

Uma heurística do filme etnográfico: em torno de imagem, rememoração e presença

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz

Este artigo visa aprofundar o debate teórico acerca das relações entre imagem e memória, a partir de uma reflexão sobre algumas experiências de pesquisa mediada pela produção de filmes etnográficos. Reflito em torno do filme como meio privilegiado para realização de etnografias da duração, retomando o debate sobre as formas de conceber a relação entre antropologia e história.

PALAVRAS-CHAVE: antropologia visual, duração, filme etnográfico, memória, presente etnográfico.

A heuristic of ethnographic film: about image, remembrance and presence ♦ This article seeks to deepen the theoretical debate about the relationship between image and memory, from a consideration of some research experiences mediated by the production of ethnographic films. I reflect about film as a privileged means to conduct ethnographies of duration, resuming the debate on ways of conceiving the relationship between anthropology and history.

KEYWORDS: visual anthropology, *durée*, ethnographic film, memory, ethnographic present.

FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo (analu01@uol.com.br) – Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil.

GOSTARIA AQUI DE PROPOR UMA SÍNTESE ARTICULANDO AS NOÇÕES de imagem, presença e duração, analisando processos de rememoração, a partir de uma reflexão sobre as práticas com o filme etnográfico na interação com os grupos sociais que estudei (Ferraz 2009, 2010). Refiro-me à imagem viva, posta em circulação na pesquisa etnográfica, estabelecendo relações entre diferentes contextos, e provocando a emergência de memórias entre meus interlocutores, trabalhadores, mulheres, produtores de narrativas sobre suas experiências vivas.

O trabalho com as imagens na prática da pesquisa etnográfica dá a ver as relações entre imagem e tempo, revelando o fenômeno da cristalização de experiências e a possibilidade de sua atualização. Realizando vídeos etnográficos entre grupos populares urbanos no Brasil, acompanhei suas dinâmicas através de pesquisas de longa duração. Nesses estudos, atuei na produção de narrativas mobilizando diversos expedientes: a gravação de relatos de histórias de vida ou de trajetórias profissionais, a visualização de registros em vídeo produzidos pelos próprios sujeitos estudados, a visualização de outros filmes com o fim de abrir diálogos, e o retorno de edições em vídeo de materiais gravados com o grupo, tempos antes. Pela rememoração, na utilização de imagens em movimento, como meio que aciona uma relação com outros tempos, atuamos na atualização de experiências passadas. O fenômeno da rememoração de experiências confere o sentido a partir do qual se retoma a experiência vivida e a emergência de afetos e aprendizagem.

Essas reflexões apresentam uma contribuição aos debates sobre as relações entre imagem e memória, tanto quanto visam aprofundar a reflexão metodológica sobre o trabalho com o filme etnográfico na antropologia, os recursos de que nos valemos na pesquisa ao entrarmos em contato com imagens de outros tempos, produzidas pelo pesquisador e/ou pelo próprio grupo. Procedo então a uma discussão teórica, retomando o debate em torno de uma “epistemologia da imagem” (Samain 2007) de que carecemos para dar sequência teórica a um acúmulo etnográfico amadurecido em processos de pesquisa mediados pela produção de vídeo.

Mais que integrar as três dimensões da produção de imagem na pesquisa em antropologia visual – “o documento visual como registro produzido pelo observador; o documento visual como registro ou parte do observável, na sociedade observada; e, finalmente, a interação entre observador e observado” (Menezes 2003) –, investigo aqui o trabalho do tempo sobre a produção de si em processos de produção de filmes etnográficos. Trabalho há duas décadas na realização de etnografias mediadas pelo vídeo entre grupos populares urbanos, acompanhando suas dinâmicas. Por meio da pesquisa de longa duração observo o fenômeno da rememoração de instantes, visando produzir avaliações capazes de explicar a situação presente ou justificar disposições atuais; a experiência vivida é formadora de valores e práticas. Desenvolvo

aqui reflexões a partir de três diferentes experiências de pesquisa – o diálogo com grupos de trabalhadores que vivem processos de desindustrialização mantido entre 1995 e 2005, a experiência de construção de biografias em vídeo, desenvolvida com Miriam Moreira Leite, e a pesquisa etnográfica desenvolvida entre artistas circenses – como casos em que o trabalho com o filme etnográfico assume caminhos particulares nas articulações entre imagem, memória e presença.

Essas observações visam apresentar uma contribuição aos debates sobre o vídeo etnográfico como modo de produzir conhecimento nas ciências humanas. Aponto, desde já, as relações entre imagem e memória como ponto fundamental no debate sobre essa forma de abordar o mundo. Trata-se de refletir acerca da mobilização de imagens no agora da experiência vivida em campo e acerca de sua potencialidade de presentificação na referência a outros tempos, que desencadeia processos de rememoração, e na abertura de espaços em que visualizamos uma noção de projeto. Uma antropologia que lida com as potências da noção de “duração”, que implica uma concepção do tempo como aberto, encontra não apenas as formas sociais estruturadas, mas também, projeções, desejos, possibilidades vislumbradas em instantes reflexivos, momentos de narrar o vivido inaugurados pela pesquisa. Os teóricos que discutiram a noção de duração (Bergson 1990 [1896], Bachelard 1994 [1950], Deleuze 1999 [1966]) propuseram, de modos particulares, todos eles, a atenção à dimensão da atualização operada pela imagem.

A memória atualiza imagens, formas que se fixam em instantes do tempo. A cristalização da materialidade do mundo possibilitada pelos meios dados de produção de imagem abre uma passagem entre tempos e nos coloca questões que gostaria de aprofundar. Para além do simples registro ou das virtudes descritivas dos meios audiovisuais, refiro-me às imagens postas em movimento no diálogo etnográfico, que são constantemente produzidas, postas em circulação, recebidas. Discuto aqui o trabalho etnográfico de estabelecer relações que o vídeo etnográfico potencializa na ação do antropólogo ao produzir conhecimento, quando abre, em campo, a reflexão sobre as formas sociais e sobre sua metamorfose, o que se percebe no estudo da vida que dura e se transforma no tempo.

O filme etnográfico torna possível a materialização da presença do outro e de minha relação com ele, no instante em que é exibido. Quando isso opera, o passado que é presente e está vivo estabelece relações com o atual. Como afirma Walter Benjamin (1994 [1940]: 224), “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”; passado que é presente porque não resolvido, aberto. Tais situações de lembrar são seguidas de um distanciamento produzido na percepção sobre o que já deixou de ser. Em tais situações, o tempo opera um choque. Viso aqui, a partir de experiências concretas de pesquisa, esboçar uma antropologia visual que

lida com as narrativas do outro e com o *pathos* que emerge quando se vivem situações que põem em cheque a ordem estruturada. Narrando tais experiências os sujeitos atualizam e reelaboram o vivido na configuração de uma história. Seria então necessário aprofundarmos o debate acerca do que se vive e do que se narra, pensando o trabalho etnográfico de produção de narrativas.

DRAMATURGIAS DA AUTONOMIA ENTRE GRUPOS DE TRABALHADORES (SÃO PAULO, BRASIL)

Fazendo operar a memória, atualizo, para fins de análise, alguns instantes da pesquisa por mim realizada entre grupos de trabalhadores da indústria, na região metropolitana de São Paulo, Brasil, durante a década de 90. O material etnográfico produto dessa investigação foi publicado no livro *Dramaturgias da Autonomia: Pesquisa Etnográfica entre Grupos de Trabalhadores* (Ferraz 2009). Neste tempo, a crise do emprego e um processo de desindustrialização se abatem sobre os grupos de trabalhadores que produzem relatos de suas experiências vividas no trabalho, num momento em que as condições de continuidade de sua posição não eram seguras. Nesse contexto, o sentido do trabalho na formação do homem aparece ao lado de narrativas sobre o processo de intensificação do ritmo de trabalho e do controle, sob formas individuais crescentes de responsabilização e cobrança por produtividade. Frente às demissões massivas na indústria, num momento de perigo, os relatos produzidos destacam as relações no interior do grupo – os aprendizados comuns dos trabalhadores do ABC paulista –, retomam lembranças dos momentos fundantes de seu pertencimento a um coletivo, a classe trabalhadora brasileira.

José Carlos, jovem trabalhador que trabalha na Ford, montadora de automóveis em São Bernardo do Campo, região industrial de São Paulo, narra, em 1997, suas reminiscências: “Em 1986 perdi quase todos os companheiros de seção. Desde que entrei, em 84, não tinha me deparado com isso. Em 86, virou o maior chicote lá dentro. Me deparei também com o fechamento da fábrica de motores... O que coloco foi tudo o que eu aprendi com os companheiros de seção”. Em 1997, o jovem trabalhador lembra do outro tempo em que viveu experiência semelhante. Com a saída da Comissão de Fábrica cresce o “chicote”, categoria que retoma uma referência ao trabalho escravo, apontando a intensa aceleração do ritmo em que trabalha o corpo do trabalhador. Ser parte de um coletivo, membro do grupo, foi o predominante nas falas produzidas naquele contexto em que a Ford demitira 2800 trabalhadores (ver vídeo, Ferraz 1999).

Optei neste momento por editar um vídeo a partir do material gravado durante os primeiros meses de mobilização contra as 2800 demissões na Ford. A edição acompanha o cotidiano do movimento, reconstruindo o evento e seu ritmo. O vídeo *Feliz Ano Novo, Véio!* (Ferraz 1999), que registra as

mobilizações e as narrativas de experiências produzidas naquele instante, foi apropriado e reproduzido pelos trabalhadores e circulava entre eles, reforçando a mobilização. Em suas assembleias ou nas reuniões que fizeram nos bairros, pelo tempo longo em que conseguiram resistir à demissão, a visualização do vídeo recuperava a potência do encontro coletivo, o sentido do fazer parte, de uma socialidade que funda um modo de ser, uma ética formada a partir da experiência da migração e da integração na vida da metrópole pelo trabalho.

Ouvi também cineastas que acompanharam o primeiro momento de tomada do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, no ABC paulista, pelos movimentos grevistas no final da ditadura militar. Renato Tapajós afirma que essa apropriação dos filmes produzidos sobre os movimentos de trabalhadores também se deu no final da década de 70, em que os trabalhadores exibiam nas igrejas os filmes produzidos. Fruto da experiência com a potência de atualização do cinema, experimentada nesse momento, constituiu-se a TVT, que atua junto ao Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, registrando eventos, a serem rememorados em momentos decisivos da disputa sindical.

Adrian Cooper, que fez a fotografia do filme *ABC da Greve*, dirigido por Leon Hirszman (1990 [1979]), comenta o trabalho do *cameraman* na produção de imagens acompanhando os movimentos grevistas que marcam a virada dos anos 80 e põem em cheque a ditadura militar no Brasil.

“Eu lembro da volta do Sindicato que me toca muito pelo orgulho das pessoas, o prazer que eles tinham. Era uma vitória, dentro de uma derrota fantástica, era uma vitória muito pequena, aparentemente, dentro de uma derrota muito grande, os operários voltaram a trabalhar de cabeça baixa, perderam tudo. Agora ganharam uma coisa que nunca o governo e os empresários perceberam o quanto era importante aquela decisão do Lula de retomar o Sindicato. [...] Eu não sei se hoje as pessoas teriam a mesma relação com o seu sindicato, era uma coisa que vai além da greve em si, era uma coisa que tem muito a ver com o prazer de sua identidade” [Adrian Cooper, em entrevista por mim realizada em 1999].

O cineasta segue, referindo-se ao seu trabalho de acompanhar tais eventos:

“A maneira de você seguir a ação e, ao mesmo momento, refletir sobre ela enquanto você a está seguindo deve ser a sensação de um bom surfista, pegar uma onda e de repente dominar aquela onda. Ao mesmo tempo a onda está te levando, mas você está dominando ela, exatamente esta sensação de segurar a onda e vai onde ela vai e fazer o que você quer fazer enquanto ela está te levando. Maravilhosa sensação” [Adrian Cooper, em entrevista por mim realizada em 1999].

Bachelard recomenda que estudemos “os fenômenos temporais cada qual segundo um ritmo apropriado, um ponto de vista particular” (1994 [1950]: 7). Pois bem, em 1998, na relação com os trabalhadores das montadoras de automóveis, apreendi o instante de transição entre dois tempos, uma virada. O vídeo *Feliz Ano Novo, Vêio!* (Ferraz 1999) reconstrói um instante, um intervalo entre duas durações. O momento em que a direção sindical consolidada desde o final da década de 70 abre mão dos interesses dos trabalhadores em função dos rearranjos empresariais por acréscimo de produtividade com redução de trabalho, chantageada pela pressão da desindustrialização.

A memória da organização dos trabalhadores nos locais de trabalho, de seus direitos adquiridos com a mobilização coletiva é fortemente acionada neste instante em que a continuidade do grupo está em questão, mas a compreensão de um processo de institucionalização das organizações de trabalhadores vai configurar uma nova duração, um novo instante, distinto do anterior. Temos assim, no conceito de duração, uma categoria que nos possibilita simultaneamente compreender os processos que são subjetivamente vividos e narrados, e objetivamente constituídos, impondo-se para todo o grupo, caracterizando um novo instante no tempo, com qualidades distintas do momento anterior.

É neste momento que os interlocutores da pesquisa narram suas experiências:

“Em 1986, a gente tinha nova eleição da Comissão de Fábrica. A fábrica chamou para hora extra e nós fomos fazer piquete. A fábrica demitiu um companheiro que tinha trinta dias de mandato. Parou! Mas, dentro da Comissão teve divergências. Achávamos que não devia parar a fábrica, a gente sabia que a peãozada não queria parar. Parou. Não estava legal, o peão sentiu que o movimento não era dele, era mais da direção. A comissão aumentou de 14 para 26. E a gente parou a fábrica e ficou parado. Greve, greve!

O Jair (Meneguelli) me chamou aqui no Sindicato: ‘Betão dá para você vir aqui para o sindicato?’ O pessoal achou que não deveria vir, mas viemos, eu e mais seis ou sete da Comissão. Jair (Meneguelli): ‘O Tuma ligou dizendo que vai ter problema na Ford. Tem que produzir.’ Chegou na fábrica, não entramos mais, estava cheio de polícia cercado a fábrica. Aí os companheiros questionaram: ‘Porque saíram da fábrica? Não era para ter saído.’ Saímos, não entramos mais. A gente ficou de fora. Os companheiros questionaram... A fábrica fez triagem. Aí, a fábrica foi esvaziando o movimento. Achamos que devia terminar o movimento. Vinte e seis companheiros da Comissão de Fábrica demitidos! Entrou todo mundo chorando para trabalhar. Todo mundo chorando. Chegamos aqui no Sindicato, fomos para uma sala lá em cima, choramos, choramos... Mas choramos, menina! Choramos todo mundo!

Naquela época já tinha briga na Comissão por poder. Tinha muita gente boa e tinha divergência. Desde 82, só conquista, aí, chegou 86, demitiu e não tinha mais jeito. Aí a fábrica começou a adotar uma nova política, uma política diferente. Nós fomos processados, sete para a polícia federal. O processo terminou agora em 94, em 95 arquivaram o processo. Mas a greve deu muito o que falar. Fizemos greves muito diferentes: o pessoal fazia desenho, muito bonito, cada um queria fazer um desenho diferente... Teve um momento em que a Ford tirou toda a gerência da área. Aí nós fomos para as áreas, ligamos as máquinas... Esses movimentos vão politizando demais o pessoal [...]” [Betão, membro da Comissão de Fábrica, em entrevista por mim realizada].

Na narrativa de nosso personagem o tempo se imobiliza. Ele segue cronológico: de 80 a 86 e retorna para o seu início. É no momento em que se fala de “transição democrática”, em 1986, que Betão vive a experiência do exílio. O trabalhador teve o seu direito ao trabalho de organização dos trabalhadores caçado. Em sua narrativa, há uma elipse entre 86 e 94, o tempo vivido fora da fábrica. O primeiro momento a que se refere o trabalhador é aquele em que, no Sindicato, há espaço para as divergências. Quando se funda um partido, o foco da atuação deixa a disputa sobre o ritmo em que trabalha o corpo. Nessa concepção, o Estado, destituído de conteúdo, é um lugar a se ocupar. Abrindo “lençóis de passado”, Betão rememora instantes delicados na institucionalização da representação dos trabalhadores. Ao elogiar o espaço da divergência, tece uma crítica velada às formas da política sindical atual, que cria organizações com o fim do controle sobre os trabalhadores. Posicionando-se, afasta-se do presente que já é passado.

As formas institucionais que se fixam abandonam o movimento, e a disputa se torna encenação. Na compreensão do político como algo externo ao cotidiano da produção, a representação sindical é mais ausência que presença. Frente ao desemprego exercendo seus efeitos dentro e fora dos locais de trabalho, cresce a heterogeneidade de classe. A partir dessa etnografia, e retomando o contato com os indivíduos que viveram a experiência do *lay-off*, reencontro pessoas em diversas situações. A geração de Betão já não está mais na fábrica e os mais jovens não compartilham a experiência de formação dos mais velhos.

Os trabalhadores que foram dispensados depois do *lay-off* esperavam ser reincorporados à fábrica. José Carlos dedica-se a estudar novas possibilidades de atuação, estuda fotografia e faz teatro. A avaliação que ele faz da experiência é dura, sente-se traído pelos antigos companheiros de trabalho que se institucionalizaram como representantes. De sua casa vê os muros da fábrica, sente-se injustiçado. Sidnei Puca, outro trabalhador altamente qualificado, foi reincorporado à fábrica e quando retorna passa a trabalhar como segurança

patrimonial, a despeito de toda a sua formação como técnico em mecânica. Guitarrinha segue desempregado. Fora da fábrica passa a beber e termina seu casamento. Sem trabalho, desestrutura-se pessoalmente.

O momento de rever o vídeo para esses trabalhadores foi produtor de uma crítica perplexa, em que a materialidade da vida se apresenta frente à imagem do passado que ainda nem é tão distante. O tempo, assim como as instituições, parece ignorar as biografias. Os processos sociais de intensificação da heterogeneidade da classe trabalhadora tomados na longa duração e a partir da dialogia proporcionam encontros entre passado e presente, na produção de reflexões (ver vídeo, Ferraz 2005).

Apesar da sua tendência a imitar a percepção se realizando, nota Bergson, nossa lembrança “permanece ligada ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, ela não se ressent de sua virtualidade original, se ela não fosse, ao mesmo tempo, um estado presente, algo que se corta sobre o presente, nós não a reconheceríamos jamais como uma lembrança” (2006: 68). É a partir de um presente que já é passado que falam os trabalhadores. Mas o passado coexiste latente. O que nós tenhamos uma vez visto, entendido, provado, aprendido, não é definitivamente perdido, mas sobrevive, já que podemos relembrar e reconhecer.

Por outro lado, notamos nas possibilidades desenhadas pelos grupos a presença da percepção marcada pela experiência passada. Ao discutir as noções de protensão e retenção, Schutz discute a persistência das formas sociais no fenômeno da memória:

“a lembrança de uma experiência do mundo exterior é relativamente nítida, uma sequência de acontecimentos externos, um movimento talvez, pode ser lembrado numa reprodução, isto é, escolhendo-se arbitrariamente determinados pontos da duração. [...] É no interior do tempo, ou na *durée*, que nossas experiências atuais são ligadas ao passado, por meio de lembranças e retenções, e ao futuro, por meio de protensões e antecipações. [...] É o conhecimento à mão que serve de código de interpretação da experiência atual em curso. Essa referência a atos já vivenciados pressupõe memória, e todas as suas funções, tais como lembrança, retenção, reconhecimento” (Schutz 1971: 64).

Mas, na pesquisa etnográfica de longa duração entre grupos de trabalhadores, quando mobilizamos imagens de outros tempos, propondo momentos de lembrar, no diálogo com os sujeitos que acompanhamos, inseridos em processos sociais e ciosos de suas experiências vividas, encontramos outros aspectos da memória. Quando colocamos imagens em circulação, atualizando outros tempos, os comentários de nossos interlocutores revisam o instante passado, avaliam; no entanto as observações feitas também se referem a imagens de

porvir, desejos, uma noção de projeto se delinea, dando a ver o modo como o tempo atua também na sua dimensão de aberto e indeterminado.

Exemplifico, narrando a experiência de acompanhar um grupo de trabalhadores em uma indústria metalúrgica em estado falimentar; no momento em que esses trabalhadores constroem o projeto de seguir produzindo sob autogestão, revemos imagens produzidas em outra época da história do grupo (Ferraz 2009: 165). Nessa experiência, realizada no início dos anos 2000, acompanho processos em que grupos de trabalhadores pleiteiam o direito de seguirem trabalhando mesmo depois de as empresas empregadoras abrirem falência. Dissociando as noções de trabalho e emprego, os trabalhadores reafirmam a importância do coletivo com o qual eles se veem como produtores. Visualizar outros tempos se configura como momento catártico de rememoração em que se redefine uma perspectiva de continuidade comum e justificada, fortalecida pelos sentidos atualizados da experiência coletiva.

Em campo, compartilhando a produção de alguma compreensão, num instante de absoluta transfiguração das formas sociais que nos faz experimentar a abertura do tempo e uma noção de devir, revemos imagens reunidas pelo grupo, atualizando os instantes em que, com a ausência do patrão, o grupo de trabalhadores se mantém como coletivo, reorganizando novas atividades produtivas.

A conexão entre instantes diferentes do tempo, no contato com materiais produzidos dez anos antes, quando as pessoas se veem transformadas e notam a permanência do grupo, é importante na elaboração de um projeto comum. A memória como atualização de tempo, como presentificação, tem virtudes catárticas, extáticas, diria Eisenstein (2002), transformativas.

Um debate acerca do “presente etnográfico” como modo de narrar predominante nas monografias etnográficas aparece na disciplina; por meio dessa forma articulamos narrativas de um coletivo – a explicação de ações presentes, a narrativa do que se coloca como tradição/passado institucionalizado nas formas sociais cristalizadas. Clifford (2008: 29) destaca o modo como a etnografia clássica caracteriza-se por ser sincrônica, “produto de uma atividade de curta duração”. Narramos as situações da pesquisa etnográfica e as vozes de nossos interlocutores no presente, mas este instante é recortado, tecido pela presença de outras durações. Trabalhar com o filme etnográfico, na pesquisa de longa duração, nos coloca frente à dimensão da memória, da presença concreta da experiência vivida. Dessa forma, o presente etnográfico aparece em sua densidade de composto de N dimensões do tempo, passado-presente e devir, em sua dimensão de indeterminado, denso, aberto.

Desmontar a oposição entre memória e presença é possível nessa chave de leitura, já que na prática das filmagens fixamos instantes e as narrativas sobre eles, cristalizamos tempo, estabelecendo pontes. As experiências realizadas com o vídeo permitem afirmar a contração do real operada na memória, no

modo como se selecionam, se recuperam elementos. Com o vídeo etnográfico, produzimos etnografias da duração, do tempo qualitativamente vivido, percebido, concebido.

Afirmado como o fundador do campo do cinema documental, Flaherty, por exemplo, em *O Homem de Aran* (1934), fez encenar os costumes e práticas narrados por seus interlocutores, dados presentes na memória dos habitantes de Aran. Inventando um homem típico, encenado pelos habitantes, a partir de relatos colhidos, das histórias ouvidas, da observação da vida local e do estabelecimento de parcerias com sujeitos concretos que atuam para a sua câmera, produziu filmes que influenciaram o campo do filme etnográfico, marcando as abordagens que vão se desenvolver mais tarde (Heider 1995). Mais que isso, interessa aqui transcender as possibilidades representativas do meio fílmico e mobilizar as virtudes evocativas de modo de operação do filme etnográfico (Crawford e Turton 1992: 78; MacDougall 1994: 267). Dar a ver os trabalhos do tempo no modo como o filme produz performances e no modo como, na esfera da circulação das imagens, atualizamos tempo. “Here film could be said to leave representation behind and to confront the viewer once again with the primary stimuli of physical experience” (MacDougall 1994: 267). A materialidade do mundo, a presença dos corpos, a vibração dos gestos, o ritmo do mundo e das relações, cristalizados na película, nos devolvem a experiência. No filme e na experiência de sua recepção o contato etnográfico circula socialmente.

“Memories cannot simply be ‘inscribed’ by language or images; they are ‘inhabited’ by our bodies in space and time” (Grossman 2010a). O filme de Grossman *In the Light of Memory* (2010b) convida o espectador a habitar, mais que meramente assistir, às memórias na tela. Como a autora diz:

“It aims to evoke the viewer’s ‘sensual imagination’ (Healy 2003: 223), to awaken emotions and perceptions akin to the very processes of remembering. Approaching the subject in such a way resonates with a Bergsonian interpretation of memory not as physically lodged in matter, but as constant yet discontinuous movement, woven into bodily sensation and experiences of the duration of time” (Grossman 2010a: 170).

Conhecemos a partir dos sentidos, das experiências sensíveis que nos marcam. Por esta razão, a câmera é ferramenta de pesquisa por excelência, mais que simples modo de registro prévio à teorização. E a memória é um fenômeno intangível, mobiliza espaços evocativos de sentimento. Imagem e memória compartilham uma mesma dialética entre presença e ausência, recuperando, a partir do visível, o invisível do mundo do afeto. Porque “o olho não é somente o órgão que vê, mas é, também, o que chora” (Das 2012: 354). Um *corporeal turn* na antropologia é afirmado por MacDougall (2005) quando discute seus

“new principles of visual anthropology”, ressaltando os aspectos performáticos mobilizados pelos sujeitos em campo, apontando as áreas da antropologia e da experiência social com as quais o filme tem afinidade: “o topográfico, o temporal, o corporal, o pessoal” (MacDougall 2005: 271).

O tempo não é mais pensado de modo abstrato, ele está vinculado a uma reflexão sobre a matéria (Bachelard 1994 [1950]), o tempo é concreto. Retomar as teses de Bergson coloca-nos em contato com os temas do afeto e da experiência. Contemporâneo e colega de Durkheim, na École Normale Supérieure, Bergson disputa e polemiza com os chamados neokantianos. Trata-se de uma paisagem intelectual que vive uma mudança “das certezas do mecanismo à ansiedade da indeterminação” (Guerlac 2006: 17), ou, como afirma Bachelard, temos aqui uma ruptura epistemológica. Bergson oferece-nos uma nova maneira de pensar. “Perceber consiste em condensar períodos enormes de uma existência infinitamente diluída em alguns momentos mais diferenciados de uma vida mais intensa, e em resumir assim uma história muito longa. Perceber significa imobilizar”, dirá Bergson (2006: 88).

Em Durkheim, as representações sociais são empiricamente definidas. O tempo é social, ele não é uma categoria *a priori*, anterior à experiência. Desde a fundação das ciências sociais temos o tempo como elemento experimentado, percebido, concebido de modo particular. Partindo da oposição indivíduo/sociedade, Durkheim reafirma sua teoria das representações coletivas, a partir do argumento da efervescência coletiva em *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, que tem um papel relativizador: o tempo é socialmente definido, o ideal social constitui “o real” (Pinheiro Filho 1996: 78). O argumento de Bergson é outro. Ao apreender relações subjetivas com o tempo, nos aproxima da compreensão do modo como ele é percebido. Conceber intervalos, cortes, durações, dotadas de qualidades particulares nos coloca numa abordagem em que não cabe opor sincronia a diacronia. Assim, podemos aprofundar compreensões, esculpir a experiência. No estudo das relações entre matéria e memória, notamos presenças mais que representações. Mas, no campo dos debates sobre a noção de duração, parece haver diferentes interpretações da obra de Bergson. Uma delas sublinha o elemento da “continuidade”, na afirmação de um tempo que, embora recortado por durações distintas, se mantém enquanto fluxo. A tese da continuidade foi discutida e criticada por Bachelard (1994 [1950]), para quem o tempo vibra diferentemente.

Bachelard defende que a duração é feita de ritmos, de “sistemas de instantes”. O autor visa diferenciar-se de Bergson sublinhando o caráter fragmentário, interrompido, desordenado do tempo. “Do bergsonismo aceitamos quase tudo, exceto a continuidade”, diz Bachelard (1994 [1950]: 16.) A duração, ou melhor, a continuidade do tempo deve ser construída pelo discurso, a objetivação da experiência é uma elaboração que se tece a partir de descontinuidades. Deleuze sublinha outros aspectos da obra de Bergson, destaca a noção de

duração como tempo recortado, que se diferencia qualitativamente, quando atualizado. Porque a memória opera como lembrança referida a um passado, mas também como contração dirigida a um futuro (Deleuze 1999 [1966]: 45). O passado já não é mais, mas ele age. A “lembrança pura” é virtual, contida no tempo, mas o passado é contemporâneo do presente que ele foi. Passado e presente designam dois elementos que coexistem como imagem. “Bergson falava da imagem como um termo mediador ‘que é quase matéria, à medida que se deixa ver, e quase espírito à medida que não se deixa mais tocar’”, vai dizer Maresca (1996).

Gostaria de teorizar o trabalho antropológico com o filme etnográfico, a partir dessas reflexões. As experiências que tenho desenvolvido com o filme encontram na definição do conceito de duração uma categoria importante. Mas nesse debate parece haver distintas interpretações da obra de Bergson. Grossman (2010a), a partir da prática de realização de filmes etnográficos, destaca o lugar da lembrança que opera no registro do descontínuo, atualizando sensações incorporadas, sem se opor a Bergson. A duração narrada pelos sujeitos com os quais interagimos em campo é o material, o caminho para a compreensão da experiência da pesquisa mediada pelo filme etnográfico. É por entender como fundamental esse trabalho do filme etnográfico na cristalização de experiências e narrativas da duração que me aproximo da concepção de Eckert e Rocha (2010), que afirmam realizar “etnografias da duração”. Fazer pesquisa etnográfica com a mediação da imagem possibilita-nos construir novas abordagens sobre a vida social, acompanhar os processos vividos pelos sujeitos que estudamos, narrados em sua dimensão vibratória, dar a ver concepções e práticas, estabelecer relações, atualizar gestos, expressões, potências.

Gostaria de citar o exemplo de um outro filme etnográfico, realizado por José Sergio Leite Lopes, Rosilene Alvim e Celso Brandão (2010). Em *Tecido Memória* entramos em contato com relatos de histórias vividas, lembranças recuperadas de outros tempos, quando a fábrica de Paulista funcionava, com a vila operária e a presença do coronel. Os homens e mulheres que falam no filme recordam-se de um modo de produção discutido por José Sergio Leite Lopes em *A Tecelagem dos Conflitos de Classe na Cidade das Chaminés* (1988). O filme retoma a relação com antigos interlocutores da pesquisa etnográfica desenvolvida nos anos 80. Como narra o autor:

“Ao retornarmos ao campo perto de trinta anos depois de nossa primeira ida, a situação encontrada era a finalização de um processo anunciado, comum a outras fábricas constituídas no início do século XX no Brasil, processo este dominado pelo declínio. [...] É neste contexto que aparecem fortes demandas pela recuperação e a sistematização da memória social da cidade por parte de agentes significativos do espaço público local” (2011: 597).

O filme *Tecido Memória* registra assim,

“... através de outra linguagem, esse novo período de campo após o intervalo de trinta anos, através dos instrumentos da antropologia visual que nossas (e nossos) colegas especialistas desta área vinham aperfeiçoando. A etnografia de longa duração pode agora conter um documento construído com a participação explícita dos pesquisados – editados e mostrados publicamente em carne, osso e palavra; um documento a ser apropriado de forma mais favorável pelo próprio grupo retratado e seus descendentes” (Lopes 2011: 600).

José Sergio Leite Lopes destaca a potência do vídeo que traz a presença dos sujeitos com quem interagimos em campo tanto quanto as possibilidades da circulação e apropriação da imagem pelos próprios sujeitos sociais que vivem os processos que estudamos. Retomando uma história quase esquecida, encontramos nostalgia, mas quando o autor sublinha a capacidade de atualizar outras durações, o filme age no presente. No trabalho de Leite Lopes, a biografia encontra a história social, quando o indivíduo não é somente um, mas membro do grupo. Encontramos, no agora da realização do filme etnográfico, tempos de lembrar, lugares de rememorar tempos outros: o baile, a festa, a fazenda. Mas, memória é trabalho sobre o tempo e no tempo. “Relação com o ausente e com o possível, momento de exteriorização e de interiorização, o trabalho é negação do imediato, mediação criadora” (Chauí 1987: XXI). O trabalho de Leite Lopes nos auxilia a pensar o modo como a etnografia das durações atualiza outros tempos, acionando a dimensão de projeto. Voltando à discussão proposta por Bachelard (1994 [1950]), ao se atualizar o passado, mobilizamos uma dimensão afetiva que é presente.

MEMÓRIA E BIOGRAFIAS DE MULHERES: O SUBJETIVO-OBJETIVO

Em minha trajetória nesse debate, o diálogo com Miriam Lifchitz Moreira Leite foi fundamental. Com ela, reconstruí em vídeo a biografia de Maria Lacerda de Moura. “A documentação pessoal e os depoimentos, ao descreverem e interpretarem condições sociais, ultrapassam o nível da generalização e propõem questões novas e caminhos em outros níveis”, como propunha Moreira Leite (1984: XVIII). Na reconstrução que fizemos para o filme *Maria Lacerda de Moura: Trajetória de Uma Rebelde* (Ferraz e Leite 2002), tecemos uma narrativa, a partir de documentação pessoal, livros publicados, fotografias e correspondência, percebendo durações diferentes, estruturando momentos distintos, numa lógica transformativa que apresenta novas qualidades às experiências vividas por nossa personagem. Na reconstrução da trajetória da mulher

anarquista, pacifista e feminista que vivera no início do século XX, temos quatro temporalidades que estruturam uma compreensão de sua biografia.¹

Aprendi no debate intelectual com Miriam Lifchitz Moreira Leite que a biografia pode dar a ver movimentos, relações entre o sujeito que age e seu contexto, valores. O *ethos* presente em uma época não é absoluto, há posições marginais, liminares; nesse caso, compartilhamos a reconstrução da trajetória de uma rebelde. Com a pesquisadora compreendi que a memória opera com os sentidos, ela aprendeu com as leituras de Proust. Retomamos experiências pelo tecido enervado de nosso corpo. Foi com a condução dela que me iniciei nas leituras acerca das relações entre imagem e memória. Em diálogos e lições sobre produção intelectual, nos quais ler, relembrar, lançar olhares sobre a vida cotidiana, escrever e construir projetos eram atividades indissociáveis.

Nesse processo, retomamos os contos escritos por Miriam L. Moreira Leite décadas antes, durante os anos que se dedicara à vida de esposa e mãe de dois filhos, e há muito guardados, e os preparamos para a publicação no livro *Roteiros Inconscientes* (Leite 2010). Nele, memória e imaginação não mais se opõem, ao contrário, quando se narra a experiência vivida, feminina, por meio da linguagem do conto, retomamos a mesma virtude mnemônica, imagens mobilizadas com palavras. O recurso expressivo, lúdico, que nos aproxima da criação ficcional ajuda a compor as cenas, a reconstruir as paisagens afetivas da experiência vivida. A “refiguração” da imagem atualizada pela memória opera na construção narrativa (Ricoeur 1984).

Assim também nasceu o vídeo *Caminhos da Memória* (Ferraz, Barbosa e Ferreira 2007), uma biografia de Miriam Moreira Leite. A partir das sessões de leituras dos contos com a autora e as colegas Andrea Barbosa e Francirosy Ferreira, fomos estruturando um percurso narrativo. A experimentação do recurso à memória pôde ser vivida no retorno aos locais da infância, no trabalho com fotografias e álbuns que retomavam momentos específicos da trajetória de Miriam; experimentando sabores retomávamos a *madeleine* de Proust. É o corpo que se lembra. Nesse aprendizado, vi operar também o elogio do instante, na percepção da presença e da amnésia. A atividade viva retoma a atividade mnemônica: ver o outro, abraçá-lo, ouvir as ondulações de sua voz, afetar-se, no debate intelectual que não dissocia vida e teoria. A memória se atualiza na relação, na interação, no diálogo entre tempos e com o outro.

Traçando, como nossas personagens, histórias de mulheres, reencontramos a densidade da reflexão que reconstrói o tempo ao redor dos acontecimentos. Escolhemos dramatizar situações que evocam o trabalho da mulher, sublinhando a parte da história de vida que não aparece em suas próprias

1 No filme *Maria Lacerda de Moura: Trajetória de Uma Rebelde* (Ferraz e Leite 2002), procuramos dar a ver as mudanças qualitativas que se deram na vida da personagem.

fotografias de família. O que a sociedade decide não representar ainda vibra na memória de quem vive a história. Restrita à vida doméstica, no contexto do casamento e da maternidade, Miriam Moreira Leite escrevia contos retratando a vida cotidiana.

Nessa trajetória, refletindo sobre a memória no trabalho com o filme etnográfico, afirmo que a imagem atualiza imagens das dimensões materiais da vida. Mais que isso, as impressões subjetivamente vividas são concretas no corpo, causam sensações que permanecem na memória e que podem ser atualizadas pela experiência de lembrar. No diálogo com Miriam Lifchitz Moreira Leite reconstruímos biografias, a de Maria Lacerda de Moura e a dela própria. Mas este recurso deve ser melhor compreendido. Na sua oposição, as abordagens subjetivantes ou objetivantes da vida social perdem a percepção da objetividade das experiências subjetivamente vividas. O sujeito que vive a história lembra da experiência vivida produzindo estória. Aqui, a oposição entre o indivíduo e o coletivo não faz sentido. Relatos pessoais descrevem e interpretam experiências coletivas e condições de vida objetivamente dadas. Estes relatos não são generalizações, mas propõem pontos de vista particulares, perspectivas.

A partir desses caminhos, podemos interromper o percurso para sistematizar algumas aprendizagens, sublinhar alguns aspectos, a partir da prática de produção de filmes etnográficos e do contato com os debates presentes nesse campo. No estudo de situações de transição, conflito, transformação, metamorfose, como foi o caso nas etnografias dos grupos de trabalhadores que acompanhei, imagens do passado dirigem-se ao presente projetando futuros possíveis. Na obra *Passagens*, Benjamin chega a citar Bergson: “Ao final de *Matière et Mémoire*, Bergson desenvolve a ideia de que a percepção é uma função do tempo. Poder-se-ia dizer que, se vivêssemos segundo um outro ritmo – mais serenos diante de certas coisas, mais rápidos diante de outras –, não existiria para nós nada ‘duradouro’, mas tudo se desenrolaria diante de nossos olhos, tudo viria de encontro a nós” (Benjamin 2007: 239). Nesse sonho de calma que não vivemos, a memória relampeja em momentos de perigo, diria Benjamin, em suas teses “Sobre o conceito de História” (1994 [1940]).

A memória do passado é referida ao presente, é relativa à situação contemporânea. Ou, com Bergson:

“De modo geral, de direito, o passado só retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é um batedor da ação. Tomamos o caminho errado quando estudamos as funções de representação em estado isolado, como se elas fossem em si mesmas seu próprio fim, como se fôssemos puros espíritos, ocupados em ver passar imagens e ideias” (Bergson 2006: 62).

É preciso apontar a relação entre “o memorizado e seu lugar de emergência” (Didi-Huberman 1998: 176), compreendendo a relação entre a lembrança e o instante em que ela emerge. Nessa modalidade de pesquisa antropológica, procuramos compreender o que é o agora em que a memória atualiza outras durações. E a prática do trabalho com o filme etnográfico entre outros grupos revela novos elementos para a reflexão.

DISTANCIAR-SE DO QUE FOI VIVIDO:

A CONSTRUÇÃO DO DUPLO NA ETNOFIÇÃO COM O CIRCO-TEATRO

A terceira e última experiência que eu gostaria de evocar aqui foi a que pude realizar acompanhando por mais de cinco anos o trabalho de uma companhia da tradição popular do circo-teatro (Ferraz 2010). Nesse caso, para dar conta da produção de imagens referidas a experiências vividas, tive que elaborar um novo caminho, um método para o diálogo. Depois de realizar dois vídeos em uma abordagem documental, sendo conduzida pelo grupo, encontro no modo como os indivíduos narram suas biografias o tema das comédias encenadas no circo: o casamento e suas zonas de tensão. Na narrativa biográfica, o tema aparece sob a forma afetiva do amor. Passo então a coletar histórias de amor vividas por artistas circenses. Retornando a campo, proponho ao grupo o jogo de papéis e a construção de personagens como duplos que permitiriam a emergência de imagens concebidas com o recurso ao lúdico (ver o vídeo *O Palhaço o Que É*, Ferraz 2007).

Na produção do filme etnoficcional *Amores de Circo* (Ferraz 2009a), fiz a proposição da encenação de papéis para a câmera para os atores da tradição do circo-teatro. A noção de “etnoficção” parte aqui da referência à prática de produção de fábulas em campo, numa produção compartilhada de saberes com o grupo estudado, como realizou Jean Rouch em seu cinema antropológico. Em resposta ao convite à elaboração da máscara, diversas foram as respostas individuais. Luciane Rosã é a atriz que se dispõe a espelhar-se mais diretamente em seus personagens e a esboçar novas compreensões a partir desse jogo (ver Ferraz 2009b).

A experiência de construção de personagens resultou na elaboração de um método de trabalho que parte da elaboração do duplo, a máscara dramática, para fazer refletir. A reflexão sobre o teatro aplicado à pesquisa etnográfica tem se desenvolvido recentemente no trabalho de antropólogos que produzem filmes etnográficos a partir da referência à obra de Rouch. Sjöberg (2008) tem discutido o recurso à “improvisação projetiva” na pesquisa antropológica. Em seu trabalho, propõe a possibilidade do teatro aplicado à etnografia. Na atuação improvisada recorre-se à projeção de aspectos das vidas e emoções dos participantes através da ficção. Os sujeitos constroem personagens para reviverem situações, memórias de abuso (Sjöberg 2008). Torna-se

possível compreender como suas próprias identidades se relacionam com os personagens, ver a projeção. O papel é utilizado como referência e fórum de discussão.

Temos aqui casos de “dividuação” em que o sujeito que assume um “outro” experimenta relações virtuais com novas possibilidades de vida. Assim, pode reconhecer, desde outros pontos de vista, suas experiências, seus projetos. Presentificar estas vozes, mais que representá-las, é a chave que o jogo dramático fornece. O processo de identificação ator-personagem possibilita uma catarse real que se dá no intervalo criado pela ficção – ficção verdadeira que produz um conhecimento sobre a experiência desde novas perspectivas. A prática antropológica na construção desse tipo de abordagem fez sua história no campo do filme etnográfico. Os debates acerca da criação de *personas* na prática etnográfica têm na obra de Jean Rouch um campo denso de realizações de tais práticas. O filme na pesquisa etnográfica é produto de múltiplas interações, ele só se constrói na relação. O espaço entre o *videomaker* e o personagem de si mesmo é lugar de constituição de um novo real. “Eu quero ver – às vezes longamente – os espaços entre o *filmmaker* e o sujeito: de imaginário e linguagem, de memória e sentimento. Estes são espaços carregados de ambiguidade, mas não são eles inclusive espaços em que a consciência é criada?” (MacDougall 1998: 25, tradução da autora). Esse espaço, a que se refere David MacDougall, a partir de sua longa trajetória na produção de filmes etnográficos, é o espaço da reflexão sobre a ordem dada, do estranhamento das estruturas estruturadas.

No trabalho de emprestar-se à máscara (Ortega y Gasset 1991), os atores e atrizes da companhia de circo estudada auxiliam-nos a refletir sobre as dimensões da memória, na construção de projetos, de futuro. Assim, estamos nessa pesquisa no terreno de uma visualidade patética, que nos dá a ver a vida com seu *pathos*, a vida como drama. No decorrer desse processo, chegamos ao recurso do jogo de construção de personagens para dar conta de lidar com a esfera do realmente imaginado, do verdadeiramente desejado, que produz pulsões, emoções, motivações concretas. “O virtual não tem que realizar-se, mas sim atualizar-se; as regras da atualização já não são a semelhança e a limitação, mas a diferença ou a divergência e a criação” (Deleuze 1999 [1966]: 78). O que é primeiro no processo de atualização é a diferença – a diferença entre o virtual de que se parte e os atuais aos quais se chega, e também a diferença entre as linhas complementares segundo as quais a atualização se faz. Em resumo, é próprio da virtualidade existir de tal modo que ela se atualize ao diferenciar-se e que seja forçada a atualizar-se, a criar linhas de diferenciação para atualizar-se”, diz Deleuze (1999 [1966]: 79). Atualização é criação.

No jogo lúdico que permite ver um outro de mim, o trauma é percebido, liberado ou corrigido pelo método catártico. Mas “temos necessidade de um método catártico mais frequente, mais flexível, a ritmanálise”, diz Bachelard

(1994 [1950]: 128). Menos moral do que vibratória, a ritmanálise se propõe como compreensão das presenças, de qualidades particulares, em durações específicas, recortadas para análise porque qualitativamente distintas. Notando o trabalho do tempo, o trabalho da memória e o trabalho sobre a memória que o agora realiza, essa dobra, que converge, aproxima e diferencia, recria um novo presente ao esboçar futuro.

As análises mais eloquentes da obra de Rouch ressaltam o elemento da abertura para o ensaio etnográfico, pelos homens filmados que vivem a interação construindo máscaras. Stoller destaca o *griot* gaulês que é Rouch, criador de fábulas compartilhadas com seus companheiros Damouré Zika, Lam Ibrahim Dia, Illo Gaoudele e Tallou Mouzourane, que contam histórias voltadas para o agora (Stoller 1994). Eles encenam e compõem a equipe dos filmes *Les maîtres fous* (1954), *Jaguar* (1967), *Un lion nommé l'Américain* (1968), *Petit à petit* (1971), *VW Voyou* (1973), *Cocorico! Monsieur Poulet* (1974), *Moi fatigué debout, moi couché* (1997), *Le rêve plus fort que la mort* (2002). Encontrar a função de fabulação, as histórias que aguardam para serem narradas, norteava os diálogos entre eles. Nesta experiência, as potências do falso evidenciam que “a personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (Deleuze 1990: 184).

O trabalho com o filme etnográfico, por sua capacidade de produzir “cortes móveis do tempo”, abriga esta potencialidade: a de condensar experiências, atualizando-as. Pondo-as em circulação, condensamos sínteses capazes de fazer vislumbrar protensões de futuro. Assim temos não somente uma antropologia das formas estruturadas, capaz de compreender os meandros da reprodução social, mas também, e sobretudo, visualizamos a dimensão de projeto, ensaios silenciosos dos sujeitos que acompanhamos que projetam imagens de devir.

Discuti aqui as possibilidades do trabalho com o filme etnográfico, a partir do estudo do drama vivido por trabalhadores da região metropolitana de São Paulo em contexto de desindustrialização, nos anos 90. Naquele instante, produzi vídeos e os coloquei em circulação. Na pesquisa que realizei com a tradição popular do circo-teatro, experimentei a dimensão do produzir-se como imagem, criar um duplo, o personagem, como forma de construir a boa distância, um espaço para poder ver-se, nomear a própria experiência, projetar-se. Em todos os casos, há uma dialética do tempo operada pela imagem. Essa imagem é um momento da história, mas também uma categoria interpretativa da história, uma perspectiva. A noção de imagem dialética de Benjamin é mobilizada, “é o tesouro do simbólico que nos olha em cada forma visível” (Didi-Huberman 1998: 150). Nesse momento o passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, justamente desse conflito, surge o presente

emergente. Esse “choque” da memória involuntária que “Benjamin propõe seja visto em geral, e em toda a extensão problemática da palavra, segundo seu valor de sintoma” (Didi-Huberman 1998: 151).

Estamos aqui próximos de uma compreensão sobre as “formas” e a presença, entre o que se herda e o que se atualiza. A distância como capacidade de nos atingir, do choque, de rever-se com outros olhos, de estranhar-se. Tomamos o tempo, que é fundamentalmente aberto, como imensidade do futuro e do passado, configurando uma antropologia que parte dessa relação com o aberto com que temos contato quando, próximos da experiência vivida, encontramos a história tal como narrada. Ricoeur (2000), cotejando as concepções de Bergson acerca da lembrança-imagem e as de Sartre em *L’imagination* (1936), afirma que a lembrança opera como dado ausente, como dado presente no passado. Vê a “incrustação do passado no coração do presente” como alucinação. Mas é então que podemos falar numa função da imaginação que consiste em colocar sob os olhos, função ostensiva de uma imaginação que mostra, que dá a ver, que faz ver (Ricoeur 2000: 66). A ressurreição do passado se veste de formas quase alucinatórias. A escritura da história compartilha das aventuras do pôr em imagem da lembrança sob a égide da função ostensiva da imaginação.

Retomando seu argumento, que visa aproximar memória e história, Bergson afirma que a memória parte do verdadeiramente vivido, visto, apreendido. “Sentimos e sabemos então que algo aconteceu, que alguma coisa teve lugar, que nos implicou como agentes, como pacientes, como testemunhas” (2006: 33). Estamos aqui nos defrontando, no diálogo com o autor, com a tentativa de uma hermenêutica do si pelo desvio necessário dos signos da cultura. *Soi-même comme un autre* (Ricoeur 1990) traz inscrito no seu título “a questão de uma invenção da identidade através das figuras da alteridade: *comme un autre*, insistindo tanto na dimensão metafórica como também ética dessa invenção” (Gagnebin 1997: 261). Gagnebin aponta esta relação essencial da consciência com o mundo fora da consciência, numa “não-soberania do sujeito consciente e sua relação simbólica e cultural com esse outro que lhe escapa” (1997: 262). Segundo a autora, Ricoeur desconfia da afirmação idealista clássica da soberania do sujeito, mas também de seu contrário. Ele elabora uma concepção específica de hermenêutica, desmistificando pretensões teóricas totalizantes. Nota uma relação temporal que subjaz à prática interpretativa (Gagnebin 1997: 264). O processo hermenêutico, poderíamos dizer, desapropria duplamente o sujeito da interpretação: obriga-o a uma ascese primeira diante da alteridade da obra; e, num segundo momento, desaloja-o de sua identidade para abri-lo a novas possibilidades de habitar o mundo. Em *Temps et récit*, Ricoeur (1984) dará a essa transformação da experiência do intérprete o nome de refiguração. O tempo aparece aqui como dimensão inescrutável e essencial do agir humano. Não seria esta a mesma questão colocada

por Didi-Huberman? Esse outro que nos olha quando o olhamos nos devolve a mediação da cultura, do simbólico. O tempo e o distanciamento que ele constrói ajudam a pôr em perspectiva a experiência e o processo de constituição do simbólico.

Gostaria de nomear uma reflexão sobre o caráter narrativo da duração e sobre a ordenação narrativa (*mythos*) dos diversos momentos da história, inaugurando uma compreensão não apenas do sentido já dado e dos processos de criação de sentidos, mas dos sentidos em porvir. A configuração, isto é, as formas do enredo e a construção das personagens, e a sua refiguração, ou seja, a transformação da experiência viva sob o efeito da narração, são dois momentos a serem compreendidos, colocando a experiência dos que entram em contato com a narrativa como atividade específica de recepção, que é também reapropriação criadora.

Debates recentes na teoria antropológica trazem como problema a noção de “presente etnográfico” por sua abordagem sincrônica. Posicionando-me acerca das relações entre antropologia e história, notamos as redes densas de múltiplas temporalidades que cortam cada instante vivido, narrado de distintas perspectivas. Apresentar essas redes, tecendo seus fios, nos faz cartografar situações experimentadas com recursos que articulam movimentos no tempo, no exercício de produção de sentido dos sujeitos com os quais dialogamos. Talvez pudéssemos superar uma oposição entre uma abordagem sincrônica e outra diacrônica notando como o filme presentifica imagens de outros tempos no agora da pesquisa etnográfica, e como esse encontro é denso e mobiliza, choca, como espanta perceber que já não somos, notar nosso próprio processo de criação.

Evoco aqui uma das “Considerações extemporâneas” de Nietzsche. Como advertência, delimitando uma crítica a uma concepção específica de história, diz ele: “Quantas diferenças é preciso negligenciar, com que violência é preciso meter a individualidade do passado dentro de uma forma universal e quebrá-la em todos os ângulos agudos e linhas, em benefício da concordância!” (Nietzsche 1999 [1874]: 276). Num elogio ao instante concebe uma existência supra-histórica conectada à vida, critica o objetivismo que, em nome dos fatos, constrói academicismos. Vemos também em Benjamin a crítica a um historicismo universalizante pautado pela noção de progresso. Em oposição a essa concepção de história, ele propõe o tempo do “agora”, a ser retomado como mônada, tempo em que se dá a rememoração, presente repleto de futuro, carregado de passado.

A potência de fabulação – de imaginação do real e construção de si – é uma criação, uma afirmação do real como novo. O vídeo etnográfico, como forma de conhecimento, é também uma forma de produção de performances que configuram sujeitos, a sua linguagem tem um papel ativo na criação e na descrição dessas relações sociais. A pesquisa da linguagem suficiente para nomear

o mundo, para apresentá-lo, já faz parte da relação que se estabelece com as formas de narrar o mundo criadas pelos sujeitos que acompanhamos.

Procurei esboçar as relações de intersecção entre imagem, memória e presença, a partir da narrativa de experiências vividas de pesquisa na realização de filmes etnográficos e da revisão de uma polêmica que estrutura um campo teórico, a partir da noção de duração como um novo modo de refletir sobre o tempo na antropologia. Desse modo, saímos das oposições duais vigentes no campo, que separam estrutura de história, e o tempo se abre a uma concepção de conhecimento, desse que produzimos em relações mediadas por processos de realização de filmes etnográficos, que se desdobra em formas de produção de presença capazes de criar reflexões que iluminam os universos simbólicos em relação, que sustentam as ações, concepções e projetos daqueles com quem estudamos.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston, 1994 [1950], *Esboço de Ritmanálise*. São Paulo, Editora Ática.
- BENJAMIN, Walter, 1994 [1940], “Sobre o conceito de História”, em *Obras Escolhidas*, vol. I: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 222-234.
- BENJAMIN, Walter, 2007, *As Passagens*. Belo Horizonte, Editora da UFMG.
- BERGSON, Henri, 1990 [1896], *Matéria e Memória: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo, Martins Fontes.
- BERGSON, Henri, 2006, *Memória e Vida: Textos Escolhidos*. São Paulo, Martins Fontes.
- CHAUÍ, Marilena de Souza, 1987, “Prefácio: os trabalhos da memória”, em E. Bosi, *Memória e Sociedade: Memórias de Velhos*. São Paulo, TA Queiroz/Edusp, XVII-XXXVI.
- CLIFFORD, James, 2008, *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- CRAWFORD, Peter I., e David TURTON (orgs.), 1992, *Film as Ethnography*. Manchester, University of Manchester Press.
- DAS, Veena, 2012, “Entre palavras e vidas: um pensamento de encontro com margens, violências e sofrimentos”, entrevista por M. Misse *et al.*, *Dilemas*, 5 (2): 335-356.
- DELEUZE, Gilles, 1990, *Cinema II: A Imagem-Tempo*. São Paulo, Brasiliense.
- DELEUZE, Gilles, 1999 [1966], *Bergsonismo*. São Paulo, Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, *O Que Vemos, o Que Nos Olha*. São Paulo, Editora 34.
- ECKERT, Cornelia, e Ana Luiza Carvalho da ROCHA, 2010, “Cidade narrada, tempovivido: estudos de etnografias da duração”, *Rua* [online], 16 (1), disponível em < <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/home/capaArtigo.rua?id=87> > (última consulta em setembro de 2014).
- EISENSTEIN, Sergei, 2002, *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

- FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo, 2009a, *Dramaturgias da Autonomia: Pesquisa Etnográfica entre Grupos de Trabalhadores*. São Paulo, Perspectiva.
- FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo, 2010, “O drama de circo e o circo-teatro hoje: uma experiência de representação de papéis com artistas circenses”, *Repertório*, 15: 83-91, disponível em <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view-File/5215/3765>> (última consulta em setembro de 2014).
- GAGNEBIN, Jeanne Marie, 1997, “Uma filosofia do cógito ferido: Paul Ricoeur”, *Estudos Avançados*, 11 (30): 261-272, disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v11n30/v11n30a16.pdf>> (última consulta em setembro de 2014).
- GROSSMAN, Alyssa, 2010a, *Choreographies of Memory: Everyday Sites and Practices of Remembrance Work in Post-Socialist, EU Accession-Era Bucharest*. Manchester, University of Manchester, tese de doutorado.
- GUERLAC, Suzanne, 2006, *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- HEIDER, Karl G., 1995, “Uma história do filme etnográfico”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1: 31-54.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira, 1984, *A Outra Face do Feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo, Ática.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira, 2010, *Roteiros Imaginários*. Florianópolis, Editora Mulheres.
- LOPES, José Sergio Leite, 1988, *A Tecelagem dos Conflitos de Classe na Cidade das Chaminés*. Brasília, Editora Universidade de Brasília.
- LOPES, José Sergio Leite, 2011, “Memória e transformação social: trabalhadores de cidades industriais”, *Mana*, 17 (3): 583-606, disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v17n3/04.pdf>> (última consulta em setembro de 2014).
- MacDOUGALL, David, 1994, “Films of memory”, em L. Taylor (org.), *Visualizing Theory*. Nova Iorque, Routledge, 260-270.
- MacDOUGALL, David, 1998, *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- MacDOUGALL, David, 2005, *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
- MARESCA, Sylvain, 1996, “Apresentação”, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, mimeo.
- MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de, 2003, “Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares”, *Revista Brasileira de História*, 23 (45): 11-36.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1999 [1874], “Considerações extemporâneas (1873-1874): II – Da utilidade e desvantagem da história para a vida”, em Friedrich Nietzsche, *Obras Incompletas*. São Paulo, Nova Cultural, org. Gérard Lebrun, 273-287.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1991, *A Idéia do Teatro*. São Paulo, Perspectiva.
- PINHEIRO FILHO, Fernando A, 1996, *A Mente do Todo: O Encontro da Sociologia Durkheimiana com a Questão do Tempo*. São Paulo, Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado em Sociologia.
- RICOEUR, Paul, 1984, *Temps et récit*. Paris, Editions du Seuil.
- RICOEUR, Paul, 1990, *Soi-même comme un autre*. Paris, Editions du Seuil.
- RICOEUR, Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Editions du Seuil.
- SAMAIN, Etienne, 2007, “A matriz sensorial do pensamento humano: subsídios para redesenhar uma epistemologia da comunicação”, em A. Médola, D. Araujo e F. Bruno (orgs.), *Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática*. Porto Alegre, Sulina, 63-79.

- SARTRE, Jean Paul, 1936, *L'Imagination*. Paris, Presses Universitaires de France.
- SCHUTZ, Alfred, 1971, *Fenomenologia e Relações Sociais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- SJÖBERG, Johannes, 2008, "Ethnofiction: drama as a creative research practice in ethnographic film", *Journal of Media Practice*, 9 (3): 229-242.
- STOLLER, Paul, 1994, "Ethnographies as texts/ethnographers as gritos", *American Ethnologist*, 21 (2): 353-366.

FILMOGRAFIA

- FERRAZ, Ana Lúcia, 1999, *Feliz Ano Novo, Vêio!* São Paulo, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/Universidade de São Paulo, disponível em: <<http://vimeo.com/user7736951/felizanonovoveio>> (última visualização em setembro de 2014).
- FERRAZ, Ana Lúcia, 2005, *Dramaturgias da Autonomia*. São Paulo, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/Universidade de São Paulo, disponível em: <<http://vimeo.com/user7736951/dramaturgiasdaautonomia>> (última visualização em setembro de 2014).
- FERRAZ, Ana Lúcia, 2007, *O Palhaço o Que É?* São Paulo, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/Universidade de São Paulo, disponível em: <<http://vimeo.com/user7736951/opalhacooque>> (última visualização em setembro de 2014).
- FERRAZ, Ana Lúcia, 2009b, *Amores de Circo*. São Paulo, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/Universidade de São Paulo, disponível em: <<http://vimeo.com/user7736951/amoresdecirco>> (última visualização em setembro de 2014).
- FERRAZ, Ana Lúcia, 2009c, *Ser Personagem, making of de Amores de Circo. Experiência para a construção de personagens com a atriz Luciane Rosã*, disponível em: <<http://vimeo.com/user7736951/serpersonagem>> (última visualização em setembro de 2014).
- FERRAZ, Ana Lúcia, Andréa BARBOSA, e Francirossy Campos FERREIRA, 2007, *Caminhos da Memória: Miriam Moreira Leite*. São Paulo, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/Universidade de São Paulo, disponível em: <<http://vimeo.com/user7736951/caminhosdamemoria>> (última visualização em setembro de 2014).
- FERRAZ, Ana Lúcia, e Miriam Moreira LEITE, 2002, *Maria Lacerda de Moura: Trajetória de Uma Rebelde*. São Paulo, Laboratório de Imagem e Som em Antropologia/Universidade de São Paulo, disponível em: <<http://vimeo.com/user7736951/marialacerdademoura>> (última visualização em setembro de 2014).
- FLAHERTY, Robert, 1934, *O Homem de Aran*. Gaumont, British Picture Corporation.
- GROSSMAN, Alyssa, 2010b, *In the Light of Memory*. Manchester, Media Center/The University of Manchester.
- HIRSZMAN, Leon, 1990 [1979], *ABC da Greve*. São Paulo, Cinemateca Brasileira.
- LOPES, José Sergio Leite, Rosilene ALVIM, e Celso BRANDÃO, 2010, *Tecido Memória*. Rio de Janeiro, Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- ROUCH, Jean, 1954, *Les maîtres fous*. Paris, Les Films de la Pléiade.
- ROUCH, Jean, 1967, *Jaguar*. Paris, Les Films de la Périade.
- ROUCH, Jean, 1968, *Un lion nommé l'Américain*. Paris, Comité du Film Ethnographique.
- ROUCH, Jean, 1971, *Petit à petit*. Paris, Les Films de la Pléiade.
- ROUCH, Jean, 1973, *VW Vóyou*. Paris, SCOA, CFE, CNRSH.

- ROUCH, Jean, 1974, *Cocorico! Monsieur Poulet*. Paris, Comité du Film Ethnographique, CNRS, Les Films de L'Homme.
- ROUCH, Jean, 1997, *Moi fatigué debout, moi couché*. Paris, Comité du Film Ethnographique, CNRS, Centre Culturel Franco Nigérien, IRSH.
- ROUCH, Jean, 2002, *Le rêve plus fort que la mort*, Amip. Paris, Comité du Film Ethnographique, CNRS, IRD.