

“Filmes de memória” como hipertextos

Rafael Victorino Devos¹

Este texto trata da questão do uso da imagem técnica (audiovisual, fotográfica, iconográfica, literária) como recursos metodológico de construção do conhecimento antropológico, e como forma de escritura etnográfica. Mais especificamente, trata-se de explicitar as escolhas de composição narrativa de vídeos, de seqüências de imagens, e da navegação na forma de hipertexto apresentados no DVD interativo que constitui um capítulo de minha tese de doutorado "A Questão Ambiental" sob a ótica da antropologia dos grupos urbanos, nas ilhas do Parque Estadual Delta do Jacuí, Bairro Arquipélago, Porto Alegre, RS"². Esse DVD articula a navegação por menus e sub-menus que dão acesso aos conteúdos narrativos produzidos durante a tese.

Tais conteúdos são em maioria seqüências em vídeo, apresentando narrativas orais de moradores das ilhas do Delta do Jacuí, sobre as transformação na paisagem local e nos seu cotidiano, expressos em suas trajetórias sociais e em seus itinerários urbanos (Eckert e Rocha, 2005). Algumas dessas seqüências foram usadas na realização de documentários etnográficos produzidos pelo Banco de Imagens e Efeitos Visuais (PPGAS, UFRGS), entre 1997 e 2007. Outras seqüências, as mais recentes produzidas no trabalho de campo da tese, já foram editadas apenas na forma de "crônicas etnográficas" que compõem as coleções etnográficas que compõe o acervo do BIEV.

Por realizar este trabalho a partir de uma tradição antropológica de pesquisa com imagens, a Antropologia Visual e da Imagem, investiguei essas diferentes representações desses territórios e de suas águas conforme eles são vividos e pensados em diferentes escalas: ilha, arquipélago, banhado, bairro de periferia, reserva ambiental, bacia hidrográfica, região metropolitana, águas planetárias. Em função da temática da memória coletiva no mundo urbano, as imagens produzidas através da pesquisa etnográfica acrescentam uma densidade importante ao conjunto de imagens técnicas que usualmente representam territórios naturais como este em questão. Aos mapas da bacia hidrográfica, às fotos aéreas e de satélite, às imagens dos ecossistemas locais ou mesmo às representações clássicas da paisagem desabitada e contemplada à distância, emergem da pesquisa outras "formas de ver" essa questão pública ambiental, na voz de moradores, nas suas ações cotidianas, na forma como se relacionam com as ilhas e com os demais territórios urbanos de um ponto de vista inserido na paisagem à beira das águas.

"Formas de ver"

A antropóloga Anna Grimshaw (2001), discutindo o campo da antropologia visual, defende a tese de que o uso da imagem na escritura etnográfica implica, por parte do pesquisador, a adoção de determinadas tradições de pesquisa e de observação da vida social, que a autora chama de *ways of*

¹ Doutor em Antropologia Social pelo PPGAS – UFRGS; Pesquisador Associado ao Banco de Imagens e Efeitos Visuais (PPGAS/UFRGS); Professor no Departamento de Antropologia - IFCH - UFRGS. Email: rafaeldevos@yahoo.com

² Tese defendida em 16 de maio de 2007, no PPGAS - UFRGS, sob orientação do Prof. Ruben George Oliven.

seeing (formas de ver) a realidade social na antropologia. O uso de fotografias, filmes, enquanto produção de conhecimento antropológico significa uma ruptura com a desconfiança de uma Antropologia Moderna com relação à dimensão ilusória e fabulatória das imagens, carregadas de subjetividade e de interpretações múltiplas que não condizem com a busca de objetividade que marca o desenvolvimento do conhecimento antropológico na primeira metade do Século XX e seu estabelecimento enquanto disciplina acadêmica, conforme a antropóloga Ana Luiza Carvalho da Rocha (1999).

Ainda que autores clássicos na antropologia como Malinowski (1976) se valessem do registro fotográfico ou fílmico em campo, em suas produções acadêmicas buscavam se distanciar do passado de uma antropologia evolucionista, apoiada nas coleções de imagens e artefatos reunidas por viajantes e classificadas em museus, conferindo às suas imagens o estatuto de prova, testemunho do real.

Uma outra "forma de ver" (Grimshaw, 2001) a realidade social se aproxima da postura de antropólogos como Franz Boas (2003) e, posteriormente, seus seguidores como Margaret Mead (1985), cuja pesquisa comportava o registro das mais variadas formas de manifestação cultural de inúmeros grupos sociais, com o objetivo de sofisticar os dados etnográficos através da reunião de dados sensíveis (sons, narrativas orais, músicas, retratos, grafismos, filmes, indumentária, etc.) que dessem conta da dimensão estética da cultura em torno de conceitos como o de tradição.

Autores mais contemporâneos, como Clifford Geertz e toda uma escola dita "Pós-moderna"³ na antropologia já propõem uma produção de textos antropológicos a partir da leitura da realidade social "por cima dos ombros dos nativos" (Geertz, 1979), ou seja, representações científicas enquanto "traduções" das representações sociais dos sujeitos, expressas nas performances orais, nas posturas corporais, nos jogos, nos rituais praticados pelos grupos sociais. Trata-se de uma intertextualidade, entre o conhecimento científico e a dimensão estética de determinada cultura, que leva em conta na escrita antropológica o encontro inter-subjetivo entre o autor e os sujeitos do grupo pesquisado através de uma experiência de imersão em uma outra realidade social, mas também através de uma experiência de constante diálogo com este Outro alçado ao lugar de co-autor do texto etnográfico, do conhecimento produzido.

Uma série de trabalhos contemporâneos, que apresentam fotografias, filmes, sons, desenhos como parte de "descrições densas", nos termos de Geertz (1979), seguem essa nova tendência de produção de conhecimento através da imagem. No entanto o desafio de uma antropologia visual e sonora permanece ainda, nos termos colocados pelo antropólogo David MacDougall: O que fazer com as pessoas? O que fazer com o dado sensível? (MacDougall, 2006:213) Na construção do conhecimento antropológico, qual o lugar das narrativas das pessoas, dos diálogos com os informantes, das imagens de seu cotidiano?.

O esforço de uma antropologia da imagem tem sido o de deslocar essas imagens das introduções e anexos das etnografias, para o centro da produção do conhecimento, através da explicitação da intertextualidade dessas imagens fundantes do pensamento antropológico. Seguindo essa abordagem, proposta por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (Eckert e Rocha,

³ Refiro-me aos trabalhos de James Clifford (1998), Michael Taussig (1987), Paul Rabinow (1999), entre outros.

2005), optei pela investigação das imagens presentes às narrativas (orais, literárias, fotográficas, videográficas, iconográficas) sobre a paisagem urbana para o estudo da problemática ambiental inserida em uma memória coletiva das tradições e dos arranjos da vida urbana, refletindo sobre minha própria produção etnográfica enquanto memória do cotidiano dessas comunidades em seu território.

Etnografia audiovisual e narrativa oral

A pesquisa que resultou na referida tese de doutorado desenvolveu-se a partir da produção dos documentários etnográficos “A Morada das Águas” (2003), “O Barco dos Sonhos” (2000), “Ilha Assombrada: realidade ou ilusões?” (1999), através da realização de pesquisa etnográfica na cidade de Porto Alegre junto ao BIEV (Banco de Imagens e Efeitos Visuais). Inicialmente, foram conceitos como narrativa oral, memória coletiva e paisagem no mundo urbano que motivaram as escolhas de realização das imagens e de edição de seqüências de imagens. Portanto, antes de discutir a composição de uma narrativa hipermídia, é preciso discutir as particularidades da interpretação da paisagem tecida a partir da configuração de narrativas etnográficas, sobretudo em vídeo, pela via da relação fundamental entre tempo e espaço que a narrativa cinematográfica articula.

Realizar um documentário etnográfico e uma escrita sobre o trabalho da memória de estetizar o tempo na narrativa oral envolve o desafio da composição, na narrativa etnográfica, dessas imagens que os narradores cadenciavam nos seus relatos e gestos.

Quando questionados sobre as paisagens do Arquipélago e sua transformação, ao narrarem não apenas sua experiência, mas as estórias que ouviram de familiares e outros moradores, as lembranças dos narradores evocavam figuras míticas e lendárias que estavam presentes na memória coletiva do lugar. Escravos e “bugres” (índios guaranis e kaingang) fugitivos que se refugiavam nas ilhas, peões, fazendeiros e coronéis, batuqueiras, bruxas e pescadores eram figuras recorrentes nos relatos, revelando uma estrutura simbólica para se pensar os itinerários dos grupos urbanos que foram se inserindo no contexto da cidade. Essa dinâmica dos tempos sobrepostos na paisagem do Arquipélago não era algo subjacente, ou escondido nos relatos, mas, pelo contrário, os narradores sabiam que esse conhecimento que vai além de sua própria história de vida só podia ser acessado na relação que se estabelecia entre narrador e ouvinte, e na disposição para aderir às imagens que iam fazendo uma estória “puxar” a outra.

De todos os narradores, Adão e Mocotó foram certamente os que mais tiveram prazer e habilidade em colocarem-se na figura do narrador. Desde os primeiros encontros, mais breves, assumiam uma performance que exigia do ouvinte uma contrapartida. A cada pergunta que fazia a Adão, por exemplo, ele fazia uma pausa, iniciava o relato de uma estória e interrompia a narrativa, dizendo – “Mas depois eu não vou contar, hein?” Era a sua reivindicação – a disponibilidade de tempo e a despreocupação com as horas. Câmera na mão, olho no olho de Seu Adão, gravamos mais de 5 horas intercaladas, nas quais ele assumia contente o personagem narrador perante à esperada gravação.

Nessa situação de performance, a situação de gravação se tornava uma forma de evento narrativo ao estabelecer a interação entre sujeito narrador e seus ouvintes. O uso do vídeo possibilitou uma maior aproximação da “arte de dizer” (de Certeau, 1994) do narrador, das suas táticas de

entonação de voz, de orquestração dos silêncios, da cadência dos gestos que faziam com que a estória fosse contada com todo o corpo.

Mas há também uma outra dimensão da narrativa oral, que não diz respeito apenas à performance corporal, mas à própria composição da sucessão de fatos no tempo que permitiu aproximações entre o "roteiro" que o narrador desfia em suas estórias e um roteiro de seqüências de imagens elaborado pelo antropólogo.

Esse espanto com a forma como o narrador configura a "tessitura da intriga" do relato (Ricoeur, 1994), ordenando a sucessão de acontecimentos, esteve presente durante a pesquisa, desde o início, com as gravações das estórias narradas por um barqueiro, Mocotó, não apenas no momento em que narrava, mas também após as entrevistas, ao assisti-las em casa.

A impressão que eu tinha era de que Mocotó articulava seu pensamento em alguns "planos". Num plano, a sua memória, o que viveu e ouviu pelas águas do rio. Mocotó parecia voltado para esse plano, para dentro, em momentos silenciosos e pausas quase imperceptíveis. Desse plano de fundo, emergia outro plano, o do contar da história, da habilidade de Mocotó em transformar essa história num conto interessante, de fazer com que as imagens da memória parecessem estar ao redor de narrador e ouvinte, a ponto de poder visualizá-las. Por fim, essa narrativa encontrava um terceiro plano, o diálogo com a equipe de gravação.

Esses "planos" que acabo de descrever, é possível conceituá-los a partir do que Paul Ricoeur chama de *tríplice mimese* da mediação entre tempo e narrativa: *mimese I, mimese II e mimese III*. (Ricoeur, 1994).

O primeiro "plano", *mimese I*, parte da idéia de que essa busca que o narrador faz na memória de "o quê contar", consiste numa "*pré-compreensão do mundo e da ação*" (Ricoeur, 1994:101). A escolha das ações é a identificação nas ações lembradas de uma estrutura temporal, um encadeamento não necessariamente cronológico das ações, mas que lhe conferem sentido.

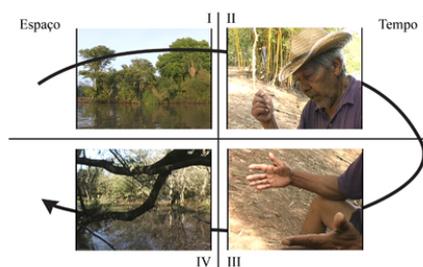
Já o segundo "plano", *mimese II*, refere-se à própria tessitura da intriga, o desenrolar da narrativa oral e corporalmente. É uma ficção, uma operação de extrair de uma simples sucessão de fatos uma configuração de ações. Ao narrar, Mocotó e outros narradores narram uma história com início, meio e fim, e sabem quais são os pontos fortes dramaticamente (de máxima tensão) da história. Além disso, Mocotó não narra tudo o que se passou, apenas o necessário para o entendimento e envolvimento do ouvinte, narrando apenas os acontecimentos que vão além de uma ocorrência singular, mas que se encadeiam numa estrutura dramática.

É claro que as atividades de *Mimese I* e *Mimese II* não ocorrem separadas. A todo instante, o narrador joga com uma atividade e outra, buscando na memória os detalhes a serem narrados e configurando-os no contar da história. Falta ainda, para que esse ir e vir se complete, um terceiro elemento, *mimese III*. Quando me refiro à realização das gravações em vídeo das entrevistas como um evento narrativo, coloca-se a questão de que não é apenas o fato de uma equipe de gravação estar aguardando do narrador a sua performance, que irá desencadear o evento narrativo. Esse diálogo entre o narrador e seus ouvintes é justamente a condição desse contar (e ouvir) histórias. Um não existe sem o outro. É justamente esta a idéia de *mimese III*, uma série de tradições narrativas partilhadas culturalmente, uma forma de composição da intriga (oral,

literária, cinematográfica) que orienta a forma do relato. Nesse sentido, não é apenas uma relação de narrador e ouvinte, já que há a presença de uma câmera. Paul Ricoeur (1994) coloca que a *mimese III* se dá na linguagem, a experiência do narrador não é passada em substância para o ouvinte. Ela é mediada, tecida na linguagem. E a linguagem vai depender tanto de quem fala quanto de quem ouve. Sendo assim, é possível pensar o investimento dos informantes da pesquisa, na dedicação de tantas horas para as gravações dessas situações narrativas, como a sua contribuição inteligente na produção das próprias imagens da pesquisa, que não dependem exclusivamente da habilidade ou sensibilidade daqueles que operam os equipamentos técnicos.

Esse evento narrativo pode ser pensado como a “ocasião”, a que se refere Michel de Certeau (1994), em que o relato toma forma. Ao questionar os narradores sobre as marcas presentes na atual paisagem da região (o nome dos lugares e a sua forma – uma casa abandonada, uma estrada, uma embarcação) os significados relacionados a tais lugares eram evocados na forma de um “buraco no tempo”, uma ausência de sentido que era evocada na forma de um vestígio (de Certeau, 2002). Conforme Michel de Certeau (ibid), um “ali” que a mão, os olhos, a postura corporal apontavam, aliados às palavras que faziam então uma costura do tempo, nas lembranças de como o narrador tomou conhecimento de tais significados, inserindo nesse “ali” um “assim”, os muitos gestos e práticas que estavam inscritos nessa paisagem, que emergem na situação da narrativa.

São esses “golpes” (de Certeau, ibid) da memória que mediatizam transformações espaciais e “fazem ver” aquilo que até então era invisível, um tempo outro inscrito no lugar⁴:



Imágenes: documental *A Morada das Águas*
(Rafael Devos & Ana Luiza C. Rocha, BIEV/UFRGS, 2003).

Esses golpes são as surpresas, as reviravoltas do relato, que precisam da contrapartida dos efeitos da narrativa no ouvinte. Essa contrapartida do ouvinte é devolvida ao narrador não só na palavra, nas perguntas e nas interpretações que o ouvinte faz, mas igualmente ela é feita com o corpo, na forma como corporalmente acompanhamos a figura do narrador, como centramos os olhos e ouvidos nos seus gestos e assim temos condições de referir-mo-nos, também, a esse outro lugar evocado na narrativa, que está ao mesmo tempo ausente e, no entanto, presente na forma como o narrador se situa na relação entre espaço e tempo. Esses outros tempos e lugares estão projetados

⁴ Imagens retiradas de uma narrativa de Adão no documentário “A Morada das Águas” - Rafael Devos e Ana Luiza C. Rocha / BIEV UFRGS 2003.

então, em relação ao narrador e ao ouvinte, numa dimensão que é vivida corporalmente, situada em relação aos espaços cotidianos do narrador.

Seu Adão, por exemplo, tinha o seu “banco de praça” preferido, um toco de madeira colocado entre a beira do rio e a estrada que atravessa essa margem da ilha, onde ele costuma se sentar para conversar e contar estórias para seus netos e amigos. Nesse lugar Adão tinha, de um lado, as águas e as demais ilhas para as quais se referia em determinados momentos, interrompido pelas embarcações que passavam e muitas vezes “carregavam” o relato à bordo, para as muitas aventuras de Adão atravessando os canais do Delta. Do outro lado, Adão tinha a sua casa e seu quintal, envoltos pelo mato da ilha onde muitos seres fantásticos se manifestavam nas narrativas. Cortando esses espaços, a estrada que conduzia a narrativa para a vila, a ponte e a cidade, e as aventuras de Adão em sua trajetória na cidade. A própria casa de Adão está centrada em meio a esse universo que a narrativa desvela: da janela de sua casa, enxergava o rio e os barqueiros que acenavam ao passarem, enquanto que da varanda contemplava o movimento da ilha.

É esse outro lugar, instaurado pelos “golpes” da narrativa, pelas rupturas colocadas pelo mundo da memória, que no momento oportuno, modifica a própria organização do visível e revela a paisagem do Arquipélago de uma outra forma, enquanto “espaço fantástico” (Durand, 2001) da memória (Eckert y Rocha, 2005).

Não apenas ouvindo as narrativas, mas igualmente acompanhando algumas práticas cotidianas desses narradores, pude começar a perceber uma outra paisagem do Arquipélago. O conceito de paisagem, conforme é entendido esteticamente, consolida-se enquanto representação espacial através da perspectiva renascentista, no arranjo dos elementos no quadro pictural em uma sucessão de planos que dão conta da relação espacial e simbólica entre os objetos visíveis de forma a compor um todo (Cauquelin, 1989). A paisagem, enquanto representação, ou visão de mundo (Geertz, 1979), chega a se confundir com a própria idéia de Natureza, pelo seu efeito de “fazer ver” uma determinada relação entre rios, vegetação, homens, cidades e demais formas visíveis. Representar na linguagem cinematográfica, herdeira dessa tradição pictural, uma outra forma de “enquadrar” Natureza e Cultura pela via da narrativa oral, se constituiu no desafio de tradução dessa visão de mundo dos ilhéus para a escritura etnográfica audiovisual.

Nas narrativas, a paisagem aludida não é, portanto, a paisagem visível, mas uma paisagem praticada nos gestos presentes às práticas cotidianas desses narradores, e nas muitas ações narradas dos “antigos” nesses espaços repletos de sons, de cores, de cheiros, e sobretudo, de rupturas temporais que conferem nome e sentido aos lugares aludidos.

Essa relação entre a paisagem, as práticas cotidianas e a performance corporal de “contadores de caso”, remete a um conhecimento particular dos espaços das ilhas, se embrenhando nos mistérios da mata, na luminosidade das águas. As narrativas da prática da caça “assombrada” do tatu e da capivara, por exemplo, atividades feitas à noite, em meio à vegetação fechada dos matos e banhados, insere-se numa paisagem noturna, plena de sons e seres fantásticos que são associados às manifestações sobrenaturais.

Há nessas narrativas a manifestação de um mistério em meio às paisagens, que podemos chamar de “epifania”, ao seguirmos uma concepção simbólica da imaginação para o estudo da memória. O símbolo, para Gilbert Durand (1988), tem o caráter de “epifania”, aparição do indizível, de um

significado que é inacessível diretamente à consciência (Durand, *ibid*). Nas narrativas a água, por exemplo, não está associada a um único significado. Como Gaston Bachelard (1998) já apontara, a água pode tanto remeter a um sentido terrível e ameaçador (como nas enchentes), quanto pode remeter ao seu caráter fecundo e protetor. Para interpretarmos, então, essa paisagem que se desenha nas narrativas, é preciso não se deter em uma imagem apenas, mas seguir a dinâmica das imagens, nos seus desdobramentos em que uma imagem vai levando a outra, convergindo esses elementos que compõe a paisagem para uma “constelação de imagens” (Durand, 2001), organizadas no tempo, em uma linha narrativa.

Desse ponto de vista, as figuras lendárias e míticas que são recorrentes nas histórias das ilhas não poderiam ser interpretadas como um conjunto de narrativas importadas de um folclore historicamente localizado, como “herança açoriana” conforme as enquadrada uma memória oficial da cidade. Veremos como essa dimensão fabulatória também está presente em narrativas menos performatizadas que as que Adão ou Mocotó narram, na medida em que não se trata de um testemunho histórico da alteração da paisagem, mas de uma mudança de "formas de ver" as heranças desses arranjos da presença humana em meio à dinâmica da natureza do Delta.

Representar na imagem fotográfica, ou em seqüências de imagens e sons no vídeo, essa paisagem enquanto “espaço fantástico” da memória é portanto um desafio para a realização da etnografia que não se encerra na representação para um outro (o leitor). Era preciso conseguir compreender o ambiente do Arquipélago através desse dinamismo das formas (Rocha, 1995), da sua “poética do espaço” (Bachelard, 2000) enquanto morada à beira das águas.

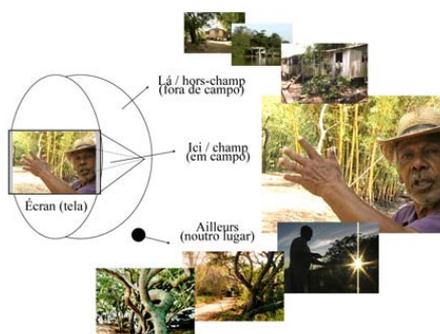
Era preciso ver nas águas calmas dos rios a possibilidade de suas ondulações assumirem a correnteza terrível que os narradores contavam ao falarem de naufrágios, era preciso ver nesse ambiente a sua característica mais fantástica que é justamente a sua característica ecossistêmica: a sua permanente mudança, na medida em que as águas “devoram” os terrenos das ilhas nos períodos de cheia e trazem consigo novas formas de vida entre a terra e água, que dão lugar a outras formas com a descida das águas. A expressão dos ilhéus de que “as ilhas se movem” é significativa dessa constante mudança de suas margens e ambiências.

Perseguindo uma “hermenêutica do Outro” (de Certeau, 2002) no exercício etnográfico, teríamos então esse movimento do antropólogo, com o objetivo de interiorizar imagens que lhe são fornecidas pelo narrador para então poder representá-las na linguagem (Eckert y Rocha, 2005). Ainda que as imagens produzidas pelo antropólogo permaneçam dentro dos limites do que a linguagem possibilita, do que as estéticas da fotografia, do vídeo e mesmo da página composta de texto e imagem comportam, há a evocação dessa epifania, dessa convergência de imagens que não pode ser aludida em uma imagem apenas, mas na sucessão de imagens sonoras e visuais que vão novamente representando a etnografia como uma narrativa que “ondula” no tempo do fio narrativo.

Gravar em vídeo, tentando evocar essa relação entre tempo e espaço feita pelo narrador, traz o desafio de expressar na dimensão plana, bidimensional da tela do vídeo, a profundidade espacial e temporal que esses “golpes” do narrador encerram. A relação do cenário, do personagem e do

fluxo da narrativa⁵ não é estabelecida em um plano só (ou um quadro só), precisa da articulação de diferentes planos que formem uma seqüência. Quando se tem a articulação desses planos de forma que sua estética visual e o sentido que expressam se encontram para passar uma mensagem, tem-se o que é definido como uma “decupagem” (Aumont, 1993). A busca de uma forma de enquadrar a figura do narrador para inseri-la então numa decupagem junto às imagens dos espaços das ilhas, era para mim bem mais do que um problema de representação, mas a condição da interpretação do fenômeno investigado. A análise dessa relação narrador/ouvinte/cenário, que podia ser percebida no trabalho de campo, permitia não apenas uma melhor operação da câmera de vídeo (nas escolhas do que enquadrar e como, de como mover a câmera ou mudar de ponto de vista), mas igualmente orientava a própria postura em campo e as provocações a serem devolvidas ao narrador. Orientava também as escolhas da montagem, para que a imagem do gesto do narrador “continuasse” na imagem seguinte, em planos dessa paisagem, dos lugares aludidos.

André Gardies (1993) analisa como tempo e espaço são estetizados no Cinema, através da relação que o espectador irá estabelecer com o espaço diegético (que é revelado pela narrativa), mediada pela relação física que este estabelece com a tela do cinema, ao voltar olhos e ouvidos para esta, e tomar as referências da tela (à frente, à esquerda, atrás) como ponto de partida para imaginar-se dentro do mundo do filme. Apropriando-me de alguns esquemas de André Gardies (1993) sobre a narrativa cinematográfica, poderíamos dizer que a forma de enquadrar o narrador no vídeo precisa levar em conta as seguintes dimensões, para articular a relação tempo/espaço proposta por Michel de Certeau (2002):



Imágenes: documental *A Morada das Águas*
(Rafael Devos & Ana Luiza C. Rocha, BIEV/UFRGS, 2003).

O que é projetado na tela (*écran*), evoca uma ação que ocorre no espaço tridimensional, articulando o campo (*champ*) visível da tela (*Ici*), com aquilo que o espectador não vê, mas por ser sugerido ele sabe que está ali (*Là*), fora do campo visual (*hors-champ*), como a casa de Adão, o rio, a estrada ou mesmo o pesquisador/ouvinte que está atrás da câmera a quem a voz e os gestos do narrador são endereçados. Finalmente, os lugares e tempos a que o narrador se refere encontram-se numa dimensão que não é contígua a esse campo visual, mas que mesmo estando

⁵ O estudo dessa relação entre narrador e paisagem foi inspirada em outros documentários etnográficos, sobretudo os de John Marshall (“The Hunters”, 1957), e no cinema etnobiográfico de Jorge Preloran (Preloran, 1987).

além (*ailleurs*), em outro lugar, só é imaginável pelo que é visto e ouvido em campo, pelo que a ação contida no quadro (Gardies, 1993) permite evocar.

Ao representar a forma da narrativa como dado etnográfico, há na construção narrativa do vídeo e do texto, portanto, o desafio de “aderir” à imagem poética (Bachelard, 2000), de permitir ao leitor/espectador de seguir o movimento interpretativo iniciado no diálogo entre ouvinte e narrador. A seleção das narrativas, sua representação escrita e audiovisual e sua edição, mediada por questões conceituais, permitem ao antropólogo operar com esse conhecimento sobre o tempo e compreender sua mediação simbólica na forma dos ilhéus compreenderem a paisagem das ilhas em relação à cidade.

Esse movimento interpretativo só é possível, por parte do antropólogo, se entendermos que o próprio narrador realiza esse movimento em sua interpretação do tempo, para poder justamente pensar o tempo. Ao mergulhar na sua experiência temporal, não são as ações e fatos que o narrador reconstitui, mas os seus significados, as suas “razões para durar” (Bachelard, 1988_7) no tempo presente.

As narrativas de suas trajetórias sociais no ambiente urbano de Porto Alegre trazem esse componente heróico de uma experiência na cidade que é marcada pela duração de um viver coletivo na paisagem microcósmica das ilhas, enquanto ambiente cósmico e social (Durand, 2001). Os gestos de travessia, de entrada e saída da cidade pelas águas são arranjados pelas práticas cotidianas da pesca, da extração de lenha, capim e também da catação e separação do lixo trazido da cidade e separado para vender de volta à cidade. Sua grande narrativa, portanto, é sua própria trajetória social, a possibilidade de continuar sendo *ilhero*, como diziam, na travessia de tantas rupturas com seu modo vida entre as ilhas, o rio e as ruas da cidade.

Para investigar esse fenômeno da memória, portanto, não há outra *forma* (Rocha, 1995) senão aderir a essa dinâmica das imagens, mergulhar nas imagens em que o próprio narrador se deixa navegar, para encontrar as suas razões para durarem na paisagem do mundo contemporâneo. O uso do vídeo foi privilegiado nessa pesquisa, portanto, não só pelas vantagens que oferece em termos do registro audiovisual, de repetição dos fragmentos de gestos e palavras dos narradores, mas como uma forma do antropólogo mergulhar na figura do narrador, e se descobrir também no “lugar de construção do conhecimento de si a partir do testemunho legado pelo Outro” (Eckert y Rocha, 2005:55).

O Delta do Jacuí como um sítio

Como aponta o antropólogo José Sérgio Leite Lopes (2006), estudos sobre a temática ambiental realizados no meio urbano têm apontado para a importância da memória coletiva, articulada em termos de identidades sociais localmente situadas, na interiorização dessa nova questão pública ambiental e na mobilização política de atores sociais. Ao compartilhar das narrativas dos moradores das ilhas sobre as transformações da paisagem local, pude perceber a importância da experiência urbana de circulação por universos simbólicos distintos e das trajetórias de desenraizamento e enraizamento (Velho, 1999) dessas pessoas nas ilhas na construção de uma ética ambientalmente comprometida com a interdependência entre diferentes grupos urbanos a partir da qualidade do ambiente que compartilham. Essa ética não surge a partir da chamada

"conscientização" pregada pelas ideologias ecologistas, mas sim pelo posicionamento desses atores em diferentes esferas éticas de relações sociais em que o ambiente importa.

A reflexão sobre essa dimensão ética da pesquisa ocorre não apenas no trabalho de campo, mas também em momentos em que o trabalho é apresentado para interlocutores da comunidade acadêmica que não são necessariamente antropólogos, mas também biólogos, geógrafos, arquitetos que se interessam pela problemática da tese. Sobretudo, essa reflexão aparece nas diferentes formas de divulgar a produção etnográfica que compõe o trabalho. A pergunta feita por David MacDougall (2006), sobre os dados sensíveis do antropólogo, são retomados nesses momentos a partir dessa dimensão ética, na medida em que é papel de um conhecimento antropológico contribuir para os debates de uma Ecologia Política (Little, 2006) contemporânea com essas dimensões do vivido humano.

Se entendermos a ética em termos das conseqüências reais da ação humana, serão em meio às relações sociais entre esses diferentes atores que veremos colocadas visões de mundo a que se filiam os sujeitos, e juízos de valor de cunho moral que se inscrevem em suas ações em relação aos usos da água e do solo, entendidos como espaços urbanos, às margens do Lago Guaíba.

Para navegar em meio a esse universo que abrange uma "comunidade de comunicação" (Oliveira, 1996:15), que se refere a diferentes escalas sociais, do cotidiano aos contratos mundiais, tentarei situá-lo nas esferas com as quais o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1981; 1996; 1998; 2001; 2004), propõe o estudo etnográfico da moralidade e da ética, seguindo os ensinamentos de uma tradição filosófica hermeneuta.

Na medida em que órgãos internacionais apostam na construção de uma ética planetária de uso dos recursos naturais, é possível situar tais debates em três esferas, enquanto espaços sociais distintos e interdependentes. A micro-esfera ética define-se por seu caráter particularista, ou seja, está voltada para as conseqüências das ações para determinado grupo social (a família, a vizinhança, o grupo religioso, o clube esportivo, o local de trabalho). A macro-esfera ética ocupa-se com os "interesses vitais comuns a toda a humanidade, envolvendo inclusive o destino dessa humanidade" (Oliveira, 1996:21), ou seja, é onde tem lugar o debate do acesso à água como parte dos Direitos Humanos, normas morais que ganham dimensões universalistas. Finalmente, a meso-esfera é onde entra o Estado e a política nacional, articulada entre as diferentes regiões, que buscaria mediar os interesses particularistas com os interesses do Estado, e ambos com os direitos humanos universais. É também a esfera em que se constrói o trabalho do antropólogo, na medida em que os diálogos travados com os informantes e o diálogo interno com a bibliografia estão voltados para a produção etnográfica em imagem e na escrita, que possui igualmente contribuições e conseqüências éticas para os grupos e o conflito em questão.

Certamente que os documentários produzidos durante a pesquisa têm essa capacidade de circularem, enquanto discursos, por diferentes esferas éticas, na medida em que foram exibidos na televisão, em mostras de documentários, congressos, eventos, e na medida em que são requisitados atualmente inclusive por órgãos públicos da área técnico-ambiental como o comitê da Bacia Hidrográfica do Lago Guaíba, enquanto documentação sobre as ilhas do Delta do Jacuí. Ainda assim, a produção permanece enquadrada enquanto filme etnográfico, documentário, restrito a determinados públicos e espaços de divulgação.

A partir da experiência de inserir os dados da pesquisa, na forma de narrativas em vídeo, nas bases de dados do BIEV consultáveis via internet, e ao mesmo tempo de obter material para a pesquisa nessas bases de dados, passei a refletir sobre outras formas de divulgação da documentação da pesquisa, em que certamente a pertença às coleções de imagens dispostas na forma de hipertextos que compõe um museu virtual de Porto Alegre é uma delas.

Conforme Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2005b), coordenadoras deste núcleo de pesquisa do PPGAS-UFRGS, a publicação de etnografias na web, construídas a partir de documentos multimídias (em diversos suportes digitalizados como fotos, vídeos, sons, textos) e articulados na forma de hipertextos (relacionados a partir de laços de referência cruzada) em um mesmo ambiente de consulta, permitem uma abertura diferenciada para a tarefa do leitor de realizar a "interpretação das culturas" na descoberta do conhecimento etnográfico (Eckert y Rocha, 2005b).

A construção do conhecimento antropológico na forma de hipertexto revela as intertextualidades inerentes tanto à pesquisa etnográfica (nos cruzamentos de uma série de autorias diferenciadas de discursos e narrativas) quanto à produção do conhecimento antropológico em si, nas redes de conceitos e nas reflexões teórico-metodológicas propostas, tirando vantagem do velho dilema da autoridade da produção etnográfica face às possíveis leituras plurais de sistemas culturais (Clifford, 1994).

A proposta de uma escritura etnográfica na forma de hipertexto demanda, ainda, do pesquisador, uma produção de documentos narrativos na forma de fragmentos que evoquem aspectos relevantes para a interpretação da realidade social. Na medida em que cabe ao leitor seguir as conexões possíveis propostas pelo hipertexto, que não são ilimitadas, mas que também não se resumem a uma única direção no discurso, o conhecimento na forma de hipertexto permite ao leitor aproximar-se da própria dinâmica do fenômeno que a etnografia evoca, no caso, a dinâmica da memória coletiva, rica em associações, mudanças de sorte, rupturas, continuidades e oposições entre as ações humanas que encadeia no fio narrativo, próprias de um pensamento mágico, ou mítico, fundamentais à imaginação humana.

Em pesquisas anteriores, realizei uma tentativa de transpor as imagens produzidas em outros suportes para a escritura da página do texto (Devos, 2003). Na escritura da tese, resolvi ensaiar outro caminho. Embora não tivesse os meios necessários para uma efetiva publicação em forma de *website* de um hipertexto realizado a partir do conjunto de imagens reunidos na pesquisa, optei por ensaiar laços entre essas imagens como um convite ao leitor para navegar por essas diferentes imagens do ambiente.

Como a maioria das imagens da tese são seqüências em vídeo, segui a proposta adotada pela equipe de pesquisa do BIEV de apresentar fragmentos de narrativas em vídeo, que não se constituem na forma do "filme etnográfico", mas sim enquanto o que cunhamos de "crônicas etnográficas em vídeo digital"⁶.

⁶ As idéias apresentadas aqui foram elaboradas em parceria com os colegas de pesquisa do BIEV/UFRGS enquanto procedimentos e reflexões metodológicas de pesquisa com vídeo digital, presentes em ensaios escritos ainda não publicados.

A forma narrativa da crônica, conforme Antônio Cândido de Mello e Souza (1990), compõe um “disfarce da realidade”, na medida em que não ensaia como no romance a criação de um universo ficcional a partir da literatura, apenas tece um comentário sobre uma realidade que está para além do texto, e sobre a qual este acrescenta um ponto de vista. Com a fuga do tom monumental de outras formas literárias sobressai-se a descrição do banal e do ordinário, do corriqueiro, daquilo que poderia passar despercebido. No material em vídeo buscou-se encontrar essas descrições curtas, porém densas, em que a composição da narrativa apóia-se no estranhamento, na surpresa de desmapeamento de sentido que o próprio etnógrafo passa, ao deparar-se com determinado relato de um personagem, com determinada cena cotidiana, com determinado evento a partir dos quais a interpretação sobre a diversidade social e cultural emerge. Esse sentido não é esgotado, mas antes denotado, ou evocado na tessitura do fio narrativo, que introduz uma questão, que desenvolve-se dramaticamente e que chega a uma resolução que suscita novas questões.

Tais surpresas são uma característica essencial da imagem cinematográfica produzida no contexto etnográfico, segundo o antropólogo David MacDougall (1999). Refletindo sobre o processo de produção de um documentário, o antropólogo chama a atenção para essas primeiras unidades de sentido produzidas na continuidade de um único plano-seqüência (uma tomada sem cortes) ou em uma seqüência de imagens, que devem ser respeitadas no processo de edição, pois se as leituras podem ser múltiplas de uma única imagem isolada, na continuidade das ações em uma mesma tomada, ou em uma seqüência, revelam-se sentidos a partir do contexto onde se está situado.

Quanto ao caráter episódico e fragmentado dessas crônicas, há uma proposta de montagem cinematográfica diferenciada na criação dessas pequenas montagens a serem relacionadas pelo leitor/espectador. Embora o dispositivo cinematográfico (Gardies, 2003) esteja presente, a relação com a tela enquanto ambiente do qual as narrativas emergem não é a mesma da dimensão ritual da escuridão da sala de cinema. Conforme as reflexões de Roger Chartier (1999) sobre o livro eletrônico, e de Arlindo Machado (1987) sobre a narrativa audiovisual eletrônica, é possível dizer que o espectador se transforma no usuário das novas tecnologias, diante do qual as narrativas não são projetadas, mas estão disponíveis para serem acessadas. O usuário não assiste pacientemente à narrativa, ele avança, ele retrocede o tempo da estória, ele pode assistir a duas estórias ao mesmo tempo, pular de uma estória para outra sem nunca acompanhar uma destas até o fim. O usuário de computador “monta” a sua própria estória ao navegar por mensagens audiovisuais, sonoras, textuais, fotográficas, em hipertextos. O objetivo não é acompanhar a estória até o fim, mas compor uma série de fragmentos de estórias que o levarão a novos lugares imaginados, onde há sempre muitas janelas que levam a novas informações. A janela do computador, em que o vídeo é assistido possui um recurso que não pode ser negligenciado: ela não apenas pode ser aumentada, duplicada, diminuída, como pode ser sobreposta a várias outras janelas que estarão acumuladas em camadas, dando a sensação de imersão do usuário/leitor no espaço imaginário da tela em profundidade.

Além disso, os sentidos evocados pelas narrativas em vídeo podem ser confrontados a imagens em vídeo oriundas de outros filmes, ou mesmo à imagens em outros suportes (Glowczewski, 2006). Além das imagens gravadas em vídeo durante a pesquisa, entre 1998 e 2003, ou das seqüências de imagens fotográficas produzidas durante o trabalho de campo, busquei articular seqüências de filmes antigos sobre Porto Alegre, produzidos por Antônio Carlos Textor em 1976, seqüências de imagens fotográficas que apresentam antigas obras de saneamento e de remodelação do espaço público da cidade, gravuras e pinturas que apresentam uma velha

paisagem da cidade, incluindo a cidade vista das ilhas, reportagens de jornais contemporâneas, ilustrações presentes em materiais de divulgação com fins de educação ambiental, além de mapas, planos, imagens via satélite da Bacia Hidrográfica do Lago Guaíba, da região metropolitana e do Delta do Jacuí.

Destaco ainda, o uso de alguns vídeos produzidos durante consulta ao *software google earth*⁷, que possui a característica de realizar deslocamentos tridimensionais por imagens obtidas via satélite, tanto no sentido de afastamento e aproximação, quanto no sentido plano. Pelo fato do programa permitir uma experiência de deslocamento pelo globo terrestre, visualizando inúmeras paisagens, optei por este recurso para aludir a muitas outras imagens técnicas que encontrei durante a pesquisa, que justamente representavam a ocupação do Delta do Jacuí visto do céu. Com o movimento, as imagens se aproximam de uma característica fundamental das imagens em vídeos registradas durante a pesquisa, fundamentais para a compreensão dos itinerários urbanos dos narradores, a evocação do arquétipo da viagem (Durand, 2001), do movimento como experiência de descoberta dos significados inscritos no espaço, no caso do *google earth*, do caráter relacional das paisagens.

Através do uso de softwares de edição de vídeo e de composição de menus e sub-menus de DVD⁸, propus algumas consultas aos documentos que, apesar de já estarem em maioria disponíveis na internet no *website* do Banco de Imagens⁹, serão vistos segundo a dinâmica do sítio e da paisagem.

Conforme a relação proposta por Annie Cauquelin (2002) entre os conceitos de sítio e paisagem, enquanto representação espacial, busco compreender como a polêmica em torno do Parque Estadual Delta do Jacuí pode situá-lo como um sítio. Entendendo o sentido contemporâneo de sítio (*site*), é a questão da informação que o conceito de sítio, situação, articula entre noções distintas, espaço geométrico e lugar, sem abrir mão de nenhuma das duas.

O site incorpora ao caráter temporal e identitário dos lugares a questão situacional, ou estrutural, que coloca os lugares em relação. Sem congelar lugares como os territórios das ilhas numa memória do passado sem imaginação e numa identidade absoluta (sem dinâmica), o aspecto situacional do espaço geométrico indica a transformação, a reescritura das relações espaciais e das territorialidades. Através da memória, entende-se a importância das relações sociais e das práticas cotidianas dos moradores de lugares como as ilhas na transformação de suas paisagens. Portanto, as áreas naturais na cidade estão referidas a diferentes ordens situacionais, desde a sua posição estratégica global e regional (Região Metropolitana, Região Hidrográfica) até às suas relações com os demais territórios urbanos, remetendo à relação ética necessária entre esses

⁷ "O *Google Earth* é um programa desenvolvido e distribuído pelo [Google](#) cuja função é apresentar um modelo tridimensional do [globo terrestre](#), construído a partir de [fotografias de satélite](#) obtidas em fontes diversas. Desta forma, o programa pode ser usado simplesmente como um gerador de mapas bidimensionais ou como um visualizador de diversas paisagens presentes no [Planeta Terra](#). [...] O *Google Earth* possui funções diversas relativas à manipulação do modelo global, em geral relacionadas à recuperação de informações coletadas pelos seus usuários ao redor de todo o mundo a respeito de localidades específicas". http://pt.wikipedia.org/wiki/Google_Earth, último acesso em 14/01/2007.

⁸ Refiro-me aos programas Final Cut Pro, DVD Studio e Adobe Photoshop, mais especificamente.

⁹ <http://www.estacaoportoalegre.ufrgs.br>

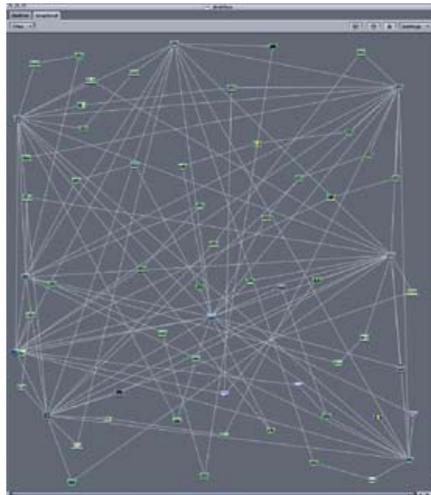
diversos atores sociais para a construção de uma cidadania ambiental, pensadas em termos de micro, meso e macro esferas éticas que estão em jogo no trabalho de campo (Oliveira, 2001 e 1996).

Não se trata apenas de conferir uma documentação histórica ao Delta do Jacuí, ou à Bacia Hidrográfica, mas sim de possibilitar ao leitor na própria forma de navegação pelas imagens uma reflexão sobre esses jogos de escalas e de temporalidades que estão presentes às nossas representações sobre o meio ambiente no mundo urbano contemporâneo. Assim como fazem os narradores ao contarem as mudanças nas águas das ilhas, nas beiras de rio, nas ruas e canais de navegação incorporando criativamente conceitos da dinâmica ecossistêmica da bacia hidrográfica, busco entender essa sobreposição de sentidos que a paisagem natural em meio à paisagem urbana permite perceber.

Acrescentando a dimensão temporal inscrita na paisagem ao fator relacional entre os diferentes territórios, o objetivo é revelar conexões entre diferentes lógicas de representação do espaço, que são articuladas em uma reflexão sobre as inter-relações entre a vida cotidiana, o meio ambiente e o contexto social onde estão inseridos os narradores das ilhas.

Finalmente, segundo a idéia de que qualquer imagem técnica, mesmo as que se configuram em mapas, plantas, imagens de satélite, são representações do espaço através do tempo, ou seja, contemplam uma interpretação de determinada disposição física da paisagem em determinado momento, transposta para determinados códigos, aproprio-me criativamente dessas imagens neste trabalho, levando em conta o caráter relacional entre os lugares que elas expressam, sem considerá-las a partir de sua exatidão e precisão técnica de cálculo de grandezas e distâncias.

É a partir desta pista que busco articular uma espécie de hipermapa (Cauquelin, 2002) das ilhas neste capítulo, compondo essa intertextualidade entre as imagens presentes às ciências ditas naturais com as imagens resultantes da pesquisa etnográfica, incorporando, e não excluindo a dimensão micro-cósmica que constitui a paisagem local (a ilheidade, a idéia de ilha), situando-a em relação aos demais territórios, como o centro da cidade, as demais periferias da Região Metropolitana, assim como às demais localidades da Bacia Hidrográfica, e dessa forma, em relação às discussões sobre a escassez mundial de água potável e a qualidade do ambiente planetário.



Ventana del programa DVD Studio Pro, presentando un esquema de los lazos entre los menús, secuencias en video y secuencias fotográficas de DVD de "crônicas etnográficas" (Devos, 2007).



Menú 7 de DVD " Crônicas Etnográficas..." (Devos, 2007).



Menú 2 de DVD " Crônicas Etnográficas..." (Devos, 2007).

Referências

- Aumont, J. 1993. **A imagem**. Papirus, São Paulo, Brasil.
- Bachelard, Gaston. 1988. **A dialética da duração**. Editora Ática, São Paulo, Brasil.
- Bachelard, Gaston. 1998. **A Água e os Sonhos**. Martins Fontes, São Paulo, Brasil.
- Bachelard, Gaston. 2000. **A Poética do Espaço**. Editora Ática, São Paulo, Brasil.
- Cauquelin, Anne. 2002. **Le site et la paysage**. PUF, Paris, France.
- Certeau, Michel de. 1994. **A Invenção do Cotidiano. Artes de fazer**. Vozes, Rio de Janeiro, Brasil.
- Certeau, Michel de. 2002. **A Escrita da História**. Forense Universtária, Rio de Janeiro, Brasil.
- Chartier, Roger. 1999. **Livres, Lecteurs, lectures - Le Monde des Lumières**. Aubier, Paris, France.
- Devos, Rafael (Ms). 2003. **Uma Ilha Assombrada na Cidade - estudo etnográfico sobre cotidiano e memória coletiva a partir das narrativas de antigos moradores da Ilha Grande dos Marinheiros, Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRGS, Porto Alegre, Brasil.
- Devos, Rafael (Dr). 2007. **A "Questão Ambiental" sob a ótica da antropologia dos grupos urbanos, nas ilhas do Parque Estadual Delta do Jacuí, Bairro Arquipélago, Porto Alegre, RS**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRGS, Porto Alegre, Brasil.
- Durand, G. 2001. **As estruturas antropológicas do Imaginário**. Martins Fontes, São Paulo, Brasil.
- Eckert, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. 2005. **O Tempo e a Cidade**. UFRGS, Porto Alegre, Brasil.
- Eckert, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. [Escrituras Hipermidiáticas e as Metamorfozes da Escrita Etnográfica no Banco de Imagens e Efeitos Visuais](http://www.estacaoportoalegre.ufrgs.br/iluminuraspdf/ILUMINURAS%2063%20-%20Escrituras%20hipermidi%20eticas%20e%20as%20metamorfozes.zip). *Iluminuras*, Série do Banco de Imagens e Efeitos Visuais. Porto Alegre: BIEV, PPGAS/UFRGS, 2005b. <http://www.estacaoportoalegre.ufrgs.br/iluminuraspdf/ILUMINURAS%2063%20-%20Escrituras%20hipermidi%20eticas%20e%20as%20metamorfozes.zip>
- Gardies, A. 1993. **L'espace au cinéma**. Méridiens Klincksieck, Paris, France.
- Glowczewski, B. **Lines and Criss-crossings: Hyperlinks in Australian Indigenous Narratives**. En. Atas do Colloque International Du Cinéma Ethnographique à L'Anthropologie audiovisuelle. Paris, França, 25 a 27 março de 2006.

Grimshaw, A. 2001. **The ethnographer's eye - ways of seeing in anthropology.** Cambridge University Press, Cambridge, USA.

Halbwachs, M. 1990. **A Memória Coletiva.** Vértice, São Paulo, Brasil.

Little, P. **Ecologia Política como etnografia: um guia teórico e metodológico.** *Horizontes Antropológicos.* Ano 12, Número 25, Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, 2006.

Lopes, L.; ANTONAZ; PRADO. 2004. **A ambientalização dos Conflitos sociais: Participação e Controle Público da Poluição Industrial.** NuAP/Relume Dumará, Rio de Janeiro, Brasil.

Lopes, L. **Sobre processos de 'ambientalização' dos conflitos e sobre os dilemas da participação.** *Horizontes Antropológicos.* Ano 12, Número 25, Porto Alegre, PPGAS/UFRGS, 2006.

Macdougall, D. 1999. **Transcultural cinema.** Princeton University Press, Princeton/New Jersey, USA.

Macdougall, D. 2006. **The corporeal image - film, ethnography and the senses.** Princeton University Press, Princeton/New Jersey, USA.

Mead, Margaret. 1979. **L'Anthropologie Visuelle dans une Discipline Verbale.** in FRANCE, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle.* Paris, La Haye, Éditions Mouton, Paris, 1979.

Oliveira, R. C. e OLIVEIRA, L. R. C. 1996. **Ensaaios antropológicos sobre moral e ética.** Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Oliveira, R. C. **A questão étnica: qual a possibilidade de uma ética global?** In Azirpe, L. (org.) *As dimensões culturais da transformação global - uma abordagem antropológica.* Brasília, UNESCO, 2001.

Oliven, R.G. 1995. **Antropologia de Grupos Urbanos.** Vozes, Petropolis, Brasil.

Preloran, J. **Conceptos éticos e estéticos en cine etnográfico.** in ROSSI. *El Cine Documental Etnobiográfico de Jorge Preloran.* Busqueda, Buenos Aires, Argentina. P73-119, 1987.

Ricoeur, P. 1994. **Tempo e Narrativa.** Vols. I,II,III, Papirus, São paulo, Brasil.

Ricoeur, P. 2000. **La Mémoire, l'histoire, l'oubli.** Seuil, Paris, France.

Rocha, A.L.C. **Antropologia Visual, um convite à exploração de encruzilhadas conceituais.** In: ECKERT, C. e MONTE-MÓR, P. (org). *Imagem em foco: novas perspectivas em Antropologia Visual.* Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

Simmel, G. **A Metrópole e a Vida Mental.** In VELHO, O.(org.) *O Fenômeno Urbano.* Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

Simmel, G. 1984. **Les problèmes de la philosophie de l'Histoire**. PUF, Paris, France.

Simmel, G. **A filosofia da paisagem**. REVISTA POLÍTICA & TRABALHO, João Pessoa, nº12, 1996.

Simmel, G. 2004. **Philosophie de la Modernité. La femme, la ville, l'individualisme**. Payot & Rivages, Paris, France.

Filmografia

Marshall, John. **The Hunters**. USA.

Preloran, Jorge. 1967. **Hermógenes Cayo (Imaginero)**. Argentina.