

AS SONORIDADES E OS SENTIDOS NA CONSTRUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO ANTROPOLÓGICO

Carlos Miguel Rodrigues *

Resumo: Pretendo refletir sobre a natureza do documentário antropológico a partir dos requisitos da sua construção, com especial ênfase para o som. Enuncio dois polos orgânicos do que considero ser a construção da essência do documentário: a *realidade como cinema* e a *invenção do outro como objeto do filme* e instrumentos de observação acústica, as chamadas *sinopses de observação acústicas* dos locais de gravação.

Palavras chave: sonoridades, documentário, etnografia, antropologia, observação acústica.

Resumen: Pretendo reflexionar sobre la naturaleza del documental antropológico partiendo de los requisitos de su construcción, con especial énfasis en el sonido. Enuncio dos polos orgânicos de lo que considero ser la construcción de la esencia del documental: la *realidad como cine* y la *invencción del otro como objeto del filme*, e instrumentos de observación acústica, las denominadas *sinopsis de observación acústicas* de las localizaciones del rodaje.

Palabras clave: sonoridades, documental, etnografía, antropología, observación acústica.

Abstract: I want to reflect on the nature of anthropological documentary from the requirements of its construction, with special emphasis on the sound. Also I intend to enunciate two organic poles of what I consider to be the construction of the essence of the documentary: *reality as cinema and the invention of other as an object of the film* and acoustic instruments of observation, the so-called synopsis of the acoustic observation of shooting locations.

Keywords: sounds, documentary, ethnography, anthropology, acoustic observation.

Résumé: Je veux réfléchir sur la nature du documentaire anthropologique à partir des exigences de sa construction, avec un accent particulier mis sur le son. Énoncer aussi deux pôles de ce que je considère être la construction de l'essence du documentaire : *la réalité comme cinéma* et *l'invention de l'autre comme objet du film*, et les instruments acoustiques de l'observation, ce que j'appelle synopsis de l'observation acoustique des lieux de tournage.

Mots-clés: sons, documentaire, ethnographie, anthropologie, observation acoustique.

Qualquer facto da vida social, individual ou natural pode ser documentado de várias maneiras: desde uma simples narrativa em

* Doutorando em Ciências Sociais, Antropologia na Universidade Fernando Pessoa.
Email: carlosmfr@gmail.com

linguagem oral ou gestual, a uma narrativa oral ou gestual dramatizada, uma fotografia ou outra imagem, um texto, um filme ou até uma composição musical... ou usando uma combinação de todas ou apenas de alguns delas. Escolhendo o filme para representar a realidade, pretendo uma aproximação do que poderá ser e como se constrói o documentário antropológico, com uma especial atenção à componente sonora.

Como fazer para que o que estamos a processar em formato audiovisual possa ser um eloquente testemunho de algo que queremos contar? Ou seja, a partir de imagens e de sons captados do que foi possível observar, construir a narrativa, ainda que congelada e involutiva devido ao formato filme, de modo a ser possível a sua revisitação pelos mais diversos olhares em qualquer época, ou data, desde que o filme, documento, esteja em condições de projeção. Para além do que é possível observar, existem ainda os universos construídos pelas representações que cada indivíduo tem da realidade que o rodeia. Como representá-los de forma visual e/ou sonora? Qual a metodologia que o investigador pode usar para compreender e captar os diversos sentidos que emanam das realidades que os atores sociais vivem?

Através da observação participada, que proporciona ao etnógrafo uma aproximação mais concreta e profunda à realidade, facilitando assim o desenho das intencionalidades do documentário etnográfico, à semelhança de Flaherty que vivia durante muito tempo entre os indígenas, escolhia os actores, delimitava os espaços de rodagem, estabelecia as grandes linhas do tema?

Chegámos infelizmente a Samoa com ideias preconcebidas sobre o elemento de luta que julgávamos necessário para um filme. Não tínhamos o argumento, mas pensávamos fazer um filme semelhante a *Nanook* e encontrar no mar, o drama da luta. Essa foi a dificuldade. No Norte, a vida era dura. Aqui, era muito fácil...

O desespero apoderou-se de nós. Não podíamos obter matéria para um filme de um heroísmo que não existia. A única solução era fazer um filme com esta vida maravilhosa tão diferente da nossa...¹ (tradução minha).

Se adotarmos uma metodologia baseada na observação implicada, o observador não se apresenta como *outsider*, estranho, mas interessado e aliado, estabelecendo uma relação complexa em que se vão desenvolvendo as questões do observador e as do observado, que entretanto o contexto foi gerando, sendo o diário de campo uma ferramenta metodológica preciosa para os registos da observação que o observador fará do seu trabalho no terreno e também de si mesmo.

“A invenção do outro” enquanto objeto do filme antropológico?

E como poderá ser "pensada e incluída" a observação do protagonista enquanto ator e do ator protagonista no papel de espetador? Ou a "invenção do outro" (KILANI, 2000) enquanto objeto do filme antropológico?

Vincent Carelli, antropólogo indigenista e documentarista², foi o iniciador, para tribos indígenas da Amazônia no Brasil, do projeto "*video nas aldeias*", fundado em 1987, e que forma também diretores cinematográficos indígenas. O projeto está ainda em desenvolvimento.



¹ Este excerto do diário de Frances Flaherty, aquando da rodagem de *Moana*, citado por Grémillon em *Cinéma* 56: 31, pode ser lido em Quintar (1960: 284).

² Vincent Carelli nasceu em França em 1953.

Projeto Vídeo nas Aldeias, Amazônia (Vincent Carelli)³

No PVA⁴ (projeto vídeo nas aldeias), os atores sociais são o terreno, o técnico e os realizadores dos seus próprios filmes e relacionam-se com o universo do multiculturalismo global redesenhando continuamente as suas relações culturais e as previsões de inclusividade da sociedade global. As suas sonoridades estão tão impregnadas de vida e são tão constantes e tão naturais como os animais, rios e árvores que os cercam.

Ainda que num plano diferente, relembro uma experiência que desenvolvi num passado já distante, enquanto professor de educação especial e orientador educativo, numa escola de primeiro ciclo, em Leça da Palmeira, no Porto.



Projeto pedagógico - A alteração do paradigma de sala de aula pela etnografia da aprendizagem no plano da antropologia visual, Porto (Carlos Miguel)

Levei então a efeito, nas atividades curriculares de sala de aula com a generalidade dos alunos da escola, uma etnografia da aprendizagem em que os próprios alunos deveriam aprender a utilizar as câmaras e as regras, de modo a poderem proceder à gravação de toda a ação escolar, agora transformada em encenação da aprendizagem, de maneira a ser possível, em cada final de etapa, contar em vídeo, tudo aquilo que tínhamos feito e aprendido. As dinâmicas deste novo modo de trabalhar para aprender, ou

³ Estas fotografias foram importadas de <http://tedxamazonia.com.br/blog>.

⁴ Para informações mais detalhadas, pode ser baixado o manual PVA no seguinte sítio http://www.institutovotorantim.org.br/pt-br/saladeimprensa/Folder%20da%20Votorantim/Folder_Cultura.pdf

seja, do estudo no âmbito do funcionamento da turma, traduziram-se em várias alterações: nas relações sociais, na hierarquização das relações segundo responsabilidades, nas noções do que deve ser feito, na ideia de professor, na noção de boa ou má atitude na «sala», na ideia de função social, no sentido de comunicação e da colaboração produtiva, nos sentidos dos espaços e dos materiais de aprendizagem, no papel importante do relógio, na energia e, sobretudo numa noção muito diferente de autonomia, de projeto ou de modo de participação e também de personalidade no sentido da construção da sua imagem e auto conceito.

O que teve como resultado, para além da inquietação das hierarquias pelo abanão epistemológico e pelos custos implicados, o crescimento dos alunos, o seu sucesso escolar e o seu potencial crítico. Para eles, a antiga escola tinha entrado numa pragmática de desaparecimento, todos os «eu» muito reforçados acabavam de descobrir o sentido da liberdade dentro do trabalho da vida escolar, e sobretudo o poder do conhecimento. E, aquém e além de tudo o mais, para meu espanto, os alunos foram eliminando paulatinamente todas as sonoridades e seus modos de produção, obstrutoras do trabalho, e das dinâmicas do “fazer” e do “combinar”, bem como as que inutilizavam os momentos de gravação. Os alunos tinham assim eliminado, por sua conta e risco os principais arqui-inimigos “clássicos” e “lendários” do trabalho escolar.

No cinema de ficção comercial, o realizador não se preocupa tanto com a história a contar, mas com a estruturação de uma narrativa que construa o espetador como um indivíduo emotivo, que em função do dispositivo fílmico usado, vai reagir, sentir de forma previsível, pois é dessa capacidade de antecipação do comportamento do espetador que depende o êxito comercial do filme, qualquer que seja o seu tema. O som terá sem dúvida um papel muito importante, na medida em que irá ancorar a narrativa a determinada época e a tonalidades emocionais que deseja presentes no espetador ao longo da fruição do filme.

No documentário, o realizador documentarista tem como missão principal a representação das vidas etnografadas, através da construção da narrativa fílmica que procura não se afastar do real, da verdade e da genuinidade do sentimento que deixa transparecer, independentemente de como os futuros espetadores possam vir a reagir, sentir ou pensar. Opta assim por partir, muito mais da consideração daquilo que os intervenientes da ação terão sentido, reagido e pensado no decurso dos acontecimentos. A verdade com todo o seu realismo complexo explicitar-se-á, a meu ver, justamente devido à sua complexidade, com recursos expressivos semelhantes aos da literatura, observar-se-á pois, desde o início até ao seu final, através das sensibilidades dos seus intervenientes, ou seja, a verdade que observarmos pode não ser a mesma vivida por cada interveniente individualmente. As sonoridades do quotidiano envolvente dos sujeitos, quer sejam naturais ou culturais, serão consideradas no possível tal com o são, ainda que representem incómodo para quem com elas convive.

O sentido de verdade é considerado por Marker, a propósito do seu filme *Le joli mai*, muito mais que um fim a atingir, uma metodologia de trabalho do documentarista “A verdade talvez não seja o objetivo, é talvez a estrada” (cit. por GAUTHIER, 1995:4).

Em termos puramente funcionais, pude entender por verdade ou por realidade, ao longo do trabalho de campo, aquele quadro ou quadros em que o interveniente melhor se reconhece no momento da devolução do filme às pessoas filmadas, em que o antropólogo toma notas para possíveis acertos de montagem. Um pouco à semelhança do ocorrido a Jean Rouch aquando da primeira projeção aos autóctones do filme *Bataille sur le grand fleuve*, que o criticaram por ter inserido música na cena da caça ao hipopótamo: "L'hippopotame a de grandes oreilles : s'il entend, il fuit"⁵.

⁵ Esta informação está contida na entrevista com Jean Rouch de Enrico Fulchignoni em 1982 no DVD : *Cocorico ! Monsieur Poulet*, edições Montparnasse.

Depois destas considerações, posso então enunciar o que julgo serem dois polos orgânicos norteadores da elaboração do documentário, de um modo holístico, *a realidade como cinema*, que considera o "cine penso" de Jean Rouch, e porque em antropologia visual se toma quase sempre a realidade por cinema, pois pretendemos que esta venha a existir tal como é no discurso cinematográfico do documentário, e *as sensibilidades das pessoas que constituem, de um modo mais ou menos direto, a questão humana no documentário*, em que se considera a etnografia como método de investigação antropológica e o cinema uma técnica que se privilegia para organizar e comunicar os resultados da investigação.

A realidade como cinema

Continuando a encarar *a realidade como cinema*, o documentário, utilizado ao modo de Grierson, surge como a visualização da realidade oralizada, prática corrente ainda hoje, sobretudo nos noticiários e *talk shows* das TV, podendo ser considerado ainda como "cinema direto" de acordo com Jean Rouch em *Chronique d'un été* (1960), que aproveitou as novas possibilidades técnicas das câmaras portáteis e dos gravadores de som para fazer a captura direta dos acontecimentos no plano real.

À semelhança de Rouch que reivindica a influência de Vertov, também eu adoto e sigo a teoria da montagem de Vertov. E assim, as técnicas cinematográficas, que seguramente não seriam utilizadas nem no cinema directo nem no da visualização da realidade oralizada, podem ser usadas de modo a colmatar algumas das discontinuidades de uma hipotética observação *in loco*: se pudermos ver bem o que está perto de nós, já podemos não ver o que estiver um pouco mais afastado; podemos não ouvir ou ouvir muito pouco, ou até mesmo estando muito perto não ser possível apercebermo-nos das mensagens ditas, pois os níveis de pressão sonora

local perturbam a inteligibilidade; ou não poder observar durante o tempo suficiente, ou ainda não nos ser possível a descentração do que nos surpreendeu, para completar a observação com muitos outros dados dos acontecimentos. No caso de não entendermos o que está ocorrendo não nos será possível ir perguntar as significações em falta, a quem estiver melhor informado sem correr o risco de perder a oportunidade de presenciar, eventualmente, o decurso de outras coisas importantes, ou mesmo a possibilidade de vir a interpelar os intervenientes sobre algumas motivações, causas, atitudes ou fins das suas ações. O que estamos a ver poderia ser muito melhor observado se pudéssemos saltar para outro ângulo de visão. É oportuno citar um excerto de um dos manifestos de Vertov, onde este define a visão da câmara de filmar:

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico.
Eu, máquina, mostro-vos o mundo como só eu posso vê-lo.
Eu liberto-me, desde hoje e para sempre, da imobilidade humana, **eu estou em movimento contínuo**, aproximo-me e afasto-me dos objectos, deslizo por baixo deles, trepo por cima deles, movo-me ao lado de um cavalo a correr, irrompo em plena velocidade, na multidão, corro diante dos soldados que carregam, volto-me de costas, voo com os aéroplanos, caio e levanto voo com os corpos que caem e que sobem..." (GRANJA, 1981:44).

O documentário noticioso dificilmente pode proporcionar toda esta plasticidade de visão a não ser que se trate de algo que esteja já muito previsto, paradas militares celebrações religiosas cívicas ou políticas, acontecimentos desportivos, etc.

Em síntese, são duas as questões no conceito de documentário no filme antropológico, que ocupam a centralidade da minha investigação: a questão do indivíduo que constrói a sua relação com o outro e com o meio ambiente, desenhando continuamente a sua cultura, e a questão do som do filme etnográfico, uma das partes fulcrais do meu projeto de doutoramento em antropologia.

Registo das sonoridades no filme documentário antropológico

No documentário antropológico, tal como em relação a quaisquer fatos que as imagens documentem, para captar as realidades sonoras que lhes forem concomitantes, dado o seu estado permanentemente efémero e alterável, necessitamos de seguir uma metodologia própria. Se para a construção da história precisamos de um longo tempo de permanência no terreno para captar imagens que, na montagem, poderão ser apresentadas linearmente como se ocorressem imediatamente umas a seguir às outras, o mesmo acontece para a construção da composição representativa dos sons de um lugar. Em ambos os casos, é necessário um longo período de observação minuciosa antes e durante o registo. Acrescento ainda a reflexão de Quintar a propósito da fase de rodagem de Flaherty:

[...] podemos considerar o período de rodagem de Flaherty como uma fase analítica, um período de observação, de construção, de ensaio e de uma grande liberdade no registo de tudo o que poderia contribuir para a reconstituição da verdadeira atmosfera do lugar. Procurava sempre a autenticidade do quadro, apesar das dificuldades técnicas e materiais que tinha de superar com grande dificuldade (QUINTAR, 1960: 287).

Uma grande precaução da escrita fílmica no documentário é não omitir nada que seja importante à narrativa dos acontecimentos. Assim, e referindo-me, por exemplo, ao filme de Jorge Pelicano, *Ainda há pastores?*, as sonoridades naturais dos descampados ficariam, no meu entender, mais bem descritas etnograficamente se, a partir de observações acústicas, registadas ao longo de vários dias e noites, nas diversas estações do ano, se apurassem os produtos acústicos naturais e humanos que caracterizam o espaço dos lugares de filmagem, valorizando esses registos naturais na sua expressividade e condensando-os na linha do tempo, com vista à construção

sonora da paisagem, seus lugares e movimentos. Neste sentido, podemos dizer que o etnógrafo documentarista é um “audionauta” (CHEYRONNAUD 2009), ou seja, o visitante de universos descobrindo e construindo os seus lugares acústicos.

Vejamos por exemplo, quando passamos numa rua muito movimentada de uma cidade e os sons de músicos de rua, vendedores, comícios ou outras sonoridades nos despertam os sentidos, deslocamo-nos para perto dessa origem e concentramos aí a nossa atenção para ouvir melhor, e assim sucessivamente sempre que o nosso interesse for solicitado por sonoridades. Será esta a trajetória natural do “audionauta” que deambula pela rua na construção daquele universo acústico. O mesmo se passa com o dispositivo de registo de som. Também ele só pode prestar atenção a algumas unidades de cada vez, embora depois a imagem possa associar os mais diversos sons ao mesmo tempo, mas no momento da recolha essa não é bem a realidade. A tecnologia digital atual obriga-nos a selecionar as prioridades de captura, utilizando normalmente quatro ou menos pistas do gravador. No meu caso utilizo duas.

Para o antropólogo documentarista, a observação das sonoridades encerra uma maior complexidade, porque tem de construir o “cine-escuto” a partir da audição humana, normalmente perturbada por diversas intrusões sonoras do universo acústico, sobretudo se o espaço for na cidade, sendo necessário utilizar a audição digital⁶ devido ao preciosismo etnográfico de registo da realidade sonora e às necessidades de comunicação do estudo.

A necessidade de construção de modos de observação no espaço acústico, onde terão de decorrer as gravações, advém da natureza efémera e instável das unidades acústicas da sonoridade. As reflexões prévias, que

⁶ No primeiro estudo sobre a observação acústica, (no prelo) nas *Atas do VII Seminário Internacional Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*, São Paulo, Brasil, este referia três tipos de percepção auditiva: humana, digital e animal. O presente artigo omite a percepção auditiva animal, visto que não se iriam tecer quaisquer considerações acerca da audição dos ultra ou infrasons.

conduziram à definição dos instrumentos de observação acústica, passam pela proposta de Cheyronnaud (2009) com a criação do termo “audionautas” para caracterizar a navegação, a vivência em relação ao mundo sonoro, e ainda da constatação de serem possíveis dois tipos de audição: a audição humana ou percepção auditiva direta, e audição digital, percepção auditiva melhorada, ou audição mediada, tornada possível pela performance dos aparelhos digitais modernos de captura de som.

A audição humana constrói o real através de aproximações e afastamentos, “centrações e descentrações sucessivas” (Habermas). O ouvido humano é seletivo em relação ao que quer ouvir, ao interesse e à atenção. A audição digital é a escuta que se obtém através de um dispositivo digital moderno de registo de som, com características muito diferentes da audição humana. Possui não audição humana melhorada, mas uma espécie de surdez seletiva em relação a determinadas frequências e intensidades, com captação autoregulada dos produtos acústicos, em que a atenção é orientada pelo direcionamento dos microfones e pela distância a que se situa o objeto a registar.

A observação implicada das sonoridades e o desenvolvimento dos modos de observação acústica planeiam-se, sempre que se pretende fazer etnografia, não apenas recorrendo ao registo escrito, mas sob forma de documentário antropológico, cuja construção dos seus componentes acústicos assenta numa observação regulada por processos científicos, utilizando instrumentos destinados à observação acústica, as chamadas *sinopses de observações acústicas dos locais de gravação (SOALG)*, que construí a partir de sistematizações que as investigações no terreno me possibilitaram, estando neste primeiro momento definidas as seguintes modalidades de SOALG.⁷:

⁷ O modo de observação acústica SOALG nas suas diversas modalidades, que aqui apresento, é já o desenvolvimento de um artigo ainda no prelo nas *Atas do VII Seminário Internacional Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*, São Paulo, Brasil.

SOALG-D, Sinopse da observação acústica do local de gravação do tipo direto (D), tem a função de elaborar por observação direta com audição humana, o inventário de sons que povoam o local, e calcular que período de tempo será necessário para que o resultado da observação venha a ser representativo das sonoridades desse espaço. Consiste, pois, no registo gráfico, texto ou sinalefas, de observações, bem como a análise circunstanciada dos objetos acústicos recolhidos ou a recolher. É depois possível, tomadas de decisão, não só em relação ao material a utilizar, como à sua regulação, estudos de viabilização do calendário e cronograma do registo, caso se justifique. Para cada um dos lugares onde vai decorrer a rotação do documentário, será aplicada uma SOALG, aos diversos níveis, porque dessa observação resultarão os indicadores etnográficos precisos para o registo de som e os critérios pelos quais vamos escolher os dispositivos a utilizar e os comandos a inserir na interface do gravador digital. Este é o momento em que a audição humana ou perceção auditiva direta se confronta com a realidade, avaliando as possibilidades de inteligibilidade e compreensão face à natureza acústica do envolvimento, resultando a escolha do material a considerar nas capturas no momento SOALG seguinte.

A SOALG-M, Sinopse da observação acústica do local de gravação, do tipo M, sons da memória, que se fundamenta nas anotações minuciosas obtidas através da técnica da entrevista semidiretiva, procura obter uma lista rigorosa e bem informada das sonoridades, que já não existem ou que já não se ouvem, pelo menos naquele local, mas que o caracterizavam no passado é, portanto, uma observação dos sons da memória. Após este levantamento, quase sempre temos que recorrer a arquivos e a bancos de dados relativos às sonoridades elencadas, por exemplo: locomotivas a vapor, máquinas de serrar madeira movidas por quedas de água, a movimentação para lançamento de “dóris” ao mar, azenhas de água de moer cereal, ou até música jazz, no caso do filme *Mimi*, de Claire Simon, ou no filme *Bilhete de*

Chamada, de Fátima Nunes, as sonoridades da memória que existiam no local onde a etnografada viveu há trinta anos atrás, onde se ouviam os seguintes sons: da locomotiva a vapor do porto de Leixões, das pedreiras de extração dos granitos, das galinhas do galinheiro, do cão de guarda, do moinho de água de moer os cereais, do canto matinal dos pássaros nas árvores, da água do rio, da fonte, do linguajar dos vizinhos e o ouvir cantarolar a canção preferida, "De quem eu gosto nem às paredes confesso" de Amália Rodrigues.

Respeitando sempre o rigor das descrições, é correto ainda aferir a verosimilhança com a realidade onde supostamente pertencem, aquando da devolução às pessoas filmadas dos sons da memória associados a imagens de locais do passado, procedimento semelhante ao desenvolvido por Rouch, a antropologia partilhada, ou àquilo que atualmente se considera como reflexividade (Ribeiro).

SOALG-F, Sinopse da observação acústica do local de gravação, tipo F, observação incluída na rodagem do filme, efetua-se com audição digital, ao longo da própria filmagem no terreno. Como a audição será digital, os sons são observados em direto pelos auscultadores, que deverão estar regulados para esse fim, caso contrário em alguns aparelhos poderão dar informação não conveniente. A este respeito faço questão de lembrar Rouch

...quando faço um filme, eu ‘cine vejo’ sabendo os limites da lente e da câmara, do mesmo modo, eu ‘cine-escuto’, conhecendo os limites do microfone e do gravador; eu ‘cine-movimento’ para encontrar o ângulo correto ou fazer o melhor movimento; eu ‘filme-edito’ através da gravação, pensando em como as imagens se relacionam juntas. Em uma palavra, eu ‘cine-penso’ (FERRAZ, 2010:195).

Vem este texto a propósito dos fins a que estes vários modos de observação se destinam. Para conhecer os limites do microfone e do gravador, a fim de ser possível “um cine-escuto” adequado às tecnologias e eco conceitos, em minha opinião, é necessário proceder a todas as gravações

que forem achadas necessárias, bem estruturadas do tipo (F), não ao acaso, mas incluídas no procedimento normal, já em plena rotação do filme, onde o nível do real é total e se encontram atuantes todas as exigências do procedimento etnográfico. Esperamos assim, que a partir dos resultados obtidos com estes níveis de observação se possam concluir as condições com que contamos, ou as que precisam de ser criadas para obter as melhores performances. É este o momento reflexivo da recolha das unidades acústicas para a construção da audição digital.

SOALG-T, Sinopse da observação acústica do local de gravação na *timeline*, tipo (T) evolui eminentemente no plano da montagem, a partir do material já colocado na *timeline* por unidades de sentido. Os sons resultantes das primeiras idas ao terreno para registo efetivo do tipo (F), ainda são, nesta conformidade, observação acústica formal, e é a partir da sua análise que se desenvolverão os critérios para o preenchimento do “cine-escuto” de Rouch. Neste plano, o “cine-escuto” terá assim, em meu entender, dois níveis a considerar, o formal e o concetual. A SOALG-T é o passo final de um percurso de observação acústica, que geralmente não corresponde à finalização do filme, mas sim à finalização de alguma das suas partes. Não é esta a fase para estudar as capturas, visto que a SOALG-T decorre sobretudo no plano da montagem na (T) *timeline*, mas poderão ainda ser tomadas decisões de realização sonora. A SOALG-T é, portanto, a fase em que se procede à edição do som e portanto o momento formal na construção final da audição digital do documentário, ou dizendo de outro modo, da banda sonora.

Como nota muito importante, não quero deixar de referir, que de todos os passos do processo, existirão sempre os respectivos registos, que permanecerão no arquivo etnográfico do documentário, de modo a possibilitarem um aprofundamento heurístico das tecnologias e métodos usados no filme.

No excelente e muito premiado filme documentário *Ainda há pastores?* de Jorge Pelicano, registei em alguns dos seus momentos, ser a centralidade das imagens apenas a paisagem natural, cujos sons que se ouviam, teriam sido pensados em função dos seus possíveis espetadores, muito mais que na realidade ambiental e sensibilidade musical relativamente consideradas em relação às situações que o filme documentava. Será esta apreciação, talvez apenas, um preciosismo do etnógrafo do som, mas ainda assim serve bem para aduzir que se se tratar de uma abordagem antropológica, às paisagens que constituam o núcleo significativo da filmagem, pertencerão sons que lhe são próprios, uma ambiência acústica que as completam e caracterizam, e não um outro som que convenha à indução de um qualquer estado de espírito que o realizador tenha entendido por bem... outra coisa será tornar inteligível na paisagem o imaginário confesso do Hermínio, o protagonista, utilizando sons de caráter aprioristicamente divergente ("A garagem da vizinha" de Quim Barreiros e outras músicas do repertório do mesmo cantor).

Inspirado por peritos da geografia humana, como Josué de Castro, por exemplo, o princípio geral poderá ser: o local de filmagem com a sua sonoridade natural tal como é, e o mesmo local depois de integrados os pastores, ou outro elemento humano, com as suas presenças, os seus grupos, os seus objetos, movimentos, acções e sonoridades.

Para finalizar este texto, gostaria de referir que entendo o documentário em antropologia também como uma técnica de reportar e comunicar os resultados de uma investigação. Não é minha intenção aqui refletir sobre a distinção entre filme documentário e etnoficção enquanto técnica de escrita fílmica, tentando explicitar a estrutura profunda dos fatos etnografados, contudo, é um dado perfeitamente aceite, que no documentário, a interrupção, o corte, a repetição e o reajuste cénico ou discursivo, não são prática corrente, assim como a rodagem em estúdios. Utilizamos apenas os dispositivos *hardware* e *software* de captura e de

importação de capturas, montagem e edição de som e imagem. Tudo o resto se passa em ambiente natural, tal como amplamente se pode concluir na plataforma concetual constituída pelo anúncio de *a realidade como cinema*. É portanto, a meu ver, este, o signo da escrita fílmica do documentário antropológico: rigor e participação, verdade e relativismo, estética, plasticidade e técnica.

Referências bibliográficas

- AFFERGAN, Francis (1999). *Construire le Savoir Anthropologique*, Paris : Editions Presses Universitaires de France.
- AUGOYARD, Jean François, TORGUE, Henry (1995). *A l'écoute de l'environnement*, Marseille : Editions Parenthèses.
- CHEYRONNAUD, Jacques (2009). “Rebuts de sons. ‘Bruit’ comme terme de critique perceptive”, in : *Ethnographiques.org*, nº 19, disponível em <http://www.ethnographiques.org/2009/Cheyronnaud>, consultado em 30-11-2010
- CHION, Michel (2008). *A Audiovisão, Som e Imagem no Cinema*, Lisboa: Edições Texto&Grafia, Ltda.
- CHION, Michel (1998). *Le Son, traité d'acoulogie*, Paris : Edições Nathan.
- FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo (2011). “A experiência da duração no cinema de Jean Rouch”, in *Doc On-line*, nº 8, 2010, pp. 190-211, disponível em http://www.doc.ubi.pt/08/artigo_ana_ferraz.pdf, consultado em 24 -07- 2011.
- GAUTHIER, Guy (1995). *Le documentaire un autre cinéma*, Paris : Éditions Nathan.
- GRANJA, Vasco (1981). *Dziga Vertov*, Lisboa : Livros Horizonte.

KILANI, Mondher (2000). *L'invention de l'autre, essais sur le discours anthropologique*, Paris : Editions Payot Lausanne.

QUINTAR, Fuad (1960). "Robert Flaherty et le documentaire poétique", in : *Études Cinématographiques*, n° 5, Paris.

RODRIGUES, Carlos Miguel (2011). "Sonoridades: modos de observação acústica", in: *Atas do VII Seminário Internacional Imagens da Cultura/Cultura das Imagens*, São Paulo, Brasil.

Filmografia

Ainda há pastores? (2006), de Jorge Pelicano.

Bataille sur le grand fleuve (1951), de Jean Rouch

Bilhete de chamada (2011), de Maria Fátima Nunes

Le joli mai (1963), de Chris Marker.

Mimi (2003), de Claire Simon.

Moana (1926), de Robert Flaherty.

Nanook of the North (1922), de Robert Flaherty.