

“Filmes de memoria” como hipertextos
(Traducido por Michelle Valdés y Felipe Farías)

Rafael Victorino Devos¹

Este texto trata acerca del uso de la imagen técnica (audiovisual, fotográfica, iconográfica, literaria) como recurso metodológico de construcción del conocimiento antropológico, y como forma de escritura etnográfica. Mas específicamente, se intenta explicitar en las elecciones de composición narrativa de videos, de secuencias de imágenes, y de navegación en forma de hipertexto presentados en el DVD interactivo que construye un capítulo de mi tesis de doctorado “A Questão Ambiental” (“La Cuestión Ambiental” N. de los T.) desde la óptica de la antropología de los grupos urbanos, en las islas del Parque Estatal Delta do Jacuí, Barrio Archipiélago, Porto Alegre, RS². Este DVD articula la navegación a través de menús y sub-menús que acceden a los contenidos narrativos producidos durante la tesis.

Tales contenidos son en su mayoría secuencias en video, presentando narrativas orales de habitantes de las islas del Delta do Jacuí, sobre las transformaciones en el paisaje local y en su cotidiano, expresados en sus trayectorias sociales y en sus itinerarios urbanos (Eckert y Rocha, 2005). Algunas de esas secuencias fueron utilizadas en la realización de documentales etnográficos producidos por el Banco de Imágenes y Efectos Visuales (PPGAS, UFRGS), entre 1997 y 2007. Otras secuencias, las más recientes producidas en el trabajo de campo de la tesis, fueron editadas solamente en forma de “crónicas etnográficas” que integran las colecciones etnográficas que componen el acervo del BIEV.

Al realizar este trabajo a partir de una tradición antropológica de investigación con imágenes, la Antropología Visual y de la Imagen, se investigaron diferentes representaciones de estos territorios y de sus aguas conforme ellos son vividos y pensados en diferentes escalas: isla, archipiélago, charcas, barrio de periferia, reserva ambiental, Hoya Hidrográfica, Región Metropolitana, aguas planetarias. En función de la temática de la memoria colectiva en el mundo urbano, las imágenes producidas a través de la investigación etnográfica incrementan una densidad importante al conjunto de imágenes técnicas que usualmente representan territorios naturales como éste en cuestión. A los mapas de las Hoyas Hidrográficas, fotos aéreas y satelitales, imágenes de los ecosistemas locales o inclusive las representaciones clásicas del paisaje deshabitado y contemplado a distancia, surgen de la investigación otras “formas de ver” esa cuestión pública ambiental, en la voz de los habitantes, en sus acciones cotidianas, la forma en que se relacionan con las islas y con los demás territorios urbanos desde un punto de vista inserto en el paisaje a orillas del agua.

“Formas de ver”

La antropóloga Anna Grimshaw (2001), discutiendo en el campo de la antropología visual, defiende la tesis de que el uso de la imagen en la escritura etnográfica implica, por parte del

¹ Doctor en Antropología Social del PPGAS – UFRGS; Investigador Asociado al Banco de Imágenes y Efectos Visuales (PPGAS/UFRGS); Profesor del Departamento de Antropología - IFCH - UFRGS. Email: rafaeldevos@yahoo.com

² Tesis defendida el 16 de mayo de 2007, en el PPGAS – UFRGS, bajo orientación del Prof. Ruben George Oliven.

investigador, la adopción de determinadas tradiciones de investigación y de observación de la vida social, que la autora llama “*ways of seeing*” (formas de ver) la realidad social en la antropología. El uso de fotografías, filmes, en cuanto producción de conocimiento antropológico significa una ruptura con la desconfianza de una Antropología Moderna con relación a la dimensión ilusoria e fabulatoria de las imágenes, cargadas de subjetividad y de interpretaciones múltiples que no condicen con la búsqueda de objetividad que marca el desenvolvimiento del conocimiento antropológico en la primera mitad del Siglo XX y su establecimiento en cuanto disciplina académica, conforme a la antropóloga Ana Luiza Carvalho de Rocha (1999).

Aún cuando autores clásicos en la antropología como Malinowski (1976) se valiesen del registro fotográfico o filmico en terreno, en sus producciones académicas buscan distanciarse del pasado de una antropología evolucionista, apoyada en colecciones de imágenes y artefactos reunidos por viajeros y clasificados en museos, confiriendo a las imágenes el estatuto de prueba, testimonio real.

Otra “forma de ver” (Grimshaw, 2001) la realidad social se aproxima a la postura de antropólogos como Franz Boas (2003) y, posteriormente, sus seguidores como Margaret Mead (1985), cuya investigación abarca el registro de las más variadas formas de manifestación cultural de innumerables grupos sociales, con el objetivo de sofisticar los datos etnográficos a través de la recopilación de datos sensibles (sonidos, narrativas orales, músicas, retratos, grafismos, filmes, indumentaria, etc.) que diesen cuenta de la dimensión estética de la cultura en torno a conceptos como el de tradición.

Autores mas contemporáneos, como Clifford Geertz y toda una escuela llamada “Post-moderna”³ en la antropología ya proponen una producción de textos antropológicos a partir de la lectura de la realidad social “por encima de los hombros de los nativos” (Geertz, 1979), o sea, representaciones científicas en cuanto “traducciones” de las representaciones sociales de los sujetos, expresadas en las “performances” orales, en las posturas corporales, en los juegos, en los rituales practicados por los grupos sociales. Se trata de una intertextualidad, entre el conocimiento científico y la dimensión estética de determinada cultura, que toma en cuenta en la escritura antropológica el encuentro intersubjetivo entre el autor y los sujetos del grupo investigado, a través de una experiencia de inmersión en una otra realidad social, pero también a través de una experiencia de constante diálogo con este otro alzado al lugar de co-autor del texto etnográfico, del conocimiento producido.

Una serie de trabajos contemporáneos, que presentan fotografías, filmes, sonidos, dibujos como parte de “descripciones densas”, en los términos de Geertz (1979), siguen esa nueva tendencia de producción de conocimiento a través de imágenes. Por lo tanto, el desafío de una antropología visual y sonora permanece aún, en los términos expresados por el antropólogo David MacDougall: ¿Qué hacer con las personas? ¿Qué hacer con el dato sensible? (MacDougall, 2006:213) En la construcción del conocimiento antropológico, cuál es el lugar de las narrativas de las personas, de los diálogos con los informantes, de las imágenes de su cotidiano?.

El esfuerzo de una antropología de la imagen ha sido el de transferir las imágenes de las introducciones y anexos de las etnografías, para el centro de producción del conocimiento, a

³

Me refiero a los trabajos de James Clifford (1988), Michael Taussig (1987), Paul Rabinow (1999), entre otros.

través de la explicitación de la intertextualidad de las imágenes fundantes del pensamiento antropológico. Siguiendo este enfoque, propuesto por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2005), se optó por la investigación de las imágenes presentes en las narrativas (orales, literarias, fotográficas, videográficas, iconográficas) referentes al paisaje urbano para el estudio de la problemática ambiental inserta en una memoria colectiva de las tradiciones y de los arreglos de la vida urbana, se reflexionó en torno a mi propia producción etnográfica en cuanto memorias de lo cotidiano de esas comunidades en su territorio.

Etnografía audiovisual y narrativa oral

La investigación que resultó en la referida tesis de doctorado se desarrolló a partir de la producción de los documentales etnográficos “A Morada das Águas” (2003) (“La Vivienda de las Aguas” N. de los T.), “O Barco dos Sonhos” (2000) (“El Barco de los Sueños” N. de los T.), “Ilha Assombrada: realidade ou ilusões?” (1999) (“Isla Embrujada: realidad o ilusiones?” N. de los T.), a través de la realización de investigación etnográfica en la ciudad de Porto Alegre junto al BIEV (Banco de Imágenes y Efectos Visuales). Inicialmente, fueron concebidos como narrativa oral, memoria colectiva y paisaje en el mundo urbano que motivaron la elección de realización de las imágenes y de edición de secuencias de imágenes. Por lo tanto, antes de discutir la composición de una narrativa hipertextual, es necesario discutir las particularidades de la interpretación del paisaje tejido a partir de la configuración de narrativas etnográficas, sobre todo en video, por la vía de la relación fundamental entre tiempo y espacio que la narrativa cinematográfica articula.

Realizar un documental etnográfico y un texto sobre el trabajo de la memoria de estetizar el tiempo en la narrativa oral envuelve el desafío de la composición, en la narrativa etnográfica, de esas imágenes que son carentes en los relatos y gestos de los narradores.

Cuando consultados sobre los paisajes del Archipiélago y su transformación, al narrar no solamente su experiencia, sino también las historias que escucharon de familiares y otros habitantes, los recuerdos de los narradores evocaron figuras míticas y legendarias que estaban presentes en la memoria colectiva del lugar. Esclavos y “bugres” (indios guaraníes y *kaingang*) fugitivos que se refugiaban en las islas, peones, hacendados y coroneles, batuqueros, brujas y pescadores eran figuras recurrentes en los relatos, revelando una estructura simbólica para pensar los itinerarios de los grupos urbanos que fueron insertos en el contexto de la ciudad. Esa dinámica de los tiempos superpuestos en los paisajes del Archipiélago no era algo subyacente, o escondido en los relatos; pero, por el contrario, los narradores sabían que ese conocimiento que va más allá de su propia historia de vida, sólo podía ser accesible en la relación que se establecía entre narrador y oyente, y la disposición para adherir las imágenes que iban haciendo que una historia “empujara” a otra.

De todos los narradores, Adán y Mocotó, fueron ciertamente los que más tuvieron placer y habilidad en colocarse en la figura de narrador. Desde los primeros encuentros, más breves, asumían una “performance” que exigía del oyente una contrapartida. A cada pregunta que hacía a Adán, por ejemplo, él hacía un pausa, iniciaba el relato de una historia e interrumpía la narrativa, diciendo –“Pero después yo no voy a contar ¿ya?” Era su reivindicación – la disponibilidad de tiempo y la despreocupación con las horas. Cámara en mano, ojo en el ojo de Adán, grabamos

más de cinco horas intercaladas, en las cuales él asumía contento el personaje narrador ante la esperada grabación.

En esa situación de “performance”, la situación de grabación se convertía en una forma de evento narrativo al establecer la interacción entre el sujeto narrador y sus oyentes. El uso del video posibilitó una mayor aproximación del “arte de decir” (de Certeau, 1994) del narrador, de sus tácticas de entonación de voz, de orquestación de los silencios, de la cadencia de los gestos con que hacían que la historia fuese contada con todo el cuerpo.

Pero hay también otra dimensión de la narrativa oral, que no solamente habla de la “performance” corporal, sino que de la propia composición de sucesión de hechos en el tiempo, lo que permitió aproximaciones entre el “guión” que el narrador hace desfilar en sus historias, en un guión de secuencias de imágenes elaboradas por el antropólogo.

Ese espanto con la forma como el narrador configura la “textura de la intriga” del relato (Ricoeur, 1994), ordenando la sucesión de acontecimientos, estuvo presente durante la investigación, desde el inicio, con las grabaciones de las historias narradas por un botero, Mocotó, no solamente en el momento en que narraba, sino también después de las entrevistas, al llevarlas a cabo en casa.

La impresión que tenía era de que Mocotó articulaba su pensamiento en algunos “planos”. En un plano, su memoria, lo que vivió y escuchó por las aguas del río. Mocotó parecía atraído a ese plano, hacia adentro, en momentos silenciosos y pausas casi imperceptibles. De este plano de fondo, emergía otro plano, el del contar de la historia, de la habilidad de Mocotó en transformar esa historia en un cuento interesante, haciendo que las imágenes de la memoria pareciesen estar alrededor del narrador y del oyente, al punto de poder visualizarlas. Pro fin, esa narrativa encontraba un tercer plano, el diálogo con el equipo de grabación.

Esos “planos” que se acaban de describir, son posibles de conceptualizar a partir de lo que Paul Ricoeur llama la *tríplice mimese* de la mediación entre tiempo y narrativa: *mimese I*, *mimese II* y *mimese III*. (Ricoeur, 1994). El primer “plano”, *mimese I*, parte de la idea de que esa búsqueda que el narrador hace en la memoria de “lo que contar”, consiste en una “*pre-comprensión del mundo y de la acción*” (Ricoeur, 1994:101). La elección de las acciones y la identificación en las acciones recordadas de una estructura temporal, un encadenamiento no necesariamente cronológico de las acciones, pero que le confieren sentido.

Ya en el segundo “plano”, *mimese II*, se hace referencia a la propia textura de la intriga, el desenvolver de la narrativa tanto oral como corporalmente. Es una ficción, una operación de extraer de una simple sucesión de hechos una configuración de acciones. Al narrar, Mocotó y otros narradores narran una historia con inicio, medio y fin, y saben cuáles son los puntos fuertes dramáticamente (de máxima tensión) de la historia. A parte de eso, Mocotó no narra todo lo que se pasó, sino apenas lo necesario para el entendimiento y atracción del oyente, narrando solamente los acontecimientos que van más allá de una ocurrencia singular, pero que se encadenan en una estructura dramática.

Es claro que las actividades de *mimese I* y *mimese II* no ocurren separadas. En todo instante, el narrador juega con una actividad y otra, buscando en la memoria los detalles a ser narrados y configurándolos en el contar de la historia. Falta todavía, un tercer elemento para que ese ir y volver se complete; a saber, *mimese III*. Cuando se hace referencia a la realización de las

grabaciones en video de las entrevistas como un elemento narrativo, se coloca en cuestión de que no solamente el hecho de que un equipo de grabación esté esperando la “performance” del narrador, se irá a desencadenar el evento narrativo. Ese diálogo entre el narrador y sus oyentes es justamente la condición de ese contar (y escuchar) historias. Uno no existe sin el otro. Esta es justamente la idea de *mimese III*, una serie de tradiciones narrativas repartidas culturalmente, una forma de composición de la intriga (oral, literaria, cinematográfica) que orienta la forma del relato. En ese sentido, no es solamente una relación entre narrador y oyente, ya que hay presencia de una cámara. Paul Ricoeur (1994) expresa que la *mimese III* se da en el lenguaje, la experiencia del narrador no es traspasada sustancialmente para el oyente. Ella es mediada, tejida en el lenguaje. Y el lenguaje va a depender tanto de quien hable como también de quien oye. Siendo así, es posible pensar la inversión de los informantes de la pesquisa, en la dedicación de tantas horas para las grabaciones de esas situaciones narrativas, como su contribución inteligente en la producción de las propias imágenes de la investigación, que no dependen exclusivamente de la habilidad o sensibilidad de aquéllos que operan los equipamientos técnicos.

Ese evento narrativo puede ser pensado como la “ocasión”, a la que se refiere Michel de Certeau (1994), en que el relato toma forma. Al preguntar los narradores sobre las marcas presentes en el actual paisaje de la región (el nombre de los lugares y su forma –una casa abandonada, una carretera, una embarcación) los significados relacionados a tales lugares eran evocados en la forma de un “vacío temporal”, una ausencia de sentido que era evocada en la forma de un vestigio (de Certeau, 2002). Conforme a Michel de Certeau (ibid), existe un “allí” que la mano, los ojos, la postura corporal apuntaban, unidos a las palabras que hacían entonces una costura del tiempo, en los recuerdos de como el narrador tomó conocimiento de tales significados, insertando en ese “allí” un “así”, de muchos gestos y prácticas que estaban inscritos en ese paisaje, que emergen, en una situación de narrativa.

Son esos “golpes” (de Certeau, ibid) de memoria que mediatizan transformaciones espaciales y “hacen ver” aquello que hasta entonces era invisible, un otro tiempo inscrito en el lugar⁴:



Imágenes: documental *A Morada das Águas*

(“La morada de las aguas” N. de los T.) (Rafael Devos & Ana Luiza C. Rocha, BIEV/UFRGS, 2003).

Esos golpes son las sorpresas, las transformaciones del relato, que necesitan de la contrapartida de los efectos de la narrativa en el oyente. Esa contrapartida del oyente es devuelta al narrador no sólo en la palabra, en las preguntas y en las interpretaciones que el oyente hace, sino también ella es realizada con el cuerpo, en la forma cómo corporalmente acompañamos la figura del narrador, cómo centramos los ojos y oídos en sus gestos, para así tener condiciones para referirnos,

⁴ Imágenes retiradas de una narrativa de Adán en el documental “A Morada das Águas” (“La Morada de las Aguas” N. del T.) – Rafael Devos e Ana Luiza C. Rocha / BIEV UFRGS 2003.

también, a ese otro lugar evocado en la narrativa, que está al mismo tiempo ausente y, entretanto, presente en la forma como el narrador se sitúa en la relación entre espacio y tiempo. Esos otros tiempos y lugares están proyectados entonces, en referencia al narrador y al oyente, en una dimensión que es vivida corporalmente, situada en relación con los espacios cotidianos del narrador.

Don Adán, por ejemplo, tenía su “banco de plaza” preferido, un pedazo de madera colocado entre la orilla del río y la carretera que atraviesa esa orilla de la isla, donde él se acostumbra a sentar para conversar y contar historias para sus nietos y amigos. En ese lugar, Adán tenía de un lado, las aguas y las demás islas a las cuales se refería en determinados momentos, interrumpido por las embarcaciones que pasaban y, muchas veces, “llevaban” el relato a bordo, en muchas de las aventuras de Adán atravesando los canales del Delta. Del otro lado, Adán tenía su casa y su patio, envueltos por la maleza de la isla, en donde muchos seres fantásticos se manifestaban en las narrativas. Cortando esos espacios, la carretera que conducía la narrativa hacia la villa, el puente y la ciudad, y las aventuras de Adán en su trayectoria en la ciudad. La propia casa de Adán está centrada en medio de ese universo que la narrativa desvela: de la ventana de su casa, observaba el río y los boteros que saludaban al pasar, mientras que desde el balcón contemplaba el movimiento de la isla.

Ese es otro lugar, instaurado por los “golpes” de la narrativa, por las rupturas colocadas por el mundo de la memoria, que en el momento oportuno, modifica la propia organización de lo visible y revela el paisaje del Archipiélago de otra forma, en cuanto “espacio fantástico” (Durand, 2001) de la memoria (Eckert Y Rocha, 2005).

No solamente oyendo las narrativas, pero igualmente acompañando algunas prácticas cotidianas de esos narradores, se pudo comenzar a percibir otro paisaje del Archipiélago. El concepto de paisaje, conforme es entendido estéticamente, se consolida en cuanto representación espacial, a través de la perspectiva renacentista, en el arreglo de los elementos en el cuadro pictórico, en una sucesión de planos que dan cuenta de la relación espacial y simbólica entre los objetos visibles, al conformar un todo (Cauquelin, 1989). El paisaje, en cuanto representación o visión de mundo (Geertz, 1979), llega a confundirse con la propia idea de naturaleza, por su efecto de “hacer ver” una determinada relación entre ríos, vegetación, hombre, ciudades y demás formas visibles. Representar en el lenguaje cinematográfico, heredera de esa tradición pictórica, otra forma de “encuadrar” naturaleza y cultura por la vía de la narrativa oral, se constituyó en el desafío de traducción de esa visión de mundo de los isleños para la escritura etnográfica audiovisual.

En las narrativas, el paisaje aludido no es, por tanto, el paisaje visible; sino que, un paisaje practicado en los gestos presentes en las prácticas cotidianas de esos narradores, y en las muchas acciones narradas por los “antiguos”, en esos espacios repletos de sonidos, de colores, de aromas, y sobre todo, de rupturas temporales que confieren nombre y sentido a los lugares aludidos.

Esa relación entre el paisaje, las prácticas cotidianas y la “performance” corporal de “los narradores de las situaciones”, remite a un conocimiento particular de los espacios de las islas, adentrándose en los misterios de la mata, en la luminosidad de las aguas. Las narrativas sobre la práctica de la caza “sombria” del armadillo y del capivara, por ejemplo, actividades hechas en la noche, en medio de la vegetación de las matas y charcas, se insertan en un paisaje nocturno, lleno de sonidos y seres fantásticos que son asociados a manifestaciones sobrenaturales.

Hay en esas narrativas la manifestación de un misterio en medio de los paisajes, que podrían llamarse de “epifanía”, si seguimos una concepción simbólica de la imaginación para el estudio de la memoria. El símbolo, para Gilbert Durand (1988), tiene el carácter de “epifanía”, aparición de lo indecible, de un significado que es inaccesible directamente a la conciencia (ibid). En las narrativas, el agua, por ejemplo, no está asociada a un único significado. Como Gastón Bachelard (1998) diría, el agua puede remitir a un sentido terrible y amenazador (como en las inundaciones), en cuanto puede remitir a su carácter fecundo y protector. Para que interpretemos entonces, ese paisaje que se dibuja en las narrativas, es necesario no solamente detenerse en una imagen, sino que seguir la dinámica de las mismas, en sus desdoblamientos en que una imagen va llevando a la otra, convergiendo esos elementos que componen el paisaje hacia una “constelación de imágenes” (Durand, 2001), organizadas en el tiempo, en una línea narrativa.

De ese punto de vista, las figuras legendarias y míticas que son recurrentes en las historias de las islas no podrían ser interpretadas como un conjunto de narrativas importadas de un folcklore históricamente localizado, como “herencia azoriana” conforme se encuadran en una memoria oficial de la ciudad. Veremos como esa dimensión de fábula también está presente en narrativas menos actuadas que las que Adán y Mocotó narran, en la medida en que no se trata de un testimonio histórico de la alteración del paisaje, más que de un cambio de “formas de ver” las herencias de esos arreglos de la presencia humana en medio de la dinámica de la naturaleza del Delta.

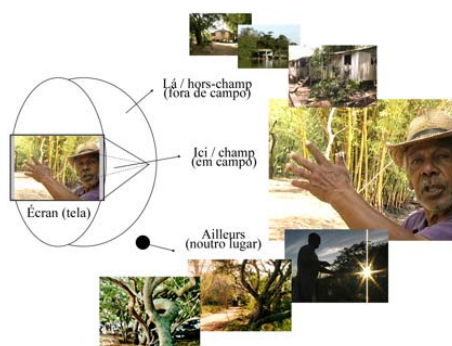
Representar en la imagen fotográfica, o en secuencias de imágenes y sonidos en video, hace que el paisaje en cuanto “espacio fantástico” de la memoria sea, por tanto, un desafío para la realización de la etnografía, que no se encierra en la representación para un otro (el lector). Era necesario conseguir comprender el ambiente del Archipiélago, a través de ese dinamismo de las formas (Rocha, 1995), de su “poética del espacio” (Bachelard, 2000) en cuanto morada a orilla de las aguas.

Era necesario ver en las aguas calmadas de los ríos, la posibilidad de que sus ondulaciones asumieran la corriente terrible que los narradores contaban al hablar de naufragios; era necesario ver en ese ambiente su característica más fantástica, que es justamente su característica ecosistémica: su cambio permanente, en la medida en que las aguas “devoran” los terrenos de las islas en los períodos de inundación, trayendo consigo nuevas formas de vida entre la tierra y el agua, que dan lugar a otras formas con el descenso de las aguas. La expresión de los isleños de que “las islas se mueven” es significado de ese constante cambio de sus márgenes y ambientes.

Siguiendo una “hermenéutica del otro” (de Certeau, 2002) en el ejercicio etnográfico, tendríamos entonces ese movimiento del antropólogo, con el objetivo de interiorizar imágenes que le son proporcionadas por el narrador, para entonces poder representarlas en el lenguaje (Eckert y Rocha, 2005). Aun cuando las imágenes producidas por el antropólogo permanecen dentro de los límites que el lenguaje posibilita, las estéticas de la fotografía, del video y de la página misma compuesta de texto e imagen, posibilitan una evocación de esa epifanía, de esa convergencia de imágenes que no puede ser aludida en una imagen solamente, sino que, en una sucesión de imágenes sonoras y visuales, que van nuevamente representando a la etnografía como una narrativa que “oscila” en el tiempo del hilo narrativo.

Grabar en video, intentando evocar esa relación entre espacio y tiempo hecha por el narrador, conlleva al desafío de expresar en una dimensión plana, bidimensional de la tela del video, la profundidad espacial y temporal que esos “golpes” del narrador encierran. La relación del escenario, del personaje y del flujo de la narrativa⁵ no es establecida en sólo un plano (o sólo un cuadro), necesita de la articulación de esos planos de forma que su estética visual y el sentido que expresan, se encuentran para otorgar un mensaje, se tiene lo que es definido como un “decoupage (guión técnico)” (Aumont, 1993). En búsqueda de una forma de encuadrar la figura del narrador para insertarlo entonces en un “decoupage” junto a las imágenes de los espacios de las islas, fue mucho más que un problema de representación, a saber, la condición de la interpretación del fenómeno investigado. El análisis de esa relación narrador oyente/escenario, que podía ser percibida en el trabajo de campo, permitía no solamente una mejor operación de la cámara de video (en la elección de que encuadrar y como, de como mover la cámara o cambiar de punto de enfoque), sino que igualmente orientaba la propia postura en campo y las provocaciones a ser devueltas al narrador. Orientaba también las elecciones del montaje, para que la imagen del gesto del narrador “continuase” en la imagen siguiente, en planos de ese paisaje, de los lugares aludidos.

André Gardies (1993) analiza como tiempo y espacio son estetizados en el Cine, a través de la relación que el espectador establecerá con el espacio diegético (que es revelado por la narrativa), mediada por la relación física que este establece con la pantalla del Cine, al voltear ojos y oídos hacia ésta, y tomar las referencias de la pantalla (el frente, la izquierda, atrás) como punto de partida para imaginarse dentro del mundo del film. Apropiándose de algunos esquemas de André Gardies (1993) sobre la narrativa cinematográfica, se podría decir que la forma de encuadrar el narrador en el video requiere tomar en cuenta las siguientes dimensiones, para articular la relación tiempo/espacio propuesta por Michel de Certeau (2002):



Imágenes: documental *A Morada das Águas*

(“*La Morada de las Aguas*” N. del T.) (Rafael Devos & Ana Luiza C. Rocha, BIEV/UFRGS, 2003).

Lo que es proyectado en la pantalla (*écran*), evoca una acción que ocurre en el espacio tridimensional, articulando el campo (*champ*) visible de la pantalla (*Ici*), con aquello que el espectador no ve, pero por ser sugerido él sabe que está allí (*Là*), fuera del campo visual (*hors-champ*), como la casa de Adán, el río, la carretera o incluso el investigador/oyente que está detrás de la cámara, a quien la voz y los gestos del narrador son dirigidos. Finalmente, los lugares y tiempos a los que el narrador se refiere se encuentran en una dimensión que no es contigua a ese campo visual, aunque estando más allá (*ailleurs*), en otro lugar, sólo es imaginable por lo que es

⁵ El estudio de esa relación entre narrador y paisaje fue inspirada en otros documentales etnográficos, sobretudo los de John Marshall (“*The Hunters*”, “*El Cazador*” 1957), y en el cine etnobiográfico de Jorge Prelorán (Prelorán, 1987).

visto y oído en terreno, por lo que la acción contenida en el cuadro (Gardies, 1993) permite evocar.

Al representar la forma de la narrativa como dato etnográfico, hay en la construcción narrativa de video y de texto, por lo tanto, un desafío de “adherir” la imagen poética (Bachelard, 2000), de permitir al lector/espectador de seguir el movimiento interpretativo iniciado en el diálogo entre oyente y narrador. La selección de las narrativas, su representación escrita y audiovisual y su edición, mediada por cuestiones conceptuales, permiten al antropólogo operar con ese conocimiento sobre el tiempo y comprender su mediación simbólica en la forma en que los isleños comprendieron el paisaje de las islas en relación a la ciudad.

Ese movimiento interpretativo sólo es posible, de parte del antropólogo, si entendemos que el propio narrador realiza ese movimiento en su interpretación del tiempo, para poder justamente pensar el tiempo. Al sumergirse en su experiencia temporal, no son las acciones y hechos los que el narrador reconstituye, sino que sus significados, sus “razones para resistir” (Bachelard, 1988:7) en el tiempo presente.

Las narrativas de sus trayectorias sociales en el ambiente urbano de Porto Alegre traen ese componente heroico de una experiencia en la ciudad que es marcada por la duración de un vivir colectivo en el paisaje microcósmico de las islas, en cuanto ambiente cósmico y social (Durand, 2001). Los gestos de travesía, de entrada y salida de la ciudad por las aguas son arreglados por las prácticas cotidianas de la pesca, de la extracción de leña, capim y también de captación y separación de la basura, traída de la ciudad y separada, para vender de vuelta en la ciudad. Su gran narrativa, por lo tanto, es su propia trayectoria social, la posibilidad de continuar siendo *isleiro*, como dirían, en la travesía de tantas rupturas con su modo de vida entre las islas, el río y las calles de la ciudad.

Para investigar ese fenómeno de la memoria, no hay otra *forma* (Rocha, 1995) más que adherir a esa dinámica de las imágenes, sumergiéndose en las imágenes en que el propio narrador navega, para encontrar sus razones para resistir en el paisaje del mundo contemporáneo. El uso del video fué privilegiado en esa investigación, no solamente por las ventajas que ofrece en términos del registro audiovisual, de repetición de los fragmentos de los gestos y palabras de los narradores, sino como una forma del antropólogo de sumergirse en la figura del narrador, y de descubrirse también en “el lugar de construcción del conocimiento de si, a partir del testimonio dejado por el otro” (Eckert y Rocha, 2005:55).

El Delta do Jacuí como un sitio.

Como dice el antropólogo José Sérgio Leite Lopes (2006), en sus estudios sobre la temática ambiental realizados en el medio urbano, respecto de la importancia de la memoria colectiva, articulada en término de identidades sociales localmente situadas, en la interiorización de esa nueva cuestión pública ambiental, y en la movilización política de actores sociales. Al compartir las narrativas de los habitantes de las islas, sobre las transformaciones del paisaje local, se pudo percibir la importancia de la experiencia urbana de circulación por universos simbólicos distintos y de las trayectorias de desenraizamiento y enraizamiento (Velho, 1999) de esas personas en las islas, en la construcción de una ética ambientalmente comprometida con la interdependencia entre diferentes grupos urbanos, a partir de la calidad del ambiente que comparten. Esa ética no

surge a partir de la llamada “concientización” divulgada por las ideologías ecologistas, sino que por un posicionamiento de esos actores, en diferentes esferas éticas de relaciones sociales a las que el ambiente interesa.

La reflexión sobre esa dimensión ética de la investigación, no ocurre solamente en el trabajo de terreno, sino también en momentos en que el trabajo es presentado para interlocutores de la comunidad académica, que no son necesariamente antropólogos, sino también biólogos, geógrafos, arquitectos, que se interesan por la problemática de la investigación. Sobre todo, esa reflexión aparece en las diferentes formas de divulgar la producción etnográfica que compone el trabajo. La pregunta hecha por David MacDougall (2006), sobre los datos sensibles del antropólogo, son retomados en esos momentos a partir de dicha dimensión ética, en la medida en que es un rol del conocimiento antropológico el contribuir para las discusiones de una ecología política (Little, 2006) contemporánea, con esas dimensiones de las vivencias humanas.

Si entiendiéramos la ética en términos de las consecuencias reales de la acción humana, sería en medio de las relaciones sociales entre esos diferentes actores, en las que vemos colocadas visiones de mundo adoptadas por los sujetos, y juicios de valor de índole moral que se inscriben en sus acciones en relación a los usos del agua y del suelo, entendidos como espacios urbanos, a las orillas del lago Guaíba.

Para navegar en medio de ese universo que abarca una “comunidad de comunicación” (Oliveira, 1996:15), que se refiere a diferentes escalas sociales, de lo cotidiano a los contratos mundiales, Se intentará situarlo en las esferas con las cuales el antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1981; 1996; 1998; 2001; 2004), propone el estudio etnográfico de la moralidad y de la ética, siguiendo las enseñanzas de una tradición filosófica hermenéutica.

En la medida en que organismos internacionales apuestan en la construcción de una ética planetaria sobre el uso de los recursos naturales, es posible situar tales debates en tres esferas, en cuanto espacios sociales distintos e interdependientes. La micro-esfera ética se define por su carácter particularista; es decir, está dirigida hacia las consecuencias de las acciones para determinado grupo social (la familia, el vecindario, el grupo religioso, el club deportivo, el lugar de trabajo). La macro-esfera ética se ocupa con los “intereses vitales comunes a toda la humanidad, abarcando inclusive el destino de esa humanidad” (Oliveira, 1996:21); es decir, es donde tiene lugar la discusión respecto del acceso al agua, como parte de los Derechos Humanos, normas morales que ganan dimensiones universalistas. Finalmente, la meso-esfera es donde entra el Estado y la política nacional, articulada entre las diferentes regiones, que buscaría mediar los intereses particularistas con los intereses del Estado, y ambos con los derechos humanos universales. Es también la esfera en que se construye el trabajo del antropólogo, en la medida en que los diálogos enlazados con los informantes y el diálogo interno con la bibliografía, están dirigidos a la producción etnográfica en imagen y en la escritura, que posee igualmente contribuciones y consecuencias éticas para los grupos y el conflicto en cuestión.

Ciertamente que los documentales producidos durante la investigación, tienen esa capacidad de circular, en cuanto discursos, por diferentes esferas éticas, en la medida en que fueron exhibidos en la televisión, en muestras de documentales, congresos, eventos, y en la medida en que son requeridos actualmente inclusive por organismos públicos del área técnico-ambiental, como el comité de la Hoya Hidrográfica del Lago Guaíba, en cuanto documentación sobre las islas del

Delta do Jacuí. Aún así, la producción permanece enmarcada en cuanto filme etnográfico, documental, restringido a determinados espacios públicos de divulgación.

A partir de la experiencia de insertar los datos de la investigación, en la forma de narrativas en video, en las bases de datos del BIEV consultables vía internet, y al mismo tiempo de obtener material para la investigación en esas bases de datos, se pasó a reflexionar sobre otras formas de divulgación de la documentación de la investigación, en la que ciertamente la pertenencia de las colecciones de imágenes dispuestas en forma de hipertextos de las que se compone el museo virtual de Porto Alegre, es una de ellas.

Según Ana Luiza Carvalho da Rocha y Cornelia Eckert (2005b), coordinadoras de este núcleo de investigación de PPGAS-UFRGS, la publicación de etnografías en la web, construidas a partir de documentos multimedia (en diversos soportes digitalizados tales como fotos, videos, sonidos, textos) y articulados en la forma de hipertextos (relacionados a partir de lazos de referencia cruzada) en un mismo ambiente de consulta, permiten una apertura diferenciada para la tarea del lector de realizar la “interpretación de las culturas” en el descubrimiento del conocimiento etnográfico (Eckert y Rocha, 2005b).

La construcción del conocimiento antropológico en la forma de hipertexto revela las intertextualidades inherentes tanto a la investigación etnográfica (en los cruzamientos de una serie de autorías diferenciadas de discursos y narrativas), como a la producción del conocimiento antropológico en sí, en las redes de conceptos y en las reflexiones teórico-metodológicas propuestas, tomando ventaja del viejo dilema de la autoridad de la producción etnográfica frente a las posibles lecturas plurales de sistemas culturales (Clifford, 1994).

La propuesta de una escritura etnográfica en forma de hipertexto demanda, todavía, del investigador, una producción de documentos narrativos en forma de fragmentos que evoquen aspectos relevantes para la interpretación de la realidad social. En la medida en que cabe al lector seguir las conexiones posibles propuestas por el hipertexto, que no son ilimitadas, ya que tampoco se resumen a una única dirección en el discurso, el conocimiento en forma de hipertexto permite al lector aproximarse desde la propia dinámica del fenómeno que la etnografía evoca, en el caso, a la dinámica de la memoria colectiva, rica en asociaciones, cambios de suerte, rupturas, continuidades y oposiciones entre las acciones humanas que se encadenan en el hilo narrativo, propias de un pensamiento mágico o mítico, fundamentales para la imaginación humana.

En investigaciones anteriores, se realizó un intento de invertir las imágenes producidas en otros soportes para la escritura de página del texto (Devos, 2003). En la escritura de la tesis, se resolvió ensayar otro camino. Aunque no se tuvo los medios necesarios para una efectiva publicación en forma de *website* de un hipertexto realizado a partir del conjunto de imágenes reunidos en la investigación, se optó por ensayar lazos entre esas imágenes como una invitación al lector para navegar por esas diferentes imágenes del ambiente.

Como la mayoría de las imágenes de la tesis son secuencias en video, se siguió la propuesta adoptada por el equipo de investigación de la BIEV, de presentar fragmentos de narrativas en

video, que no se constituyen en la forma de “filme etnográfico”, sino que lo que juntamos en la forma de “crónicas etnográficas en video digital”⁶.

La forma narrativa de la crónica, según Antônio Cândido de Mello e Souza (1990), comporta un “disfraz de la realidad”, en la medida en que no intenta como en el romance, la creación de un universo ficticio a partir de la literatura, sino que apenas teje un comentario sobre una realidad que está más allá del texto, y sobre la cual éste agrega un punto de vista. Con la monumental huida de tono de otras formas literarias se destaca la descripción de lo banal y de lo ordinario, de lo corriente, de aquello que podría pasar desapercibido. En el material en video se pensó encontrar esas descripciones cortas, pero densas, en que la composición de la narrativa se apoya en el extrañamiento, en la sorpresa de la pérdida de sentido que el propio etnógrafo vive, al encontrarse con determinado relato de un personaje, con determinada escena cotidiana, con determinado evento, a partir del cual la interpretación sobre la diversidad social y cultural emerge. Ese sentido no está agotado, sino que demostrado, o evocado en la textura del hilo narrativo, que introduce una cuestión, que se desenvuelve dramáticamente y que llega a una resolución que suscita nuevas cuestiones.

Tales sorpresas son una característica esencial de la imagen cinematográfica producida en el contexto etnográfico, según el antropólogo David MacDougall (1999). Reflexionando sobre el proceso de producción de un documental, al antropólogo atiende a esas primeras unidades de sentido producidas en la continuidad de un único plano-secuencia (una toma sin cortes) o en una secuencia de imágenes, que deben ser respetadas en el proceso de edición, puesto que las lecturas pueden ser múltiples, respecto de una única imagen aislada, en la continuidad de las acciones en una misma toma, o en una secuencia, revelandose sentidos a partir del contexto donde se está situado.

En cuanto al carácter episódico y fragmentado de esas crónicas, hay una propuesta de montaje cinematográfico diferenciado en la creación de esos pequeños montajes al ser relacionados por el lector/espectador. Aunque el dispositivo cinematográfico (Gardies, 2003) está presente, la relación con la pantalla en cuanto ambiente del cual las narrativas emergen, no es la misma de la dimensión ritual de la oscuridad de la sala de cine. Conforme a las reflexiones de Roger Chartier (1999) sobre el libro electrónico, y de Arlindo Machado (1987) sobre la narrativa audiovisual electrónica, es posible decir que el espectador se transforma en el usuario de las nuevas tecnologías, ante lo cual las narrativas no son proyectadas, sino que están disponibles para ser adquiridas. El usuario no atiende pacientemente la narrativa, él avanza, él retrocede el tiempo de la historia, el puede atender dos historias al mismo tiempo, saltar de una historia a otra sin acompañarlas hasta el final. El usuario del computador “construye” su propia historia al navegar por mensajes audiovisuales, sonoros, textuales, fotográficos, en hipertextos. El objetivo no es acompañar la historia hasta el final, sino interpretar una serie de fragmentos de historias que lo llevarán a nuevos lugares imaginados, donde siempre hay muchas ventanas que llevan a nuevas informaciones. La ventana del computador, en que el video es asistido posee un recurso que no puede ser visto con negligencia: ella solamente puede ser aumentada, duplicada, disminuía, como también puede ser sobrepuesta a varias otras ventanas que están asociadas en grupos, dando la sensación de inmersión del usuario/lector en el espacio imaginario de la pantalla en profundidad.

⁶ Las ideas aquí presentadas, fueron elaboradas en conjunto con los colegas de investigación del BIEV/UFRGS sobre procedimientos y reflexiones metodológicas de investigación con video digital, presentes en los ensayos aún no publicados.

Más allá de eso, los sentidos evocados por las narrativas en video durante la investigación pueden ser enfrentados con imágenes en video provenientes de otros filmes, lo mismo que las imágenes en otros soportes (Glowczewski, 2006). Además de las imágenes grabadas en video durante la investigación, entre 1998 y 2003, y de las secuencias de imágenes fotográficas producidas durante el trabajo de terreno, se buscó articular secuencias de filmes antiguos sobre Porto Alegre, producidas por Antônio Carlos Textor en 1976, secuencias de imágenes fotográficas que presentan antiguas obras de saneamiento y de remodelación del espacio público de la ciudad, grabados y pinturas que presentan un bello paisaje de la ciudad, incluyendo la ciudad vista desde las islas, reportajes de periódicos contemporáneos, ilustraciones presentes en materiales de divulgación con fines de educación ambiental, además de mapas, planos, imágenes via satélite de la Hoya Hidrográfica del Lago Guaíba, de la región metropolitana del Delta do Jacuí.

Destaco aún, la utilización de algunos videos producidos durante una consulta al programa *Google Earth*⁷, que posee la característica de realizar localizaciones tridimensionales por imágenes obtenidas via satélite, tanto en un sentido de alejamiento y aproximación, como también en un sentido plano. Debido a que el programa permite una experiencia de localización por el globo terrestre, visualizando innumerables paisajes, se optó por este recurso para aludir a muchas otras imágenes técnicas que se encontraron durante la investigación, que justamente representaban la ocupación del Delta do Jacuí, visto desde el cielo. Con el movimiento, las imágenes se aproximan a una característica fundamental de las imágenes en video registradas durante la investigación, fundamentales para la comprensión de los itinerarios urbanos de los narradores, la evocación del arquetipo de viaje (Durand, 2001), del movimiento como experiencia de descubrimiento de significados inscritos en el espacio, en el caso de *google earth*, del carácter relacional de los paisajes.

A través del uso de programas de edición de videos y de composición de menús y sub-menús en DVD⁸, se propuso algunas consultas a los documentos que, a pesar de estar disponibles en su mayoría en internet en el *website* del banco de imágenes⁹, serán vistos según la dinámica del sitio y del paisaje.

Conforme a la relación propuesta por Annie Cauquelin (2002) entre los conceptos de sitio y paisaje, en cuanto representación espacial, se buscó comprender cómo la polémica en torno del Parque Estatal Delta do Jacuí puede situarlo como un sitio. Entendiendo el sentido contemporáneo de sitio (*site*), es la cuestión de la información que el concepto de sitio, situación, articula entre distintas nociones, espacio geométrico y lugar, sin decidirse por ninguna de las dos. El sitio incorpora al carácter temporal e identitario de los lugares, la temática situacional o estructural, que coloca los lugares en relación. Sin congelar lugares como los territorios de las islas en una memoria del pasado sin imaginación y en una identidad absoluta (sin dinámica), el aspecto situacional del espacio geométrico indica la transformación, la reescritura de las

⁷ "El *Google Earth* es un programa desarrollado y distribuido por [Google](#) cuya función es presentar un modelo tridimensional del [globo terrestre](#), construido a partir de fotografías satelitales obtenidas de diversas fuentes. De esta forma, el programa puede ser usado simplemente como un generador de mapas bidimensionales o como un visualizador de diversos paisajes presentes en el Planeta Tierra [...] El *Google Earth* posee funciones diversas relacionadas a la manipulación del modelo global, en general relacionadas a la recuperación de informaciones recolectadas por sus usuarios alrededor de todo el mundo respecto de localidades específicas." http://pt.wikipedia.org/wiki/Google_Earth, último acceso el 14/01/2007.

⁸ Refiérase a los programas Final Cut Pro, DVD Studio y Adobe Photoshop, más específicamente.

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

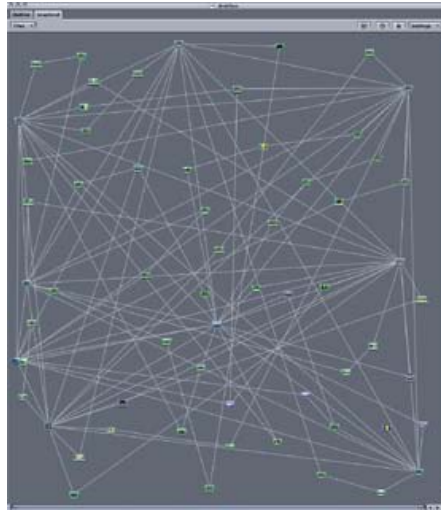
relaciones espaciales y de las territorialidades. A través de la memoria, se entiende la importancia de las relaciones sociales y de las prácticas cotidianas de los habitantes de lugares como las islas, en la transformación de sus paisajes. Por lo tanto, las áreas naturales en la ciudad están referidas a diferentes ordenes situacionales, desde su posición estratégica global y regional (Región Metropolitana, Región Hidrográfica) hasta sus relaciones con los demás territorios urbanos, remitiendo a la relación ética necesaria entre esos diversos actores sociales para la construcción de una ciudadanía ambiental, pensada en términos de micro, meso y macro esferas éticas que están en juego en el trabajo de campo (Oliveira, 2001 y 1996).

No se trata únicamente de conferir una documentación histórica al Delta do Jacuí, o a la Hoya Hidrográfica, sino que de posibilitar al lector, en su propia forma de navegar por las imágenes, una reflexión sobre esos juegos de escalas y de temporalidades que están presentes en nuestras representaciones sobre el medio ambiente en el mundo urbano contemporáneo. Así como hacen los narradores al hablar sobre los cambios en las aguas de las islas, en las riberas del río, en las calles y canales de navegación, incorporando creativamente conceptos de la dinámica ecosistémica de la Hoya Hidrográfica, se buscó entender esa sobreposición de sentido que el paisaje natural en medio del paisaje urbano permite percibir.

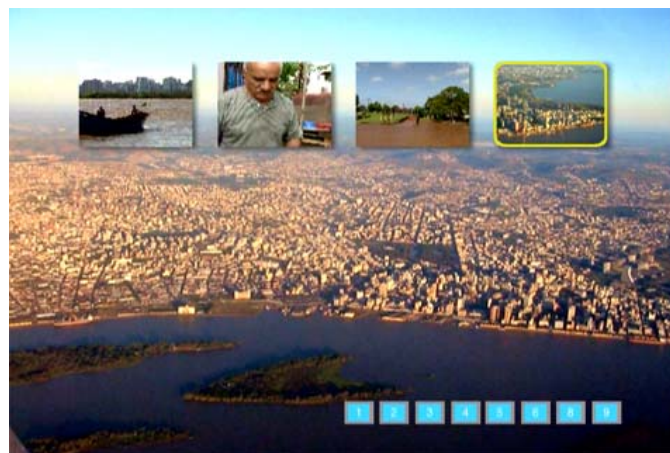
Incorporando la dimensión temporal inscrita en el paisaje, al factor relacional entre los diferentes territorios, el objetivo es revelar conexiones entre diferentes lógicas de representación del espacio, que son articuladas en una reflexión sobre las interrelaciones entre la vida cotidiana, el medio ambiente y el contexto social donde están insertos los narradores de las islas.

Finalmente, siguiendo la idea de que cualquier imagen técnica, tanto las que se configuran en mapas, planos, imágenes de satélite, son representaciones del espacio a través del tiempo; es decir, contemplan una interpretación de determinada disposición física del paisaje en determinado momento, transpuesto para determinados códigos, apropiándose creativamente de esas imágenes en este trabajo, tomando en consideración el carácter relacional entre los lugares que ellas expresan, sin considerarlas a partir de su exactitud y precisión técnica de cálculo de grandezas y distancias.

Es a partir de esta pista que se busca articular, en este capítulo, una especie de hipermapa (Cauquelin, 2002) de las islas, componiendo esa intertextualidad entre las imágenes presentes, a las ciencias entendidas como naturales, con las imágenes resultantes de la investigación etnográfica, incorporando, y no excluyendo la dimensión micro-cósmica que constituye el paisaje local (la isleidad, la idea de isla) situándola en relación con los demás territorios, como el centro de la ciudad, las demás periferias de la Región Metropolitana, así como las demás localidades de la Hoya Hidrográfica, y de esa forma, en relación con las discusiones sobre la escasez mundial de agua potable y la calidad del ambiente planetario.



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” (“crônicas etnográficas” N. del T.) (Devos, 2007).



Menú 7 de DVD " Crônicas Etnográficas..." ("crônicas etnográficas" N. del T.) (Devos, 2007).



Menú 2 de DVD " Crônicas Etnográficas..." ("crônicas etnográficas" N. del T.) -(Devos, 2007).

Bibliografia

- 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 Metamorfoses da Escrita Etnográfica no Banco de Imagens e Efeitos Visuais](http://www.estacaoportoalegre.ufrgs.br/iluminuraspdf/ILUMINURAS%2063%20-%20Escrituras%20hipermidi%20eticas%20e%20as%20metamorfoses.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%20metamorfoses.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, n°12, 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.