento a pé, aderindo às deambulações do poeta.

Nas sobreposições temporais da escrita de Perec não há referência aos atos de destruição dos locais da sua infância como atos da violência urbana. No seu relato sobre a Rue Vilin, o poder da violência procede do "feliz esquecimento" (expressão de BENJAMIN apud GAGNEBIN, 1989, p. 110) do trauma da perda do pai morto em guerra, da deportação da mãe para Auschwitz. Um acontecimento resgatado pela pesquisa que Perec desenvolve nos acervos sobre os deportados. O documentário recorre a imagens de acervo e exibe o ritual da leitura dos nomes de seus familiares judeus, inscritos na tumba funerária, reverberação de pertencimentos familiares que a tradição mítica acolhe. Mas a narração é sem ressentimentos; não predomina a melancolia na voz do narrador; a linguagem é sonoridade e a escrita a revela. A lenta agonia que antecede a destruição da casa materna é, então, memória habitada da dor da infância.

Paris, 17 agosto 2001

RECONSTITUINDO A RUA VILIN A PARTIR DE UMA ETNOGRAFIA DE RUA EM BELLEVILLE

Paris, 23 agosto 2001

> Escrever: tentar meticulosamente reter qualquer coisa, de fazer emergir qualquer coisa: arrancar algumas lascas precisas do vazio que se abre, abrir, em algum lugar, um veio, um traço, uma marca ou qualquer sinal. (PEREC, 1974/2000, p. 180).

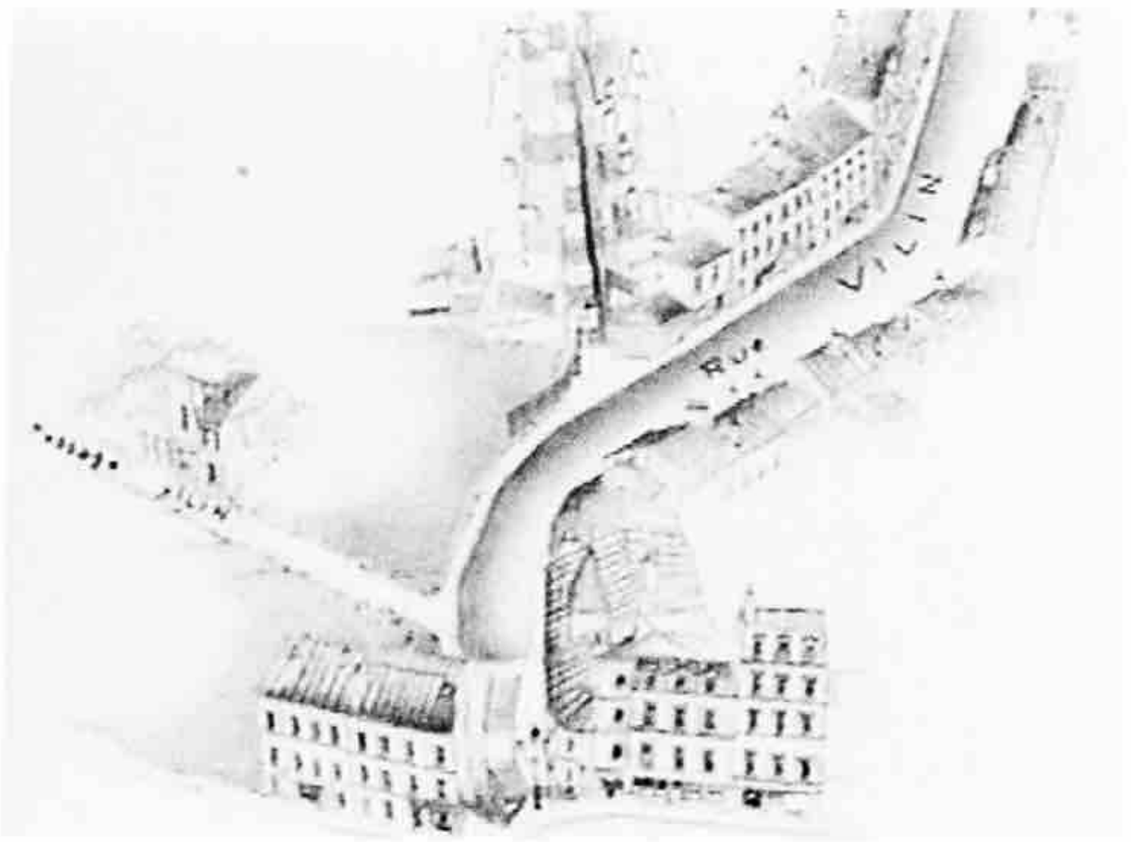
Viajantes, estrangeiras na cidade de Paris, o estranhamento é pouco radical. A aventura é urbana. Somos nativas em contextos citadinos e seguimos a aprendizagem de Georges Perec sobre o infraordinário na forma como se pode habitar a cidade e suas ruas. Estamos agora na Rua Vilin, em torno da qual se desenrola a estória

do documentário sobre Georges Perec.

No documentário *En remontant la rue Vilin*, explorando a riqueza de mais de 200 fotografias pertencentes ao acervo pessoal de Perec, com as quais o escritor registrou a transformação lenta dos espaços desta rua de sua infância até seu completo desaparecimento, dando lugar ao Jardim de Belleville, o diretor Robert Bober opta por um documentário memorialista, valendo-se da leitura "*in off*" (voz de Marcel Cuvelier) de textos do livro *Récits d'Ellis Island*, escrito pelo poeta e publicado em 1980, tendo ao fundo a bela música de Denis Cuniot.

É, portanto, na observação e descrição rítmica da pluralidade de instantes de uma ação ou estado de alma vivido pelo próprio poeta que o cineasta pretende apreender o drama da duração na obra de Georges Perec, ou seja, a dinâmica temporal que arranja tensão entre o desejo de transformação da paisagem urbana de uma parte da comunidade parisiense e a vontade de permanência das lembranças de seu bairro de infância.

A estrutura narrativa adotada pelo documentário sugere questões epistemológicas sobre as relações entre o espaço e a memória no mundo urbano contemporâneo. Por que descrever uma rua qualquer de uma grande cidade? Por que contar nossas lembranças de tempos de outrora, que não mais poderão ser retomados, uma vez que a paisagem original de nossas reminiscências já não mais existe? Por que temos necessidade de nos reconhecer num lugar habitado por outro tempo que não mais aquele por nós vivido? Como entender seus traços atuais? Como recuperar no espaço presente as pistas dos lugares do passado? Como "ler" os indícios dos tempos de outrora no que o tempo presente não nos revela de imediato? É possível restaurar os vestígios de nossas lembranças a partir da fotografia? Mas se, através da fotografia, se podem restaurar as pistas do tempo, é possível prolongar a sua existência, encenando-a através do filme? No roteiro do filme, o diretor propõe três histórias que poderiam começar este documentário. Interessante é observar que tais histórias articulam quatro formas de registro imemorial do tempo, ou seja, a oralidade, a escrita, a fotografia e o filme, cada qual participando, à sua maneira, da estrutura da obra.



EN REMONTANT LA RUE VILIN E AS IMAGENS DO TEMPO DO MUNDO

Considerando a trama do filme sob o enfoque de três modalidades de configuração narrativa, podemos supor que a primeira comece pela localização de uma pequena Rua de Mellimontant, em Paris, com 244 m de comprimento e 8 m de largura, cruzando, entre outras, com a rua Julien. Começa na altura do 29, rua des Couronnes, onde toma logo uma forma de S invertido. Seguindo-se este caminho, chega-se à rua Piat, número 21.

Nesta narrativa fílmica, as fotos de acervo se sucedem cronologicamente, nomeando e localizando as casas e estabelecimentos dispostos ao longo da Rua de Mellimontant. Escadas, terraços, residências, cafés, hotéis, tabacarias, etc. No alto do bairro de Belleville, as imagens fotográficas desvendam uma panorâmica da cidade, remetendo aos inúmeros filmes clássicos que tiveram este território como espaço de locação de cenas. Esta primeira historieta recupera a biografia oficial da rua e de sua nomeação, em 1863, como Rue Vilin, em homenagem ao arquiteto do mesmo nome que ali fora proprietário e prefeito. Esta situação urbana se mantém até 1982, quando a rua, então, é avaliada pelos órgãos de higiene pública como insalubre, sendo as moradias de números 16, 18, 22 e 24 condenadas à extinção. A destruição das residências desfigura a paisagem urbana local ao transformar a

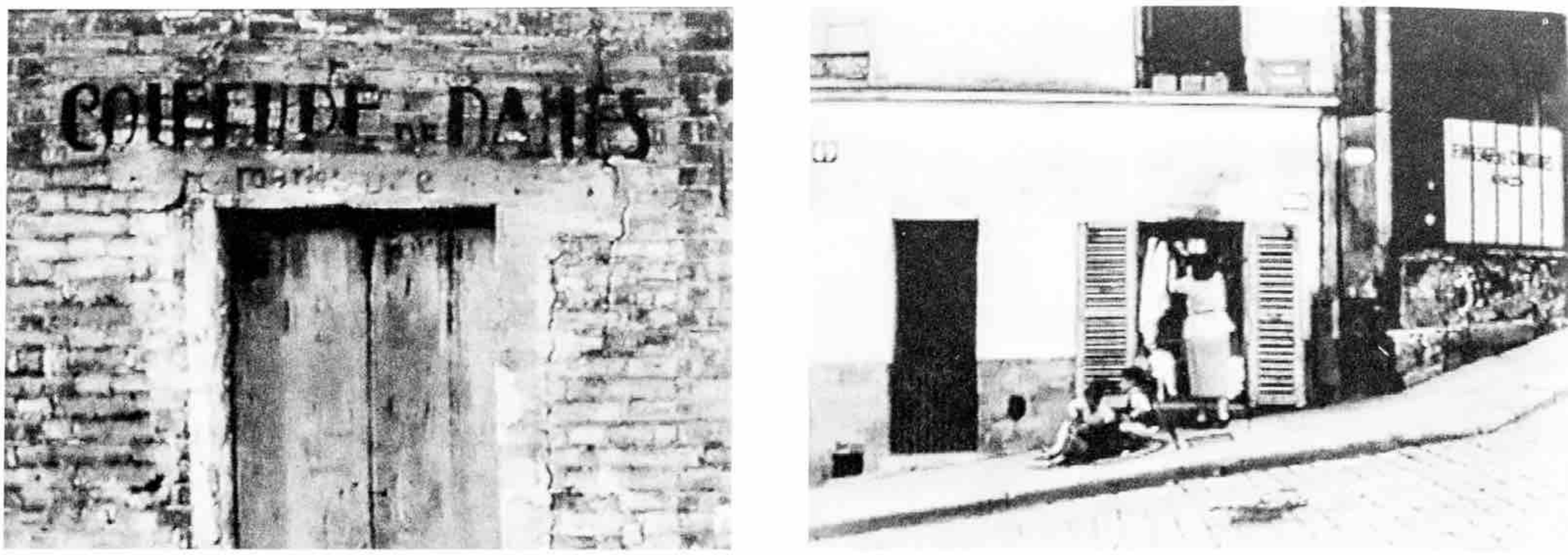
Frames do filme
En remontant la rue Vilin (1992)

Rua Vilin em lugar povoado por cimentos e ruínas num vazio de vida cotidiana à espera de novos projetos.

A segunda historieta se inicia pela reforma urbana de Belleville nos anos 1980.

Indica as definições cardinais e matemáticas do *quartier*, ressituando a Rua Vilin nos pés desta colina, que, na época, conhece uma importante política de reurbanização, dando lugar ao Jardim de Belleville, como mostram as imagens fotográficas coloridas mais recentes que documentam uma inauguração ocorrida em 1988. De acordo com esta historieta, este antigo espaço deteriorado do bairro Belleville, resultado da destruição dos antigos casarios, adquire nova função, transformando-se num parque-jardim, cujo paisagismo sofisticado de alamedas, fontes, recantos e passeios, rapidamente reapropriado pelos habitantes do lugar e por alguns turistas.

Do lugar de antes e do lugar de agora, o documentário revela a Rua Vilin pela ótica de inúmeros fotógrafos que captaram este mesmo local, em fotos que relatam uma vida tranquila no passado, com personagens singulares nos tempos dos lampiões a gás. Novamente, o documentário retorna ao registro da demolição, das ruínas, do vazio deixado na paisagem de Belleville pela destruição daquelas vetustas moradas, agora, entretanto, fixando o olhar do espectador numa imagem em especial, uma casa com janelas muradas, com uma inscrição quase apagada "*Coiffure Dame*".



Frames do filme
En remontant la rue Vilin (1992)

Trata-se da casa materna, capa do seu livro "W", demolida no dia que se seguiu à sua morte, em 24 março de 1982. Um vestígio do tempo que o escritor pensa restaurar no interior de suas lembranças, mas que, como veremos, lhe escapa e o trai, relevando-lhe, mais tarde, sua verdadeira face: "*Coiffure de dame*".

A terceira e última historieta retoma as duas anteriores, ressituando-as no interior das lembranças de um morador local, o escritor e poeta Georges Perec, e em sua tentativa de compreender os meandros da passagem do tempo a partir do registro sistemático de suas formas na paisagem urbana parisiense de sua infância. Somos, então, convidadas a percorrer o processo de escrutínio do tempo pelo qual Georges Perec se deixa levar, no sentido de captar a agonia e morte desta rua de sua infância: durante sete anos (1969-1975), uma vez ao ano, sistemática e religiosamente, o escritor percorria as ruas do bairro e, em especial, a Rua Vilin, anotando detalhadamente suas modificações, acompanhado de um fotógrafo amigo que registrava detalhes e fragmentos da paisagem local, provavelmente a partir de conversas e comentários travados entre eles. O projeto era a publicação de um livro, cujo nome provisório era "Os lugares" (*Les lieux*), reunindo fotos e comentários escritos que retratavam os lugares de suas memórias em Belleville a partir da memória dos lugares.

EVOCANDO A NARRATIVA FÍLMICA DE BOBER

> *Eu decidi fazer, a cada mês, a descrição de dois destes lugares. Uma destas descrições se faz no próprio lugar e se pretende o mais neutra possível: sentado num café, ou caminhando na rua, com um bloco e uma caneta na mão, eu me esforço em descrever as casas, as lojas, as pessoas que eu encontro, as propagandas e, de um modo geral, todos os detalhes que chamam minha atenção. A outra descrição se faz num outro espaço, diferente deste lugar: eu me esforço, agora, em descrever os lugares da memória e evocar todas as lembranças que me veem, sejam eventos que ocorreram neste lugar, sejam as pessoas que eu encontrei.* (PEREC, 1974/2000 : 109).

O projeto aqui mencionado do escritor Georges Perec durou 12 anos, de 1969 a 1980, e comporta 288 textos guardados, ano a ano, em envelopes por ele catalogados e indexados. Uma sistemática de trabalho que é relatada na obra *Espèce d'Espa*ce (1974/2000). Nela, Perec, tomando a rua como espaço habitado por microeventos inventariados e inventados, anotava, de tempos em tempos, as marcas das destruições e renovações urbanas de determinados lugares para decifrar um pedaço da cidade, deduzir suas evidências, ler o que o tempo nela deixava escrito.

Espèce d'Espace é uma obra que revela uma escrita detalhista, construída a partir de uma posição assumida por seu autor diante da sua percepção espacial do escoamento do tempo. Conforme afirma com veemência o poeta (PEREC, 1974/2000, p. 16), viver é passar de um espaço a outro, tentando o mais possível não esbarrar em outro. Percorrer o espaço das ruas até que os seus lugares se tornem improváveis para nós, até sentir, por um breve instante, a impressão de se estar numa cidade estrangeira. Com uma lucidez ímpar, o escritor propõe-se documentar a paisagem urbana parisiense a partir dos ritmos de um triplo envelhecimento: "dos lugares", "de minhas memórias" e "dos meus escritos".

As "anotações de campo" são guardadas em envelopes, escritas à mão ou datilografadas; as páginas escritas dialogam com o conteúdo de ingressos, ticket de metrô, entradas de cinema, prospectos e fotos destes lugares. Fotografias feitas por um amigo ou uma amiga, a seu pedido ou não, e que Perec "deslizava" para dentro de um envelope, sem olhar. Páginas adormecidas e documentos dispersos, deixados ao sabor do tempo, envelhecendo, sem qualquer referência à obsessão de uma análise minuciosa por parte do escritor.

No esforço de Georges Perec para enquadrar o tempo dentro de um registro, escrito ou fotográfico, uma foto é nó de memória e lhe desafia constantemente os jogos de reminiscência.

No documentário, Robert Bober explora, em um fluxo narrativo, os detalhes dos registros fotográficos deixados por Georges Perec ao abrigo do tempo, como de suas descrições escritas. A câmera penetra nas imagens fotográficas, na tentativa de descobrir sua duração, de decifrar os desígnios do tempo captado no instante fotográfico. Num diálogo entre múltiplas textualidades, do cinema à fotográfica, sem conseguir reter as fissuras do tempo, mas buscando restaurar a totalidade da experiência de Georges Perec, o documentário recorre às observações dos seus cadernos de campo, posteriormente publicadas na forma de livros. Apoiando-se na intertextualidade que se cria na cooperação entre filme e fotografia, o documentário cita os escritos do poeta como referência do mundo real. A voz *in off* desperta os pensamentos escritos do poeta; somos, então, na continuidade do fluxo narrativo criado por Robert Bober, convidadas a mergulhar nas fotografias da Rua Vilin através dos escritos do poeta. Descrições minuciosas ou observações anedóticas, as anotações sobre a paisagem da rua observada, em seus múltiplos pontos, se sucedem, revelando o método deste autor: olhar, anotar, registrar o lugar, a hora, o tempo, o acontecimento. As evidências escritas, anotadas no papel, no documentário, tomam forma, a partir da exploração da imagem-tempo fílmica, em sua insistência em movimentar os rastros e fragmentos de imagens como peças de um jogo, ou de jogos de memória.

A imagem-movimento do documentário de Robert Bober explode o caráter analógico das imagens fotográficas da Rua Vilin, forçando-as ao rompimento com seu fluxo de verossimilhança com o real, na pretensão da imagem fílmica em alcançar algumas

representações diretas do tempo, fazendo com que todas as imagens (orais, textuais, fotográficas), nas quais se apoia o documentário, reajam umas sobre as outras. Neste ponto, o documentário de Bober é fiel à poética da obra escrita de Perec, pois a linguagem fílmica explora um texto que junta anotações e comentários com fotos, cujas amarrações exploram as camadas de tempo da própria "experiência etnográfica" de Perec, segundo suas sobreposições em sequências verticais e horizontais.

O documentário, finalmente, ganha corpo numa atitude poética de representação do mundo que tem como referência um sistema de textos. Não é mais na alusão à realidade do mundo das transformações da Rua Vilin, que no filme ganha força, mas precisamente na forma com que ele torna difícil a separação entre a referência do mundo dos textos de Perec e a referência ao "texto" do mundo observado pelo poeta. O documentário recria, assim, a obra e o pensamento deste escritor, buscando desvendar o eco de suas palavras contido na construção do "texto" fílmico. Nele, podem-se observar a retórica adotada por Perec em sua escrita, quando o poeta começa seu texto com a frase "a rua Vilin começa no número 29..." para, logo após, inserir a descrição de cafés, hotéis, residências, que se sucedem. O fluxo narrativo é novamente interrompido quando o escritor retorna no tempo, fixando-se, então, no numero 24, a casa onde viveu. Como se estivesse numa sala de montagem, Georges Perec constrói seu registro de memórias em "*raccords*", tornando a relação de suas lembranças da Rua Vilin com a paisagem urbana parisiense quase não-localizável, permitindo que de seus escritos se extraiam suas relações com o tempo. Ao anotar detalhes observados na evidência física da paisagem urbana, Georges Perec se indaga sobre os transeuntes, seus estilos de ser e viver, seus percursos, suas identidades (PEREC, 1974/2000, p. 104).

Conformando os traços de expressão singulares de uma matéria em movimento, o documentário retoma os registros escritos de Georges Perec, em 1972, associando suas palavras às imagens fotográficas de seu acervo pessoal, através do tratamento fílmico dado a ambas as linguagens (a escrita e a fotográfica). Num primeiro momento, o *quartier*, onde se situa a Rua Vilin, é descrito por Bober com um enquadramento cronológico do tempo, através

do agrupamento progressivo das anotações sobre o espaço feitas por Georges Perec até sua feição atual, no ponto em que desponta a presença da casa de sua infância, ainda que boa parte da rua já se tenha modificado e o prédio ao lado dela já tenha sido demolido. Como já foi comentado, o roteiro da estória narrada deste ponto em diante irá se desdobrar em mais duas formas de estrutura narrativa através da enunciação de fatos, situações e acontecimentos em diversas modalidades diferenciadas de controle simbólico do tempo.

Da causalidade material do tempo do mundo marcado pelas transformações físicas da Rua Vilin à causalidade formal do tempo subjetivo das lembranças de Perec, o documentário poderia ser pensado como um ensaio que explora os limites do cinema como expressão de uma imagem-tempo. Neste trajeto, fica evidente que o documentário procura contemplar, na sua própria estrutura narrativa, as transformações anotadas na escrita de Perec. Sua escrita nomeia as coisas mortas no sentido de salvá-las do esquecimento. Como o próprio documentário tenta fazer, a escrita deste autor se transforma na busca de perceber os elementos que configuram os fragmentos de sua memória da Rua Vilin, assim como as relações distintas que lhe escapam da imagem obscura, opaca do passado. A narrativa do documentário adere ao desejo do poeta-*flâneur* em restaurar as partes perdidas das imagens de sua infância da Rua Vilin, na tentativa de encontrar tudo o que ele não viu nos seus escritos e na visualidade da imagem fotográfica. A imagem-tempo da linguagem fílmica cria buracos, introduz vazios, até embaraçar a imagem escrita e fotográfica, escrutinando, restaurando uma e outra por inteiro. Entre outros momentos, o documentário mostra que, em 1979, Georges Perec, ao remontar Rua Vilin, insiste em descrevê-la como uma curva em S, bem como insiste em confundir o nome "Gelibter" com "Selibter". Persistem no erro suas reminiscências sobre as quais dá pistas em seus diários. Para o documentarista, quando Perec descreve o alongamento da rua Vilin como um SS, de fato é uma curva em SS que se agita ao contrário.[7]

---

7 Repete todos os anos o mesmo erro que é analisado por especialistas em relação ao seu aprendizado do hebraico e a lembranças de infância quando já na tenra idade brincava com as letras e desaparecimento delas.

O deslocamento poético na obra de Perec termina na escrita de um último texto (PEREC, 1989, p. 31) em 27 de setembro de 1975, ano em que um fotógrafo anônimo realizou nove fotografias que, se unidas, ilustram minuciosamente uma panorâmica da rua, resgatando o cenário onde um menino faz seu percurso atendendo a um chamado materno imaginário.

De nossa parte, fomos e somos usuárias da cidade de Perec, problematizando nossa caminhada e nossa leitura de sua obra como pesquisa sobre o desaparecimento dos rastros, como Benjamin em "Experiência e Pobreza"(BENJAMIN,1993). Reatualizamos o percurso mapeado pelos escritos de Perec. A qualidade epistêmica, o valor cognitivo da caminhada e das leituras não são mesuráveis. Também não o são os debates frequentes no ilustre apartamento alugado no 29, Rua de la Fontaine au Roi, nem as anotações que registramos ou as fotos que classificamos. As fichas de leitura de seus livros não nos dão qualquer certeza sobre as fronteiras retóricas de um lugar ainda genérico. São uma mistura de fatos vistos, ouvidos, discutidos escritos, ainda "estando lá", revividos na reescrita interpretativa estando aqui. A aprendizagem é o olhar etnográfico que se coloca como interpretação, identidade narrativa que constitui a vida em movimento, deslocamento.

Esforço simmeliano de "sempre escavar as camadas mais profundas, em uma interpretação" (WAIZBORT, 2000, p. 29), configurando a arte narrativa, que mistura uma pluralidade de sentidos e, como requer Nietzsche, uma constelação, complexo de sucessões, mas também de coexistências (apud WAIZBORT, 2000, p. 30). Das lembranças (*noème*) e rememorações (*noèse*), Georges Perec reinventa o lugar na narrativa tecida. A poética da escrita fabula o tempo, vibrando sons e estetizando formas que ressituam o personagem, agenciam os fatos na ipseidade do ato autoritário do autor criativo, na arte do saber-fazer da escrita do sujeito interpretante que preenche o mundo de significações, fazendo reverberar as razões para imaginar.

> "Écrire: *essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, alisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes*" (PEREC, 1974/2000, p. 180).

Capítulo 6

CIDADES E NARRATIVAS FÍLMICAS

TEMPOS CRUZADOS

A partir de pesquisa realizada a respeito da produção francesa de documentários que tem a cidade como foco narrativo, dentro do programa de pós-doutoramento em 2001-2002, junto ao Laboratório de Antropologia Visual e Sonora do Mundo Contemporâneo, da Universidade Paris Diderot, interessou-nos refletir sobre as formas que assume o ato de filmar a cidade.

Um primeiro passo foi situar a filiação da narrativa fílmica às formas representacionais de domesticação do tempo que fundam o nascimento da cidade moderna, urbano-industrial, de fins do séc. XIX. A imagem fílmica sugeriria uma retórica inspirada na exploração da acuidade dos traços tanto sensoriais quanto visuais da imagem-movimento, que, segundo André Bazin (2000, p. 65), já se encontrariam presentes nos processos "expressionistas" da montagem presente nos filmes mudos. Para Bazin, tal retórica mostra que "os verdadeiros primitivos do cinema [...] são a imitação integral da natureza" (BAZIN, 2000, p. 23). Um segundo passo seria interrogar as afirmações anteriores, admitindo, com Arlindo Machado (1997) em sua arqueologia das formas fílmicas, o estreito diálogo entre a mística da imagem fílmica e o processo de exacerbação dos sentidos desencadeado pela vida nas grandes metrópoles, reconhecendo suas origens nos espetáculos ilusionistas que, nesta mesma época, atraíam a atenção de seus habitantes.

Finalmente, era preciso admitir, para compreender a narrativa documental como parte de uma linguagem cinematográfica, que deveríamos considerá-la como partícipe das ambiguidades do ambiente psicossocial das modernas sociedades urbano-industriais, expressão da consciência poética das inquietudes do homem contemporâneo em face da fuga do tempo. Assim, poderíamos afirmar que, por derivação, se a narrativa documental nasceu vinculada à arte do espetáculo e do divertimento popular tanto quanto ao realismo mimético, referido à ontologia da imagem-movimento, ela, posteriormente, se transformaria desde a "consciência" da imagem pela via da composição vertoviana, estilo que encontramos em *La Sinfonia del Donbass* ou nos filmes de propaganda, na linha de um cinema-discurso (da série *Why we fight?*, de Frank Capra), até mesmo em documentário artístico como os de Joris Ivens (*Symphonie Industrielle)*. Sustentamos que a narrativa documental se nutre da imagem fílmica, da mesma forma que esta última resulta da obra da imaginação humana (DURAND, 1979a), não podendo se submeter a "traduções reducionistas". Acolhendo o caráter paradoxal do cinema, a narrativa documental, indo além de seu papel de "janela" para o mundo, irá se afirmar, igualmente, no corpo das motivações simbólicas da ordem "humanista e positivista da história", como "espelho" do mundo.

Neste ponto, mesmo o gênero documental, em seu "recital de imagens", está, em diferentes graus, desde sua origem comprometido com o caráter ilusionista associado à narrativa cinematográfica. O processo de evolução da linguagem cinematográfica nos permite afirmar, com Bazin, que "o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor ao espetador sua interpretação de um acontecimento representado", seja "pelo contéudo plástico da imagem", seja "pela via da montagem". Neste sentido, a narrativa fílmica permite ao cidadão confrontar-se com os efeitos da ilusão de movimento, ou a eles aderir, na medida em que ela lhe sugere as imagens mentais de seus descolamentos nos grandes centros urbanos (BAZIN, 2000, p. 65).

É uma afirmação que nos permite pensar num paralelismo: assim como viver na cidade moderna desafia seus habitantes a construir um sentido para suas experiências num mundo de

fragmentações dos papéis sociais e de descontinuidades de códigos éticos, o cinema exige do espectador que ele se conforme a uma narrativa em que o espaço de enunciação (salas de exibição) se caracteriza essencialmente pela negação de seu suporte técnico, fragmentado e granulado. Neste sentido, as maneiras de habitar a cidade moderna contribuem para o nascimento da figura do espectador, tornando seus habitantes aptos a aderir à imagem cinematográfica no movimento circular das narrativas da vida urbana.

ACTUALITÉS GAUMONT

Sentadas em confortáveis poltronas que nos permitiam imaginar a sensação de viajar em primeira classe em algum boeing, instaladas frente a um teclado computadorizado em cabines equipadas, podíamos assistir diariamente a toda e qualquer imagem fílmica que se relacionasse à cidade de Paris. O templo frequentado denomina-se *Fórum des Images*, localizado no complexo comercial *Les Halles*, na área central da cidade[1].

Uma de nossas primeiras pesquisas sobre os noticiários que fizeram época no século XX nos permitia um mergulho em nossa infância, nos anos 1960, ao rever as séries jornalísticas intituladas *Actualités*. Trata-se de um noticiário que destaca os eventos importantes da nação às esquisitices de um mundo de novidades e inventores criativos. A cidade era o *locus* central, em especial Paris, como testemunham as cenas da liberação da Paris ocupada tanto quanto as clássicas imagens: o incêndio do *Moulin Rouge* (fevereiro de 1915), a consagração da Basílica do *Sacré-Coeur* (1919), a chegada dos contingentes americanos na *Gare du Nord* (1917), as reformas na *Gare de l'Est* (1928), os festejos populares e incêndios, a manifestação de maio de 1968 nas ruas do bairro *Quartier Latin*.

---

1 Trata-se de um centro de documentação que guarda o acervo da memória audiovisual de Paris e seus arredores. São 6.500 filmes, de 1895 ao dias atuais: ficções, documentários, atualidades, publicidades, programas de televisão, filmes amadores, longas e curta-metragens.

Nestas narrativas fílmicas, as grandes cidades configuram-se em paisagens-depósitos de políticas urbanas, tanto quanto de escolhas e projetos individuais e coletivos, na medida em que traduzem, no plano estético da imagem-movimento, um lugar de circulação intensa onde os habitantes, as coisas e as ideias – mas também as técnicas e os investimentos capitais – cruzam as fronteiras citadinas e nacionais. A diversidade e o cosmopolitismo das cidades, à época essencialmente em transformação, refletem os traços singulares que o cinema conferiu, seja em documentários, seja também na ficção. O esforço era divulgar uma imagem progressista a um público cultivado que testemunharia seu tempo, em especial as conquistas dos Estados-nações. Neste sentido, transformavam a vida da cidade em novela jornalística a ser consumida diariamente, que captava intrigas, festividades e estilos de vida de uma burguesia ascendente. Como não lembrar aqui a fundação do mito de Paris que conhecemos como *Belle époque*, e cujas imagens foram perpetuadas em filmes hollywoodianos que traziam esta cidade como cenário.

Reconhecido abertamente o processo ficcional na representação da realidade, as *actualités*, embora pretendessem registrar o vivido humano e os fatos reais, foram responsáveis, ao final, por um dos primeiros movimentos da perda do olhar ingênuo sobre a imagem fílmica. O nascimento de uma filosofia da desconfiança que se aplica, desde então, à narrativa que dela se origina vai dar procedência à criação de novos gêneros de escritura cinematográfica, como ocorreu com o chamado filme-documentário.

O DOCUMENTÁRIO E O VIVIDO

Dos cinematógrafos dos anos 1890 às salas de projeção atuais, o cinema, como a cidade, sofreram alterações significativas. A evolução do ato de filmar a cidade conduziu a acompanhar o contexto de crise do mundo contemporâneo e as formas da vida social próprias dos grandes centros industriais.

Com a preocupação de alargar seu testemunho além da civilização urbana e da exploração de seu lado espetacular, a imagem cinematográfica das "atualidades" se dedicará ao registro

de documentários que evocavam as culturas e os povos tradicionais ameaçados de extinção face ao avanço da civilização. Entretanto, a intenção de dar do Outro uma imagem autêntica não receberá o mesmo tratamento de "ilusão de verdade" que as formas da vida urbana moderna. Neste mesmo registro, mas de modo distinto, os filmes de expedição e exploração, em moda nos anos 1920 e 1930, serão sempre vistos como exemplos de falsificação das representações colonialistas do Outro aos olhos daquele que carrega a câmera.

Depois da guerra, assistimos a um retorno evidente à autenticidade documental... o ciclo do exotismo foi interrompido; o público exige acreditar naquilo que vê e sua confiança é controlada por outros meios de informação de que ele dispõe - o rádio, o livro, a imprensa. O cinema de longa duração emerge da exploração cuja mística bem pode constituir uma variante do exostimo pós-guerra. Se o sensacional não foi banido por princípio, ele foi subordinado a intenções objetivantes do documentário. Os valores preponderantes da Pessoa moderna são a história e a psicologia que passam para primeiro plano, representados em filmes de montagem, em que a sonoridade simultanea contribui para um realismo idealizado.

Segundo o dicionário do Cinema, organizado por Jean-Loup (Paris, Larousse, 1995), foi em 1926 que a palavra *documentário* foi empregada por John Grierson pela primeira vez para classificar uma obra cinematográfica. Ele publicou no jornal *The Sun* este conceito para referir-se ao filme de Robert Flaherty, *Moana* (de 1926). Grierson buscava delinear uma obra cinematográfica que não se baseava na ficção e que tinha por objetivo descrever ou restituir o real, diferenciado do "tratamento criativo da atualidade" (PASSEK, 1995). Na condição de documentário é que várias obras fílmicas passam a compor este patrimônio.

Impossível, entre eles, não citar os excepcionais filmes de Robert Flaherty - *Nanook of the north* -, pela linguagem visual das ações em sequência, com a inclusão de *champs et contre-champs*, movimentos panorâmicos e ângulos de *prise de vue*.

O segundo filme, talvez o mais citado de todos os tempos no *rang* de documentário, pois intrinsecamente referido ao ato de filmar a cidade, descobrindo nela sua carga de exotismo, é o filme de Dziga Vertov, *L'homme à la caméra*. Com uma narrativa que se propõe ser uma espécie de "prosa à vida", esta obra se refere ao conhecido movimento do *cinéma-oeil* (1924), ou seja, à câmera, mimetizando o olho humano destituído de corpo, na captação de impressões. Com Vertov, a imagem ascendia a um novo estatuto de documento, aderindo às evidências do mundo dos objetos e do mundo das ideias que este abrangia.

Sabe-se, desde Dziga Vertov, que não apenas os sociólogos se dedicavam a atender à cidade na cosmopolita Chicago. A narrativa fílmica das três primeiras décadas do séc. XX, de forma mais expressiva, irá se ocupar das selvas urbanas, registrando as preocupações narcíseas de toda uma época, tal como aparece nas obras de André Sauvage de 1929, Études *sur Paris*, de Jean Vigo, a conhecidíssima *A propôs de Nice*, ou de Walter Ruttmann, *Berlin, Symphonie d'une grande ville*, de 1927. Posteriormente, nos anos 40, as obras de Georges Rouquier, *Farrebique*, e Robert Flaherty, *Louisiana Story*, irão registrar uma dupla tradição do gênero documental, acoplando-as: retratar os fatos da vida social e valorizar a arte da montagem e edição. Diferente dos tempos que se seguirão, estes gêneros do documental ainda se apóiam sobre a nascente indústria de divertimento, em que os temas relacionados à exploração dos povos, à ameaça de extinção de culturas, à crise do mundo rural e ao crescimento vertiginoso das grandes metrópoles são retratados de um ponto de vista romântico.

Foram certamente as grandes catástrofes das duas grandes guerras mundiais que despertaram o caráter testemunhal da narrativa fílmica, uma estrutura de narração que o gênero documental irá adotar, algumas vezes, inclusive, como fonte de propaganda governamental. Os anos 40, um período em que muitas cidades europeias são destruídas em bombardeios, a narrativa dos filmes-documentário se vale do acúmulo de imagens de arquivos sobre tais acontecimentos para se tornar, muitas vezes, a expressão de uma história oficial. Trata-se de imagens susceptíveis de participar da construção de uma memória coletiva

que se mostrava ainda ingênua, capaz de servir simultaneamente a inúmeras banalizações.

Neste interim, o documentário francês *Le silence de Paris*, de J.C. Bringuier (1957), *L'effondrement*, se constrói como paradigmático no cenário francês, assim como, posteriormente, os documentários de M. Ophuls (1967), *Une journée portée disparue*, de P. Brooks et A. Hayling (1992) ou *Le fond de l'air est rouge*, de Chris Marker (1997), que, honrando sua filiação, tecem diálogos e interpretações sobre a Paris ocupada e que nos incluem na circularidade das ideias e imagens dos testemunhos da história da França profunda. Suas imagens evocam o homem da rua como co-autor de questões e respostas na trajetória de alienações, resistências, pactos e rupturas de gerações na cultura francesa. O filme documentário dos anos pós-guerra, na França, reabilita a imagem fílmica como um instrumento possível, uma maneira acessível de contar sobre o mundo, reivindicando por tema central a duração da memória coletiva. Por tudo isto, cabe pensar se, na contemporaneidade e nesta perspectiva, a imagem documental responde às angústias temporais do homem moderno, permitindo ao habitante das grandes cidades, pela sua relação com a memória, interpretar e criticar o passado tal como descrito de forma testemunhal por imagens e discursos oficiais.

A câmera abusa da posição *plongée;* exagera nos planos gerais de avenidas e *boulevards* em perspectiva, em que os prédios contrastam com as pessoas e os movimentos dos carros. São imagens cujo enquadramento faz alusão à Paris dos filmes americanos dos anos 50. No primeiro tempo, a câmera privilegia as imagens monumentais e turísticas da cidade. Tomadas da Torre *Eifell*, Arco do Triunfo, *Place de la Concorde*, etc. Das grandes panorâmicas, a câmera se desloca para as calçadas. O documentarista segue um percurso "etnográfico" para enquadrar devidamente um ponto de vista sobre a cidade parisiense. O roteiro é o grande responsável por reunir os fragmentos de imagens e sons captados. Ele explora o antagonismo entre grupos e indivíduos nas ruas: antagonismo de personagens e de ambiências urbanas apresentadas dentro de um mosaico de diferenças sociais, étnicas, econômicas e suas relações com a cidade de Paris. Imagens de operários nas ruas e nas

saídas das usinas automobilísticas; nas periferias; em suas vielas de miséria e pobreza; os imigrantes argelinos em seus acampamentos miseráveis, às vésperas da guerra da Argélia. Emergem os temas do desemprego, dos preconceitos de classe, do racismo e da reação aos movimentos imigratórios, da guerra da Argélia, de mortes e episódios de tortura.

Na rua, o documentarista coloca questões a pedestres e vendedores. O diálogo se desenrola diante da câmera, que não é prisioneira deste encontro efêmero; a tomada valoriza o contexto urbano e a participação de seus habitantes. É o cinema direto que desponta, finalmente, como modalidade de narrativa fílmica. Nela, o documentarista busca o melhor ângulo, o melhor enquadramento, o melhor ponto de vista do encontro; capta os gestos, os movimentos, qualificando o entrevistado. A montagem aproveita o ritmo ágil da câmera; no contraponto, está a câmera fixa e contemplativa, à espera da reação do passante. No cinema direto, a câmera se personaliza; os personagens têm um ar confessional; os diálogos se sucedem numa ambiência intimista, às vezes numa atmosfera de indiferença. Quase uma interpretação especialmente construída para o olhar indiscreto da câmera.

São as heranças dos tempos ritmados por crises mundiais. Entre os sistemas de valores predominantes: a solidão, a indiferença, a busca de si mesmo, a segurança do trabalho assalariado e da previdência do Estado, dos projetos de vida familiar no âmbito dos programas políticos de recuperaçãoo dos países destruídos pelas guerras e, claro, a conquista de uma felicidade individual: "Sou feliz ou não sou?". *Démarches* que desvendam a emergência da contracultura, da negação da sociedade de consumo, da crítica à alienação pelo trabalho mecanizado. Trata-se de um novo filme-verdade, como o de Jean Rouch e Edgar Morin, *Chronique d'un été* (Crônica de um verão) de 1960.

No roteiro, o enfoque sobre a busca de outros estilos de vida e outras formas de estar-junto na Paris do início dos anos 60 e a emergência de protestos sociais que culminarão em maio de 68. A direção de Rouch foca a câmera para captar o processo de uma vida urbana em transformação, em que personagens do cotidiano debatem o mundo, dialogam e refletem sobre sí. Não se trata de um

enquadramento intimista, mas reflexivo. O filme capta os habitantes em suas rotinas, tendo a cidade como cenário: observa quando dormem, quando acordam, quando andam pela cidade, conversam com os amigos. A câmera participa, observa, toma notas, registra a vida cotidiana dos personagens mas sempre sob o ponto de vista do cineasta que está ali e assina sua autoria na direção da cena.

Este filme, como outros documentários franceses dos anos 60 e 70, é um exemplo da forma como a imagem documental pretende restaurar a sociedade moderna. Imagens do enfrentamento do próprio documentarista com o fenômeno que ele registra; as asperezas das crises sociais e conflitos culturais; os paradoxos da sociedade capitalista ocidental. Realidade retratada de forma tão áspera e crua que chegamos a pensar que se trata de cinema ficcional. Com uma abordagem direta e em planos em sequência, podemos habitar os casebres dos imigrantes na luta contra suas misérias e a carestia das condições de vida, tanto quanto as ilusões de consumo das camadas médias, as culpas das elites locais face ao avanço da pobreza.

Os personagens são pessoas anônimas, comuns e ordinárias. Os cenários são as ruas, as casas de comércio, os locais de trabalho, das praças (predominando espaços públicos) de uma Paris cada vez mais cosmopolita, perigosamente pluriétnica e plurirracial.

Cada vez mais longe da Paris "glamourosa" dos filmes dos anos 1940 e 1950, nos confrontamos com os velhos bairros, edifícios decadentes, sem água ou aquecimento, becos sujos, repletos de animais domésticos e lixo, corredores escuros por onde transitam crianças e mulheres. Uma vida coletiva que subverte a cultura oficial francesa, através de estilos de vida transplantados para uma capital europeia, sistemas de práticas e saberes estranhos ao parisiense e que reúnem os estranhos estrangeiros oriundos das antigas colônias de um império francês em crise: África, Indonésia, Antilhas. A cultuada "cidade luz" torna-se, em fins dos anos 60, microcosmo das formas de vida das sociedades complexas, contemporâneas, urbanas e industriais onde o exotismo se apropria da figura do cidadão.

Neste processo, o cinema etnográfico da e na cidade contribui com o debate sobre o que denominamos documentário, pois ele se interroga a respeito da autenticidade etnográfica da imagem

Jean Rouch, em *Chronique d'un été*

cinematográfica, considerando-a, como diz Leroi-Gourhan, como uma imagem insubstituível das pessoas em suas épocas e nos seus meios (apud HÉRITIER-AUGÉ, 1992, p. 13).

Jean Rouch, este importante cineasta antropólogo, apesar da idade avançada, estava sempre pontualmente presente nas aulas de sábados pela manhã no Séminaire Cinéma et Sciences Humaines, na Cinémathèque Française, ao longo de 2001, surpreendendo a todos com suas reminiscências de uma trajetória desde já referida como legendária. Em discursos inflamados sobre a continuidade da existência do Museu do Homem, alvo de políticas de desmobilização, Jean Rouch defendia-o como uma forma de defesa da própria África no coração do homem ocidental (Trechos de diários das autoras).

A escola de Jean Rouch, a da antropologia compartilhada, nasceu fortemente inspirada em culturas africanas, mas não somente; o mestre da câmera direta filma igualmente no contexto europeu, sobremaneira Paris, sobre as formas de interação e reconhecimento da vida cotidiana.

Ângelo e Landry. Reunião, estudantes.
Chroniques d'un été, 1960

Morin, Marceline e Rouch.
Chroniques d'un été, 1960

O documentário *Chronique d'un* été, que Rouch realiza com Edgar Morin em 1960, é um ponto alto desta reflexão. Filme realizado com a colaboração técnica de Michel Brault, do *Office du Film Canadien*, a ideia era testemunhar o vivido enquanto sintoma, vazio de significações. O filme relança cada um dos seus atores, "gente comum", numa nova carreira, só por ter feito deles, mesmo que de forma efêmera e passageira, "estrelas de cinema".

Apreciamos o documentário como uma pesquisa, que não nos aporta unicamente aprendizados sobre o cinema, mas sobre a vida na cidade. Uma questão, aliás, que orienta o documentário e que é posta às pessoas entrevistadas na rua, anônimas: "o que tu fazes, afinal, da tua vida?" Ao contrário de Vertov, que aponta a câmara para o futuro, Jean Rouch aponta a sua para o presente apoiado no passado. O "cine-olho" de Vertov prefere retratar a construção do mundo num momento crucial da história; a "câmera participante" de Flaherty e o cinema direto de Rouch retratam a desconstrução de mundos em crise ou em vias de se perder. Rouch, ele só, associa esse modo perscrutador da câmara ao rigor e objetividade que a etnologia, que é ciência, dela exige. Ao lado dos outros, olhar errante. O plano-sequência é o mais fiel amigo: faz ver sem cortes,

Marceline, Place de la Concorde, Paris.
Chronique d'un été. 1960

narra sem montagem. Jean Rouch adota-o como ética, o lado não-visível de uma realidade, algo que, escapando à observação, só pela imaginação pode ser discernido.

É este o objetivo das imagens do cine-verdade, que tem a cidade como cenário, e seus habitantes como protagonistas. Na edição, surgem exigências dos produtores e divergem os dois autores na montagem. Jean Rouch argumenta: "A minha posição é a seguinte: o interesse de toda esta história é o filme; é a construção das pessoas no filme. Neste sentido, o plano-sequência: o único que corresponde a um observador que se move no espaço e que, sem pestanejar, segue qualquer coisa: um personagem ou uma ideia".

A perspectiva "*naïve*" dos documentários do início do século dão lugar a uma noção humana mais densa, de testemunho do vivido. O cinema direto consolida a crítica social, o olhar sobre as subjetividades e os conflitos de narrativas. Rouch funda uma escola; muitos serão os seguidores do cinema direto, do cine-verdade, da perspectiva compartilhada do processo de construção

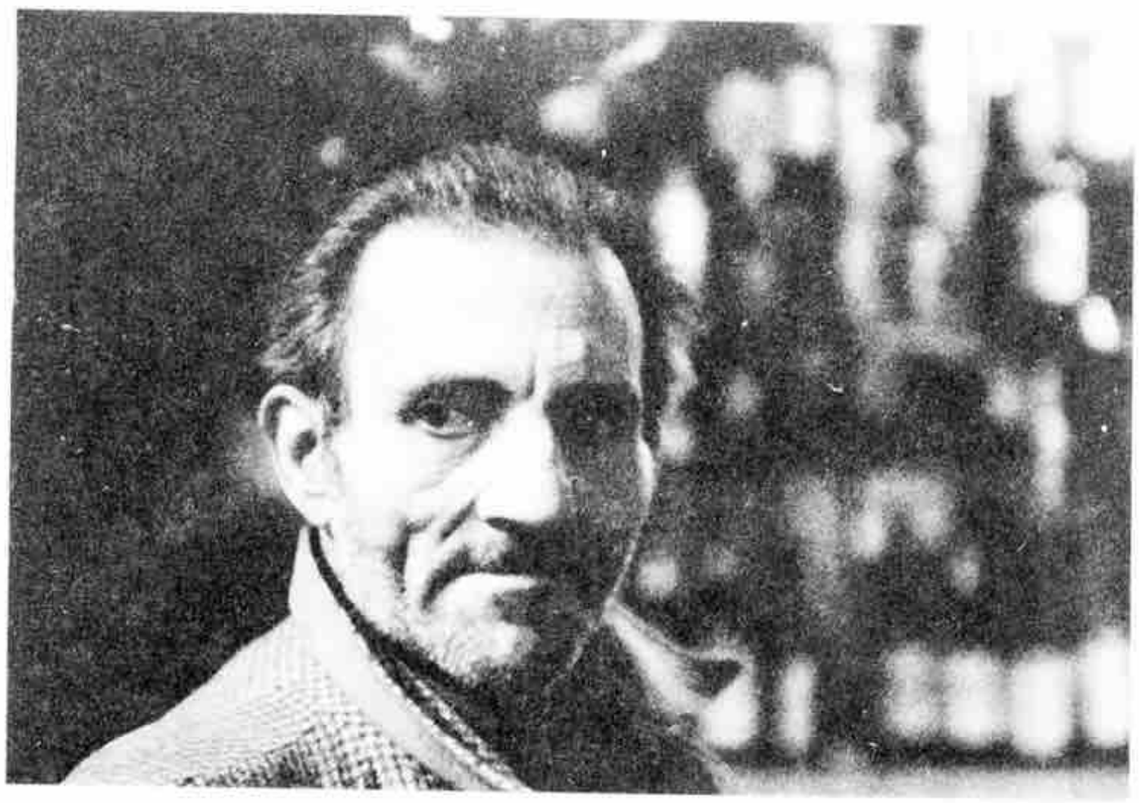
do documentário. Herdeiros como Louis Malle, um cineasta que filma em plano-sequência o cotidiano na praça da República (*Place de la Republique*), em Paris, ou traz a complexa e dramática condição do viver na cidade de *Calcutta*, na Índia. Anos depois, Agnès Varda produz *Daguerréotype*, e Raymond Depardon, *Délits flagrants*, entre outros.

Mais recentemente, nos anos 90, os trabalhos de Dominique Cabrera, em *Chronique d'une banlieue ordinaire*, e Jean Arlaud, com *Ici y'a pas la guerre*, aportam aspectos criativos à condição de imaginar e fabular na cidade, tratando da memória e da duração. Neste processo de descoberta do exótico "*chez nous*", os documentaristas franceses perseguem, neste processo, o lugar do sujeito, dando-lhe voz em entrevistas diretas e relatos contextualizados na vida cotidiana.

A obra de Jean Arlaud, em especial, contempla os dramas sociais. Ele próprio, antropólogo e cineasta, é discípulo de Jean Rouch. Filma em muitos cantos do mundo, mas acentuamos o mérito de sua pesquisa fílmica em Paris. Neste contexto, último dia do ano em 1998, os habitantes do bairro Barbés-Rochechouart, ou o Quartier de la Goutte-d'Or, preparam-se para a festa mundial da passagem do ano. Administrativamente denominado de bairro 18, situa-se na direção norte da cidade, próximo à principal estação ferroviária conhecida por Estação do Norte. Jean Arlaud constrói um roteiro que poetiza os distanciamentos sociais e étnicos tanto quanto os transnacionalismos, abrindo o documentário com a câmera parada no hotel *Select*, no seio do bairro, como metáfora da passagem do tempo.

O documentário se inicia com a câmera fazendo-nos visitar o Bar Olympic. Sua patroa atua em ritmo acelerado de final de ano, cozinhando para seus clientes. Um a um, os personagens vão se revelando na congregação de um cumprimento, de um copo de vinho, uma piada. A chegada do velho morador e frequentador Marcel é motivo de exclamação da dona do *bistrot* para a câmera; "meus clientes são um pouco minha família!".

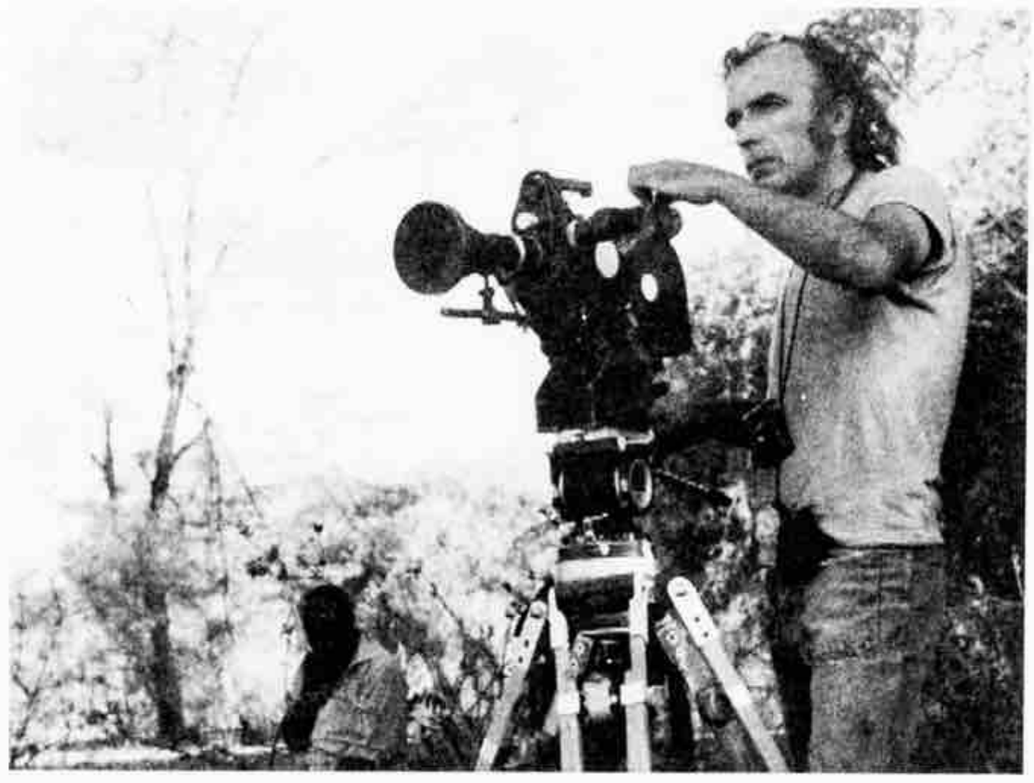
Novamente, a câmera se desloca no bairro e encontra a câmera no Bar do Gittan, singularidade étnica simbolizada no preparo de um leitão.



Personagem Mario.
Frames de *Ici y' a pas la guerre*, 1998

Neste documentário, o diretor Jean Arlaud e a co-diretora Annie Mercier desenvolvem um projeto etnográfico no seu próprio bairro: filmam o familiar, o próximo. Ambos são moradores do bairro. Mas que lugar é este que ambos resolvem escolher como universo de um documentário para falar dos estilos de viver em Paris? Todos conhecem *la Goutte d'Or*. Até quase o final do século XIX, este território não pertencia ao município de Paris; seus impostos mais baratos e a proximidade da capital eram grande atração para migrantes vindos do interior da França e de países vizinhos, sobretudo expulsos do campo e das zonas rurais que empobreciam, em contraste com a condição de desenvolvimento urbano que atraía todo tipo de mão de obra, todo tipo de tradição cultural. A história todos conhecem. A industrialização e a urbanização criaram um mercado de trabalho sem fronteiras. A partir dos anos 20, associado a questões políticas coloniais, este processo promoveu a imigração de levas de trabalhadores. A alquimia resultou em um bairro pluriétnico, misturando aos franceses "da gema", oriundos da França profunda, os trabalhadores dos países circundantes e uma crescente população africana.

Este é hoje um dos bairros mais densos de Paris, onde



Jean Arlaund, 1988

predomina a convivência de uma população de origens étnicas diversas, concentrando uma população com trajetórias ultramares, marcadas por rupturas, despedidas e sentimentos de nostalgia próprios de grupos com suas sagas imigratórias. Todos e cada um, à sua maneira, vivem na cidade parisiense que Arlaud toma como tema de reflexão, com a singularidade de ser o dia mesmo de passagem, de morte e início do novo ano quando povos ocidentais socializam votos, gestos e atenções numa cadeia universal. É por estes tempos e estes espaços de sociabilidades e interações das diferenças que o diretor narra sua cidade.

Neste roteiro, a vida dos moradores do bairro foi sendo costurada, assim como foram cuidadosamente detalhadas na filmagem as formas de sociabilidade, privilegiando as relações afetivas e a interlocução neste bairro emblemático, *carrefour* de comunidades tão diversas, onde alteridades dialogam seus dramas e lógicas. O filme logo se torna referência para as pesquisadoras, entusiastas do estudo da cidade, das narrativas de trajetórias e percursos que desenham o urbano. Também na montagem, o cuidado com a "ética da reciprocidade", como costumava esclarecer o orientador, é meta constante a ser construída.

No bar do iugoslavo, a madame bebe, isolada, seu aperitivo; flerta abertamente para a câmera. Estar ali, sentada, não é um fato que atesta sua solidão. Ela está à espera de mais um detalhe ritual de uma comensalidade de congraçamento que se anuncia: afinal, seus amigos estão por chegar, amizades iniciadas no bar: "Éramos solitários e foi lógico que formássemos um grupo de amigos", explica a personagem ao antropólogo Jean Arlaud.

Um narrador *in off*, recita uma carta escrita por um imigrante que declara seu amor pelo bairro parisiense. Um bairro que o recebera em sua alteridade, em seus conflitos e aflições. De volta ao *Magreb*, testemunha sua saudade, contextualizando este último dia do ano no bairro em que se delineava o sentimento de pertencimento das etnias sem fronteiras. Aqui temos raízes, diz o narrador, com uma musica árabe ambientando as lembranças do lugar, do bairro, e das pessoas do cotidiano do bairro, que são os personagens do filme.

Em *Goutte d'Or*, filmar traduz a intimidade dos personagens com os cineastas, adentrando cafés, cabeleireiros, casas de comércio, bares, casas, ruas, mercados livres, que revelam um conhecimento anterior: trata-se do próprio bairro onde vivem, e percorrem lugares em que são *habitués*. Alguns detalhes significativos revelam esta intimidade com as ruas e os lugares do bairro. Entre a câmera, os pesquisadores e os personagens há uma discrição e reciprocidade em cada gesto. Aos poucos, é a câmera que se torna mais um personagem nas trocas e diálogos, já que ela intermedeia a cumplicidade de olhares: do antropólogo aos personagens e situações, destes, novamente para o antropólogo; no cruzamento destes olhares vai se construindo o lugar do espectador.

Os cafés-restaurantes visitados se sucedem, desde o típico "pedaço francês tradicional", passando por universos *kabyles*, curdos, iugoslavos, martiniqueses, africanos e chineses. Diante do espectador do documentário, o cenário da *Goutte d'Or* se colore de tons, músicas, cheiros e vozes. Em cada bar filmado, alguns dos personagens dialogam; há ali todas as evidências de uma rede social efervescente.

O documentário de Jean Arlaud é marcado por sucessão de micro eventos; seus personagens inscrevem os acontecimentos em tradições populares, segundo a dimensão pluriétnica que

Frames de *Ici y' a pas la guerre*, 1998

suas comunidades de destino lhe atribuem. As estórias de seus personagens vão sendo tecidas numa malha de sentidos, como documentário, retirando-os do anonimato. A *Goutte d´Or* não pertence nem à *Rive gauche*, nem à *Rive droite*, pois Barbes, como explica o árabe muçulmano no início do filme, "Barbes é uma ameaça constante para os bairros do um ao dezessete". Sua heterogeneidade é malvista e sistematicamente acusada dos males maiores da Paris de hoje. Mas, como o mostra o antropólogo-cineasta, a *Goutte d´Or* é o lugar da reinvenção das múltiplas formas de um querer-viver-coletivo. Lá, os sons do metrô, os ruídos urbanos, os cheiros de mercados na rua, de temperos árabes, de incensos indianos, de patos à la chinesa, ressituam o espectador além da Paris dos turistas, dos *flânneurs*, dos anônimos e dos indiferentes.

Na rua, a câmera se desloca, captando gestos e cenas, os percursos dos personagens e seus caminhos de pertença, de vidas cruzadas. Entrecortando os encontros, a voz *in off* aparece e desaparece, entrelaçando as estórias de ontem e as de hoje. Mario encontra o poeta e cantor argelino que anuncia ter feito uma nova música sobre a nostalgia de seu país e familiares na Argélia, e ocupa a cena com sua canção do exílio, por todos apreciada.

Mme Marcelle, dona do restaurante, recepcionando os clientes na noite do Ano Novo.

Mario e Ziz Ali.
Frames de *Ici y'a pas la guerre* , 1998

Lembrando Caetano Veloso, poderíamos dizer que a África é aqui, em Paris! E não nos surpreende ver em uma loja especializada em produtos de cinema um comerciante em busca de um projetor 35 mm para exibição de filmes no interior de algum vilarejo africano. O lá e o aqui, o distante e o perto se aproximam na *Goutte d'Or*; a desterritorialização de ontem se transfigura no enraizamento numa comunidade pluriétnica que pertence ao mundo.

Mario entra no café fugindo do frio. Logo rouba a cena e explica, entusiasta, o espírito da amizade no mundo e para isto é preciso falar em siciliano e "*performatizar*" com gestos das mãos, círculos e corações desenhados no ar. "*La conca d'oro, não esqueçam... la conca...d'oro*".

O mundo é uma "concha", uma "bacia", um pote de ouro! Mario nos dá uma aula do significado concreto dos laços de reciprocidade, de dons e contra-dons que Marcel Mauss nos descreveu no *Ensaio da Dádiva*.

A noite se aproxima. Moradores vestidos a rigor, com seus trajes de festa, encenam as trocas sociais: jogos de corpos, de

gestos, de olhares, de toques. Planos fechados nos jogos de sedução, carícias e sorrisos levam o espectador para dentro do espaço cada vez mais apertado da cena social. Feliz ano novo! O grito rompe o ano que se encerra. Momento em que nosso narrador, lendo a sua carta, descreve o cotidiano de violências nas ruas durante os movimentos pela libertação da Argélia em Paris, nos anos 60. O relato de perseguição, intolerância e discriminação contrasta com as imagens das trocas sociais íntimas entre os personagens cujas origens diferenciadas se entrelaçam no bairro *Goutte d'Or,* sob a ameaça de um processo de renovação urbana.

Na manhã seguinte, um novo ano se inicia, e as práticas renovam; portas se abrem; os fregueses se agitam. Mario bebe seu café e os pequenos rituais cotidianos, como emprestar um cigarro ou oferecer um aperitivo, garantem a continuidade dos jogos de interação social. Como afirma um dos personagens: "aqui, no bairro, não há guerra!"

Capítulo 7

TECNOLOGIAS AUDIOVISUAIS NA CONSTRUÇÃO DE NARRRATIVAS ETNOGRÁFICAS

UM PERCURSO DE INVESTIGAÇÃO

Perscrutar os usos da imagem na produção dos saberes antropológicos encerra uma pergunta complexa para o(a) próprio(a) antropólogo(a): Qual o lugar que ocupa o "dinamismo prospectivo" da imaginação criadora no projeto de entendimento humano?

A Antropologia tem hesitado frequentemente entre enfocar o sentido da imagem a partir de uma derivação lógica de representação do mundo social ou adotá-la como *topos* aberto à estética do imaginário em busca de realização da obra etnográfica. Retomando o simbolismo da imagem como reveladora de algo mais do que ela encerra como "coisa", colocamos em alto-relevo agora a força da imagem técnica na construção de narrativas visuais em Antropologia, em meio a outros suportes tecnológicos: a oralidade, a escrita, as redes eletrônicas. Aborda-se o tema da construção e análise da imagem técnica, tendo como ponto de reflexão a Antropologia do imaginário, dedicando especial atenção aos modos de composição empregados pela Antropologia visual para a realização de suas etnografias.

Herdeira dos saberes científicos produzidos no berço de uma civilização iconoclasta, na qual o conhecimento da totalidade do objeto se desvinculou progressivamente da participação da totalidade do sujeito, a Antropologia se tem furtado de refletir sobre o problema epistemológico acerca do lugar que a imaginação criadora ocupa na construção de suas narrativas etnográficas.

Da mesma forma, esta matriz disciplinar tem evitado o debate em torno da conjunção de juízos estéticos e reflexivos nas suas adoções metodológicas.

O primeiro eixo de indagações que trazemos à luz diz respeito às implicações que decorrem desta tentativa de situar o debate em torno de tais suportes tecnológicos do pensamento em Antropologia,[1] a partir de uma reflexão sobre o lugar do Imaginário na produção/geração de narrativas etnográficas, além da história de suas técnicas e métodos.

Nos dias de hoje, é preciso enfrentar o problema da corrosão de alguns paradigmas dos saberes antropológicos, tentando elucidar os laços íntimos que unem a Antropologia aos cânones de uma filosofia racionalista, que busca isolar a ação da imaginação criadora no âmbito de suas produções em favor do postulado universal do *cogito* face a seus *tours* e *détours* no sentido de explicitar os fundamentos próprios das crenças e do conhecimento.

Um segundo aspecto, derivado do anterior, diz respeito às ressonâncias do *mundus imaginalis*[2] na "equilibração" das operações cognitivas realizadas pelo sujeito humano, o que implica rever a adesão da matriz antropológica às regras de uma razão cartesiana e positiva que pesa consideravelmente no aprisionamento dos saberes antropológicos aos regimes da consciência.

Longe de situar o trajeto de formação dos juízos críticos e reflexivos no corpo das manifestações culturais das sociedades humanas, a Antropologia, ao tomar como prerrogativa de legibilidade da obra etnográfica unicamente sua unificação formal e estrita

---

1 Cf. LÉVY, Pierre. *As Tecnologias do Pensamento.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. Recomenda-se a leitura.

2 Expressão retirada da obra de Henry Corbin, "*Mundus imaginalis* ou *l'imaginaire et 'imaginal'*". In: *Cahiers International du Symbolisme.* Paris: 1964b. Corbin tece comentários à faculdade de intuição imaginativa e à imaginação criadora como traços da realidade mental do conhecimento, uma vez que, se o pensamento se descola das coisas, ele não pode prescindir da existência daquilo que o faz desprender-se da faculdade de aceder às imagens e de criá-las enquanto se cria a si mesmo. No sentido apontado por este autor, o *mundus imaginalis* prova ao espírito humano sua existência, tendo a imaginação criadora um valor gnóstico.

coerência racional, despreocupa-se da função de "equilibração" do conhecimento capaz de reunir a humanidade e o mundo.

Não se trata da adoção do argumento *naïf* a propósito do rechaço ao concurso da imaginação poética no âmbito da produção etnográfica, mas do enfrentamento das esferas do simbolismo imaginário no processo de formulação dos conceitos científicos. Importa tratar de alguns impasses que enfrenta hoje a comunidade antropológica que usa as tecnologias audiovisuais na produção de suas obras etnográficas e que a obrigam à releitura dos clássicos em Antropologia, inclusive no âmbito da antropologia pós-moderna, e de sua crítica à etnografia realista. Neste sentido, um "relato etnográfico", mesmo aquele que não se gera através dos meios audiovisuais, significa e antecipa outra coisa que não ele próprio, remetendo à interpretação, ou seja, a um sistema de referência indireto de símbolos.

Longe de uma empreitada faustiana, o que se sugere é preservar um pouco mais de "suplemento de alma" ao processo de produção de conhecimento em Antropologia. Ironicamente, talvez, este ponto de reflexão seja o que faz despontar, para o pior ou o melhor, a importância do uso das tecnologias audiovisuais no campo dessa matriz disciplinar, ou seja, como parte de um trajeto de recondução da Antropologia à sua vocação de ser mais uma obra, entre tantas, da *démarche* da cultura humana como tal.

A ESTÉTICA OCIDENTAL E O ASSUJEITAMENTO DAS IMAGENS AO LOGOS RACIONAL

Iconofilia ou iconofobia, qual a maneira de se compreender, nos dias atuais, o uso das tecnologias audiovisuais numa pesquisa antropológica? De tal forma traída em seu arsenal simbólico, a imagem, pela rica abordagem estética de seus efeitos de "regressão onírica em detrimento da consciência analítica", de "impressão de realidade em detrimento da transgressão do real", pode representar, num certo sentido, uma ameaça de perda de significação para a obra etnográfica em sua anterioridade à língua e, sobretudo, à escrita (LEROI-GOURHAN, 1964).

Para fazer avançar tal perspectiva ameaçadora a propósito da imagem técnica, os postulados epistemológicos que subjazem às obras etnográficas precisam adotar uma posição reducionista em relação à imaginação criadora, da qual resulta boa parte do patrimônio das obras da cultura humana que não estão situadas no plano do conhecimento positivo, submetendo a imagem técnica a uma segregação e classificação no interior do discurso científico. Em Antropologia, a crítica às tecnologias audiovisuais sofre, muitas vezes, as limitações do racismo caracteriológico, oriundo do empirismo lógico,[3] que impregna os saberes antropológicos e que tende a reduzir as peripécias semânticas ao universo concreto de suas técnicas.[4]

Gravitando em torno de um *cogito* formal, dos caracteres de necessidade racional e de estruturação da experiência, o emprego dos meios audiovisuais nas etnografias estaria, assim, perigosamente preso às armadilhas de uma ordem lógica linear, situada na superfície da narrativa, em que as regras e os modelos das estruturas operatórias naturais do pensamento e da linguagem são reivindicados em detrimento das estruturas formais do pensamento, que fazem com que aquilo que está sendo narrado adquira autonomia e fecundidade próprias.

Ora, a imaginação criadora, no plano dos juízos analíticos, contém uma intenção formal, dinâmica e material que influencia a construção do pensamento na medida em que é ela que permite à figura humana a sua reconciliação equilibradora com o mundo no plano da acomodação subjetiva do real e da assimilação

---

3 Cf. PIAGET, *A Epistemologia Genética*. São Paulo: Abril Cultural, 1978a, p. 42. Um dos "dogmas" do empirismo lógico seria a "distinção radical entre os juízos analíticos e os sintéticos" ao subtrair das experiências os processos de abstrações.

4 Sugerem-se as reflexões que Paul Ricoeur (1994a, v. I) faz sobre as configurações temporais que a história e a ficção estabelecem juntas para refletir sobre a "compreensão configurante" que encerra a produção de narrativas visuais em Antropologia, em que a imagem se desprende de sua sequencialidade episódica do tempo, tal como é apresentada, e desliza para a sua qualidade narrativa enquanto expressão da imaginação criadora.

objetivante do sujeito humano à ordem do mundo.[5] Poder-se-ia dizer, nos termos do subjetivismo bachelardiano, que a construção de narrativas etnográficas em Antropologia visual depende, como os demais saberes científicos, de a imagem aflorar do próprio homem, aparecendo, ao mesmo tempo, como evento singular da objetivação do pensamento e fenômeno transsubjetivo nos termos da lógica de seus conjuntos de estruturas formais.

Além do estágio de desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de contextos sócio-históricos e das demandas estéticas de épocas, há, portanto, estruturas subjacentes fundamentais que entram em jogo na composição formal do pensamento científico e que configuram o próprio trajeto de construção do conhecimento humano. No plano de uma epistemologia genética, poder-se-ia dizer que a imaginação participa das estruturas lógico-formais do pensamento científico, uma vez que é através dela que o sujeito humano se faz sujeito epistêmico.[6]

Considerando-se que, no plano formal, a produção etnográfica em Antropologia é o resultado da competência do(a) antropólogo(a) em reunir, através do concurso da imaginação, classes de acontecimentos e incidentes dispersos registrados em suas idas a campo, integrando-as numa totalidade una e completa, nada há de surpreendente em associar a abstração reflexiva necessária à formalização de sua obra à sua capacidade de narração.

No desafio de criar uma história, composta por classes de acontecimentos e situações e narrada através dos caracteres e das ações particulares de seus personagens, dispostas numa

---

5 Importante mencionar aqui os comentários de Paul Ricoeur (1994b, c. III), sobre a "semântica da ação sem agente", com que o autor, a partir das relações entre teoria da linguagem e a teoria da ação, afirma ser a descrição equivalente à explicação causal quando se toma a intencionalidade que move o agente (da ação) em termos de racionalização.

6 Cf. BACHELARD, *La poétique de la* rêverie, Paris: PUF, l993. Segundo o autor, o onirismo intelectual é condição da integridade do conhecimento. Desta forma, o pensamento humano, operando através das imagens, é conhecimento de si; fruto de uma atividade onírica, resulta que tal conhecimento se processa no centro de nosso Eu sonhador, sendo lá, ainda, que o *cogito* ganha suas raízes mais profundas.

totalidade coerente, através de imagens-movimento,[7] é que o(a) antropólogo(a) faz do uso nas tecnologias audiovisuais da expressão de uma *poiésis*, tanto quanto tempos atrás o cálamo e a pena de ave serviam ao romancista, ao viajante e ao cronista, ancestrais dos antropólogos.

Diferentemente da produção escrita, entretanto, a construção de etnografias através dos meios audiovisuais, pelo mergulho que ela autoriza ao sujeito epistêmico nos seus "efeitos ilusionistas", revela às faculdades humanas o ilimitado campo de criação de sentido, não mais conduzindo, de forma instrutiva, a força das estruturas formais do pensamento humano em direção ao mundo a mero estado de cópia da realidade.

Assim, a imagem técnica (imagem fotográfica, videográfica ou fílmica), além da visibilidade de seus mecanismos de enunciação para os quais concorre a história técnica da Antropologia visual, é enraizamento e abertura do homem no mundo; ela nasce no interior do próprio fenômeno da linguagem humana, como arranjo e modelagem do *ser-para-si* da consciência; entretanto, enquanto prótese do pensamento, ela é criação, e não apenas aquisição, ao integrar um universo conceitual que não compreende tão somente o real.

ETNOGRAFIA VISUAL, REPRESENTAÇÕES DO REAL E OPERAÇÕES COGNITIVAS

Uma das grandes dificuldades da produção de uma obra etnográfica que tem por fundamento a imagem técnica é a problemática do aparecimento do ser do investigador imerso

---

7 Cf. DELEUZE, Gilles., em *L'image-temps*, Paris: Editions Minuit, 1985. Com a expressão, Deleuze opera as distinções entre a imagem enquanto prisioneira das exigências das situações e encadeamentos sensório-motores (imagem-ação), que afirma a indiscernibilidade entre o real e o imaginário, e a imagem como constituída por situações puramente óticas e sonoras (imagem-movimento), cuja força estética reside nas indiscerníveis passagens e conversões do real ao imaginário.

entre as imagens-cópias ou imagens-simulacros[8] do mundo das coisas, e de seus efeitos de espelhos, de sombras, na medida dos reflexos do *si-mesmo* do pesquisador que transparece no ato da produção/geração de imagens, multiplicando os seus próprios níveis de construção e de reflexão. Em Antropologia visual, investir no tratamento meramente representacional da imagem técnica seria conceder-lhe o papel de simulação do mundo das coisas, sem apreender as operações cognitivas que têm por objeto a imagem, operações que constituem transformações e não apenas a reprodução dos estados das coisas.

Há certamente uma diferença entre a exploração da imagem técnica como fenômeno estável, inspirada nas tradições narrativas realistas ou naturalistas do séc. XIX, e concebê-la aqui na direção da instabilidade dos seus enunciados, das suas estruturas dinâmicas e do processo de abstração daí derivado.

Este panorama anuncia o grau de complexidade de se conceber a imagem técnica nos quadros formais do empirismo lógico da produção do conhecimento em Antropologia, para a qual a solução frequentemente adotada é reduzir a imagem técnica a uma espécie de não-ser, imagem-fantasma ou imagem-ilusão,[9] no sentido de transpor os limites da estruturação do real com base nos erros introspectivos que acompanham os processos parciais de objetivação do sujeito epistêmico.

---

8 Valeria a pena retraçar os comentários de Eduardo Subirats, *A cultura como espetáculo*, São Paulo: Nobel, 1990, sobre as técnicas de reprodução audiovisual e os meios de comunicação de massa no sentido de estabelecer uma sutil diferença no atributo de cópia e simulacro para qualificar a experiência do real a partir da imagem. O autor amplia essa polêmica ao recolocar o simulacro na ordem de suas preocupações com a construção das obras da cultura humana em que a imagem participa da organização ontológica do próprio mundo, seja pela via da duplicação (imagem réplica), da produção (imagem representação), seja pela reprodução (imagem-ilusão), âmbito do esvaziamento da visão e da experiência do real.

9 No caso do Ocidente cristão, a posição aristotélica ganha terreno sobre a platônica quando o filósofo reconhece que "não existe pensamento sem imagens", tanto quanto "a alma nunca pensa sem imagens". Imagem não é um 'não-ser'; ela depende da sensação e toca o pensamento.

Em Antropologia, a polêmica dos empregos dos meios audiovisuais na produção/geração de obras etnográficas tem o poder de remontar o passado das raízes filosóficas judaico-cristãs do Ocidente moderno, no interior do qual a imagem se situava como uma espécie de não-ser, quase-objeto, com a qual o pensamento humano se confrontaria no caminho da Verdade.

Neste caso, a desconfiança que se possa nutrir em torno dos recursos audiovisuais como suporte de narrativas etnográficas lembra o sistema de acusação que os platônicos dirigiam aos sofistas, classificando-os ou como mágicos ou como charlatães, capazes de enfeitiçar por meio de ficções faladas, verdadeiras metáforas visuais que tinham o poder da ilusão.

Paradoxalmente, na contramão dos cânones da epistemologia positiva de onde nasceu, se antes a imagem técnica se apresentava como cópia bem-sucedida da natureza dos fatos e das estruturas naturais do pensamento humano (biológicas e fisiológicas), nos dias de hoje, principalmente através do desenvolvimento das tecnologias virtuais, ela parece oferecer um campo minado para a aquisição do conhecimento positivo, uma vez que, por sua manipulação, se acabaria confundindo o não-ser da imagem-cópia com o real.[10]

Para se sair desta armadilha, o(a) antropólogo(a) que se inicia nos meios audiovisuais aplicados à construção de narrativas etnográficas em Antropologia enfrenta o tema da verossimilhança da imagem que produz ou gera a coisa representada, confrontando o "irreal não-ser" da imagem ao não-ser irreal do investigador e de suas estruturas cognitivas.[11]

Se aceita, então, de bom grado, uma reflexão criteriosa dos artefatos tecnológicos empregados como procedimento capaz

---

10 A teoria da semelhança na posição platônica enfrenta aqui o tema de "como a imagem duplica o objeto". A imagem-simulacro é definida como segundo objeto, como irreal não-ser. A imagem (*eidôlon*) é uma espécie de irrealidade no interior do ser.

11 Nestes termos, como compreender o papel sintético inicial que a imaginação efetua? Tudo repousa no jogo de saberes: saber empírico (da sensação, da visão, da imagem) e saberes abstratos e teóricos (do raciocínio, da deliberação, etc.), cf. DURAND, Gilbert. *Science de l'homme et tradition*. Paris: Berg International, l979b.

de neutralizar o caráter de "artifício" que reveste as narrativas audiovisuais, apostando que somente a racionalidade de tipo lógico-dedutivo, de tendência paracientífica,[12] aplicada à cadeia de fenômenos da imagem-cópia, garantiria a sua legitimidade. Através de uma depuração conceitual, livre das mediações simbólicas que orientam a formação de esquemas e estruturas de pensamento, atingir-se-iam os dados da consciência, justificando-se o emprego da imagem técnica em Antropologia mediante os cânones da razão científica.[13]

Tendo-se feito o expurgo da "louca da casa", supõe-se, então, atingir um grau de distanciamento crítico em relação ao tratamento da imagem técnica como simulação da realidade. Assim, nos termos de um materialismo dogmático, o domínio da produção técnica da imagem, pela consciência do artifício que compõe o relato etnográfico, acaba colocando a imaginação do pesquisador no interior dos jogos de composição "extralinguísticos" que configuram sua narrativa, considerados, a partir daí, como critérios de positividade científica da obra enquanto tal.

Para atingir legitimidade no interior dos cânones do empirismo lógico da matriz disciplinar de onde frutificam, as narrativas audiovisuais em Antropologia devem, portanto, exorcizar os suportes tecnológicos empregados na construção de obras etnográficas pela via da "compreensão categorial" dos elementos que dão forma à sua experiência.[14]

---

12 Cf. PIAGET, *Sabedoria e Ilusões da Filosofia*. São Paulo: Abril Cultural, 1978a, p. 126. Seguindo os comentários, este seria o plano de uma ideia de racionalidade, que pretenderia atingir a totalidade do real, "um modo de conhecimento que atinja o próprio irracional".

13 Reflete-se aqui a controvérsia sobre os vínculos entre o mundo das formas e o mundo das imagens de Platão, para quem a imagem é uma realidade fugidia que remete tanto ao modelo (ideia paradigma), quanto ao simulacro, posto que as "ideias" guardam aspectos transcendentes, enquanto em Aristóteles elas têm um sentido imanente: "as formas são pensamentos pela faculdade inteligível presente às imagens". Cf. VÉDRINE, H. *Les Grandes Conceptions de l'Imaginaire, de Platon à Sartre et Lacan*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

14 Seria promissor correlacionar esta investigação aos comentários de E. Cassirer. *A filosofia do Iluminismo*, Campinas: Ed. UNICAMP, 1994, em especial ao c. VII, *Os problemas fundamentais da estética*, onde o autor aborda a

Neste contexto, desfazem-se as armadilhas do pensamento de desconfiança em relação à imagem, para que o (a) antropólogo (a) possa, enfim, adentrar os meandros de um pensamento de aceitação parcial do poder da imaginação criadora em se desprender do real pelo reconhecimento de sua "existência" subjetiva como fonte de verdade. Avança-se rumo a um conceitualismo, em que a imagem técnica é vista como tradução de uma ideia que possui uma realidade na coisa representada e da qual se nutrem os juízos reflexivos do investigador. Entretanto, elimina-se, desta forma, o sentido de transcendência que guardava a imagem, "além do ser em dignidade e em força".

A produção técnica da imagem desponta essencialmente como instância formadora de juízos sintéticos e suporte do pensamento crítico na medida em que se torna auxiliar do *cogito*, portanto, veículo e condição necessária de abstração na procura do começo absoluto do conhecimento.[15]

Em Antropologia visual, para imputar critérios científicos às ações e às escolhas estratégicas feitas pelo antropólogo para a produção de uma obra etnográfica, recorre-se frequentemente à análise das correlações existentes entre os componentes da narrativa e os acontecimentos registrados, segundo as unidades de sentido e as estratégias de ordenamento do real subjacentes que a imagem técnica fornece a propósito do mundo das ações e intenções humanas, mas, sobretudo, a favor da figura realista que ela logra perpetuar.

---

influência da razão crítica na conformação de uma filosofia estética, o que leva progressivamente à conversão do campo da criação artística aos problemas da objetividade (racionalismo estético), do subjetivismo (empirismo estético), do gênio (estética intuicionista) e, finalmente, da sensibilidade (estética sistemática).

15 O pensamento de Hume ilustra o que aqui quer se ressaltar. Para o autor, a ilusão é ao mesmo tempo constitutiva e desenraizamento do ser; só o ato de crer dá às ações humanas sua eficácia. Trata-se, pois, de escolher uma razão ou assujeitar-se à total ausência de razão. A origem de tal ceticismo reside na afirmação de que as crenças fundam o conhecimento de duas formas: de um lado, elas ultrapassam o dado e, de outro, elas estão presentes em qualquer inferência. A crença é, portanto, um dos dados primitivos da consciência através das relações que cria entre o real e as inferências; opõe-se à sensibilidade e à atividade do entendimento, sendo a imaginação uma ponte entre ambos. Cf. VÉDRINE, H. *Les Grandes Conceptions...*, op. cit.

A "redução fenomenológica" das tecnologias audiovisuais na produção etnográfica contempla, portanto, as armadilhas de uma axiomática formal da escrita aplicada à imagem técnica, isto é, o uso de tais tecnologias acaba repousando sobre regras normativas que permitem ao antropólogo elaborar uma narrativa etnográfica capaz de não contradizer as premissas da objetividade em Antropologia.

Desta forma, a Antropologia visual afasta-se progressivamente do enfrentamento do tema da ligação formal que a obra etnográfica estabelece entre o enlace e o desenlace do seu relato, ligação que entrelaça os registros captados em campo e os episódios a serem narrados a partir do desenvolvimento de noções e operações intelectuais, que ocupam eixos de temporalidade distintos na forma como a narrativa audiovisual opera com o real.

Isto posto, cabe dizer que a experiência registrada em campo, contém em si, além de seu suporte técnico, uma pré-figuração da narrativa etnográfica na medida em que é duração de um tempo vivido. Ela é "indutora de narrativa" pelo caráter dos fragmentos de acontecimentos retidos nos atos de memória do(a) antropólogo(a), através dos quais ele preenche as lacunas de sentido entre eles, organizando-os segundo uma sucessão dos acontecimentos apenas, e tão somente, a partir da sua consolidação na estrutura do tempo da história a ser narrada. Em Antropologia, a depuração de conceitos e a formação das operações que os sustentam exigem a presença da reversibilidade de seus conteúdos no plano espaço-temporal da construção da narrativa etnográfica.

Entretanto, esforçando-se para ultrapassar antíteses tais como vida e matéria, espaço e tempo, vida interior e ação ou linguagem nascidas no berço do racionalismo ocidental, e mais ainda seduzida pela mística da estrutura "natural" da linguagem, absorvida pela disseminação da civilização da escrita, a Antropologia pode perder de perspectiva a convergência, no plano da "intratemporalidade" da obra etnográfica, das dimensões discordantes do tempo vivido e do tempo refletido como princípio formalizante de suas descrições pela opção dos absolutos próprios ao sujeito da consciência.

Neste terreno, ao se empregar os recursos audiovisuais apenas

como dados documentais de campo, conferindo-se à imagem técnica o poder de ilustrar ou "demonstrar" os acontecimentos vividos em campo, acaba-se por submetê-los à construção de modelos mecânicos que simulam a realidade, perdendo tais tecnologias seu estatuto de geradoras de operações formais do real e de estruturas espaço-temporais, suscetíveis de traduzir dilatações ou contrações ao dado empírico da existência, ao prender-se nos grilhões da descrição das coisas e da estrutura temporal da ação do investigador, que tece, ela mesma, por "reduções fenomenológicas" à configuração narrativa.

Há, portanto, uma diferença crucial no uso dos meios audiovisuais: seja como instrumento de pesquisa, enquanto participante da liberação do "mundo" espaço-temporal do antropólogo na tentativa de estabelecer os absolutos analíticos da sua investigação e atingir a "superfície da consciência empírica"; seja como obra de criação, configurada como operações formais reversíveis, acima da consciência do sujeito individual, livre da própria ação investigativa do antropólogo e de suas impressões subjetivas, em proveito das coordenações gerais da realização da obra etnográfica, isto é, das formas de encaixe, ordenação, correspondências, reunião, que ligam as ações de seus personagens umas às outras, e pelas quais as formalizações do pensamento do antropólogo exprimem as propriedades constitutivas da figuração do real.

No primeiro caso, a imagem técnica participa da semântica da ação do antropólogo "em campo", em detrimento de ser o elemento mediador de uma operação de configuração de uma história, obra do ato de narrar do antropólogo.[16] Ela é empregada como parte dos fluxos de consciência do personagem central da história, no caso, o investigador, confrontado com a sua alteridade, girando em torno dos fatos, das suas ações e dos episódios em que esteve envolvido durante seu trabalho de campo. Aqui, a noção de caráter do personagem central acaba por se sobrepor ao próprio ato do tecer da

---

16 Cf. DELEUZE. G. *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 214, do qual se importam algumas reflexões que podem nos auxiliar na discriminação dos diversos usos epistemológicos da imagem em Antropologia visual.

trama que o registro etnográfico fornece pelos meios audiovisuais, "chegando a eclipsá-lo" (a imagem alia-se à ideia do realismo, não mais no sentido do "o eu estive lá", mas do "eu estou aqui").

Entretanto, a duração vivida em campo (adequação do relato ao dado empírico) e a construção de uma narrativa (necessidade lógica e axiomática do relato etnográfico em si) não se opõem entre si; ao contrário, agem entre si num jogo dialético de forças de sentido, além da "análise eidética", que orienta o si-mesmo do(a) antropólogo(a) às simples análises do pensamento antropológico na sua formação e no seu funcionamento. [17]

Ambos os fenômenos dependem de operações cognitivas de distintos níveis que desencadeiam o ato de reconstrução do real mediado pela ação e linguagem de "esculpir o tempo". A diversidade de tais fenômenos supõe, ao se processarem, uma combinatória entre vida e matéria com base em operações formais reversíveis do pensamento e segundo construções inteligentes sobre o real - pela via tanto da ação, quanto da linguagem -, no qual desponta o processo de assimilação acomodadora do sujeito cognoscente do(a) antropólogo(a) ao dado empírico.

Poder-se-ia, assim, afirmar diferenças nos estatutos da imagem quando, em Antropologia, se enfocam as tecnologias audiovisuais nos quadros de um problema (construtivismo) e de um teorema (axiomática).

Por um lado, no corpo de preocupações "teoremáticas", o uso da imagem técnica em Antropologia se prenderia às relações intrínsecas de seus princípios de cientificidade e objetividade e às consequências no uso de tais tecnologias para o campo das suas normas.

A função "eidética" da imagem nas narrativas audiovisuais em Antropologia pode ser detectada quando, no plano da construção da obra etnográfica, o(a) antropólogo(a) emprega as tecnologias audiovisuais concebendo-as como imagens especulares da

---

17 A respeito, cf . comentários de Piaget à obra de Husserl, *Sabedoria e Ilusões da Filosofia*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 140-145.

enunciação cotidiana, segundo a premissa de que a partir dela é possível demonstrar a vida ordinária de seus personagens. Ou, ainda, quando insiste na construção da sequência linear para a composição da narrativa etnográfica enquanto função demonstrativa (*teoremática*) do "mundo das coisas", acaba por reduzir a causalidade formal dos arranjos simbólicos que dão sustentação ao "tecer da trama" à ordem finalista de uma causalidade material segundo os efeitos da anterioridade e da posteridade.[18]

Entretanto, como se verá adiante, aparentemente resguardada num positivismo lógico, a obra etnográfica revela, mais uma vez, que em sua estrutura lógico-formal obedece a uma sucessão de unidades de sentido que configuram a narrativa, com o ordenamento da experiência empírica vivida pelo(a) antropólogo(a) em campo seguindo uma descronologização.

Por outro lado, como obra construída, a imagem-técnica se apresenta como problema, fazendo intervir um acontecimento de fora: as propriedades da realidade fenomenal investigada pelo(a) antropólogo(a), que constituem suas próprias condições de produção e determinam o relato a ser construído.[19] A imagem técnica exprime, neste contexto, uma nova relação de apresentação do pensamento antropológico , segundo regras formais exteriores ao código da escrita alfabética e além da consciência individual do(a) pesquisador(a).

Contrariamente ao plano axiomático dos usos das tecnologias audiovisuais em Antropologia, e no plano de seu estatuto como construção de conhecimento, a questão da adequação entre a imagem-técnica e o mundo das ações e das intenções humanas não se reduz à sua afirmação como simulação do real, tampouco à "análise eidética" do eu pensante do(a) antropólogo(a).

Neste caso, a Antropologia visual não teria por objeto apenas os conceitos antropológicos como tais, mas os valores

---

18 A propósito de ambas as noções empregadas aqui, cf. BACHELARD, Gastón. *La dialectique de la durée*. Paris: PUF, 1989.

19 Utilizam-se livremente os comentários de Gilles Deleuze, in: *L'image-temps*. Paris: Ed. Minuit, 1985. p 212-213, para o caso das análises em pauta.

de suas determinações existenciais no plano da reconstrução do real; o relato etnográfico revelaria, não por acaso, a intenção enunciadora do(a) antropólogo(a), fornecendo igualmente elementos importantes para a análise do caráter eminentemente formal que o pensamento e a experiência etnográficos contemplam (DELEUZE, 1985).

Ao contrário de uma obediência aos modelos axiomáticos da objetividade científica em Antropologia (com base na tecnologia da escrita), o que caracteriza os usos das tecnologias audiovisuais enquanto problema de investigação antropológica é que tais tecnologias são inseparáveis de uma escolha na forma a ser adotada para a narrativa etnográfica. Numa perspectiva construtivista, tal escolha traz em si não apenas questões metodológicas acerca da "demonstração" dos elementos normativos da conduta do(a) antropólogo(a) em campo e dos elementos relativos à delimitação do objeto antropológico, enfocados em níveis diferenciais. Trata-se de enriquecer os estágios iniciais das estruturas cognitivas que fundam o relato etnográfico com base na escrita, integrando-os às novas propriedades da coordenação raciocinada dos conceitos antropológicos para a produção de uma obra etnográfica.

No plano da ação, a imagem técnica coloca, para a Antropologia, o problema da revisão de seus projetos de conhecimento anteriores, uma vez que, nos dias de hoje, as inovações tecnológicas do pensamento franqueiam a abertura desta matriz disciplinar a novos possíveis conjuntos de estruturas operatórias de narrativas etnográficas através de reorganizações sucessivas de seus conceitos, alguns irredutíveis aos precedentes.

As formulações construtivas da narrativa etnográfica, portanto, não se esgotam na tecnologia da escrita. No plano do pensamento e da linguagem, o desafio de se produzir uma obra etnográfica com base nas tecnologias audiovisuais decorre da importância de uma reflexão sobre a gênese das estruturas cognitivas que formam o conjunto das condições de acesso ao conhecimento em Antropologia, engendrando novas reorganizações em seu campo de conceitos.

ETNOGRAFIA VISUAL, DA INTRATEMPORALIDADE DA NARRATIVA E EXTEMPORALIDADE DA NARRAÇÃO

As dificuldades sempre enfrentadas de se incorporar a imagem técnica nas formas iniciais do conhecimento em Antropologia não são sem razão de ser, uma vez que se possam correlacionar tais embaraços, a herança do saber antropológico, à ortodoxia iconoclasta de um pensamento científico racionalista e positivista, calcado no lugar por ele atribuído à imaginação nas formas de conhecimento elaboradas pela Modernidade triunfante.[20]

Neste ponto, o próprio campo de conceitos da Antropologia visual aparece impregnado com tal tradição de pensamento, em que a imagem aparece desligada da consciência imaginante, presente no sujeito humano, fruto da tentativa dos(as) antropólogos(as) de separar suas teorias científicas das produções do imaginário "nativo" pesquisado e do seu esforço em cumprir, fielmente, o *métier* de etnógrafo.

Neste sentido, as estruturas de conhecimento em Antropologia, desde seus estágios mais elementares com o evolucionismo, mostram complexidade e elaboração sucessivas, graças a construções autorreguladoras no plano de sua matriz disciplinar. Semelhante quadro revela que a Antropologia visual, mesmo sem adotar a tecnologia da escrita, tem por desafio contribuir com abstrações refletidoras acerca da grafia "realista" ou do tratamento "naturalista" a propósito das ações humanas, numa constante valorização exacerbada de um *logos* iconoclasta.[21]

---

20 As leituras de Luis Dumont, *Da ideologia Moderna*, de Ernst Cassirer, *Ensaio sobre o homem* e de Alain Tourraine, *Crítica à Modernidade*, juntamente com a obra de Luc Ferry, *Homo Estheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, podem ser reveladoras da vinculação entre as noções de indivíduo e subjetividade nos termos do ideário da Modernidade e o nascimento da estética da razão e da figura do "homem da civilização" que as sustentam.

21 O iconoclasmo do pensamento ocidental pode ter suas origens mais remotas nas doutrinas religiosas que tomam Cristo como princípio de *reversio*, ao contrário da *creatio*, efetuando-se na divinização e deificação dos "objetos sensíveis". Nos termos dos derivados de um pensamento moderno, o que se verifica é que a consequência histórica do platonismo será recusada, em nome do "pensamento direto", a favor do *conceitualismo aristotélico*, cada vez mais carregado de empirismo. Cf. DURAND, Gilbert. *Science de l'homme, op. cit.* e GUENON, René. *Orient et Occident*, Paris: Ed. De la Maisnie, 1987.

Segundo Bachelard (1989c), sempre em caso de empobrecimento da imagem, se pode constatar que a produção de conhecimento daí derivada se orienta para um individualismo narcísico na produção intelectual. Diferentemente, o subjetivismo bachelardiano propõe, para o âmbito da produção de saberes, o concurso da imaginação criadora e, através dele, a construção de uma ciência orientada para um narcisismo cósmico, fator de unidade e amplidão do conhecimento humano.

Cabe aqui refletir sobre o fato de que o concurso da imaginação atua no interior dos diversos sistemas de pensamento, sendo ela, inclusive, a que impulsiona a consciência do homem da Ciência a afinar seus conceitos.[22] Neste sentido, tanto a razão científica quanto a inteligência humana navegam nas águas da grande corrente de um pensamento fantástico humano que veicula ações e pensamentos aos dados da experiência.[23]

O problema acerca da depreciação da imagem técnica nas diversas formas do pensamento antropológico deriva da forma como o pensamento científico processou uma higienização do *mundus imaginalis*[24] no interior do *logos* racional, tratando-o como fenômeno resultante da vacuidade essencial da consciência ao se orientar progressivamente na busca de um pensamento purificado de imagens.

No campo da Antropologia pós-moderna, a consciência da ilusão, no registro das etnografias, subverteu a convenção adotada para o gênero "realista", motivando o(a) antropólogo(a) a se libertar

---

22 Por exemplo, a obra de A. Corboz *et alii, Ciência e Imaginário*. Brasília: Ed. UnB, 1994, onde inúmeros pensadores das ciências exatas revelam a intimidade das relações entre o saber científico e o imaginário no sentido de apresentar as diferentes formas pelas quais o *logos* se nutre da dinâmica não-racional que significa o "profundo reservatório das imagens e dos mitos".

23 Cf. DURAND, G. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Dunod, 1984, ciência e mito não podem ser dissociados como supõe o corpo de um sistema de crenças de base evolucionista, que tende a hierarquizá-los segundo um processo de maturação progressiva do trajeto antropológico do sujeito humano.

24 Expressão cunhada por Henry Corbin (1964b), para traduzir o mundo das imagens como verdadeiro termo mediador entre a criação material (acidente exterior) e o ato criador (ordem interior).

do próprio ato interpretativo que incide na produção etnográfica. Neste ponto, a história do romance moderno, juntamente com a "questão do estatuto narrativo da historiografia" na atualidade, pode jogar algumas luzes sobre as fontes da inteligibilidade dos usos da imagem na Antropologia, em obediência às exigências de cientificidade e de consciência analítica, e seus reflexos na produção da obra etnográfica através das tecnologias audiovisuais.

Por exigência do momento, é forçoso perguntar sobre as condições epistemológicas da produção do conhecimento em Antropologia e investigar a respeito da especificidade da produção de etnografias que tenham por base a geração de imagens no âmbito das tecnologias audiovisuais. Tomando-se as formas iniciais do relato etnográfico e a elaboração sucessiva de suas estruturas, trata-se de elaborar novas formas de narrativas a partir do "prolongamento das abstrações refletidoras já atuantes no desenvolvimento do pensamento" antropológico, no sentido "noético de uma reorganização necessitada pela reconstrução das ligações anteriores" num novo plano, o das narrativas etnográficas visuais.[25]

Os problemas da verossimilhança (e a presumida literalidade da imagem técnica) na descrição das ações humanas em sua verdade cotidiana, a busca da fidelidade à experiência (pelo uso de autobiografias e história oral), o imediatismo sugerido pelos "efeitos de ilusão de proximidade" que a transcrição quase simultânea dos sentimentos experimentados e das circunstâncias registradas através das tecnologias audiovisuais merecem ser analisados à luz dos prolongamentos das estruturas formais da escrita, fundadas na ideia da simulação de um pensamento "natural" no âmbito da imagem técnica.

Muitas vezes, o processo de axiomatização da imagem técnica no plano da simulação das estruturas naturais do pensamento (biológicas e fisiológicas) se explicitam aos olhos do(a) antropólogo (a) apenas no

---

25 Cf. PIAGET, Jean. *A Epistemologia Genética*. São Paulo: Abril Cultural, 1978a. A propósito das citações, ver seus comentários a respeito dos problemas epistemológicos clássicos.

momento da montagem que antecede a estrutura a ser adotada para o relato etnográfico em filme, fotografia ou vídeo, quando a obra ultrapassa o âmbito teoremático da pesquisa antropológica e atinge seu grau maior de complexidade enquanto unidade/totalidade.

A decupagem mais detalhada da ação (muitas vezes a partir dos efeitos de intercalação de planos) e, logo após, o arranjo segundo suas relações de contiguidade no espaço e de continuidade no tempo, pela via da montagem que organiza as sequências de imagens escolhidas para narrar o "fato etnográfico", desvendam ao(a) próprio(a) antropólogo(a) não só os jogos simbólicos da linguagem como elemento-chave para recuperar a "naturalidade" dos acontecimentos agenciados, o fluir da história narrada, na perspectiva do(a) espectador(a), mas a esquematização representativa de uma ação no tempo estruturada pelo(a) antropólogo(a) a partir do conjunto de seus elementos unidos na simultaneidade.

A fase de elaboração do roteiro de edição focaliza claramente esta polêmica. A imagem técnica, no plano de uma esquematização representativa, da interiorização das ações vividas pelo(a) antropólogo(a) durante o processo de pesquisa de campo, passa à manipulação conceitual da linguagem, pela reconstrução, num plano superior, da narrativa etnográfica, irredutível ao plano anterior.

Pela via de uma lenta e laboriosa passagem da ação ao pensamento, a imagem técnica adquire a propriedade de um conceito ao acarretar, no plano da narração, não só pela escolha de ligações duráveis entre as ações dos(as) personagens capazes de transpor, através das imagens em movimentos numa tela, os fragmentos vividos de suas histórias numa obra coerente, mas também nos termos da natureza de suas classificações em "coleções figurais" (convergentes por suas diversas naturezas) dispostas num contínuo.

A imagem técnica se adensa e remete o(a) antropólogo(a) a uma relação com o fora, externo à sua "consciência psicológica íntima", capaz de restituir ao relato etnográfico uma reversibilidade

operatória que o leva a se libertar do contexto original das ações do(a) sujeito(a) do(a) investigador(a) em campo e do domínio da própria causalidade de suas operações com o seu objeto.[26]

AS LÓGICAS DA IDENTIDADE E DA EXCLUSÃO NA PRODUÇÃO DE ETNOGRAFIAS VISUAIS

Interrogar-se acerca da imagem técnica na formulação das categorias antropológicas de entendimento no momento da produção de narrativas etnográficas através das tecnologias visuais remete, certamente, a pensar na gênese dos conceitos científicos em Antropologia e nas transformações em suas construções cognitivas no que concerne a seu esforço em superar os limites epistemológicos que cercam a imagem no pensamento ocidental.[27]

Para se precisar, portanto, os termos através dos quais se delimita o campo disciplinar da Antropologia visual, há que se tematizar as especulações evolucionistas e positivistas, que constituíram o triunfo das explicações científicas histórico-causais na compreensão do pensamento humano para, finalmente, daí se retirar as obras etnográficas do gueto formal de categorias de pensamento vazias de significação que as submete a um empirismo lógico.

---

26 Num sentido inverso do autor, talvez seja interessante repertoriar os comentários criteriosos de G. Deleuze, *L'image-temps, op. cit.* p. 210, sobre como a matéria sinalética da imagem-movimento atinge o tema do monólogo interior na construção de narrativas etnográficas. Seria necessário pensar, na produção/geração de etnografias em Antropologia visual, quando o(a) antropólogo(a) atinge uma modalidade teoremática, ou seja, quando as relações do pensamento na imagem substituem a contiguidade das relações de imagens. O que, para Artaud, apud G. Deleuze, significaria não estar mais contando uma história mas desenvolvendo "uma sequência de estados de espírito que se deduzem uns dos outros como o pensamento se deduz do pensamento" .

27 Da Antiguidade à Renascença, passando pela filosofia oculta e a teosofia árabe, é necessário assinalar que o Ocidente judeu-cristão se debateu com desconfiança em torno da Imagem como *topos* fantástico, como reino da imaginação e da fantasia que anuncia/denuncia a presença do mistério da criação, cf. VÉDRINE, Hélène. (1990).

Neste plano de ação, repensar as temáticas centrais da Antropologia a partir do emprego de tecnologias audiovisuais na construção de narrativas etnográficas deveria conduzir ao abandono da perspectiva que insiste na conversão do semantismo dos símbolos que configuram as operações estruturantes da imagem numa sintaxe pelo retorno ao estudo aprofundado da dinâmica incessante da linguagem e da ação humanas e do instrumento de suas operações com o real.

Na base deste processo, é necessário remarcar o lugar da imagem e da técnica que desde muito, na Modernidade triunfante, se tem desenvolvido sob o primado do materialismo dogmático. O uso das tecnologias audiovisuais, em adesão ao dogmatismo da letra, tem, inúmeras vezes, impregnado a prática antropológica no sentido de reforçar o princípio de identidade que reina no tratamento unívoco da imagem e o seu referente material, sob o primado da exclusão das operações cognitivas e dos esquemas de pensamento que lhe dão suporte e de suas transformações temporais inerentes em termos da incessante troca entre as pulsões subjetivas humanas e as pressões objetivas do mundo.

De maneira geral, a Antropologia visual, sem debruçar-se sobre o tema da imaginação e seu dinamismo organizador do pensamento humano, tende a afastar-se de uma profícua discussão acerca da gênese da figura do(a) antropólogo(a) no trajeto de construção da figura de homem no Ocidente. Nos termos deste afastamento, aprofundar a visão de sujeito epistêmico à qual a Antropologia, pela via de um agnosticismo materialista que afirma a imagem como simulação da própria vida, significaria, por exemplo, nos dias hoje, denegar o concurso da imaginação criadora que a técnica e a imagem sinalizam.

Não é sem motivos que a fascinação do(a) antropólogo(a) em conduzir histórias humanas sob os efeitos do sentimento de realidade que detém a força da imagem técnica, no sentido de restituir o real da vida, se transforma no momento em que o roteiro e a montagem de um vídeo ou filme etnográfico realizam a passagem definitiva da participação da imagem de recurso metodológico à sua função

narrativa propriamente dita.[28]

Gera-se aí um mal-estar! É o momento em que o(a) antropólogo(a) se descobre preenchendo, com seus esquemas de pensamento em forma de narração, os intervalos do decurso do tempo que vão das séries fragmentadas de registros obtidos em campo aos efeitos de composição de uma obra. Da mesma forma, é o momento em que a imagem técnica desempenha, no plano formal da etnografia, o dinamismo integrador de abstrações formalizantes, suficientemente fortes a ponto de configurar uma história una e completa a partir de incidentes e acontecimentos dispersos, dispostos numa sucessão de cenas e de planos, conferindo, finalmente, um "suplemento de alma" ao *métier* do(a) antropólogo(a).

Face à ameaça de dissolução do campo etnográfico, neste momento, o(a) antropólogo(a) reage. Congelando suas formulações conceituais numa pedagogia da imagem, a narrativa por ele construída tende a tornar-se discurso, dispondo ao(a) antropólogo(a) simetricamente os acontecimentos, as situações e os personagens, um ao lado do outro. A obra que daí resulta não se desgruda de um realismo da imagem corpórea dos fatos, situações e acontecimentos registrados, e a ação contada se desenrola sem apontar para as mudanças interiores que subjazem à conduta dos protagonistas numa forma alusiva à imagem como "conceito". Movido pela motivação reducionista que a presença objetiva da imagem apresenta, ignorando o seu duplo (as suas forças alusivas no plano de uma fantástica transcendental), o antropólogo sucumbe à crença da "neutralidade"/"objetividade" das concepções científicas, produzindo uma obra que se pretende domesticar à *poiésis* que a sustenta.

Paradoxalmente, quanto mais a verossimilhança da narrativa visual com o vivido humano é intencionada e projetada pela

---

28 Cf . FELDMAN-BIANCO, B. "Reconstruindo a saudade portuguesa em vídeo: histórias orais, artefatos visuais e tradução de códigos culturais na pesquisa etnográfica". In: *Horizontes Antropológicos*, a. 1, n. 2, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.p.59 a 68.

neutralidade dos devaneios do(a) antropólogo(a), mais ela reafirma o lugar da sua imaginação criadora na produção/geração de conhecimento. Neste ponto, afastar-se do campo "ficcional" pela busca incessante da imagem enquanto semelhança do real e da vida é imaginar que há um sentido imanente nas coisas retratadas por ela, sentido que o espectador captaria na transparência do "olhar antropológico"; é enredar-se, novamente, numa operação fantástica com o real em que a imagem desempenha o papel de cópia autêntica e fiel da vida.

Em Antropologia visual, a arte da ficção pode estar dissimulada sob o véu de uma motivação realista, segundo a qual a etnografia visual aparece não só como semelhança com o real, mas com o verdadeiro, e em que a imagem técnica não foge ao solo fértil da imaginação criadora do(a) pesquisador(a), sendo tratada como miniaturização do mundo.

Sob este ângulo, as obras etnográficas geradas no âmbito da Antropologia visual tendem a perder a sua força criadora pela tendência a submeter as imagens, no corpo de uma narrativa, a cadeias lineares e homogêneas de sentido, pelas quais o pluralismo de suas conexões simbólicas cede lugar à intenção do(a) antropólogo(a) em agrupá-las segundo cifras normalizadas por um *logos* abstrato e vazio e delas retirar a identidade dos dados empíricos apresentados.

Aprisionado num contexto de "solidificação do mundo", o(a) antropólogo(a) tende a apostar no domínio do aparato tecnológico como instrumento que "nivela" a imagem ao mundo das coisas, esquecendo as operações cognitivas que lhe dão suporte pelo fato de que ela, denunciando sua abstração formalizante, anuncia a presença-ausência da coisa retratada. Neste caso, o mundo das aparências é tomado como único mundo existente e as formas geradas pelas tecnologias audiovisuais, fiéis às aparências, são tomadas como "reais", anunciando-se, ao nível das estruturas de conhecimento, uma dicotomia entre o mundo das formas e das essências.

Partindo-se da ideia segundo a qual existe separação entre as estruturas objetivas do mundo e as estruturas subjetivas do

conhecimento humano, cria-se um fosso entre forma e matéria do pensamento no corpo de uma reflexão antropológica acerca das abstrações refletidoras que a imagem condensa, cindida entre os atributos do sonho e a precisão do real. Pensamento em conformidade com o movimento de secularização, que rejeita toda a dimensão transcendente das cogitações humanas, a Antropologia visual mantém-se presa fácil do cartesianismo como sua preocupação de libertar o conhecimento humano da ideia de Cosmos. [29]

Toca-se aqui no problema defensivo dos usos das tecnologias audiovisuais em Antropologia, ou seja, defende-se a produção etnográfica tendo por fundamento a imagem técnica, sustentada no argumento bergsoniano de que a inteligência se reduz à representação em imagem, pela corporeidade do movimento da vida que condensa. Este argumento, no entanto, é frágil, pois ignora a existência de operações que subjazem ao "procedimento cinematográfico da inteligência", concebida apenas como ação sobre a matéria.

Neste sentido, o campo da composição narrativa, as tecnologias audiovisuais desafiam a Antropologia visual a rever o tratamento da dialética temporal que funda as coordenações gerais da produção da obra etnográfica (reunir, ordenar, pôr em correspondência) nas quais subsistem as estruturas dinâmicas da inteligência humana. No plano formal, a narrativa etnográfica em Antropologia encerra uma "arte de imitar a vida" pela intenção mimética do(a) etnógrafo(a) em copiar a experiência, através de jogos de convenções, pelos quais a consciência da ilusão não pode, por sua sujeição aos efeitos da linguagem, libertar-se do próprio ato interpretativo.[30]

---

29 Período da ortodoxia da Igreja, o tema da imaginação vem associado ao fenômeno da crença (podendo influenciar a crença em espíritos e demônios), vista como poder de ilusão, manipulando mitos e milagres, e como verdade, do ponto de vista do que investe num objeto uma verdade.

30 Neste ponto, Kant avança sobre o pensamento de Descartes em sua tentativa de elucidar o estatuto da imaginação na formulação do conhecimento humano. O pensamento kantiano insiste no caráter construtivo da Imaginação, pois permite diferentes sínteses se efetuarem *a priori*, como possibilidade

O problema que se coloca para a Antropologia visual é, portanto, a aceitação das obras etnográficas que têm por suporte do pensamento a capacidade das tecnologias visuais de reunir o "conjunto dos possíveis" de um determinado nível de fidelidade ao dado empírico restrito ao suporte da escrita num conjunto hierarquicamente distinto de possibilidades contidas na etnografia clássica, portanto e por consequência, operacionalmente novas. Isto posto, sai-se da combinatória das operações cognitivas anteriores e adentra-se no plano das invenções de novos conhecimentos, aceitando, em decorrência, que o processo de objetivação do pensamento, "seu universo de *res*", possui vias "múltiplas, irredutíveis e divergentes" de realização (DURAND,1979b).

---

da objetividade do pensamento, cf. Ernst Cassirer. *La philosophie des formes symboliques*, v. I, Paris: Editions de Minuit, l972. Atualmente, em termos piagetianos, poder-se-ia reclamar da ausência de referência à ação como mediadora deste processo de formação de conceitos, tanto quanto, em termos vigotskinianos, demandar o lugar da linguagem.

Capítulo 8

ANTROPOLOGIA EM OUTRAS LINGUAGENS

Almejamos que este livro contribua com o vigoroso campo da Antropologia visual brasileira. Nossa pesquisa nunca se isolou deste fértil campo e temos dialogado com pares e colegas de laboratórios de Antropologia e Imagem no Brasil, na França, em Portugal, na Alemanha, no Chile, na Argentina, na Colômbia, nos Estados Unidos e no México sobre os múltiplos instrumentos de pesquisa audiovisual, que se apresentam hoje como as principais vertentes dos estudos sobre culturas contemporâneas, justamente por propiciar que os grupos sociais estudados partilhem do processo etnográfico numa ressonância muito mais ampla do que a restrita circulação dos meios acadêmicos.

No que tange aos recursos multimídia, objetivamos ampliar o processo de divulgação dos resultados da pesquisa etnográfica nas modernas sociedades complexas para além dos muros das universidades, através da pesquisa com as novas redes eletrônicas e digitais orientada para a criação de sites e blogs. Como mostramos nos capítulos anteriores, o uso das tecnologias digitais e eletrônicas tem possibilitado também à Antropologia contemporânea expandir a escritura etnográfica para o campo da produção de tecnologias interativas e jogos eletrônicos multimídia, fazendo avançar o debate em torno das formas de tratamento documental em hipermídias como integrante da produção do conhecimento antropológico.

Ao transmitir nossa experiência no caso de Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV), esperamos que se expanda, na antropologia, a criação de sites, blogs, DVDs interativos e jogos eletrônicos, ao lado de trabalhos de produção audiovisual de documentários e de exposições fotográficas, dimensões por nós privilegiadas, não apenas para a construção da escrita etnográfica hipertextual, mas para uma reflexão acerca do processo de patrimonialização do mundo urbano contemporâneo.

Diante de uma realidade na qual a informação eletrônica e as redes digitais avançam a passos largos na liberação da memória de seus suportes físicos imediatos (a voz humana, os gestos, os rituais, o pergaminho, o papel, etc.), a disciplina antropológica não pode, hoje, prescindir do estudo da hipertextualidade, oriundo da era da informática, para a do processo de criação, produção e fruição de experiências etnográficas em ambientes multimídia, sem necessariamente abstrair do ambiente convencional do espaço livreiro.

A virtualização da informação por desconexão em relação a um meio particular implicou, na história da humanidade, a transformação do espaço-tempo ordinário das coletividades, abrindo-as para novos meios de interação cognitiva. Variabilidade de espaços e de temporalidade faz parte desse processo, no qual registros e sistemas de transmissão (oral, escrita manuscrita, impressão, fotografia, filme, vídeo, redes digitais) seguem diferentes ritmos e velocidades de integração social.

Para nós foi importante mostrar o processo de tornar virtual um ato ou uma informação, pois significa que um e outra se tornam "não-presentes", desterritorializando-se. A narrativa clássica (oral), com o avanço da escrita e da imprensa, foi confrontada com uma unidade de tempo sem lugar. O espaço-tempo clássico, com o avanço da tecnologia da informática e das redes eletrônicas (interações em tempo real, transmissões ao vivo, comunicação por correio eletrônico), tende a constranger os lugares "realistas" da memória ao confrontar os sujeitos modernos com a ubiquidade, a simultaneidade, a distribuição irradiada e massiva de informações.

Dentre as razões por nós apontadas para esta tendência, uma

diz respeito ao fato de que, na contemporaneidade, quanto mais o passado se condensa, mais se consolida a consciência desse tempo passado e mais se destaca, em nossas sociedades, a necessidade de o conhecer, registrar, resgatando e reconstituindo os signos culturais configuradores de identidades e pertencimentos de seus grupos urbanos. Neste ponto, os grandes centros urbanos contemporâneos como testemunhas dos jogos da memória de seus habitantes escapam, sem dúvida, ao tratamento formal das análises usuais sobre patrimônio histórico e cultural e dos seus critérios arquivísticos.

Para refletir a hipertextualidade aplicada ao campo dos estudos das metrópoles contemporâneas, consideramos necessário retomar alguns autores e tradições que fundam a matriz disciplinar da Antropologia urbana, ou, nos termos de Gilberto Velho (1981), da Antropologia das sociedades complexas, que nos permite falar, sem constrangimentos, do campo epistemológico de uma Antropologia hipertextual.

ANTROPOLOGIA NO CYBERSPACE

A pesquisa com os procedimentos de gestão eletrônica de acervos digitais multimídia, sob o formato de coleções etnográficas hipertextuais, contempla nosso esforço de consolidar uma etnografia da duração das e nas modernas sociedades complexas. Ao longo dos anos, tais coleções (escritas, sonoras, videográficas e fotográficas) resultaram em um acervo documental multimídia, oriundo de inúmeros projetos de pesquisa realizados pelo BIEV, tendo como fundo de origem a cidade de Porto Alegre e seus territórios de socialidades coletivas.

Nossos esforços se têm orientado, portanto, no sentido de pensar as formas de transposição da representação etnográfica da imagem-técnica para a imagem-síntese, assim como as características de seus fluxos nas redes digitais e eletrônicas (seu ilusionismo, em termos de efeitos de realidade) derivam das intimações sociais que as sociedades moderno-contemporâneas exercem sobre as formas de produção de saberes e fazeres da Antropologia contemporânea.

A produção dos efeitos de simulação, interatividade e telepresença, característica da imagem-síntese, não representa, com o advento das tecnologias digitais, apenas um objeto, entre outros, para os estudos antropológicos acerca da obsessão da indústria da mídia. A imagem-síntese é uma importante ferramenta para repensar o estilo "naturalista" ou o "realista" que marcaram a representação etnográfica veiculada pela imagem-técnica, assim como os seus pressupostos de mimetismo do mundo dos objetos e das coisas.

O HIPERTEXTO E OS PROCEDIMENTOS DE PRODUÇÃO DA NARRATIVA ETNOGRÁFICA

A disponibilização de dados e informações da vida ordinária de pessoas e/coletivos nas redes digitais e eletrônicas tem permitido, cada vez mais, o confronto de práticas discursivas acadêmicas com as extra-acadêmicas, oriundas de culturas, povos e mundos os mais diferenciados, que se valem das redes digitais e eletrônicas como espaço de enunciação de suas vozes.

Documentos com suportes diversificados da memória coletiva de indivíduos e/ou coletivos passam a ser simulacros a partir da sua transformação em mídia digital, de sua numerização e quando, "por símbolos de contraste", armazenam e processam, sob a forma de rastros, o fluxo da vida social. Eles funcionam como partes integrantes de sistemas de informações que emergem das propriedades físicas dos documentos postados nas internet que, transformados em símbolos abstratos (numéricos), muitas vezes traduzem um sistema de medidas que quantifica as suas qualidades (BINKLEY, 1995, p. 428-429).

No caso de pesquisa com os jogos de memória de sociedades complexas, a transformação de acervos patrimoniais (objetos, vestígios da cultura material, fragmentos visuais, textos históricos) em dados digitais gera uma mudança significativa na forma como tais dados/documentos são dispostos em conjuntos de informações pelo antropólogo para efeito de tratamento documental de seus

dados de pesquisa, forçando-o a refletir sobre os paradigmas e tradições de sua matriz disciplinar.

Trata-se, assim, de investir numa pesquisa sistemática em torno da multiplicidade de saberes e do dinamismo da construção do conhecimento com base na tecnologia intelectual oriunda das redes digitais e dos efeitos correlatos do uso da imagem-síntese para a apropriação e recriação de memórias coletivas, tendo em vista as novas formas de expressão do patrimônio cultural na contemporaneidade.

Em termos metodológicos, consideramos o impacto de se operar com acervos digitais nos casos em que se impõe a necessidade de abandonar a fisicidade do registro histórico e etnográfico. Diferentemente do meio analógico, que recebe e mantém os traços dos eventos impressos num suporte físico (no qual mensagem e meio se misturam em uma forma expressiva e se incorporam em um material físico), no processo digital o material do meio é inseparável da mensagem que ele transmite (BINKLEY, 1995, p. 428).

Se, por um lado, os acervos digitais podem ser comparados com outros tantos "lugares" em que se processa a memória da contemporaneidade, ou seja, lugares de preservação de simulacros das culturas e sociedades humanas no mesmo patamar dos arquivos, das bibliotecas e dos museus, a preservação digital, por outro lado, inova ao possibilitar, através de uma reflexão sobre as interfaces entre os domínios da imagem e da representação e os da informática, o adensamento do debate em torno das formas clássicas de tratamento de acervos documentais de paisagens urbanas, confrontadas, na contemporaneidade, com as inter-relações entre as suas diferentes dimensões: a real, a virtual e a atual. Inspiração são os trabalhos em realidade virtual (RV) do arquiteto Charles Jencks, *Landform* e *Garden of Cosmic Speculation*, assim como sua obra *The architecture of Jumping Universe* (1995), nos quais o autor reflete sobre a experiência espacial e o estudo das formas urbanas a partir do dinamismo complexo que abarca mente, corpo, espaço construído e ambiente.

DA FIGURA DO NARRADOR CRONISTA À DE COLECIONADOR

Para a produção de uma antropologia hipertextual, partimos de um processo de elaboração de um sistema de gestão eletrônica de documentos com base no processo de formação das coleções etnográficas multimídia (em formato de crônicas). Entendemos por "gestão eletrônica de documentos" o processo de criação de um programa de computação destinado a reunir, num mesmo ambiente de consulta, o fluxo informacional dos dados etnográficos produzidos ao longo da existência do projeto de pesquisa sobre a memória e o patrimônio etnológico em Porto Alegre, através do estudo dos meios de processamento das informações contidas nestes conjuntos de documentos para a otimização do seu acesso e uso na WEB.

Mostramos, nos capítulos precedentes, que a implantação de um sistema de gestão eletrônica de documentos no BIEV se desenvolveu segundo três eixos de estudo: 1) as técnicas de descrição, análise e interpretação de documentos etnográficos, abarcando o inventário e a catalogação de imagens digitais em múltiplos suportes, de acordo com os pressupostos dos estudos da Antropologia sonora e visual e da Antropologia da imagem e do imaginário); 2) elaboração de instrumento conceitual para criar classes lógicas de organização de conjuntos documentais multimídia, segundo suas invariantes operatórias (categorias) e de classificação (palavras-chave), dando origem a um *thesaurus;* finalmente, 3) criação de protocolos informatizados que possibilitem uma recuperação fina e exaustiva do conteúdo dos dados etnográficos colhidos em trabalho de campo ou de imagens antigas, obtidas junto a instituições como museus, arquivos históricos, centros de documentação.

Partimos, então, da metamorfose da figura do antropólogo-narrador para a do cronista-colecionador. Para o exercício de seu ofício, foi necessário rever, no BIEV, os conjuntos documentais multimídia no sentido de compor os fundos documentais de onde eles emergem, o que exigiu delimitar o perímetro dos estudos que se desenvolvem dentro de seus quadros institucionais nos

moldes de uma etnografia da duração. Nesta perspectiva, foram criadas classes diferentes de fundos de arquivos, segundo a biografia dos conjuntos documentais acumulados pelos anos de pesquisa no BIEV, ou seja: 1) acervos públicos (museus, arquivos históricos, centro de documentação); 2) acervos privados (doação de documentos de famílias, pessoas e comunidades) e 3) acervos etnográficos (produção de documentos pelos pesquisadores e bolsistas do BIEV ao longo de seu trabalho de campo, tais como projetos de pesquisa, trabalhos de conclusão curso, dissertações de mestrado, teses de doutorado, pesquisas de pós-doutorado, etc.).

No desempenho de seu papel de cronista-colecionador e nos processos de conservação e preservação dos fundos documentais do BIEV, o(a) etnógrafo(a) descobre que as imagens reunidas em coleções, no formato de um mosaico de fragmentos (constelações), só adquirem significado próprio em razão das figuras que formam pela proximidade umas das outras, resultantes de uma composição e não de um *telos* totalizador. Na figura do colecionador-cronista, o(a) etnógrafo(a) atua como uma espécie de restaurador(a), não submetendo as imagens a uma nova ordem racional totalizadora, mas ocupando-se de um trabalho artesanal de contar histórias cujos fragmentos, apesar de aparentemente desconexos, permitem, ao serem manipulados, que aquilo que é contado se hierarquize.

Um dos aportes metodológicos que gostaríamos de consolidar como mote em nossas pesquisas, usando das mídias eletrônicas e digitais na formação de coleções etnográficas multimídia e dos acervos digitais hipermídia, é o fundamento teórico-conceitual dos estudos das estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand (1984) e seu método de convergência para a compreensão do fluxo fabulatório das imagens que ancoram os jogos da memória, que nada mais são do que um incidente da função fantástica do Imaginário. Sustentamos que a memória, composta de fragmentos de tempos vividos e de tempos pensados, entrelaçados uns aos outros por sua potência de antidestino, se torna expressão de um espaço fantástico em que o Tempo é reencontrado, exercendo sua vocação de insubordinação diante da morte (ECKERT e ROCHA, 2005, 2013c). Foi determinante,

para nossa pesquisa em Antropologia hipertextual, o método de convergência descrito por Gilbert Durand (1984, 1989b). Ele orienta o processo de montagem das coleções etnográficas multimídia, reunidas em vastas constelações de imagens, mais ou menos estáveis e constantes, estruturadas segundo certo isomorfismo de símbolos convergentes, colocadas num mesmo ambiente de consulta: coleções etnográficas multimídia, compostas por imagens-síntese[1] (em contraposição a imagens-técnicas), reunidas por suas equivalências morfológicas e variações temáticas no interior de núcleos organizadores de sentido (ROCHA, 2008).

A pesquisa hipertextual sobre coleções etnográficas multimídia permite, como parte de uma etnografia da duração (ECKERT e ROCHA, 2013c), compreender a sinuosidade do real contida na superfície da representação etnográfica construída pelo(a) antropólogo(a) acerca do mundo do Outro, tanto quanto permite interpretar a gama de durações com a qual o pensamento antropológico precisa se confrontar para afirmar sua autoridade frente ao mundo dos fatos sociais. Se, por um lado, o(a) antropólogo(a) procura estabilizar o fluxo da vida através do imobilismo das imagens técnicas, retirando os fenômenos sociais do seu fluxo original, por outro, ao "etnografar", procura reconstruir um tal fluxo desde o imobilismo de suas formas. Verdadeiros agregados de formas simbólicas, apesar de suas diferenças, as coleções multimídia, dispostas num mesmo ambiente virtual de consulta, permitem uma narrativa etnográfica no interior deste trajeto antropológico complexo no qual as imagens participam de suas formas de acontecimento.

---

1 Estabelecemos aqui uma diferença conceitual entre o conceito de imagem-síntese, fruto do paradigma fotográfico (imagens produzidas por técnicas óticas de formação de imagem a partir da captação física do objeto e da emanação luminosa) e de imagem-síntese, nos termos de paradigma pós-fotográfico (imagem produzida por uma matriz numérica, compostas de pixel), conforme Santaella & North (1997). A primeira, para alguns autores, costuma ser mais forte que o texto, e mais próximas da oralidade.

A ESTRANHA PROFUNDIDADE DAS IMAGENS-SÍNTESE – A PRESENÇA DO SÍMBOLO

Numa antropologia hipertextual, o sentido do fluxo da representação etnográfica se dá através de pontos de uma condensação simbólica que forma as séries de conjuntos de imagens e objetos nos quais os símbolos se cristalizam, e cuja fonte é impossível de localizar, muito embora se possa inferir de onde ela se forma.

Isto porque, nas coleções multimídia, toda direção de representação etnográfica dentro de certo fluxo linear se rompe, segundo sua gerência, uma vez que ela passa a operar, no hipertexto, com regras de ação dirigidas ao conhecimento do real a partir da construção de invariantes operatórias de conjuntos de imagens. Imagens que escapam ao tempo presente, considerando a dispersão antropológica de suas origens. Sugerimos, neste ponto, em alusão às palavras de Gastón Bachelard (1993) e Gilbert Durand (1989b), que, no contexto de uma antropologia hipertextual, uma imagem nunca esta só; ela está sempre associada a um cortejo de outras imagens. Este cortejo não se dá a esmo, nem de forma caótica. As imagens não sofrem de solidão. Seu movimento frenético, no plano do Imaginário, aponta não para um caos, mas para figurações, ordenadas entre si segundo certos núcleos organizadores e regras de associação entre elas.

Estamos operando com processos complexos de construção do pensamento antropológico e da representação etnográfica, admitindo que a formação dos conceitos antropológicos sobre a cultura e a vida social participa deste jogo das imagens-síntese, abarcando, portanto, um processo criativo que não é de todo consciente. Ele se torna consciente progressivamente, através dos elementos de conhecimento que a imagem-síntese comporta por sua capacidade de propor ao etnógrafo-colecionador e cronista diferentes critérios de agrupamento, multiplicando seu sentido original.

Para o caso de uma Antropologia em hipertexto, em especial, consideramos que a construção da representação etnográfica por meio da captação de imagens-síntese se apoia, numa primeira instância, nas imagens do corpo do pesquisador, de seu deslocamento e posicionamento no mundo cósmico e social,

segundo suas intimações e constrangimentos, como sede de produção de seus símbolos intelectuais, mas delas se diferencia por força da produção de conhecimento antropológico hipertextual. No segundo caso, o caráter corporal da imagem, que antes se apresentava fora do registro de nossa memória, participa, agora, como imagem-síntese, de sua criação como realidade dinâmica, movimento sem matéria (DURAND, 1984, p. 46). Neste contexto, a imagem-síntese, como fragmento do vivido, age em função dupla: por um lado, a de domínio da função fantástica do devaneio, e, por outro, da presença de uma ação humana no mundo.

A ANTROPOLOGIA E OUTRAS LINGUAGENS: DA IMAGEM TÉCNICA À IMAGEM-SÍNTESE

Neste capítulo, à guisa de conclusão, é importante mergulharmos um pouco mais sobre os símbolos intelectuais criados pelo conhecimento antropológico para a apreensão do mundo da cultura (WAGNER, 2010).

Retomamos uma breve reflexão acerca das configurações singulares do campo da Antropologia visual e dos caminhos do conhecimento antropológico sobre as sociedades complexas: a apreensão dos fenômenos da cultura pelo registro visual e sonoro das formas por meio das quais uma cultura se dá a ver ao etnógrafo por intermédio das imagens técnicas, sob os efeitos do paradigma fotográfico (SANTAELLA & NORTH, 1997); os traços comuns (invariantes) que atravessam a pluralidade dos símbolos humanamente criados, e sua contrapartida, a imagem-síntese, transformada em pixels, numerizada.

a) A imagem-síntese na perspectiva da sociologia figuracional

Uma primeira aproximação para pensar a passagem da imagem técnica para a imagem-síntese e os efeitos de outras linguagens na construção de representação etnográfica e do pensamento antropológico pode ocorrer pelo diálogo entre alguns paradigmas da produção de conhecimento no campo da Antropologia visual e da imagem e dos fundamentos epistemológicos da sociologia de Norbert Elias.

Estamos aludindo à convergência entre as teorias que tratam do registro audiovisual como tratamento documental e/ou testemunhal da cultura e de suas formas de expressão e a perspectiva da sociologia configuracional de Norbert Elias (1994, 1999).

Em especial, destacamos o conceito de figuração para o estudo da vida social e a suas aproximações com a forma como normalmente concebemos o registro audiovisual na prática etnográfica. Neste ponto, podemos pensar que o uso dos recursos audiovisuais produz imagens-técnicas das configurações das relações de interdependência entre indivíduos a partir dos arranjos das intersecções com que desenham no mundo. Ao falar de captura de imagens-técnicas da vida social, não estamos buscando substâncias para suas formas, mas as múltiplas perspectivações de seus sentidos a partir de uma mesma configuração de invariantes de intersecções, às quais só temos acesso por meio do deslocamento e/ou posicionamento do pesquisador nas relações entre os indivíduos na busca da interpretação de suas formas, sempre transitórias, sempre parciais.

Com nossas câmeras e microfones não registramos a cultura, mas um arranjo de formas até certo ponto duradouras, por meio das quais podemos pensar uma determinada modalidade de ser e estar de um indivíduo e/ou coletivo no mundo. É por meio destas formas tecnicamente construídas que, como antropólogos(as), modelamos e organizamos os conteúdos sociais de nossas experiências neste mundo em novas modalidades, agora mais sintéticas. Os conceitos com os quais operamos o conhecimento antropológico sobre o mundo da cultura, suas manifestações e suas expressões, segundo os símbolos intelectuais de suas diferentes tradições, como nos aponta Ernst Cassirer (1972), são mediados pelos mundos das formas e, na mesma medida, o são as nossas produções audiovisuais.

Importante ressaltar, portanto, que nossos registros audiovisuais (imagens técnicas) não são apenas registros de fragmentos do fluxo da vida social. Com eles, delineamos formas e símbolos intelectuais por meio dos quais interpretamos o fluxo ininterrupto da vida social. A sociologia figuracional de Norbert Elias (1999) nos permite não apenas jogar luz sobre o processo

de captura das imagens ou técnica como parte do processo de compreensão do(a) antropólogo(a) acerca das figurações do social no interior de uma mesma configuração de invariantes culturais. A abordagem elisiana das figurações sociais e os processos de longa duração nos possibilitam refletir sobre a potencialidade interpretativa que tais imagens ou técnica veiculam, em termos de registro de dinâmicas culturais e da formação de identidades sociais, quando digitalizadas (imagens-síntese) e visualizadas, em termos de redes de articulação, num mesmo ambiente de consulta, segundo a geração de modelos matemáticos.

Nestes termos, as representações etnográficas veiculadas através de imagens-síntese participam de processos de comunicação e de conhecimento de uma determinada sociedade dentre as modernas sociedades complexas. Mas, acima de tudo, no plano de uma antropologia hipertextual, elas nos permitem compreender o fluxo permanente dos seus processos de metamorfose a partir das estruturas coletivas que desenham e onde cada imagem, a partir de seus laços de interdependência, se relaciona com as demais.

b) A imagem-síntese e a perspectiva da sociologia das formas

Com esta digressão, saímos do diálogo da Antropologia hipertextual elaborada de acordo com o modelo elisiano de sociologia figuracional para adentrar a sociologia formista de Georg Simmel (2002a, 2002b), suas derivações acerca dos conceitos de arranjo, figuração e configuração e, finalmente, constelação, para o caso do estatuto da imagem-síntese para a pesquisa com coleções etnográficas multimídia e acervos digitais.

Aludimos, aqui, ao mergulho na Antropologia das formas simbólicas presente na obra de Ernst Cassirer, que se apresenta, de forma singular, na sociologia de Georg Simmel (2006). As ideias desenvolvidas por esses autores, como Norbert Elias a que nos referimos, nos permitirão seguir adiante em nossas reflexões sobre a importância das novas linguagens oriundas da imagem-síntese. Sempre objetivando a produção do saber, em Antropologia ampliamos o sentido originalmente atribuído por essa área de conhecimento para o campo da representação etnográfica visual ou audiovisual. Em particular, defendemos

a sua pertinência e relevância para o campo da etnografia da duração (ECKERT e ROCHA, 2013c) no contexto das grandes metrópoles contemporâneas e o lugar que ocupam os acervos digitais multimídia disponíveis nas redes digitais e eletrônicas como parte de seu patrimônio etnológico.

Ao se dedicar ao estudo dos fenômenos da cultura na modernidade, em particular das grandes metrópoles, Georg Simmel (2002a) já alertava para a importância metodológica de nos ater ao estudo do fluxo constante da vida social, derivado das formas de associação entre os indivíduos, segundo interesses pragmáticos aos quais atribuem um conteúdo singular. Cabe ao sociólogo, por meio de uma síntese intelectual, estudar tais formas de acordo com seus argumentos e configurações. Para o autor, a sociedade se traduz como uma formalização intelectual do real imediatamente dado (SIMMEL, 2006), considerado aqui a partir do estudo das formas societárias e de sua descrição.

Transpondo os comentários que o autor tece acerca do estudo das formas de associação para o plano dos procedimentos de registro audiovisual dos dados etnográficos, podemos aceitar que as imagens técnicas que produzimos em nossos trabalhos de campo traduzem, em formas objetivas, apenas um fragmento da totalidade inesgotável dos conteúdos subjetivos da vida social. No registro do fluxo da sua vida ordinária, o(a) antropólogo(a), como os indivíduos e/ou coletivos por ele(a) estudados, constroi, portanto, formas de formas (SIMMEL apud MORAES FILHO, 1983). Ao registrar, por meio da imagem ou técnica (captadas pela luz), uma expressão ou manifestação da cultura, estamos retirando aspectos da vida social do seu fluxo original, aprisionando seus sentidos em configurações específicas, dando-lhes formas, retirando-os da indiferença. Por outro lado, ao digitalizar estas imagens e as transpor para uma tela de computador, de televisão, de *Ipad* ou de celular, as estamos transformando de unidades contínuas em unidades discretas, modeladas matematicamente e sujeitas, segundo certos padrões, a múltiplas metamorfoses (SCURI, 2002, p. 13).

Inspirando-nos em Simmel (1983) e pressionando seus comentários acerca da questão dos processos por meio dos quais as formas sociais se mantêm, sugerimos, para além de suas fronteiras originais, que para a Antropologia visual ou audiovisual a transposição do paradigma fotográfico para o pós-fotográfico significa a aceitação radical de que a representação etnográfica pela via da imagem-síntese (através de seus símbolos intelectuais) configura novos procedimentos sintéticos para pensar o sentido da vida social. Por essa razão, precisamente, é que enfatizamos a relevância do estudo dos usos da mídia eletrônica e digital, e suas linguagens, para a escrita de uma etnografia da duração, uma vez que tanto a eletrônica quanto a digital permitem, na linha da sociologia formista de Georg Simmel e considerando os processos de captação do seu fluxo original, novas sínteses intelectuais do estudo dos dados etnográficos. No ambiente das redes digitais e eletrônicas, o processamento de imagens ou técnica em imagem-síntese possibilita, dos fragmentos parciais de fenômenos culturais registrados ao longo do trabalho de campo, novas interpretações segundo as relações e ligações possíveis de suas expressões e manifestações singulares.

c) Dos fragmentos às constelações

Gostaríamos, em particular, de apontar a relevância, para a Antropologia hipertextual, do conceito de constelação na teoria social das formas comentado por autores como Georg Simmel (2002b) e Benjamin (1993) em seus estudos sobre a Modernidade, assim como Gilbert Durand (1979a, 1989b), em seus estudos sobre o imaginário e suas estruturas. Para avançar em nossas reflexões, é importante reconhecer que nossos registros etnográficos são fragmentos retirados do fluxo da vida social com a qual interagimos, do ponto de vista de nosso deslocamento e posicionamento em relação a ela, ou seja, nossos dados etnográficos tratam, na verdade, de fragmentos de uma totalidade. Em nossas etnografias, precisamos retomar tais fragmentos no interior de uma nova totalidade, através de procedimentos sintéticos, no esforço de restaurar seu fluxo original.

Neste processo, no caso da Antropologia hipertextual e da passagem da imagem ou técnica à imagem-síntese, ressaltamos a importância do processo de formação de coleções etnográficas multimídia para a compreensão da pluralidade de figurações de sentido que, segundo diferentes arranjos de uma constelação, se originam de tais fragmentos etnográficos. Tais fragmentos, retirados do fluxo ininterrupto da vida social, refigurados em coleções segundo suas diferentes composições e dispostos num mesmo ambiente de consulta (nas redes digitais e eletrônicas), permitem novas e complexas sínteses em representação etnográfica, no sentido vertical, mais abstratas, considerando seus simbolismos mais profundos, tanto quanto em sentido horizontal, por permitir uma reflexão sobre sua modelagem histórica. O hipertexto permite, assim, no campo da produção de saberes e fazeres da Antropologia, audiovisual ou não, com base nas imagens digitais, novas sínteses intelectuais, seja do tratamento documental dos dados etnográficos, seja da compreensão do fluxo ininterrupto da vida social de onde eles foram retirados.

Para o antropólogo que trabalha com hipertextos, a configuração dos dados etnográficos audiovisuais, na forma de coleções multimídia, precisam ser pensados como unidades discretas[2] de apreensão da vida social. Elas nos permitem tanto apreender o sentido organizador entre seus elementos, quanto, dispostas sob a forma de uma constelação, podem constituir agrupamento de unidades discretas, passíveis de interligações entre si e, agrupadas, revelar fenômenos culturais historicamente significativos. Apropriando-nos, nesse processo, dos termos simmelianos, a objetivação das formas culturais e as coleções etnográficas, como fragmentos de formas a serem completadas por um trabalho de interpretação, serve de conteúdo a outras formas

2 Em termos da linguagem computacional, segundo Scori, a imagem–síntese (leia-se digital), não se forma a partir de um sinal contínuo que se processa no mundo real, senão de um sinal discreto, tornado contínuo por um processo de "discretização", com base em modelos matemáticos implementados nos programas de computadores.

que regem a vida social (gama de conhecimentos acumulados pelos(as) antropólogos(as), formando uma cultura subjetiva, que compartilham entre si na modalidade de uma comunidade interpretativa) (RABINOW, 1999, p. 92-98).

Considerando, portanto, alguns esquemas enunciativos da Antropologia urbana e da Antropologia visual, investe-se na presença de "comunidades interpretativas" no que se refere à apropriação das representações e das práticas sociais referidas ao patrimônio etnológico local. A expressão *comunidades interpretativas* é aqui empregada no sentido crítico a ela atribuído por Paul Rabinow (1999). Isto é, consideram-se, na produção do hipertexto etnográfico, pela via das tecnologias digitais e eletrônicas, os atos interpretativos que engendram o diálogo entre as formas representacionais do patrimônio e da memória nas modernas sociedades complexas com as práticas sociais dos habitantes locais.

AS ESTRUTURAS CONSTELARES, COLEÇÕES EM HIPERMÍDIA E A ESCRITA DE UMA ETNOGRAFIA DA DURAÇÃO

Ao longo de inúmeras pesquisas no contexto metropolitano de Porto Alegre, temos insistido em refletir sobre esta interface entre antropologia e produção audiovisual em formato de hipertexto, analisando sua intertextualidade, recorrendo a interpretações diferenciadas, seja em sua especificidade histórica, seja em sua singularidade técnica. Neste sentido, o desafio tem sido o de evitar o processo de "museologização" do mundo, ignorando o perigo de cair na obliteração das diferenças dos significados culturais social e historicamente disponíveis, acabando por confundir a experiência e o sentido no tratamento da dimensão formal da representação.

A exploração de recursos multimídia e das redes digitais e eletrônicas, rompendo com o "real" do fluxo espaço-temporal discursivo das tecnologias da escrita e da impressão, tem-nos permitido tratar das metamorfoses dos territórios existenciais de práticas e valores culturais dos habitantes da cidade de Porto Alegre

sob a forma de resgate de informações, acontecimentos, situações importantes vividas por sua comunidade urbana. O esforço tem sido o de contrapor o caráter universalista do conhecimento científico às feições pluridimensionais que assumem os acervos documentais dos signos culturais da cidade quando reapropriados e redistribuídos fora dos muros da academia.

Para o caso do uso da hipertextualidade na formação de acervos digitais em ambiente multimídia, torna-se relevante pensar o jogo das imagens e de seus reflexos (umas sobre as outras) no interior da configuração estelar (constelações) que elas desenham. São esses jogos de rebatimento que terminam por orientar a posição do usuário de tais acervos nos fluxos das imagens que aparecem e desaparecem, fazendo com que, pela manipulação do conjunto de documentos, algumas imagens se imponham sobre outras. O usuário destes acervos digitais multimídia pela hipertextualidade está operando, assim, no plano não mais social, oficial ou histórico, uma vez que as imagens se desprendem do seu lugar original para gravitar em torno do movimento do pensamento do devaneio que orienta os jogos coletivos da memória.

No sentido de uma etnografia da duração, cada acontecimento constitui condição de interpretação da prática antropológica, cabendo ao antropólogo-pesquisador enfocar, em sua escrita, a lógica do compartilhamento de suas reminiscências com o da matéria lembrada e evocada. Em termos epistemológicos, o(a) antropólogo(a) se oferece ao papel de "guardião" da memória dos grupos com os quais trabalha, ou de agente de sua reatualização e retransmissão (mediando redes de sentido, de interpretação, de comunicação). As demandas de reatualização e retransmissão no presente de uma matéria passada tem apontado, cada vez mais, para o lugar delicado de "mediação cultural" que configura a prática da etnografia e para o lugar do antropólogo que estuda a memória e o patrimônio nas sociedades complexas contemporâneas.

O desafio do uso da imagem-síntese[3] nas formas de exposição de acervos de documentos etnográficos está associado, portanto, ao próprio passado e ao presente da incorporação das imagens fotográficas e cinematográficas nas formas usuais de tratamento dos acervos documentais para o grande público. Para o caso da criação de coleções etnográficas em hipermídia, é fundamental que se ponderem, no ilusionismo provocado pela imagem-síntese, as formas (relação com os atos artificiais, incompletos e desconstrutivos da máquina do computador) seguidas pelo leitor ao interagir com a representação: clicar na imagem ou no menu, tomando decisões ou selecionando, caracterizando-se por uma dinâmica temporal singular.

Neste ponto, a criação de acervos digitais multimídia não obedece à lógica clássica das formas de exposição de conjuntos documentais sem que estejam reunidos em um único e mesmo lugar, já que as visitas virtuais submetem o espectador a diferentes tipos de atos cognitivos: analisar diferentes conjuntos de informações, processar uma busca, iniciar suas aplicações, navegar através das páginas da tela, novamente iniciar outra busca, e assim sucessivamente, num mesmo tempo, através de múltiplas telas abertas que vão lhe exigir sempre novas perguntas e novas respostas (MANOVICH, 2000).

Os documentos etnográficos multimídia, situados num mesmo ambiente de consulta e reunidos por meio dos recursos de montagem e sincronização de imagens-síntese entre si, separados de seu suporte físico, permitem ao usuário direcionar-se ao passado, explorando-o, progressivamente, com mais detalhe e de acordo com seu fundo individual de sentido. As imagens-síntese permitem, aqui, em direção à contemporaneidade, explorar a instantaneidade de encaixes de imagens portadoras de sentido convergente que se cruzam para formar uma paisagem significativa para quem as consultar.

---

3 O uso do conceito de imagem-síntese é proposital: aponta-se para o perfil singular da imagem produzida por uma matriz numérica, composta de pixels e visualizada sobre uma tela de vídeo, projeção em diferentes suportes ou impressão, ou seja, imagens infográficas, conforme apontam Santaella & North (1997, p. 166).

Um banco de imagem e efeitos visuais que tenha como tema central a cidade, explora, portanto, através das interfaces de redes digitais, a sincronização de informações como substitutivo da unidade de lugar e suas interconexões enquanto parâmetro de unidade de tempo. Operar com a virtualização exige que se estabeleça a diferença entre a realização e a atualização nos moldes de um processo de conhecimento (LEVY, 1996, p. 21-23). Segundo o autor, "o armazenamento em memória digital é uma potencialização; a exibição é uma realização" (LEVY, 1996, p. 40).

POÉTICAS VISUAIS E SONORAS, COLECIONISMO E CRIAÇÃO DE HIPERTEXTOS MULTIMÍDIA

Com base nas novas tecnologias interativas, o banco de imagem acolhe, em seu processo contínuo de criação e recriação de imagens da cidade, a produção de novos registros visuais e sonoros da vida urbana local a partir da investigação de narrativas etnográficas baseadas nos efeitos de *poíesis* das imagens passadas e presentes (DEBRAY, 1991, p. 229 e 237) e nas memórias do amanhã, situadas num mesmo ambiente de consulta. Tal *tekhné* permite uma condensação espacial e temporal na equivocidade do sentido das imagens que representam as diferentes tradições que configuram o "viver a cidade". Nos termos do autor, podemos considerar o conceito de *médiasphère* para pensar as tecnologias do hipertexto, à condição de que nele se reconheça uma forte solidariedade entre o simbólico e a técnica.

Para o estudo das memórias coletivas, optamos pelo viés do colecionismo nos termos de Walter Benjamin (1993), isto é, não nos moldes dos objetos culturais concebidos como "mercadorias", ordenados segundo o tratamento documental arquivístico dos museus e dos parques temáticos. Na perspectiva de uma etnografia da duração, procuramos inserir "os objetos perdidos" de uma determinada sociedade e cultura numa ordem de sentido, a do tempo presente, e de sua força de germinação, sem perder a historicidade de suas condições de produção.

A montagem de coleções etnográficas em ambiente multimídia implica considerar o trabalho de recriação ininterrupto dos jogos da memória, repensando a escrita convencional da representação etnográfica segundo seus exemplos transitórios. As coleções por si sós não permitem repensar a linearidade intrínseca do texto etnográfico clássico; ela precisa vir acoplada à estrutura constelar e randômica dos jogos da memória, que exige do leitor um máximo de atenção para que não lhe escapem as interligações "verticais" entre os fragmentos das lembranças e recordações, do tempo vivido, por oposição à cômoda sequência de início-meio-fim do tempo pensado.

Diante do tempo do mundo, a estrutura constelar do tempo vivido nos mergulha num "mosaico" de lembranças cuja ligação não é feita pela concatenação textual-linear, mas por uma rede de conexões intra ou intertextuais. A relação das lembranças e recordações entre si não se faz apenas com as coisas lembradas e recordadas e sua proximidade a elas, mas pela possibilidade dos significados que elas atribuem umas às outras, formando núcleos de significações. Quanto mais distante as recordações e as lembranças são posicionadas umas em relações às outras, mais seus significados perdem em seus vários estratos de significação.

No caso de uma Antropologia em hipertexto, o leitor é convidado a contemplar as lembranças dos fragmentos e dos objetos, não como formações naturais de uma cultura urbana, mas como "imagens culturais" dispostas segundo certos laços de proximidade entre si. A etnografia em hipertexto traz consigo o desafio da leitura de um texto etnográfico construído segundo uma estrutura constelar, pelo esforço de um pensamento que pensa com imagens e através delas para estabelecer ligações entre suas partes aparentemente dispersas. As interrupções, mais que as continuidades, são o seu forte. Em termos de uma topografia do imaginário, privilegiam-se os processos de verticalização dos tempos vividos no interior dos jogos da memória, em detrimento dos procedimentos de horizontalização dos seus vários estratos de significação, segundo a lógica do tempo do mundo (histórico ou progressista).

O colecionismo aplicado ao processo de formação de conjuntos de documentos etnográficos multimídia nucleados segundo o semantismo de seus símbolos (DURAND, 1979a, 1984, 1989b) leva em consideração a dimensão temporal de seus testemunhos. Este procedimento, no processo de produção de uma narrativa etnográfica em hipertexto, parte da constatação de que tais "documentos etnográficos" traduzem, por um lado, a matéria perecível do tempo que transforma o instante presente em instante passado; por outro lado, permitem a passagem do instante (duração), pela via da vibração dos restos dispersos no tempo passado, anteriormente inteiro, no instante presente. A cadeia sequencial interpretativa, que resultava antes numa ordem linear, tende a ser interrompida pela ordem constelar, dada a simultaneidade da imagem que reúne a terceira dimensão, a da profundidade, à da quarta dimensão, a do tempo-espaço.

Nesse domínio, a implementação do BIEV se pauta pela necessidade de conversão do olhar histórico sobre a cidade à feição antropológica da pesquisa etnográfica graças aos recursos das tecnologias da informação e das redes eletrônicas. Estas lhe permitem armazenar e disseminar conhecimentos acerca de uma cultura urbana em mídia densa, sendo organizados e classificados a partir do estudo dos dados sensíveis das formas de vida social presentes no meio urbano, tendo em vista a importância do estudo de seus territórios como lugares de produção de significados da história em nossas modernas sociedades industriais.

HIPERTEXTOS MULTIMÍDIA E AS POLÍTICAS DE REPRESENTAÇÃO

O método de convergência - aplicado ao processo de produção, geração e circulação de coleções etnográficas (pelo viés da interpretação durandiana do tempo), com base na dialética da duração e na poética do devaneio de Gastón Bachelard (1993) - parte de alguns dos apontamentos de Henri Bergson (1969) a respeito do reconhecimento da profundeza das imagens, mas

não se restringe a ele. Numa releitura de Henri Bergson, Durand (1984) postula a existência de um semantismo de imagens, as quais contêm materialmente um simbolismo que lhes é inerente em razão de seus lugares de geração e produção. Ao final, trata do tema da poética humana de superar as devastações que a matéria perecível do tempo provoca. Neste novo contexto, o método de convergência cunhado por Henri Bergson toma outro vulto: um método tanto pragmático quanto relativista de observar a convergência de vastas constelações de imagens, mais ou menos estáveis e regulares, estruturadas por certo isomorfismo de símbolos (DURAND, 1984, p. 33).

Mostramos, em capítulos anteriores, as referências aos estudos de Jean Piaget a respeito da construção do símbolo relativo ao nascimento da inteligência na criança e aos estudos de Gastón Bachelard sobre a imaginação criadora e sua fantástica transcendental no plano da memória como espaço fantástico, bem como aos de Gilbert Durand (1984), que nos fornece um novo paradigma para pensar que a representação etnográfica contempla, no contexto da Antropologia hipertextual, toda a imagem-síntese (e suas relações projetivas de ocularidade, profundidade e ubiquidade). Neste sentido, nem toda imagem é contemplação do mundo, mas resulta de uma transformação dos objetos no mundo, retirando-os de sua indiferença. Se criar imagens, mentais ou não, é pensar o mundo através de uma transformação na sua matéria, produzir imagens configura-se, ontologicamente, como uma operação no tempo. A primeira consequência importante de nossas reflexões é a definição do símbolo como anterioridade, tanto cronológica quanto ontológica, de toda produção, geração, circulação de imagens mentais, imagens técnicas ou imagens-síntese. Sob o plano do símbolo, também se situa toda linguagem humana, cuja estruturação simbólica está na origem de todo pensamento, científico ou não. O simbolismo de que é portadora toda imagem é o que assegura universalidade a todos os processos sociais e culturais situados no plano da fabricação das imagens.

Por fim, reforçamos a importância do conceito de trajeto

antropológico, cunhado por Durand (1984, p. 30), em especial por mostrar que, no plano do imaginário, há uma incessante troca entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas do meio cósmico e social, do que resulta a ideia de uma gênese recíproca entre os gestos pulsionais humanos e do ambiente material e social que o cerca. A Antropologia, ou as antropologias e seus símbolos intelectuais, não pode(m) ser(em) pensadas(os) fora dos processos das acomodações do sujeito antropólogo(a) ao seu meio cósmico e social, ou seja, à cultura visual das sociedades complexas contemporâneas.

Capítulo 9

A POEIRA DO TEMPO NO SUL DO BRASIL COLEÇÃO ETNOGRÁFICA DO BANCO DE IMAGENS E EFEITOS VISUAIS

DVD interativo na orelha da contracapa

REFERÊNCIAS

AMIEL, Vincent. *L'esthétique du montage*. Paris: Nathan, 1997.

ANDERSON, Kevin Taylor. Etnographic Hypermedia-Transcending Thick Descriptions. De 1999. Disponível em: http://cc.joensuu.fi/sights/kevin.htm. Acesso em: jan. 2004.

AUTHIER, Michel e LEVY, Pierre. *Les arbres de connaissances*. Paris: La Découverte, l992.

BACHELARD, Gastón. *La poétique de l´instant*. Paris: PUF, 1962.

BACHELARD, Gastón. *La dialectique de la durée*. Paris: Quadrige/PUF, 1989a.

BACHELARD, Gastón. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1989b.

BACHELARD, Gastón. *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, l993.

BACHELARD, Gastón. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1989c.

BACHELARD, Gastón. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BACHELARD, Gastón. *O novo espírito científico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARDECHE, Maurice. *Histoire du cinéma*. Paris: Les Sept Couleurs, 1964.

BARNOUW, E. *El documental, historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1993.

BARTHES, Roland. *La poétique du récit*. Paris: Seuil, 1997.

BARTHES, Roland. Texte (theorie du). In: *Encyclopaedia Universalis*. http://www.universalis-edu.com. Acesso em: fev. 2004.

BATESON, Gregory. *La Nature et la Pensée*. Paris: Seuil, l984.

BATESON, Gregory. *Vers une* écologie *de l'esprit*. Paris: Seuil, l977.

BATESON, Gregory e MEAD, Margareth. *Balinese character. A photo analysis*. New-York: Academy of Sciences, 1942.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. Paris: Asselineau et Banville, 1869.

BAUDELAIRE, Charles. *Tableaux parisiens. Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis, 1861.

BAZIN, *André. Q'est-ce que c'est le cinéma*, Paris: Cerf, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Escrito em 1939, em Paris: Edition Suhrkamp, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas*, v. III. SP: Ed. Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Sur quelques thèmes baudelairiens*. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*, VIII,1, 2 Paris: 1939.

BENNEDICT, Ruth. Franz Boas as an etnologist. In: *Memoirs of the American Anthropological Association*, Franz Boas 1858-1942. n. 61, 1943.

BENOIST, Jean-Maire. *Tyrannie du logos*. Paris: PUF, 1993.

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 1970.

BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant. Essais et conférences* Paris: PUF, 1969.

BINKLEY, Timothy. 'Transparent technology', In: *Review Leonardo*, vol. 28 (5) 1995, p.427-432.

BOAS, Franz. History and Science. In: *American Anhtropology.* Anthropology: a reply". n. s., v. 38, 1936.

BOAS, Franz. The method of ethnology. In: *American Anhtropology*, n. s., v. 22, 1920.

BRUNO, Giordano. *Sobre o Infinito*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CALDEIRA, Teresa. *A cidade de muros*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Entrevista. In: ECKERT, C.; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Iluminando a face escura da lua:* homenagem a Roberto Cardoso de Oliveira - formato vídeo digital. 2005. (50min).

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Sobre o pensamento antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1988.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto & CARDOSO DE OLIVEIRA, Luís Roberto. *Ensaios antropológicos sobre moral e ética*. Biblioteca Tempo Universitário 99. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994a.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1994b.

CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symboliques*. v. I, II, III. Paris: Editions de Minuit, 1972.

MORAES FILHO, Evaristo. (org) *Georg Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.

CHARTIER, Roger. A *aventura do livro, do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

CHARTIER, Roger. *Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique*. Disponível em: http://www.interdisciplines.org/defispublicationweb. Acesso em: jan.2004.

CLEMENT Jean. 'Du livre au texte. Les implications intellectuelles de l'édition électronique'. In: *Sciences et techniques* éducatives. v. 5- n. 1/1998.

CLEMENT Jean. Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle. In: *Hypertextes et hypermédias: réalisations, outils, méthodes*. Paris: Hermès, 1995.

CLEMENT Jean. Ecritures Multimedia: les mutations du texte. In: *Cahiers du français contemporain,* ENS Editions, n. 6, mai. 2000.

CLEMENT Jean. *Hypertexte et complexité*. Disponível em: http://www.interdisciplines.org/defispublicationweb Acesso em: jan. 2004a.

CLEMENT Jean. *Hypertexte et fiction : la question du lien*. Disponível em: http://www.interdisciplines.org/defispublicationweb Acesso em: mar. 2004b.

CLEMENT Jean. Hypertexte et fiction: la question du lien. Disponível em: http://www.interdisciplines.org/defispublicationweb. Acesso em: mar. 2005.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica. Antropologia e literatura na século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CLIFFORD, James. About ethnographic allegory. In: CLIFFORD, James y MARCUS, Georges E. (Eds). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. California: University of California Press, 1986. p. 98 a 121.

COHN, Gabriel. (org.). *Crítica e resignação: Max Weber e a teoria social*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CORBIN, Henry. *Histoire de la philosophie islamique*. Paris: Gallimard, 1964a.

CORBIN, Henry. *Avicenne et le récit visionaire*. Paris: Berg International, 1979.

CORBIN, Henry. Mundus imaginalis ou l'imaginaire et 'imaginal'. In: *Cahiers International du Symbolisme,* n.6. Paris: 1964b.

CORBOZ, A et alii. *Ciência e Imaginário*. Brasília: Ed. UnB, 1994.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do quotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBRAY, Régis. *Cours de médiologiques générale*. Paris: Gallimard, 1991.

DEBRAY, Régis. "Trace, forme ou message". Cahiers de médiologie. La confusion des monuments. No 7, jan/jui. 1999.

DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Editions Minuit, 1985.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

DILTHEY, Wilhelm. Os tipos de concepção de mundo. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/dilthey_tipos_de_concep_ao_do_mundo.pdf. Acesso em : nov. 2007.

DUPUIS, Joachim. Disponível em: http://www.interdits.net/2003aout/perec.htm. Acesso em: 3 mai. 2004.

DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. Paris: Berg International, 1979a.

DURAND, Gilbert. *Science de l'homme et tradition*. Paris: Berg International, 1979b.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1984.

DURAND, Gilbert. *Beaux-Arts et archétypes, la religion de l´art*. Paris: PUF, 1989a.

DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF, 1989b.

DURAND, Gilbert. *A Fé do Sapateiro*. Brasília: Ed. UnB, 1995.

DURAND, Gilbert. *Ciência do homem e da tradição. O novo espírito antropológico*. Lisboa: Triom, 2008.

DURKHEIM, Emile e Mauss, Marcel. "De quelques formes primitives de classification". In: *L´Année sociologique,* v. VI, 1901-1902.

ECKERT, Cornelia et alii. Inventariando a grafia da luz nas dissertações do PPG em Antropologia Social/UFRGS". In: *Horizontes Antropológicos*, a. III, n. 7, PPGAS, POA: 1997.p.316 a 348.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. Premissas para o estudo da memória coletiva no mundo urbano contemporâneo sob a ótica dos itinerários de grupos urbanos e suas formas de sociabilidade. In: *Revista Margem Tecnologia, Cultura*. Faculdade de Ciências Sociais – PUC – SP, EDUC- FAPESP, n. 8. 1998. p. 243 a 259.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. A interioridade da experiência temporal do antropólogo como condição da produção etnográfica. In: *Revista de Antropologia*. v 41, n. 2. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 1998. p. 107 a 135.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração. In: KOURY, Mauro G. P. (Org.). *Imagem e memória: estudos em antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000. p. 19-39.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. Filmes de memórias: do ato reflexivo ao gesto criador. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*.Vol.10, n.1. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.p. 39 a 50.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. A cidade, o tempo e a experiência de um museu virtual: pesquisa antropocronotopológica nas novas tecnologias. In: *Campos, Revista de Antropologia Social*. Curitiba: UFPR, v. 2, 2002. p. 33-54.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. O antropólogo na figura do narrador. In: *Revista Habitus*. Goiânia: Ed. da UCG, v. 1, n. 2, jul./dez., 2003, p. 395-420.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. *O tempo e a cidade*. Coleção Academia II. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. (Org.). *Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS e Deriva, 2013a.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. *Antropologia da e na cidade: interpretações sobre as formas da vida urbana*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013b.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. *Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013c.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. A memória como espaço fantástico. In: *Diverso, Revista de Antropologia Social y Cultural del Uruguay*. Montevidéu: Uruguai, v. 2, 2000. Disponível em: http://www.educar.org/revistas/diverso. Acesso em julho de 2014.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. Etnografia de rua e câmera na mão. In: *Revue Electronique Studium*. Campinas: Unicamp, 2001/2002. Disponível em: http://www.studium.iar.unicamp.br/Acesso em julho de 2014

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

ELLUL, Jacques. *La technique ou l'enjeu du siècle*. Paris: Armand Collin, 1954.

ERTZSCHEID, Olivier. *Pratiques énnonciatives hypertextualles: Vers de nouvelles organizations mémorielles*. Abril. Disponível em: http://archee.qc.ca/index.ht. Acesso em: dez. 2003.

EVANS -PRITCHARD, E.E. *Os Nuer*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

EWALD, François. Paul Ricœur: un parcours philosophique. In: *Magazine Littéraire*, n. 390, fev. 2000.

FELDMAN-BIANCO, Bela. Reconstruindo a saudade portuguesa em vídeo: histórias orais, artefatos visuais e tradução de códigos culturais na pesquisa etnográfica. In: *Horizontes Antropológicos*, a. 1, n. 2, n. 6, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.p.59 a 68.

FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 1977.

FERRY, Luc. *Homo Estheticus*, l'invention du goût à l'âge démocratique. Paris: Grasset, 1990.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Histoire et Narration chez Walter Benjamin* Paris: Ed. de l'Harmattan, 1989.

GAUTHIER, G. *Le documentaire: un autre cinéma*. Paris: Nathan Cinéma, 1995.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

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

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature en second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOODY, Jack. *La raison graphique: la domestication de la pensée sauvage*. Paris: Minuit, 1979.

GOODY, Jack. *La lógique de l'ecriture: aux origines des sociétés humaines*. Paris: Armand Colin, l984.

GUÉNON, René. *La Régne de la Quantité et les signes du Temps*. Paris: Gallimard, 1972.

GUÉNON, René. *Orient et Occident*. Paris: Ed. De la Maisnie, 1987.

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

HAVELOCK, Eric A. *Aux origines de la civilistion* écrite *en Occident*. Paris: Maspero, 1981.

HAVELOCK Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HÉRITIER-AUGÉ, Françoise. Où et quand commence une culture.In: *Cinémaction?, n.* 64, 1992.

JACOBSON, Roman. *Kindersprache, Aphasie und allgemeine lautgesetze*. Upsala: mon., 1941.

JENCKS, Charles. *The architecture of Jumping Universe*. New Jersey:John Wiley & Sons, 1995.

JENCKS, Charles. *The Garden of Cosmic Speculation*. Londres: Frances Lincoln Limited, 2003.

JEUDY, Pierre-H. *As memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense Universtária, 1990.

KRISTEVA, Julia. *Sémiotikè, recherche pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

KROEBER, A. L. History and a Science. In: *American Anhtropology*, n. s., v. 37, 1935.

L'ÉCOLE DE CHICAGO. *Naissance de l'écologie urbaine*. Paris: Aubié, 1974.

LAFONT, H. *Anthropologie de l'écriture*. Paris: CCI, Centre George Pompidou, 1984.

LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Barcelona: Enciclopédia Eunaudi, 1984.

LEDRUT, Raymond. La forme et le sens dans la société. Paris: Méridiens, 1984.

LEIRIS, Michel. *L´Afrique fantôme*. Paris: Gallimard, 1934.

LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. v. I e II. Paris: Albin Michel, 1964.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1982.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LÉVY, Pierre. *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*. Paris: La Découverte, 1994.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*? São Paulo: Ed. 34, 1996.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-Cinemas*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed.Vozes, 2005.

MAFFESOLI, Michel. Le paradigme esthétique. La sociologie comme art. In: *Sociologie et Société*. v. XVII, n. 2, oct., p. 33 a 39, Montréal: Ceaq, 1985.

MALINOWSKI, Bronislaw. Culture. In: *Encyclopoedia of the social sciences*. New York: 1935, v. IV., Africa, v. 12, 1939.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, Pensadores, Ática, 1976.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MANOVICH, Lev. Computer simmulation and the history of illusion. In: *Digital Delirium*. KROKER A. et KROKER M. (sous la dir. de). New York: St Martin's Press, 1977.

MANOVICH, Lev. From the Externalization of the Psyche to the Implantation of Technology. http://www.manovich.net/TEXT/externalization.html. Acesso março 2000.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2001.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. v. I e II. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974/2000.

MEAD, Margareth. Anthropologie visuelle dans une discipline verbale. In: FRANCE, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle.* Paris: Mouton, 1979. p.13 a 20.

MEAD, Margareth. *Sex and temperament in three primitive societies.* New York: UNY,1935.

MEAD, Margareth. Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: *Principles of Visual Anthropology.* New York: Paul Hockings (ed.), Mouton Publishers,1975.

MOLES, Abraham. *Labyrinthes du vécu, l'espace como matière d'actions.* Paris: Méridiens, 1982.

MORIN, Edgar. *Introduction à la pensée complexe.* Paris: ESEF, 1990.

NERY, Salete. Pontes: proximidades e distanciamentos entre as propostas de sociologia de Georg Simmel, Pierre Bourdieu e Norbert Elias . In: *Teoria & Pesquisa*, Vol. XVI - nº 02 - Jul/Dez de 2007

PASSEK, Jean-Pierre (sous la dir. de). *Dictionnaire du Cinéma.* Paris: Larousse, 1995.

PEREC, Georges. *Espèces d`espace.* Paris: Galilée, 1974/2000.

PEREC, Georges. *Infraordinaires.* Paris: Seuil, 1989.

PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: NOVAES, Adauto. *O Olhar.* São Paulo: Schwarcz Ltda. 2002. p. 149 a 166.

PETONNET, Collete. L'observation flottante, l'exemple d'un cimetière parisien. In: *Revue L´Homme.* oct./déc., n. XXII 4, p. 37 à 47, Paris: CNRS, 1982.

PIAGET, Jean. *A Epistemologia Genética.* São Paulo: Abril Cultural, 1978a.

PIAGET, Jean. *Sabedoria e Ilusões da Filosofia.* São Paulo: Abril Cultural, 1978b.

PIAULT, Marc. "Une pensée fertile". In: *Cinémaction,* Paris: n. 81, 1994.

PIAULT, Marc. *Anthropologie et Cinéma.* Paris: Nathan, 2000.

PIERRE, Lévy. *As Tecnologias do Pensamento.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu.* v. VIII. Paris: Gallimard, 1954.

RABAU, Sophie. *L´intertextualité.* Paris: GF Flammarion, 2002.

RABINOW, Paul. "Representations are social facts: modernity and post- modernity in anthropology". In: James Clifford & George Marcus (Ed.). *Writing culture- the poetics and politics of ethnography.* Los Angeles: University of California Press, 1986, pp. 234-261.

RABINOW, Paul. *Antropologia da razão.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. The mother´s brother in South Africa. In: *African Journal of Science*, v.21, 1924.

RANCIERE, Jacques. *La fable cinématographique.* Paris: Seuil, 2000.

RHEINGOLD, Howard. *La réalité virtuelle.* Paris: Dunod, 1993.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa.* v. I, II e III. Campinas: Papirus, 1994a.

RICOEUR, Paul. *O si mesmo como um outro.* Campinas: Papirus, l994b.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre.* Paris: Ed. du Seuil, 1996.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l´histoire, l´oubli* Paris: Ed. du Seuil, 2000.

RIFFATERRE, Michael. *La production du texte.* Paris: Seuil, 1979.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia visual, um convite à exploração de encruzilhadas conceituais. In: ECKERT, Cornelia & MONTE-MÓR, Patrícia. *Imagem em foco, novas perspectivas em antropologia.* Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1999. p. 55-84.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Coleções etnográficas, *método de convergência e etnografia da duração: um espaço de problemas*, Disponível online http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/download/9304/5375Método e Interpretação na Construção de Narrativas Etnográficas, Revista Eletrônica Iluminuras, v. 9, n. 21, 2008.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Tecnologias audiovisuais na construção de narrativas etnográficas, um percurso de investigação. In: *Campos – Revista de Antropologia Social.* Edições do PPG Antropologia Social/UFPR, a. 2003, v. 4. p. 113-133.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Klincksick, 1972.

SANSOT, Pierre. Les Formes Sensibles de la Vie Sociale. Paris: PUF, l986.

SANTAELLA, Lúcia e NOTH, Winfired. *Imagem, semiótica, Mídia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.

SCURI, A. E. *Fundamentos da imagem digital*. Rio de Janeiro: Instituto Tecgraf de Desenvolvimento de Software Técnico-Científico, 2002.

SERRES, Michel. *Atlas*. Paris: Julliard, 1994.

SERRES, Michel. *Statues*. Paris: François Bourin, 1987.

SIMMEL, Georg. *Sociologie e Epistémologie*. Paris: PUF, l984. Parte I: p. 83-163.

SIMMEL, Georg. *Cuestiones fundamentales de sociologia*. Barcelona: Gedisa editorial, 2002a.

SIMMEL, Georg. *Sobre la individualidad y las formas sociales, escritos escogidos*. Quilmes: Universidad Nacional de Qilmes, 2002b.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da Sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 2006.

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1990.

TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1994.

TRICOT, A. Chroniques « hypertextes et hipermedias. In: *Bulletin d'Informatique Approfondie et Applications*. Paris, 1945-1995. p. 46, 21-38.

TYLOR, E. B. *Researches into the early history of man-kind and the development of civilization*. Londres: 1865.

VÉDRINE, Hélène. *Les grandes conceptions de l'imaginaire, de Platon à Sartre et Lacan*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

VELHO, Gilberto. I*ndividualismo e Cultura, notas para uma Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1981.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac-Naify, 2010.

WAISBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: EDUSP/ED. 34, 2000.

WALLON, Henri. *As origens do pensamento na criança*. São Paulo: Manole, 1989.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso, ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

WHITEHEAD, Alfred N. *Aventures d'idées*. Paris: Le Cerf, 1993

YATES, Frances. *L'art de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1975.

INDICE DE IMAGENS

Capítulo 4 - Gravura de M.C. Escher. Fonte: http://www.mcescher.com/

Capítulo 5 – As fotografias deste capítulo são de Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha, tiradas em Paris no ano de 2001. As imagens de acervo são citações do filme *En remontant la rue Vilin*, de Georges Perec e R. Bober, 1992.

Capítulo 6 – As imagens deste capítulo são citações do filme de Jean Rouch, *Chronique d'un été* (1960, 1961) e do filme de Jean Arlaud, *Ici y'a pas la guerre* (1998).

ANA LUIZA CARVALHO DA ROCHA é doutora em Antropologia Social, Paris V Sorbonne, 1994 com Pós-doutorado no Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporaine na Université Paris VII em 2001 e no Institute for Latin American Studies na Freie Universität Berlin Rüdesheimer em 2013. É pesquisadora CNPq. É antropóloga na UFRGS. Pesquisadora no Laboratório de Antropologia Social e professora na FEEVALE/RS. Coordenadora junto com Cornelia Eckert do Projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais (Laboratório de Antropologia Social), com sede no IFCH, UFRGS, Porto Alegre, atua ainda no Núcleo de Pesquisa em Estudos Contemporâneos (NUPECS) e no Núcleo de Antropologia Social (NAVISUAL), PPGAS, IFCH, UFRGS.

CORNELIA ECKERT é doutora em Antropologia Social, Université Paris V, Sorbonne, 1992 com Pós-doutorado no Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporaine na Université Paris VII em 2001 e no Institute for Latin American Studies na Freie Universität Berlin Rüdesheimer em 2013. É professora no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, IFCH, UFRGS. É pesquisadora CNPq. Coordena junto com Ana Luiza Carvalho da Rocha o projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais, (BIEV com sede no IFCH, UFRGS), coordena o Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) e atua ainda no Núcleo de Pesquisa em Estudos Contemporâneos (NUPECS), PPGAS, e no Núcleo interdisciplinar de Estudos sobre Envelhecimento, Prorext, UFRGS.

CAPES

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

IFCH
UFRGS

PPGAS - UFRGS
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Banco de Imagens e efeitos visuais
Laboratório de Antropologia Social - PPGAS - UFRGS

pro pesq
Pró-Reitoria de Pesquisa - UFRGS

FAPERGS
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul

ISBN 978-85-87942-34-0