

**PATRIMÔNIO CULTURAL, FILME DOCUMENTÁRIO
E ETNOGRAFIA ESCRITA**
*CULTURAL HERITAGE, DOCUMENTARY FILM,
WRITTEN ETHNOGRAPHY*

Áurea da Paz Pinheiro¹

Resumo: Apresentamos os resultados de investigações com linguagens audiovisuais com a pretensão de decifrar composições de palavras, imagens e sons. Consideramos essas linguagens expressões de discursos histórico, artístico e cultural, marcados por elementos éticos, ficcionais e de realidade; palavras e imagens, memórias em construção, informes e registros do passado e do presente. O centro de nossas reflexões é o filme documentário e a escrita etnográfica. Destacamos a investigação e a criação de narrativas fílmicas e etnográficas, imersas em um jogo dinâmico e complexo que implica técnicas de montagem e liberdade poética. A intenção é elaborar outras narrativas que nos permitam interpretar e avaliar experiências do trabalho de campo e realização de documentários; apresentar, de forma elaborada, conceitos e metodologias de investigação etnográfica e oral, que resultaram nos documentários "Passos de Oeiras" [2008], "Congos: ritmo e devoção" [2009] e "As Escravas da Mãe de Deus" [2010].

Palavras-chave: História Oral. Filme Documentário. Etnografia Escrita.

Abstract: We present the results of investigations with audiovisual languages in order to decipher compositions of words, images and sounds. We believe these languages are the expressions of historical, artistic and cultural dialogues, marked by elements that are ethical, fictional and real; words and images, memories under construction, reports and records of the past and present. The center of our reflections is the documentary film and ethnographic writing. We have emphasized the investigation and the creation of filmic and ethnographic narratives, both immersed in a dynamic and complex game that involves editing techniques and poetic liberty. The intention is to develop other narratives that enable us to interpret and evaluate field work experiences and the making of

¹ Pós-Doutoramento, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Capes (2012-2013). Professora da Universidade Federal do Piauí. Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP.

documentaries; to elaborately present concepts and methodologies of ethnographic and oral investigation, which resulted in the documentaries "Steps of Oeiras" [2008] "Congos: rhythm and devotion" [2009] and "the Slaves of God's Mother" [2010].

Key words: Oral History. Documentary Film. Written Ethnography.

1. PRIMEIRAS REFLEXÕES

Todo grande filme de ficção tende ao documentário e todo grande documentário tende à ficção, e quem optar por um, encontrará necessariamente o outro no fim do caminho. (Jean-Luc Godard)

Iniciamos as nossas reflexões pelo documentário etnográfico "Passos de Oeiras"², editado em 26 minutos, cujo argumento é a *Procissão de Bom Jesus dos Passos*. No filme, apresentamos crenças e rituais emblemáticos da religiosidade brasileira, nordestina e piauiense, notadamente da cidade de Oeiras. Ao longo da narrativa, apresentam-se os devotos a percorrerem as ruas, as casas, os lugares de memória da velha Oeiras, primeira capital da Província; capturam-se crenças, rituais, religiosidade e experiências mutantes, repletos de permanências configuradas em um rico e complexo patrimônio cultural³.

² Os documentários "Passos de Oeiras" e "As Escravas da Mãe de Deus" foram contemplados pelo Etnodoc e podem ser assistidos na íntegra no endereço eletrônico www.etnodoc.org.br. O Etnodoc é "Oriundo de projeto mais amplo, intitulado 'sensibilização e orientação para salvaguarda do patrimônio cultural imaterial', o Edital de apoio a documentários etnográficos sobre Patrimônio Cultural Imaterial – Etnodoc – foi criado a partir de um grupo de trabalho composto por especialistas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e do Departamento de Patrimônio Imaterial, do Iphan. Coube à Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro a gestão do projeto, patrocinado pela Petrobras. O Etnodoc destina-se a apoiar 15 projetos inéditos de documentários etnográficos, de média duração, voltados para exibição em redes públicas de TV. Busca, com isso, somar esforços e ampliar as ações voltadas para a valorização e promoção dessa dimensão do patrimônio cultural, assim como estimular iniciativas voltadas para a melhoria das condições de transmissão, produção e reprodução dos bens culturais que compõem esse universo". Cf. www.etnodoc.org.br.

³ Ao falarmos em patrimônio cultural, nos referimos a uma perspectiva ampla|plural, como prescreve a Constituição Federal do Brasil de 1988; ou seja, está incluso naquele diploma legal o direito à memória de diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Logo, ao considerarmos a CF (1988) e para uma caracterização mais geral, podemos afirmar que o patrimônio cultural são os núcleos urbanos, sítios arqueológicos, paisagísticos e bens individuais; os acervos museológicos, documentais, arquivísticos, cinematográficos, bibliográficos, fotográficos, videográficos; bens de natureza histórica, arqueológica, paisagística, etnográfica, paleontológica e artística; as artes, as pinturas, os ofícios, as celebrações, etc. O conceito de patrimônio cultural de natureza imaterial foi definido pela UNESCO, que em linhas gerais informa sobre a criatividade humana, conhecimentos e técnicas na confecção de objetos, instrumentos, ofícios, saberes e modos de fazer; informa ainda das festas, rituais, expressões artísticas, considerando sempre o viés do desenvolvimento sustentável e da participação comunitária nos registros dos patrimônios.

Os fiéis revivem os passos de Jesus Cristo rumo ao calvário, em uma via sacra em estilo português, são mantidas crenças e rituais de fé; os devotos participam do ritual e muitos pagam promessas, carregam ex-votos e cruces, percorrem as ruas estreitas da cidade com os pés descalços.

A imagem do Bom Jesus dos Passos é levada em procissão por milhares de devotos; o ritual se inicia na quinta-feira anterior a Semana Santa - é a Procissão da Fugida. Aproximadamente as vinte horas, os devotos em silêncio partem da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Vitória rumo à Igreja do Rosário, onde a imagem permanece em vigília por toda a noite e dia seguinte, há visitas, orações, etc. O cheiro de incenso e alecrim marca o ritual. Às dezesseis horas da sexta-feira – a Sexta de Passos se inicia a Procissão. Em cada Passo a bênção do Santo Lenho, o lamento de Verônica (para os devotos simplesmente “Maria Beú”), que representa o encontro de Jesus com as mulheres de Jerusalém e o Miserere. O canto de Verônica, em cada Passo, marca um momento de muito silêncio e contrição dos devotos:

Caminheiros que passai
Por este caminho
Parai um pouquinho
E olhai, por favor,
Se neste mundo existe
Uma dor assim tão grande
Como a dor de minha dor
Como a dor de minha dor

Para os devotos é difícil traduzir em palavras o que sentem e o que os motivam a participar do ritual.

É uma coisa que a gente vive, está no nosso coração...como eu poderia dizer? Na nossa alma, no nosso sentimento [...]. Como eu poderia ficar na minha casa sabendo que o Bom Jesus dos Passos está saindo em Procissão? [...] Por isso que a gente tem tanto isso no coração, na mente, de guardar isso tão profundamente, de não estando aqui sentir essa saudade, esse desejo de estar aqui, de não estar e saber que aquilo está acontecendo naquele horário, com aquelas pessoas, com aquele ritual e isso fica muito na nossa mente⁴.

⁴ Informação verbal de Maria Anatólia dos Santos Nascimento concedida à Áurea Pinheiro e Cássia Moura em abril de 2008.

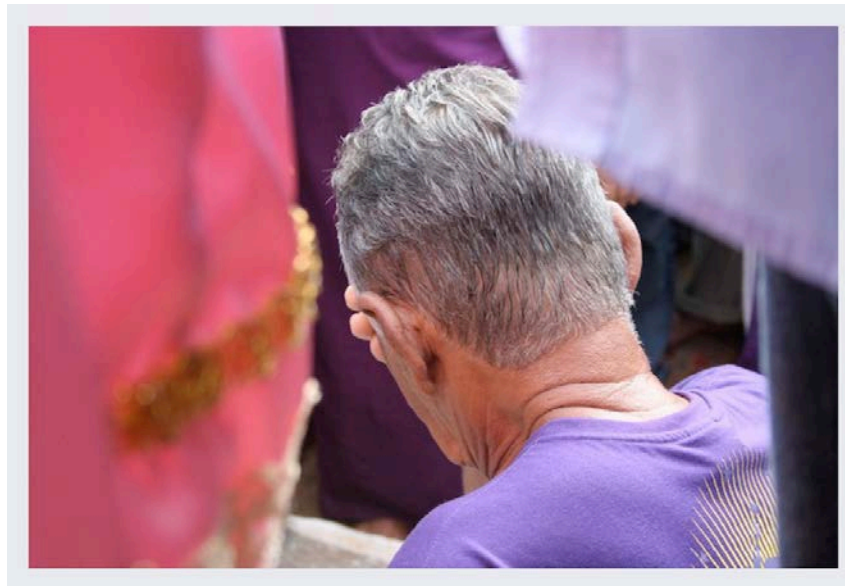


Figura 1. Um devoto de Bom Jesus dos Passos acompanha em oração o ritual. Oeiras, Abril de 2008. Foto: Cássia Moura

No Piauí, desde o século XVIII, formas de convívio, sociabilidades e vivências revelam a existência de práticas religiosas. Para Luiz Mott:

[...] Em muitas casas urbanas do Brasil antigo, conforme fixou a tradição oral, podia-se ver uma cruzinha de madeira pregada à porta de entrada; nas zonas rurais, um mastro, com bandeira de um santo, revela aos visitantes a preferência da devoção familiar. Dentro de casa uma série de imagens quadros e amuletos sinalizam a presença do sagrado no espaço privado do lar. No Brasil colonial, seguindo o consume português, desde o despertar o cristão se via rodeado de lembranças do Reino dos Céus. Na parede contígua à cama, havia sempre algum símbolo visível da fé cristã: um quadrinho ou caixilho com gravura do santo anjo da guarda ou do santo onomástico; uma pequena concha com água benta; o rosário dependurado na própria cabeceira da cama. (MOTT, 1997, p. 164)



Figura 2, Casa de um devoto no centro histórico da cidade de Oeiras, durante da Procissão do Bom Jesus dos Passos. Abril de 2008.

Foto: Cássia Moura.

Na cidade de Oeiras, é natural encontrar nos cômodos, como salas de estar, quartos de dormir ou mesmo nas janelas das casas, imagens dos santos de devoção familiar, o que é fácil compreender se considerarmos que a formação histórica do Piauí é caracterizada pela forte presença dos missionários franciscanos e jesuítas. Como em todo o Brasil, a Igreja Católica acompanhou a conquista dos espaços coloniais portugueses pela evangelização e catequese de índios, negros e pelos serviços religiosos prestados aos colonos.

No início do século XX a Diocese do Piauí foi criada e buscou disciplinar o trabalho catequético sobre as populações locais, tendo em vista que muitas das práticas religiosas populares eram consideradas precariamente organizadas por irmandades religiosas leigas desde a segunda metade do século XIX, a exemplo as irmandades do Senhor Bom Jesus dos Passos, Nossa Senhora do Rosário e do Glorioso São Bendito, constituídas oficialmente em 1859, na cidade de Oeiras, como sociedades de sepultamento, organização de ajuda mútua, centros da vida religiosa e responsáveis por organizar ritos, festas e celebrações em louvor aos santos devotos dos irmãos. No compromisso da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos encontramos as pistas dessa disciplinarização das práticas devocionais.

Pelas sete horas da noite da quinta-feira da Semana da Paixão, que é a anterior a semana santa, será a imagem do Senhor Bom Jesus dos passos levada pelos irmãos, e mais fiéis de sua Capela para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde ficará depositada com toda a decência, e guardada pelos irmãos na forma da Pauta, feita pelo respectivo secretário, até à tarde do dia seguinte, quando se celebrará a procissão com a maior solenidade, que for possível, a que assistirão todos os Irmãos com seus Balandraus roxos; e o Provedor com vara⁵.

“Congos: ritmo e devoção” é outro documentário de natureza etnográfica, editado em 15 minutos, e que revela, ao som de tambores, pandeiros e maracás, homens maquiados, com vestes femininas, coreografias e dramatizações, louvores à Nossa Senhora do Rosário e à São Benedito, santos de devoção negra na cidade de Oeiras.



Figura 3, Os congos de Oeiras celebram Nossa Senhora do Rosário. Oeiras, Abril de 2008
Foto: Cássia Moura.

Os Congos e os Conguinhos de Oeiras, este último formado por um grupo de meninos entre sete e quatorze anos, filhos e netos, dos Congos de Oeiras, mantém à tradição, realizam dramatizações no adro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Ao longo do ritual, são entoados cantos, marchas e louvações, reconstruções dinâmicas e não puras e autênticas expressões do passado. Como observadores atentos buscamos

⁵ LEI 481, publicada em 10 de Setembro de 1859, que aprovou o compromisso da confraria do Bom Jesus dos Passos da cidade de Oeiras, PI. Acervo do Arquivo Público do Piauí.

os sentidos e os significados dessa celebração para os devotos, logo a necessidade do convívio com as narrativas de criadores, produtores, devotos, para revisitarmos práticas e valores culturais, que consideramos expressões, patrimônio cultural com fortes marcas identitárias de matrizes africanas.

O mais recente trabalho realizado - “As Escravas da Mãe de Deus” - é um documentário etnográfico editado em 26 minutos, que tem como argumento a celebração em louvor a Nossa Senhora da Piedade, nominada pelos devotos de “A Mãe de Deus da Piedade”. A celebração ocorre nos meses de junho e julho na comunidade Igarapé do Lago, Distrito de Santana, no Amapá.

Antes de eu nascer esta festa já existia. Minha mãe era uma das participantes desta festa, até porque ela tinha o nome da Santa, o nome da minha mãe era Maria Piedade Macedo Cardoso e ela era devota da Nossa Senhora da Piedade. E quando eu fui crescendo, né, aí já continuei na festa, ingressando já na festa, junto com a minha mãe⁶.

Na narrativa, a câmera foi valorizada apenas como instrumento tecnológico que aproxima a figura humana e a paisagem natural da região para oferecer intimidade entre o espectador e a celebração, seus símbolos, rituais e fiéis. O que nos interessa é o sentimento religioso e seu registro - fenômeno visível e dizível.

Somos todas escravas dela. Era eu que trazia a Santa...carregava a Santa. Meu pai era mestre-sala, botava a santa nos meus braços...eu sempre fui cordeã dela. Era eu e a minha prima Joana Lau, nós era as vocalistas, nós cantava as bandalhas, todas elas são bonitas, a mais bem cantada ritmada, eu gosto de cantar porque eu sei ritmar o troço para meter o verso, né? E os primeiros versos que eu boto quando eu chego assim: - Eu fui ontem, pra vir hoje, tou chegando aqui agora, depois vou dar minha desculpa porque foi a minha demora, - aí os foliões pegam, - Oh vinte e dois de novembro, os campo metiam dó...morreu a Lazoá, a filha de Marajó⁷.

Os fiéis celebram e reafirmam crenças seculares, praticam rituais repletos de símbolos, sentidos e significados.

⁶ Informação verbal de Anésia Cardoso Nascimento concedida à Áurea Pinheiro e Cássia Moura, Igarapé do Lago, Amapá, Brasil.

⁷ *Ibidem*.

Tu sabe que eu gosto de tudo dessa festa, se eu for te dizer do que é que eu gosto e do que é que eu não gosto... eu gosto de tudo, eu gosto desta Santa, eu gosto..., eu gosto do batuque, mas eu canto o batuque, eu gosto de cantar e gosto de dançar... ladainha tudo é eu quem faço⁸.

Dona Josefa Lau, conhecida por todos na comunidade por Dona Zezinha, é uma das foliãs mais antigas da Vila Igarapé do Lago, desde a infância participa dos rituais religiosos do Amapá, notadamente das celebrações à Nossa Senhora da Piedade. Não esconde a emoção ao falar de sua santa de devoção.

Nos filmes, privilegiamos as narrativas dos devotos, a câmera foi valorizada como instrumento tecnológico que aproxima a figura humana e a paisagem natural, na tentativa de oferecer uma intimidade entre o espectador e os rituais; as narrativas são marcadas por símbolos, sentidos, significados, recorrentes nas experiências religiosas.

A experiência com a pesquisa etnográfica e seus registros nos permitem descrever e interpretar comportamentos, nos aproximar do trabalho pioneiro realizado por Mead e Bateson no final da década de 1930, estudos que apresentam importantes contribuições para a antropologia, para a história e para os diálogos entre filme e fotografia nas pesquisas com a etnografia, a história e o patrimônio cultural.

As fontes que usamos para edição dos filmes (2007 e 2010) fazem parte do material bruto das gravações. O filme enquanto texto e uma etnografia escrita dos registros audiovisuais nos permitem interações com imagens e sons; decifrar lacunas e circunstâncias significativas para compreender e interpretar os rituais e os sujeitos envolvidos nas investigações. A etnografia escrita nos permite explorar notas valiosas registradas em diários de campo e gráficos. Contamos com um acervo de 50 horas de gravações, dentre imagens e entrevistas, e mais de 5.000 fotografias.

⁸ Informação verbal de Josefa Lau concedida à Áurea Pinheiro e Cássia Moura, Igarapé do Lago, Amapá, Brasil.



Figura 4. Gravações do documentário “As Escravas da Mãe de Deus”

No livro *Balinese Character* [1942], Bateson escreveu um capítulo no qual discute explicitamente a questão da percepção da câmera em Bali e sugere elementos que podem diminuir sua influência: distingue entre as fotografias posadas e aquelas tiradas em contextos criados pelos antropólogos, por exemplo, quando pagavam por uma dança; descreve os vários tipos de seleção das gravações dos originais em filme e na montagem final; menciona a questão do retoque em fotografias; e explica diversos elementos tecnológicos. [Karl Heider].

O que tentamos fazer ao escrevermos sobre o trabalho com os documentários é nos deter não somente em questões técnicas e táticas que envolvem a realização dos filmes, mas, sobretudo, em questões éticas, recepção e circulação dos documentários, dos instrumentos de pesquisa que envolvem identificação, registros, conservação e socialização do acervo que produzimos; fazemos análises e interpretações dos registros como documentos, arte e produtos culturais. O que almejamos é analisar registros, linguagens e discursos como expressões históricas, artístico-culturais.

Nos propomos construir uma etnografia escrita da pesquisa que resultou nos filmes; construir narrativas repletas de imagens, pensadas e articuladas com o olhar centrado na participação dos informantes, suas falas, fugas, silêncios; cenas, imagens, sons e depoimentos capturados como elementos culturais e artísticos, registros que envolvem real, ficção e etno-ficção; narrativas que nos permitem pensar o Outro e sua representação; um olhar repleto de valores, que orienta escolhas, temas, abordagens, instrumentos, materiais, técnicas de direção e montagem; um olhar que nos instiga a refletir sobre as intenções e as táticas para alcançar o Outro, tornar a sua existência

visível, dizível nos filmes e registros repletos subjetividades. Nos preocupamos com o informante e sua representação, com as suas manifestações e identidades culturais.

Essas são algumas questões, que não temos condições de explorar nos limites deste texto, mas que nos revelam, nos desnudam e traduzem nossas posturas quando da edição dos filmes sem a presença do informante; realizamos documentários editados, repletos de questões que revelam encruzilhadas impressas no argumento, estilo, verossimilhança, realismos dos registros. Sabemos que o filme não imita o real, mas representa uma experiência humana, a partir da inscrição de um olhar, marcado por posturas teóricas e metodológicas.

Os registros nos instigam à reflexão sobre a natureza do filme documentário e da etnografia escrita, sobre os processos de pesquisa, criação, roteiro, direção, edição, etc., além, obviamente, da realização de outros filmes que envolvam a produção histórica dos lugares, saberes, fazeres; indagações sobre instrumentos de pesquisa que nos permitam pensar e elaborar linguagens e formas de registros e sensibilização no campo do patrimônio cultural de natureza imaterial.

Nos documentários já realizados, privilegiamos formas, cores, movimentos, dramatizações, teatralizações e diálogos mediados entre devotos e santos protetores, para narrar histórias de fé, de religiosidade e de espiritualidade, de devoção popular que marcam o cotidiano das comunidades estudadas e revelam o seu rico e complexo patrimônio cultural; histórias que definem, aprofundam e fortalecem os vínculos de indivíduos uns com os outros e com seus ancestrais, histórias presentes em lugares vivenciados pelos fiéis em rituais, festas e celebrações tradicionais da cultura brasileira; histórias de homens e mulheres, de diferentes faixas etárias e condição social, marcadas pela tradição de um presente, em rápida e constante transformação; pesquisas que nos permitem olhar a história, a etnografia, o filme e a fotografia documentais como possibilidades de perceber diálogos imersos na dinâmica da cultura.

O trabalho de campo, os registros, os processos criativos, as técnicas, a edição nos impõem desafios de método, sobretudo, no que tange à produção de conhecimento sobre o Outro. Como estabelecer um diálogo entre pesquisadores e devotos, produtores de bens culturais que registramos, capturamos, manipulamos, interpretamos? O nosso trabalho tem se encaminhado para compreender, antes de tudo, o que é o Outro, suas dúvidas, sentimentos, desejos, modos de ser e estar no mundo.

2. ESTADO DA ARTE

O narrador conta o que ele extrai da experiência - sua própria ou aquela contada por outros. E, de vista, ele a torna experiência daqueles que ouvem a sua história. (Walter Benjamin).

O quadro ético que sustenta a intervenção e interação do sujeito-da-câmera com o mundo é constituído por uma visão crítica ao conjunto de valores que supõe a imparcialidade no recuo/distanciamento. [...]. A ética interativa sustenta que a intervenção no mundo pelo emissor do discurso [o sujeito-da-câmera] é inevitável. Advoga-se então uma interação aberta e assumida com esse mundo.

(Fernão Pessoa Ramos).

O filme documentário nos fascina, nos sentimos atraídos por escrever com a câmera, por apurar e educar o olhar, a observação, experimentar um mundo repleto de cores vibrantes - o mundo da arte, da cultura, do patrimônio.

Imersos nessas reflexões, lembramos Barthes, que em sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, em 1977, falou a seus mais novos alunos: "Eis o que eu fiz, isto não é para ser feito, pois já está feito; mas o fato de que eu tenha feito prova que é fazível".

Os filmes têm trilhas sonoras originais, elaboradas a partir da composição de sons dos rituais, paisagens naturais, recursos da etnografia e da música, sem perder de vista uma possível verossimilhança com os sons originais.

As posturas teóricas e as opções metodológicas são inquietações recorrentes na produção dos documentários etnográficos, realizados no contexto de um mundo hipervisual, marcado pelo protagonismo da imagem, mas com dificuldades de seu estudo e usos na investigação de natureza acadêmica. Não há como negar os avanços técnicos do audiovisual, da incorporação de novas tecnologias, mas há necessidade de revisar e planejar novos estudos e posturas teórico-metodológicas para a pesquisa em uma sociedade cada vez mais familiarizada com linguagens diversas; é preciso pensar na incorporação de outros recursos e mídias no universo da pesquisa acadêmica, requerer outras posturas nas investigações, metamorfosear o labor diário do pesquisador, de sua equipe.

Sabemos das dificuldades nesse universo de investigação que se delinea, acreditamos que é preciso enfrentar os desafios impostos aos historiadores/documentaristas, aos estudiosos do patrimônio cultural, imersos em contextos que lhes cobram habilidades exclusivas no tratamento de fontes tradicionais, escritas, de arquivos públicos ou particulares; o que vislumbramos, agora, é a possibilidade de manusear e fabricar outras fontes, registros, suportes, linguagens.

O convívio com devotos em suas comunidades nos permitem compreender que não existem histórias sem sentido e que é preciso buscá-las até mesmo onde os outros não as vêem. Estamos convictos da impossibilidade de repor a originalidade da realidade vivida e sentida no trabalho de campo, levando-se em consideração um conjunto de variáveis que a pesquisa eventualmente não dá conta, que a própria inscrição da cultura na temporalidade submete a mudanças. Não temos como apreender a totalidade, a complexidade do real, daí porque a nossa descrição é pretensamente densa (GEERTZ, 1989).

Os desafios presentes nos trabalhos dizem respeito às apropriações do método etnográfico, que se materializa em conhecimento e observação direta de grupos humanos, de culturas que estudamos, mas também do diálogo que, na condição de historiadora/documentarista, estabelecemos com as fontes de arquivos tradicionais, considerados, neste texto, aqueles que guardam um acervo de documentos escritos convencionais.

Sabemos da multiplicidade de arquivos e acervos em diversos suportes, desde aqueles que guardam documentos escritos, aos que guardam acervos audiovisuais. Para Bloch, “[...] a diversidade dos testemunhos históricos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica tudo o que toca pode e deve informar-nos sobre ele”.

Outra questão desafiadora é a proposição de que a etnografia trataria de um tempo presente e, portanto, dispensaria documentos escritos oficiais, que falam de tempos passados. Mas os objetos de estudo da etnografia não são repletos de temporalidades? Não é preciso compreender a historicidade das culturas, das experiências religiosas? É preciso pensar em histórias, patrimônios no plural, entender que o conhecimento do passado permite uma compreensão mais profunda do presente, que a história não é uma mera sucessão de eventos, mas uma constante relação entre eles. É preciso nos valeremos do estudo crítico das fontes, compreendermos as mudanças e as permanências nas culturas que estudamos.

Usamos a metodologia da História Oral (THOMPSON, 1992; FERREIRA, 2000; ALBERT, 2004; FREITAS, 2006) para compor os instrumentos de pesquisa, capturar registros, refletir sobre as evidências no trabalho de campo, temos realizado entrevistas de natureza temática. A inserção dessas diferentes vozes, ainda que transcritas e manipuladas no processo de edição, pretendem ampliar a abordagem do discurso científico em direção a interpretações outras, advindas dos próprios informantes, atores nas investigações.

O estudo de fontes tradicionais, entrevistas temáticas e convivência com os complexidade de símbolos, sentidos e significados. As entrevistas, mesmo que

temáticas, nos possibilitam conhecer as trajetórias de vida dos informantes, que têm a sua cultura marcada por uma religiosidade típica do Norte e Nordeste brasileiros, com vivências e experiências rurais e urbanas; marcadas por uma espiritualidade peculiar, expressões devocionais recorrentes de um diálogo entre as diversas culturas que forjaram e têm reelaborado temporalmente a complexa identidade brasileira.

A concepção e a realização de filmes documentários, etnográficos em particular, se iniciaram ainda nos anos iniciais do século XX. A intenção de seus realizadores era capturar a vida de improviso. O nosso desejo é a observação direta e participativa de vivências de pessoas comuns, daquelas que vivem no sertão, no litoral, nas regiões ribeirinhas; observação registrada em imagens e pesquisas de natureza histórico-etnográficas.

Nos trabalhos, não temos a pretensão de verdade, como foi à regra até os anos sessenta do século XX, quando linguagem audiovisual, realidade e verdade eram quase sinônimos.

Pesquisa antropológica e cinema têm uma história de contatos. Nasceram no século XIX, em meio a descobertas de novas terras, novos mercados e na ânsia por novos experimentos, registrando e apresentando os muitos encontros entre povos e culturas. Coletando materiais de pesquisa para os museus e coleções etnográficas europeias do século XIX, viajantes, exploradores e pesquisadores passavam a registrar também hábitos e costumes, gestos e expressões dos diferentes povos. Equipamentos de gravação em cilindro de cera faziam parte da parafernália de pesquisa e guardavam os sons; as câmeras fotográficas, a partir de 1840, registravam a imagem e as câmeras cinematográficas aperfeiçoadas pelos irmãos Lumière numa sessão pública foram pequenos documentários que registravam 'a vida como ela é'. O cinema desenvolveu-se como registro e como arte rapidamente, pelos diversos cantos do mundo. (MONTE-MOR, 2004, p. 98)

Permitimos-nos em nossos estudos usar as denominações cinema e filme documentário como forma de linguagem que oferece possibilidades de acesso ao conhecimento sobre o Outro. Somos viajantes, buscamos outros mundos, vivências e culturas. Como os viajantes do século XIX, registramos, tomamos notas, refletimos e narramos o que vemos, inscrevendo o nosso olhar dentro de um universo de olhares possíveis.

Muitos viajantes do século XIX procuraram relatar o exótico, nós preferimos as vivências cotidianas de pessoas comuns, buscamos revelar o Outro e a nós mesmos.

O viajante do século XIX,

Ao registrar [...] um enorme contingente de população negra, cativos e libertos, provenientes da África, descendentes destes, africanos ou miscegenados com europeus e indígenas), [...] construiu e representou um tipo de imagem e impressão, colocando-se ao mesmo tempo como tradutor/intérprete dos grupos existentes, de seus significados. A divulgação da presença desse grupo para o público leitor europeu tinha como objetivo principal revelar o 'outro', no que este possuía de desconhecido, novo, diferente. A visão que foi possível formar a partir da experiência passou pelo contato direto com o que foi, então, identificado como sendo o 'outro', a população local. (LEITE, 1996, p. 95)

Buscamos esse Outro, como os viajantes de outros tempos, por meio de uma observação direta, mas não no que ele tem de exótico ou diferente, mas no que tem de valor cultural, que nos permita ler a nós mesmos, numa busca que revela imagens a serem socializadas com o espectador, leitor que passa a ter acesso às narrativas por meio do documento fílmico que produzimos com uma equipe que realiza um trabalho efetivamente coletivo.

Vivemos o fascínio da escrita, do discurso narrativo imagético. As nossas reflexões sobre o real e sobre o filme etnográfico têm esse valor de registro, reflexão e interpretação. Procuramos pensar o filme etnográfico com todos os desafios que comportam a pesquisa e as narrativas históricas convencionais, com tudo que as envolve: emoção, razão e ética. Não buscamos a precisão, a objetividade dos primeiros documentários etnográficos, mas sim compreender as relações complexas entre imagem, realidade e ficção.

Tomamos a imagem como um ponto de referência da cultura, não do real. Pensamos a imagem como sociograma como imaginou Boudieu (2006) ao recorrer a uma etnografia da aldeia do Sudoeste francês onde passou sua infância. No artigo **O camponês e a fotografia** analisou os usos sociais e os sentidos das fotografias e da prática fotográfica em uma sociedade camponesa do início de 1960. Para ele, as fotografias são vistas e apreciadas não em si mesmas e por si mesmas, em termos de suas qualidades técnicas ou estéticas, mas como sociogramas que possibilitam um registro visual das relações e papéis existentes. Estamos cientes que apresentamos uma visão parcial e fragmentária das vivências dos grupos que observamos, mas estamos certos que produzimos evidências históricas (BURKE, 2004).

Etmologicamente, a palavra documentário tem sentido de prova, *documentum*, que significa modelo, lição, ensino, demonstração, prova. O trabalho cotidiano tem nos mostrado que não há como definir com precisão o documentário, mas que existem alguns elementos que podem ser considerados, sem obviamente ter a pretensão de fixidez. Podemos citar a ausência de ator, de encenação e de um roteiro prévio

inflexível. O que não pode ser excluído é a ética e a emoção na realização de um documentário. Portanto, o filme etnográfico é fruto de uma pesquisa e como tal comporta todos os desafios de uma pesquisa convencional.

O termo filme etnográfico ou cinema etnográfico foi empregado pela primeira vez em 1926, para nomear elaborações criativas da realidade, distinguindo-as de cinematografias como as descrições de viagens. O filme etnográfico é um gênero de documentário realizado por cineastas independentes, antropólogos, etnólogos e mais recentemente por historiadores, que usam a linguagem audiovisual para investigar e narrar histórias de vida de grupos humanos, de culturas contemporâneas. São filmes que centralizam a narrativa no conteúdo etnográfico, na busca de uma escrita cada vez mais complexa e híbrida (TEIXEIRA, 2004).

Consideramos importante ressaltar que o documentário é um gênero cinematográfico que se caracteriza pelo compromisso com a exploração das experiências da realidade, não com a realidade “tal como ela é”. O documentário, assim como o cinema de ficção, é uma representação parcial, fragmentária e subjetiva da realidade.

Em alguns filmes etnográficos foram produzidas imagens de etnias africanas, que foram usadas como propaganda colonial. Após aquele período, cineastas independentes começaram a explorar o gênero, que se expandiu desde então. O cinema direto é uma denominação que se confunde com o cinema-verdade.

A etnografia e a observação participante foram tradicionalmente usadas na antropologia como método de descrever e observar as sociedades pesquisadas, inicialmente espacial e culturalmente distantes do pesquisador, mas que, a partir dos anos de 1950, incorporaram temas e grupos sociais também parte de seu universo familiar. Essa perspectiva de trabalho do antropólogo fez que, desde os primeiros tempos, fossem incorporados ao seu arsenal de trabalho e observação os equipamentos de fotografia e cinema, em busca do registro do ‘real’. O filme etnográfico tem essa marca de origem. [...] O que temos hoje como filme etnográfico? Desde produções que remontam a uma abordagem positivista, em que filmes são resultados de uma documentação ‘objetiva’ da realidade, registros muitas vezes sem montagem ou som, até experiências fílmicas diversas, interpretativas, que incluem filmes estruturados em torno de argumentos, segundo convenções narrativas já instituídas nos documentários de maneira geral. (MONTE-MOR, 2004, p. 98-99)

Firmou-se, no final dos anos 1950, na teoria e na prática, um gênero de documentário que se empenhava em capturar a realidade e produzir efeito de verdade, era um cinema do real, que mesmo admitindo certa subjetividade, buscava o estatuto de verdade. Iniciava-se, portanto, como um instrumento de filmar o homem, a

máquina estava a serviço da antropologia, da etnografia, realizava-se, assim, o filme etnográfico. A máquina era um instrumento de pesquisa, de registro; o som era direto e sincronizado com as imagens, modelo de reproduzir o real, de dizer o real como que uma necessidade de registrar, capturar a sua essência.

A expressão cinema direto aplica-se, hoje, em sentido muito restrito, para designar um movimento do cinema documentário entre 1958 e 1962, que se desenvolveu na América do Norte, Canadá e EUA; é possível afirmar que o movimento começou na França, no Quebec e no Reino Unido nos anos 1950, onde se praticou o *free cinema*, cinema-verdade ou simplesmente cinema direto.

A realização de filmes etnográficos nos permite compreender a importância do trabalho coletivo, de campo, de contatos com o Outro, dos rituais de encontro. Ao longo dos trabalhos realizados, algumas inquietações apareceram, uma delas diz respeito aos usos e significados das imagens, do jogo, das manipulações. O que significa ler essas imagens como um conjunto de textos, de formulações discursivas? Como então orientar teórica e metodologicamente o trabalho? Os desafios estão colocados no cotidiano de nosso ofício, nas interlocuções com outras áreas do conhecimento.

Ao longo de nossas investigações, buscamos na etnografia e na história oral práticas e métodos para compreender a cultura e os patrimônios de populações tradicionais, fazeres e saberes historicamente elaborados por grupos humanos diversos, marcados por experiências e vivências variadas.

Nesses estudos, compreendemos a cultura como um conjunto de significados, transmitidos historicamente, incorporados por gerações em símbolos que formam teias de sentidos que comunicam, perpetuam e ressignificam conhecimentos, modos de ser e estar no mundo. Sabemos que termos como significados e símbolos exigem explicação, portanto é nessa exigência de explicação que reside os nossos enfrentamentos e desafios.

Como as formas de navegação, pesca, celebração, artesanato e outros artefatos tradicionais se fazem representar à luz de elementos que marcam o saber local, a etnografia e a história oral são compreendidas como instrumentos de pesquisa que nos permitem compreender e significar práticas, representações, costumes ancestrais, constituídos social e historicamente. Estudos que se valem da etnografia e da história oral são igualmente artesanais, o pesquisador se propõe a descobrir e compreender aspectos do saber local dos grupos humanos busca compreender diferentes visões de mundo, entender uma comunidade, uma cidade a partir de suas ruas, becos, entroncamentos.

O trabalho com essas metodologias exige sensibilidade pelo caso individual, exige que percebamos uma polifonia de vivências, experiências individuais e coletivas. Na vida social e coletiva de grupos humanos existem instituições, regulamentos, procedimentos, códigos, processos e formas existenciais, que devem ser observados delicada e cuidadosamente. Uma dada cultura comporta elementos religiosos, de família, de governo, de arte, de ciência, diferentes da vida social e coletiva daquele que observa a vida dos outros.

Como historiadores e documentaristas transitamos entre dois mundos – o da vida cotidiana das comunidades que estudamos e da academia, da pesquisa e da escrita. É preciso, portanto, refletir sobre o trabalho que realizamos, sobre os encontros e desencontros com o Outro, distante e próximo de nós. É preciso enfrentar os desafios conceituais, metodológicos, resolver problemas novos, diferentes dos colocados no início da investigação (AUGÈ, 1994).

Compreender, antes de tudo, o que é o Outro, suas dúvidas, sentimentos, desejos, modos de ser e estar no mundo. Ao longo da pesquisa de campo, vivenciamos experiências diferentes, formas e maneiras distintas, costumes e práticas complexos, códigos sociais, de comportamento, que devemos observar atentamente na labuta diária no trabalho em uma região de fronteira.

Esses desafios marcam a engenhosidade do trabalho que se propõe histórico-etnográfico, de análise etnográfica e diálogo com o filme documentário - pesquisa, concepção e realização. Na atividade etnográfica é preciso compreender que os fatos são construídos socialmente, que a cultura é um processo de representação em um mundo repleto de signos, sentidos e significados. O trabalho com a etnografia e com a história oral comporta descrição densa do mundo e do que nele acontece das representações elaboradas de uma maneira específica, de formas diversas de se imaginar a realidade. As representações não se firmam no que acontece, mas no que acontece aos olhos de quem as vê, daquele sujeito que observa a partir do campo de conhecimento que eleger para estudo.

Os grupos humanos formam uma teia de significação, que pode ser tecida, mas é preciso misturar-se com as pessoas para entender alguma coisa, conviver com as diferenças, dialogar com culturas diversas, compreendê-las com atenção analítica, sem perder de vista os aspectos éticos que devem nortear o trabalho científico.

Trabalhos dessa natureza permitem ao pesquisador o auto-conhecimento, a auto-percepção, o diálogo com o Outro. O que somos e entre quem estamos.

REFERÊNCIAS

- ALBERT, Verena. **Manual de História Oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.
- _____. **Ouvir Contar**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.
- ARTIÈRES, Phillippe. **Arquivar a própria vida**. IN Revista Estudos Históricos/CPDOC. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 09-34.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papius, 1994.
- BLOCH, Marc; BENJAMIN, Leopold. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.
- _____. **Testemunha Ocular**. História e Imagem. São Paulo: EDUSC, 2005.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- CLIFFORD, James. **A experiência Etnográfica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.
- FERREIRA, Marieta de Moraes [et. al.]. **Usos e abusos da História Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- FREITAS, Sônia Maria de. **História Oral**. Possibilidades e Procedimentos. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: MELO E SOUSA, Laura; NOVAIS, Fernando A (orgs.). **História da vida privada no Brasil**. Cotidiano e vida privada na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**. Tradição e Transformação. 2. ed. São Paulo: Summus, 2004, p. 97-116.
- NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”, *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dezembro de 1993.
- PINHEIRO, Áurea; GONÇALVES, Luís Jorge; CALADO, Manuel. **Patrimônio Arqueológico e Cultura Indígena**. Teresina: EDUFPI; Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2011.
- PINHEIRO, Áurea da Paz e PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo (orgs.). **Tempo, Memória e Patrimônio Cultural**. Teresina: EDUFPI, 2010.
- PINHEIRO, Áurea da Paz. **As tensões entre clericais e anticlericais no Piauí**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2000.
- PINHEIRO, Áurea da Paz; MOURA, Cássia. *INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais – Arte Santeira do Piauí*. Teresina: Ministério da Cultura/IPHAN, 2008.
- _____. *Passos de Oeiras*. Documentário Etnográfico. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro/Minc/IPHAN/Petrobrás, 2008.

_____. *As escravas da mãe de deus*. Documentário Etnográfico. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro/Minc/IPHAN/Petrobras, 2010.

_____. *Celebrações*. Teresina: Educar artes e ofícios, 2009. Livro produzido via edital do Programa Monumenta/Iphan, do Ministério da Cultura, com financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e apoio técnico da Unesco.

_____. *Celebrações/Celebrations*. Teresina: Educar; Brasília: Unesco/BIRD/MinC Programa Monumenta, 2009

_____. *Congos: ritmo e devoção*. Documentário Etnográfico. Teresina: Educar artes e ofícios, 2009. Produzido via edital do Programa Monumenta/Iphan, do Ministério da Cultura, com financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e apoio técnico da Unesco.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro: 1989. vol. 2. n. 3. p.3-15.

_____. Memória e Identidade Social. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro: 1992. vol.5, n.10, p.200-212.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

SAMAIN, Etienne (org.) **O Fotográfico**. 2 ed. São Paulo: SENAC, 2005.

SCHWARCZ, Lilia K. História e Etnologia. Lévi-Strauss e os embates em região de fronteira. *Revista de Antropologia*, v.42 n.1-2 São Paulo ,1999.

_____. Questões de Fronteira: Sobre uma antropologia da história. *Novos Estudos*, São Paulo: 2005. n: 72, p. 119-135.

SILVA, Tadeu Tomaz da (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

SILVA, Armando. **Álbum de Família**. A imagem de nós mesmos. São Paulo: SENAC; Edições SESCSP.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**. Tradição e Transformação. 2. ed. São Paulo: Summus, 2004.

THOMPSON, Paul. **A voz do Passado**. História Oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.