

# Contando histórias com imagens

Luciana Hartmann

*Universidade de Brasília*

e-mail: luhartm@yahoo.com.br

**Resumo:** Baseada em pesquisa de campo realizada com contadores de histórias da região da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai, procuro refletir sobre as diversas etapas que compõem o processo de elaboração de um vídeo etnográfico. O artigo tem como foco principal a discussão sobre como “contar histórias com imagens”, ou seja, de como remontar recortes da realidade de forma que produzam uma nova narrativa, interessante e coerente.

Palavras-chave: narrativas orais, performance, vídeo etnográfico

**Resumen:** Con base en una investigación de campo realizada con narradores de la región fronteriza entre Argentina, Brasil y Uruguay, propongo una reflexión sobre las diversas etapas que componen el proceso de elaboración de un vídeo etnográfico. El artículo tiene como foco principal la discusión sobre cómo “contar historias con imágenes”, es decir, cómo volver montar trozos de la realidad de manera que produzcan una nueva narrativa, interesante y coherente.

Palabras clave: narrativas orales, performance, video etnográfico.

**Abstract:** Based on fieldwork with storytellers living near the border between Argentina, Brazil, and Uruguay, this paper intends to discuss the several constitutive phases of projecting an ethnographic video. Thus all the productive enrolment was designed in order to explain how it is possible to “tell stories by images”, reconstructing a new, interesting, and coherent narrative;

Keywords: oral narratives, performance, ethnographic video.

**Résumé:** Fondé sur des recherches menées sur le terrain avec des conteurs de la zone frontalière entre l'Argentine, le Brésil et l'Uruguay, cet article s'intéresse aux différentes étapes qui se font jour dans le processus d'élaboration d'une vidéo-ethnographie. L'article est centré sur la discussion de la ou les manières avec la ou lesquelles “les histoires sont racontées en images”, c'est-à-dire comment des extraits de réalité peuvent produire un nouveau récit, intéressant et cohérent.

Mots-clés: récits oraux, performance, vidéo-ethnographie.

**A**o longo de mais de dez anos de pesquisa na zona de fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai, pude constatar que a população local possui grandes laços de identificação, fortalecidos pela intensa e inevitável convivência estabelecida ao longo de sua história. No contexto desta convivência, que se dá nos âmbitos mais diversos, como no comércio, na educação, no lazer, no trabalho, na constituição das famílias, etc., as narrativas orais também transitam “sem-fronteiras” - nem mesmo de idioma – e constituem um importante instrumento na afirmação e na transmissão desta identidade e de um imaginário comum.

Não é difícil compreender, portanto, porque grande parte dos contadores de histórias - principais responsáveis pela circulação das narrativas além dos limites políticos de cada um dos países fronteiriços - são viajantes (tropeiros, parteiras, alambradores, esquiladores, contrabandistas...). Em seus itinerários, estes contadores vão estabelecendo redes de relações que contribuem para a disseminação de um repertório de narrativas comuns ao longo de toda a fronteira. Procurando acompanhar as trajetórias das narrativas e os percursos dos contadores pela região, tornei-me também viajante e acabei realizando um campo “itinerante”. Durante minhas viagens fui registrando imagens e sons de cada encontro com um novo contador, com uma nova narrativa, com uma nova paisagem. Desta forma, as gravações procuraram contemplar imagens tanto dos contadores em situação de performance quanto de elementos referentes ao seu contexto e ao contexto das próprias narrativas. Este artigo é o resultado de uma reflexão sobre as diversas etapas do processo de elaboração de um vídeo etnográfico, tendo como parâmetro minha experiência ao realizar o vídeo “*Esses têm história!*” – *causos e cuentos de fronteira*, apresentado em conjunto com minha tese de doutorado (Hartmann, 2004a). Inicialmente apresento meu campo e, enquanto descrevo minhas estratégias de uso do audiovisual, problematizo teoricamente as etapas de realização de um vídeo etnográfico, concluindo com algumas considerações sobre “contar histórias” (e fazer antropologia) com imagens.

A pesquisa de campo que realizei durante o doutorado durou cerca de oito meses e devido à intensidade de meus deslocamentos pela fron-

teira, novos personagens e situações estavam constantemente se apresentando, o que exigia que o material disponível para registro fosse bem equacionado. Neste sentido surgia uma primeira questão: como decidir o que deveria ou não ser filmado e fotografado? Voltarei a esta questão abaixo, mas antes será importante explicitar uma das primeiras estratégias metodológicas que optei por adotar, que foi de dividir os objetos de registro de acordo com o tipo de suporte. Assim, para as paisagens, moradias, locais de trabalho, ou seja, tudo que caracterizasse imagens de contexto, resolvi utilizar, prioritariamente (ainda que não exclusivamente), a fotografia; já para as performances narrativas dos contadores utilizei o vídeo, acompanhado do registro em áudio (através de um gravador de fitas cassete comuns), visando facilitar o posterior processo de transcrição das histórias. Ao fazer esta escolha deixo clara uma intenção de lidar com as noções de “movimento” e de “imobilidade”, ou seja, em minha proposta de registro, paisagens são imóveis, pessoas movimentam-se – e isto “faz sentido” no contexto desta pesquisa, como procurarei demonstrar a seguir.

Tanto na zona rural quanto nas pequenas cidades e vilarejos daquelas fronteiras a paisagem caracteriza-se por extensas planícies, cuja vegetação, pouco variada, constitui-se basicamente de gramíneas, pastagens e capões de mato isolados. A criação extensiva de gado ou ovelhas deixa o campo com um aspecto “pouco povoado”. As estradas que ligam os países, as cidades e as estâncias são caminhos que parecem intermináveis pelo seu traçado retilíneo e pela imutabilidade da paisagem que as cerca, onde se pode andar cinquenta, sessenta, setenta quilômetros sem que se aviste uma moradia ou um habitante. Mesmo algumas residências, ranchos ou sedes de estâncias localizam-se em pontos tão isolados que se assemelham a pequenas ilhas perdidas naquele oceano monocromático. Em muitos momentos, somente o vento frio gera algum movimento. Esta sensação de isolamento, de beleza solitária, de lentidão que se aproxima da imobilidade, foi o que procurei registrar através da fotografia.

Esse ambiente aparentemente inóspito ou pouco acolhedor, no entanto, é habitado por uma população que supera as longas distâncias para encontrar-se em eventos animados que, ainda atualmente, sobretudo na zona rural, podem durar um ou dois dias inteiros. Nas *Criollas* (festas campeiras), aniversários, marcações de gado, *pencas* (corridas

de cavalo), festas pátrias, é que se tem a verdadeira dimensão do quão repleta de cor, de vida e de histórias é a região. Além disso, ao adentrar qualquer uma daquelas casas, mais ou menos isoladas, e iniciar uma conversa os seus moradores, percebe-se logo a riqueza das formas de comunicação oral locais. Através das narrativas, o imaginário da população se desloca, espacial e temporalmente. Ao contarem suas histórias, restituindo memórias individuais e sociais, vem à tona uma multiplicidade de eventos vividos ou imaginados que não deixam transparecer o menor sinal de monotonia. Estes “picos” de movimento que emergem deste quadro de (aparente) imobilidade cotidiana foram meu foco principal de registro em vídeo.

Considerando que estes fatores estarão presentes na elaboração do produto visado – um vídeo etnográfico<sup>1</sup> – eles também serão determinantes na maneira como a cultura em questão será percebida pelo espectador. Ou seja, através de minha estratégia de registro, uma parte de minha leitura e de minha interpretação do fenômeno da oralidade nesta tríplice fronteira já começam a ser expostas. Nesse sentido, considero o momento do registro como determinante no processo de conferir uma “cara” aos produtos audiovisuais planejados. Como conclui Gauthier (2002, p. 114), a filmagem é um momento decisivo para o documentário. Segundo ele, esta não garante a qualidade de um filme, mas ao menos a autenticidade de sua relação com o real. Não garante o acesso ao real, mas dá conta de um desejo de chegar a ele.

Agora voltando a questão anterior: se o “como” registrar estava parcialmente resolvido em minha pesquisa de campo, “o que” registrar ainda era um problema, afinal eu possuía um tempo limitado para dispor da filmadora (uma câmera MDV pertencente à universidade), e uma quantidade limitada de horas de gravação. Em relação às fotos, não havia problema, pois não só eu possuía equipamento próprio como dispunha de um número bastante grande de filmes. A alternativa que se mostrou, então, mais pertinente, ainda que não tenha se tornado uma regra, devido à demandas dos próprios sujeitos envolvidos, foi de primeiro estabelecer contato com o contador/contadora, conhecê-lo e ao seu repertório particular de histórias, para só então iniciar o processo de filmagem. Se por um lado esta alternativa propiciava que o trabalho

---

<sup>1</sup> Considerando que os resultados do registro fotográfico também são utilizados como material bruto na edição do vídeo.

de edição iniciasse antes mesmo da filmagem, por outro lado poderia significar a perda de espontaneidade – já que o contador estaria repetindo a mesma história. Esta, no entanto, não era a maior dificuldade, já que os contadores estão habituados a contar e recontar as mesmas histórias diversas vezes. O problema era que a **mesma** pessoa ouvia a **mesma** história, o que ocasionava o rompimento com um dos artifícios mais caros aos contadores: o elemento surpresa – especialmente porque muitas vezes eu era a única audiência presente. Enfim, esta alternativa mostrou-se válida em apenas alguns casos. Na maior parte dos encontros, a primeira edição, a primeira seleção, o primeiro recorte da realidade acabou se dando já com a câmera na mão, no pressionar e soltar do botão “Rec”. Cabe salientar, no entanto, que ainda que eu não tenha podido ter uma longa convivência com cada um dos contadores antes de filmá-los, eu já possuía experiência na região e conhecia tanto o repertório de histórias correntes como o *modus operandi* tradicional destes narradores ao contarem suas histórias. As peculiaridades de um ou de outro eram referidas, em geral, pelas próprias pessoas da comunidade que me indicavam os contadores, permitindo que eu preparasse as estratégias adequadas para realizar o registro.

Houve, por exemplo, o caso de uma contadora que, segundo informações de seus vizinhos, possuía histórias de sua família e de seu povoado interessantíssimas, representativas de um momento histórico importante para toda a zona de fronteira, mas eu fora avisada que ela era hipocondríaca e que seu tema preferido era mesmo suas doenças e medicamentos. Sabedora disso, esperei que ela relatasse vários episódios relativos ao seu estado de saúde para só depois, quando ela introduziu histórias de seu passado, começar a filmar.<sup>2</sup> Em outro caso, fui preparada para encontrar um contador com problemas de surdez, o que tornava imprescindível o uso do microfone de lapela, já que o som

---

<sup>2</sup> De forma alguma desconsidero a importância das histórias de saúde neste contexto, apenas aponto para a necessidade de um recorte: eu não poderia filmar tudo, então tinha que fazer uma opção, e esta opção era diretamente relacionada ao quadro geral do que estava sendo registrado. O direcionamento para os pontos em comum que ligam as histórias e, através delas, os sujeitos da fronteira, é o que permite que, adiante, as várias histórias possam fazer parte de uma mesma narrativa videográfica. De qualquer forma, todas as histórias foram registradas em fitas cassete. Este e outros aspectos que concernem às relações intersubjetivas durante meu trabalho de campo estão em Hartmann (2004b).

direto da filmadora faria com que minha voz, mais próxima do microfone desta, “estourasse” (como de fato já havia acontecido em outra ocasião). Estes exemplos são representativos das etapas que antecedem ao momento do registro, etapas estas fundamentais para a realização das imagens/sons dentro de um tempo e um custo otimizados, e com um grau razoável de qualidade de captação.

O fato de que sou a própria realizadora de meus registros audiovisuais deve ser lembrado, pois aponta para a premência ainda maior deste planejamento. Neste sentido, havia uma demanda redobrada de minha capacidade como antropóloga pois, além de ter de demonstrar atenção ao contador e ao que estava sendo contado, devia “dar atenção” também ao equipamento. Toda esta atenção, entretanto, nem sempre pôde ser distribuída igualmente. Assim, houve momentos em que o contador era privilegiado e o foco da câmera (ou o som, ou o enquadramento) acabava perdido e houve outros momentos em que o registro concentrava minha atenção e eu só viria a compreender a totalidade do que estava sendo contado e perceber detalhes da performance quando assistia, posteriormente, as imagens. Como lembra Paul Henley (2004, p. 173), “a filmagem certamente é uma distração de outras formas de atividade de pesquisa.”

A atuação solitária, no meu caso, diz respeito especialmente à questão de minha longa permanência em campo, o que inviabilizaria o acompanhamento de um técnico, e, por outro lado, ao caráter do relacionamento que estabeleço com os contadores, baseado em grande intimidade e confiança, o que seria mais difícil, ainda que não impossível, estabelecer com a presença de mais um “estranho”.<sup>3</sup> Em relação a este aspecto, apóio-me em Jean Rouch (*apud* Gauthier, 2002, p. 117), que aponta dificuldades específicas, em determinados campos da pesquisa antropológica, de se fazer acompanhar por uma equipe técnica, o que o fez trabalhar majoritariamente sozinho ou acompanhado de ajudantes locais. Para Rouch, entretanto, não são apenas as dificuldades financeiras que devem orientar o antropólogo no sentido de realizar suas próprias filmagens. Para ele, o antropólogo é aquele que conhece com

---

<sup>3</sup> Em minha tese de doutorado (Hartmann, 2004a) descrevo algumas peculiaridades da forma como sou acolhida na região: em geral fico hospedada nas casas dos próprios contadores, e em muitos casos sou, em pouco tempo, absorvida como “parte da família”.

profundidade as pessoas e as características do grupo que estuda, e é também quem melhor sabe o que e como registrar para compor o quadro de imagens e sons planejado.

Neste momento, para iniciar a abordagem da edição, em suas várias instâncias e com maior profundidade, retomo a idéia que já vem presente no título deste trabalho, de “como contar histórias com imagens”. Na realização de um filme/vídeo, seja ele ficcional, documentário ou etnográfico, vem sempre implícita a idéia de que uma história deve ser contada, história no sentido amplo, de uma narrativa que permita, através de sua estrutura, a compreensão de determinados conceitos, hábitos, valores, técnicas, comportamentos, modos de ser e de pensar de uma cultura. Enquanto na linguagem escrita esta narrativa toma forma basicamente através da escolha de palavras, da combinação entre elas e da pontuação utilizada, que confere ritmo ao texto, na linguagem audiovisual a narrativa é construída não apenas com palavras, escritas e faladas, mas também com sons, cores, enquadramentos, velocidades de imagem e, mais importante, através da combinação de todos estes elementos em seqüências de imagens que vão sendo colocados lado a lado. A multiplicidade de elementos presentes – e possíveis - neste processo é que confere à edição um papel de extrema importância quando se quer contar uma história através de imagens.

Considerando que os processos de edição e montagem são bastante semelhantes, recorro a Aumont (*et alli*, 1995, p. 64), que em “A Estética do Filme” define:

(...) a função principal da montagem (...) é a sua *função narrativa*. Dessa forma, todas as descrições clássicas da montagem consideram, mais ou menos explicitamente, essa função como a *função normal* da montagem; desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o ‘drama’ seja mais bem percebido e compreendido pelo espectador.”

A noção de que a montagem/edição é que dá forma – através de uma construção narrativa - ao que se deseja contar, visando aquele que vai ver, escutar, é a idéia que quero guardar aqui.

Jay Ruby, em artigo de 1980 vai mais longe e, referindo especificamente à inserção de mídias audiovisuais no trabalho antropológico,

argumenta que, sendo o filme um meio de comunicação “inerentemente narrativo” - ao menos na nossa cultura – e sendo a narrativa a forma lógica para relatar a etnografia, este teria um grande potencial como modo de comunicação antropológica (1980, p. 153).

A ênfase que confiro ao aspecto narrativo do filme ou vídeo etnográfico, no entanto, não é unanimidade entre os antropólogos-cineastas. Claudine de France, por exemplo, distingue duas “dominantes”, a **descrição** e a **narração** fílmicas, que estariam “permanentemente disputando a apresentação do real sem jamais uma poder eliminar a outra” (2000, p. 34). Segundo ela, o elemento narrativo se relacionaria à dinâmica temporal envolvida na seqüência de ações dos sujeitos filmados, enquanto a descrição representaria o desdobramento destas ações no espaço. Na narração, o ser humano estaria sendo priorizado, já que justamente sua ação que é enfocada; na descrição, o foco seria a natureza como um todo, na qual o homem representa apenas uma parte. A autora ainda considera, explicitando sua crítica, que ao privilegiar procedimentos narrativos, o antropólogo-cineasta estaria escolhendo “a solução mais confortável para o espectador” (op. cit., p. 35). Ao optar por uma via mais descritiva, ao contrário, novas possibilidades de linguagem estariam sendo buscadas, oferecendo ao espectador uma opção de transformação de seu olhar. Em seus próprios filmes (*La Charpaigne*, *Laveuses*), De France demonstra claramente sua inclinação em direção à dominante descritiva: não são os sujeitos filmados que são visados, mas a descrição profunda de determinadas técnicas, na qual não há realmente preocupação com a construção de uma narrativa “atraente” para o espectador. Em meu trabalho, ao contrário, a atenção, a compreensão e mesmo o prazer do espectador é sempre visado através de uma narrativa – ou de uma idéia desta - que já é esboçada antes mesmo dos registros se iniciarem.

Em relação ao que estou considerando como uma espécie de edição anterior ao registro – pois a realidade já está sendo pensada de outra forma - contraponho a idéia análoga de Rosenfeld (2000), de “observação fílmica prévia ao registro”, chamada também de “profílmica”, termo que o autor utiliza citando Etienne Souriau. Para Rosenfeld, quando se quer realizar filmes etnográficos, há que se ter consciência de dois tipos de observação distintos: a observação direta, aquela que é feita pelo olho cotidianamente, e a observação fílmica, aquela que é feita pelo



olho através da câmera. Não só estas duas formas de observação dispõem de suportes diferentes - a primeira dispõe apenas do suporte fugaz da memória para realizar todo e qualquer registro, a segunda conta com suportes permanentes e duradouros como rolos de filmes ou horas de fitas - como também percebem a realidade de maneiras distintas. Pensar a realidade já com esta “intenção” fílmica seria para o autor um procedimento fundamental para a boa realização dos registros fílmicos propriamente ditos:

A observação profílmica delimita, do real, o sensível reproduzível que poderá se deixar ver e ouvir através do filme, isto é, o *mostrável fílmico*. A observação profílmica tem por finalidade preparar a observação fílmica: suas orientações e procedimentos metodológicos, bem como suas estratégias de *mise en scène* (delimitações, ocultações, camuflagem, sublinhamentos, esfumamentos no espaço e no tempo). (Rosenfeld, 2000, p. 50)

De certa forma, esta preparação do olho para a realidade do filme/vídeo foi o que fiz quando realizei contatos com os contadores antes de filmá-los. E o que chamo de “edição” anterior é o momento onde a observação da realidade começa a gerar os primeiros estímulos, as primeiras idéias da “história” que será contada no vídeo. O fato de ir à campo com uma concepção prévia – mas não absoluta - do que iria ver e registrar, vai de encontro à posição de Eliane de Latour (*apud* Gauthier, 2002, p. 141 ) que, serve-se do princípio de Vertov, de que a montagem é um processo que se inicia desde a primeira observação e não será interrompida até o filme definitivo. Esta noção de há uma idéia que guia o trabalho do antropólogo-cineasta, desde o momento anterior – pré-registro - até o momento posterior ao campo – edição – me acompanhou durante toda a pesquisa de campo. Saber lidar com as nuances existentes entre o manter-se dentro da proposta inicial e o deixar-se conduzir pelas dinâmicas locais é que constitui, neste caso, a grande arte. Mas é inegável que idéias pré-concebidas conduzem o olhar em direção ao que se deseja ver. Como aponta Pault (2001, p. 151): “(...) o processo imagético é por essência uma disposição do olhar para um certo conhecimento da mesma maneira que todo trabalho de escrita passa por uma elaboração ficcional”.

De acordo com o que venho discorrendo, uma série recortes da realidade são efetuados antes mesmo da realização do registro audiovi-

sual e este seria o processo preparatório para efetuar o registro propriamente dito. Se podemos dizer que na pesquisa científica selecionar, dividir, catalogar, analisar, são estratégias elementares para chegar a compreensão, podemos concluir que esta fase da pesquisa antropológica se caracteriza por uma primeira triagem dos elementos pertencentes ao universo audiovisual do grupo em questão que serão utilizados no produto final, no caso, um vídeo. Citando Leroi-Gourhan, que percebe uma proximidade entre os procedimentos científicos e os procedimentos cinematográficos, Chevanne (1986, p. 142) argumenta em relação à primeira fase deste processo que envolve, do lado científico, procurar, compreender, reagir, e do lado cinematográfico, ver, olhar e ser visto: “Au stade de ‘voir’ l’anthropologue-cinéaste doit effectuer une synthèse permanente de ce qu’il observe s’il veut, dans un découpage spontané, recueillir des éléments documentaires qui pourraient être ultérieurement montrés (...)”

Depois da abordagem desta primeira fase de reconhecimento, busca, pré-seleção, “decupagem espontânea”, que correspondem, segundo estou defendendo, a uma parte do processo de edição, passemos então à questão do registro propriamente dito. Como já introduzi acima, considero esta etapa a mais delicada e a que mais fortemente influenciará as leituras e interpretações do produto final. Isto porque, ainda que na etapa anterior possa ter havido grande entrosamento com o grupo e tenham sido observadas questões interessantes e úteis para a pesquisa, se estes elementos não constarem do registro, haverá muito pouco a ser recuperado no momento da edição e menos ainda a ser mostrado para o espectador. Neste sentido é que ressalto a importância da preparação técnica por parte do antropólogo, que deve conhecer, com profundidade e antes de ir à campo, as características, capacidades e limitações do equipamento que irá utilizar. Como aponta Eliane de Latour, em entrevista de 1993 (p. 154): “Avec le cinéma, l’ethnologue occupe une nouvelle place sur son terrain. Pour faire un film, il est nécessaire d’avoir une connaissance du milieu social, d’avoir des hypothèses, des idées qui vont orienter la démarche, mais il faut aussi savoir saisir des détails dont on n’a pas forcément besoin dans le cours d’une recherche classique.”

Além do preparo técnico, que deve garantir uma qualidade mínima de captação de imagens/sons, creio que outro fator importante é a manu-

tenção de um controle, dentro do possível, ainda em campo, do que já foi registrado. A visionagem integral do material registrado evita que se volte para casa com uma bela história mostrada em imagens fora de foco, com falhas no som, etc.

No caso de minha pesquisa, a primeira filmagem que fui realizar, com dois casais que eu já conhecia desde meu trabalho de mestrado, foi impossibilitada por um problema na filmadora, que na hora eu não soube detectar. Eu conhecia o equipamento, mas nunca o havia utilizado naquelas condições, sendo que estas a princípio não me causaram estranhamento, daí meu desconcerto diante da falha. O fato é que quando liguei a filmadora, ela funcionou por poucos instantes e repentinamente desligou sozinha. Eu ainda tentei algumas soluções possíveis, mas nenhuma foi suficiente para fazê-la voltar a funcionar e o resultado foi que acabei passando uma tarde inteira registrando aquele evento narrativo, com quatro ótimos contadores, apenas com um gravador de fitas cassete. Ao retornar para o local onde eu estava hospedada, resolvi ler mais acuradamente o manual de instruções e descobri que em situações de excessiva umidade do ar, a filmadora desliga automaticamente, e que a única alternativa era deixá-la ligada até que o sistema voltasse a responder – que pode levar horas. Conhecedora, então, das limitações do aparelho e das características climáticas da região, comecei a tomar minhas precauções antes de ir para uma nova situação de filmagem.

Este é apenas um exemplo de que há imponderáveis que prejudicam ou impedem o registro audiovisual e por mais que se saiba que aquele momento existiu, que ele foi significativo para o desenvolvimento da pesquisa como um todo, esse momento não constará de nenhuma imagem concreta. Tanto as fatalidades quanto as escolhas arbitrárias demonstram que *não se pode registrar tudo*, conseqüentemente, o produto final será uma soma de recortes, mais ou menos representativos, da realidade que se quer comunicar. Mas é importante lembrar que este não é um privilégio do trabalho com imagens, pois com a escrita ocorre um processo bastante semelhante, onde escolhas devem ser feitas na realização da “edição” do texto, determinando o que será ou não comunicado.

Quanto ao registro, quero explorar ainda a relação entre a questão da técnica e a questão ética. Creio que na captação de imagens

e sons as posturas do antropólogo-cineasta apareçam, inevitavelmente, de forma mais transparente do que no processo de escrita. Se há, por exemplo, uma relação de intimidade do antropólogo com os sujeitos filmados, isto vai transparecer nas imagens, na forma como os sujeitos reagem à presença da câmera e do pesquisador. Se, pelo contrário, esta relação não existir, isto também estará presente nas imagens, mesmo que haja um rebuscado trabalho de edição. Penso que estes “cuidados” na abordagem dos sujeitos filmados permanecem pouco discutidos, e mesmo que apareçam nos debates acadêmicos, ainda carecem de aprofundamento teórico em relação às questões técnicas de filmagem (como na escolha de planos, de movimentos da câmera, de recursos de edição, etc.).<sup>4</sup>

Consideremos finalmente o processo de edição, e com ele as múltiplas possibilidades de disposição dos elementos de uma pesquisa antropológica num produto audiovisual. É no momento da edição que a questão de como construir uma narrativa com imagens torna-se mais premente. Que instrumentos utilizar na criação de um discurso coerente – e atraente, afinal, visa um público – que permita a tornar visível/compreensível o universo, no caso de minha pesquisa, das diversas narrativas registradas e, através destas, a sociedade em questão? Como incluir a análise antropológica neste processo de criação de narrativas com imagens? Possivelmente este seja um dos grandes desafios do vídeo etnográfico, de dar conta, como a escrita – e junto com esta – do difícil processo de seleção e de reelaboração da realidade, visando a sua compreensão.

Minha experiência com edição indica que, assim como a idéia do que se quer contar norteia a realização dos registros, também é necessário que, no momento de seleção das imagens/sons realizados, seja estabelecido um “roteiro”, um argumento que dê o fio condutor para a organização deste material bruto. Partindo da noção de que a montagem é uma forma de “organizar o mundo visível”, Pault (2000, p. 59) es-

---

<sup>4</sup> Assim como ocorreram os debates, entre as décadas de 50 e 60, suscitados pela “câmera ética” de Godard ou pela adoção e defesa ardorosa do plano seqüência por Rouch e por diversos cineastas do “real”, creio que carecemos de discussões atualizadas, que contemplem as novas tecnologias de registro e de criação audiovisual (e o papel do antropólogo neste sentido, como “autor”), ao mesmo tempo em que permitam uma atualização do debate sobre ética documental e etnográfica.

creve: “Suivant Vertov, il faut mener trois opérations: l’élaboration d’une stratégie de tournage, l’organisation du visible au cours du tournage et, enfin, la production d’un sens spécifique à partir des matériaux bruts de la réalité filmée.” É neste processo de “colagem”, estruturação das imagens, que o conjunto do que se quer transmitir da realidade fará ou não sentido.

Os recursos atuais de uma ilha de edição digital são praticamente inesgotáveis, e é importante que se tenha claro – considerando todo espaço de abertura possível para a criação – o que e como se quer contar a narrativa com imagens. A decisão de quais recursos utilizar e de como estruturar o material disponível implica em escolhas. Estas escolhas devem ser estimuladas não apenas pelo que se idealiza em termos de produto audiovisual, mas também por reflexões, olhares, interpretações, proposições do antropólogo a respeito da cultura pesquisada e do seu contato com os sujeitos envolvidos na pesquisa. Assim, optar por uma fusão ou um *slow motion* num vídeo etnográfico representa muito mais do que uma simples escolha de linguagem, representa um modo de ver e de representar uma cultura.

Gauthier divide os cineastas – antropólogos e documentaristas – de acordo com a prioridade que conferem à filmagem ou à montagem. Para ele, esta atitude implica num estilo, numa maneira de ser, numa postura em relação ao que se quer mostrar e ao que se entende como linguagem cinematográfica. De acordo com essa concepção, haveria um cinema que funciona pela procura da verdade em ação e que se mantém fiel à lógica (não necessariamente necessariamente cronológica) da filmagem e uma outra que funciona sobre a procura do imaginário, melhor organizado na montagem, tornando a filmagem uma caça ao tesouro, mais ou menos aleatória. (Gauthier, 2002, p. 142, 143).<sup>5</sup>

Enquanto no processo de filmagem é possível (e em alguns casos mais, em outros menos, desejável) trabalhar sozinho, dificilmente o mesmo ocorrerá no momento da edição. O conhecimento e a habilidade em lidar com os recursos técnicos de uma ilha de edição demandam uma longa experiência, difícil de adquirir enquanto se escreve uma tese de doutorado, por exemplo. Minha posição, neste sentido, é de trabalhar junto com o técnico, na ilha, procurando que este conheça suficientemente o material bruto, bem como minha proposta para o pro-

---

<sup>5</sup> Tradução minha.

duto final. Se possível (às vezes o é), é interessante que o técnico esteja familiarizado com produções de antropologia visual. Isto facilita o trabalho e pode poupar o resultado de alguns “escorregões”, como a inclusão de uma trilha sonora fora de contexto, por exemplo (de fato, isso já aconteceu num de meus vídeos, por inexperiência minha inclusive).

Após a rápida edição de um vídeo que apresentei em conjunto com minha tese de doutorado, atualmente trabalho com meu material etnográfico na produção de um novo vídeo, ainda em fase de edição, o que dificulta uma reflexão distanciada deste processo. É na edição que a problemática de “como contar histórias com imagens” tem o seu momento decisivo. Como várias histórias podem tornar-se parte de uma só narrativa imagética? Que critérios devem pautar realizar as escolhas do que será mantido no produto final e do que será descartado? Até o momento, minha opção tem sido de procurar construir, no vídeo, um panorama comparativo das narrativas orais da região pesquisada, tomando como fio condutor a questão de como as relações de fronteira entre os três países se configuram nas narrativas e nas performances de seus contadores. A seleção das imagens para edição está sendo feita de acordo com o seu grau de representatividade em relação ao quadro geral (num esforço para manter uma equivalência entre a presença de narrativas uruguaias, brasileiras e argentinas), de acordo com o conteúdo das histórias e com a forma com que estas são contadas. A idéia é que estes três aspectos possam ser combinados harmonicamente, tudo isso em se considerando, é claro, a qualidade dos sons e das imagens selecionadas, condição importante e muitas vezes definitiva de escolha.

Num vídeo etnográfico, entretanto, não está em questão apenas um belo produto visual, ainda que este possa ser um objetivo desejável, como também a transmissão de um conhecimento, a representação de uma realidade, a comunicação de determinados aspectos de uma cultura. É neste sentido que Piault (2000) coloca que a antropologia visual não é somente um lugar de produção através e com a imagem e o som. Ela leva em conta os processos desta produção no interior de uma reflexão epistemológica sobre o próprio desenvolvimento da disciplina.

Por mais criativo, ousado, poético ou com uma proposta estética diferenciada, todo vídeo etnográfico possui um referente “real” – mesmo que este seja um mito ou um “causo”. Esta vinculação intrínseca ao

menos com algum aspecto da realidade faz com que a utilização da linguagem audiovisual em antropologia constitua um importante campo de reflexão, especialmente em relação às implicações que as características específicas desta forma de linguagem podem ter na ampliação das possibilidades de exploração, de construção e de transmissão de conhecimentos antropológicos.

(O presente artigo tem origem em comunicação de mesmo título apresentada no GT 'Usos da Imagem em Ciências Sociais', realizado durante o XXVII Encontro da ANPOCS/2003.)

### Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques (et alii). *A Estética do Filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

CHEVANNE, Jean Luc. "Le réel et le filmé (contribution à une approche anthropologique de l'image)" in *Geste et Image*, Paris: n. 6/7, 1986, pp. 139-158.

FRANCE, Claudine de. "Antropologia Fílmica – uma gênese difícil, mas promissora" in \_\_\_\_\_ *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

GAUTHIER, Guy. *Le Documentaire – un autre cinéma*. Paris: Nathan, 2002.

HARTMANN, Luciana. 'Aqui nessa fronteira onde tu vê beira de linha tu vai ver cuento' – tradições orais na fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. Florianópolis: Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004a.

"Revelando" Histórias: os usos do audiovisual na pesquisa com narradores da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Campos – Revista de Antropologia Social*, PPGAS/UFPR, Curitiba, n. 5, v. 2, 2004b, pp. 65-86.

HENLEY, Paul. "Trabalhando com filme: cinema de observação como etnografia prática" in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 18, v. 1, 2004, pp. 163-188.

LATOURE, Eliane de. "Ethnologie et cinéma : regards comparés – a propos de Contes et Comptes de la Cour, d'Eliane de Latour, interview de Alain Morel" in. *Terrain*, Paris, n. 21, 1993, pp. 150-158.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan, 2000.

\_\_\_\_\_. "Real e Ficção" in KOURY, Mauro G. P. (org.) *Imagem e Memória : ensaios em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001, pp. 151-171.

ROSENFELD, Jean-Marc. "Filmar : uma reconversão do olhar" in Claudine de FRANCE (org.). *Do Filme Etnográfico à Antropologia Fílmica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

RUBY, Jay. "Exposing yourself : reflexivity, anthropology, and film" in *Semiotica*, v. 30, n. 1/2, 1980, pp. 153-179.