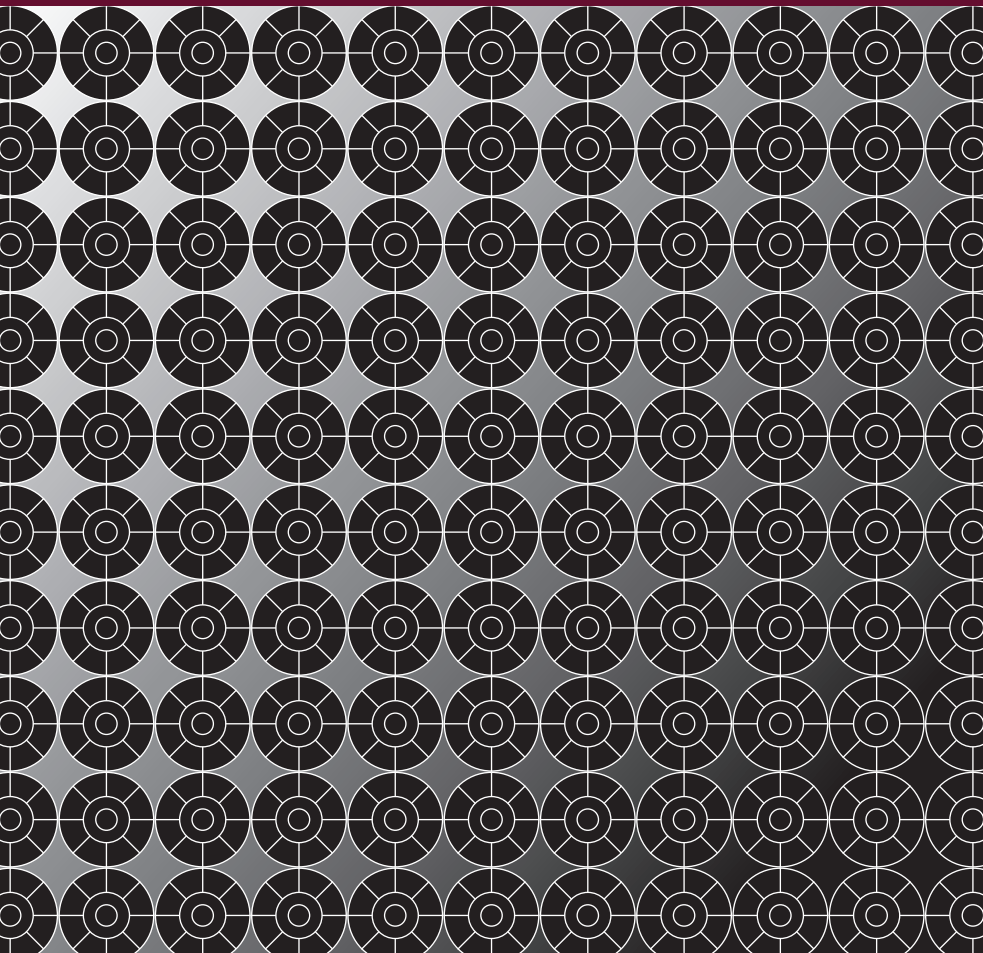


ANTROPOLOGIA VISUAL: PERSPECTIVAS DE ENSINO E PESQUISA

ANA LÚCIA MARQUES CAMARGO FERRAZ E
JOÃO MARTINHO DE MENDONÇA
(ORGANIZADORES)



ABA PUBLICAÇÕES

ABA
e-books

COMISSÃO DE PROJETO EDITORIAL

Antonio Motta (UFPE)
Carmen Rial (UFSC)
Cornelia Eckert (UFRGS)
Igor José Renó Machado (UFSCAR)
Peter Fry (UFRJ)

Coordenador da coleção de e-books

Igor José de Renó Machado

Organização e supervisão editorial

Ana Lúcia Camargo Ferraz e
João Martinho Braga de Mendonça

Revisão linguística

Português:

Abner Santos (17 artigos)
Paula Sayuri (5 artigos, prefácio e introdução)

Espanhol:

Marcelo Farfan (2 artigos)

Inglês:

Abner Santos (1 artigo)
Jeffrey Hoff (2 artigos)

Normalização

Abner Santos

Financiamento

FAPERJ (UFF)
CAPES (PROAP/PPGA/UFPB)
AVAEDOC/UFPB

Foto da contra-capa/frontispício

João Martinho de Mendonça e
Joana Lacerda

Aluna de Ciências Sociais diante do livro
Gardens of War (Gardner/Heider)

Diagramação e produção de e-book

Mauro Roberto Fernandes

CONSELHO EDITORIAL

Alfredo Wagner Berno de Almeida (UEA)
Antonio Augusto Arantes (UNICAMP)
Bela Feldman-Bianco (UNICAMP)
Cristiana Bastos (ICS/Univ.Lisboa)
Cynthia Sarti (UNIFESP)
Gustavo Lins Ribeiro (UNB)
João Pacheco de Oliveira (UFRJ)
Julie Cavignac (UFRN)
Laura Graziela Gomes (UFF)
Lílian Schwarcz (USP)
Luiz Fernando Dias Duarte (UFRJ)
Miriam Grossi (UFSC)
Ruben Oliven (UFRGS)
Wilson Trajano (UNB)

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA

Presidente

Carmen Sílvia Rial (UFSC)

Vice-Presidente

Ellen Fensterseifer Woortmann (UnB)

Secretário Geral

Renato Monteiro Athias (UFPE)

Secretário Adjunto

Manuel Ferreira Lima Filho (UFG)

Tesoureira Geral

Maria Amélia S. Dickie (UFSC)

Tesoureira Adjunta

Andrea de Souza Lobo (UNB)

Diretor

Antonio Carlos de Souza Lima (MN/UFRJ)

Diretora

Marcia Regina Calderipe Farias Rufino (UFAM)

Diretora

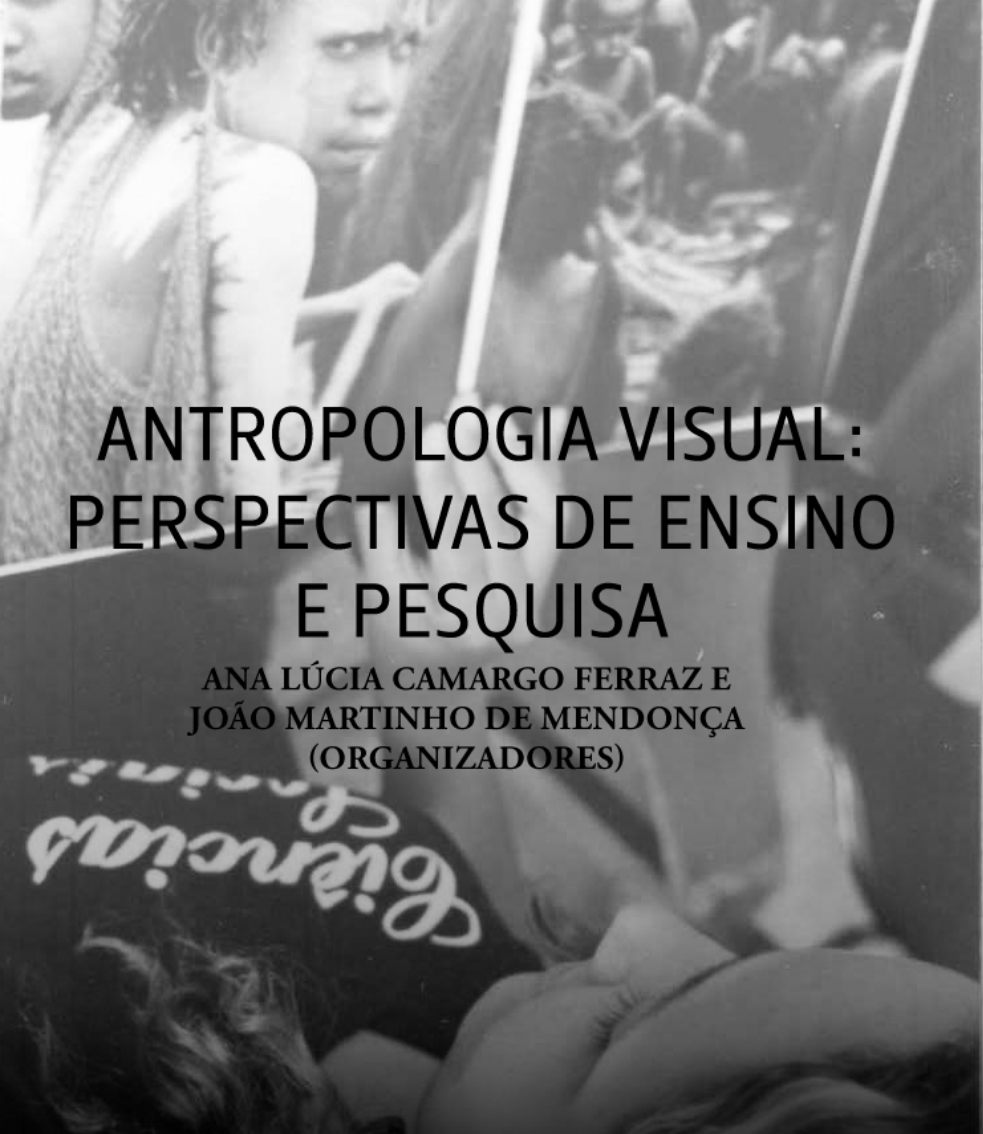
Heloisia Buarque de Almeida (USP)

Diretor

Carlos Alberto Steil (UFRGS)

www.abant.org.br

Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte.
Prédio Multiuso II (Instituto de Ciências Sociais) – Térreo – Sala BT-61/8.
Brasília/DF Cep: 70910-900. Caixa Postal nº: 04491.
Brasília – DF Cep: 70.904-970. Telefax: 61 3307-3754.



ANTROPOLOGIA VISUAL: PERSPECTIVAS DE ENSINO E PESQUISA

ANA LÚCIA CAMARGO FERRAZ E
JOÃO MARTINHO DE MENDONÇA
(ORGANIZADORES)

ABA PUBLICAÇÕES

e-ABA
e-books



F381a

Ferraz, Ana Lúcia Camargo; Mendonça, João Martinho de
Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça (Orgs.).
Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa; Brasília- DF:
ABA, 2014.

12 MB ; mobi

ISBN 978-85-87942-26-5

1. Ciências Sociais. 2.Antropologia. 3.Antropologia Visual. I. Título.

CDU 304
CDD 300

F381a

Ferraz, Ana Lúcia Camargo; Mendonça, João Martinho de
Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça (Orgs.).
Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa; Brasília- DF:
ABA, 2014.

12 MB ; epub

ISBN 978-85-87942-27-2

1. Ciências Sociais. 2.Antropologia. 3.Antropologia Visual. I. Título.

CDU 304
CDD 300

F381a

Ferraz, Ana Lúcia Camargo; Mendonça, João Martinho de
Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça (Orgs.).
Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa; Brasília- DF:
ABA, 2014.

18 MB ; pdf

ISBN 978-85-87942-25-8

1. Ciências Sociais. 2.Antropologia. 3.Antropologia Visual. I. Título.

CDU 304
CDD 300

Sumário

Prefácio	11
<i>Carmen Rial</i> Universidade Federal de Santa Catarina	
Introdução	17
<i>João Martinho de Mendonça</i> Universidade Federal da Paraíba <i>Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz</i> Universidade Federal Fluminense	
1ª PARTE – Ensino no Brasil e em outros países	34
Etnografia em filme e ensino de antropologia: apontamentos de sala de aula	35
<i>Ana Lucia Marques Camargo Ferraz</i> Universidade Federal Fluminense, RJ/Brasil	
Experiências de ensino em antropologia visual e da imagem e seus espaços de problemas	51
<i>Ana Luiza Carvalho da Rocha</i> <i>Cornelia Eckert</i> Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS/Brasil	
A pedagogia de ensino do Centro Granada de Antropologia Visual: notas para um exercício comparativo	113
<i>Angela Torresan</i> Universidade de Manchester, Inglaterra	
Antropologia visual: como transmitir esse conhecimento? ...	133
<i>Clarice E. Peixoto</i> INARRA–PPCIS Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ/Brasil	
Introducing visual anthropology to the russian education system	141
<i>Evgeny Alexandrov</i> Lomonosov Moscow State University, Russia	

Teaching visual anthropology in Italy	161
<i>Francesco Marano</i>	
University of Basilicata, Italy	
Pensar lo visual desde la antropología	171
<i>Gabriela Zamorano Villarreal</i>	
Centro de Estudios Antropológicos / El Colegio de Michoacán, México	
Vinte e cinco anos de antropologia visual na Universidade Aberta de Portugal.....	191
<i>José da Silva Ribeiro</i>	
CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Aberta, Portugal	
O ensino de antropologia visual na graduação	233
<i>Lisabete Coradini</i>	
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, RN/Brasil	

2ª PARTE – Pesquisas na África e no Brasil	252
Novos cenários para as pequenas mídias: para uma exploração etnográfica do cinema de família	253
<i>Alex Vailati</i> NAVI-PPGICH, Universidade Federal de Santa Catarina, SC/Brasil	
Construindo imagens etnográficas: uma abordagem reflexiva da experiência de campo entre os Asuriní do Xingu	281
<i>Alice Martins Villela Pinto</i> PPGAS-Universidade de São Paulo, SP/Brasil	
Descritividade e emicidade do documentário: as escolhas da realização de um filme sobre o trabalho doméstico	305
<i>Armelle Giglio-jacquemot</i> Universidade de Poitiers, França	
Dom e contradom visual: a utilização da fotografia no contexto da violência e/ou ilegalidades	333
<i>Bárbara Copque</i> INARRA-PPCIS Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ/Brasi	
O artifício da imagem na construção do real.....	371
<i>Carmen Pipari</i> École des Hautes Études en Sciences Sociales, França <i>Sylvie Timbert</i> Université de Nice Sophia-Antipolis, França	
O filme é como um livro, uma memória que nunca acaba: entrevista com Divino Tserewahú.....	407
<i>Fernanda Silva</i> PPGCS-Universidade Federal de São Paulo, SP/Brasil	
Pesquisa fotográfica e fílmica no litoral norte da Paraíba ..	439
<i>João Martinho de Mendonça</i> Universidade Federal da Paraíba, PB/Brasil	

Antropologia visual e identidades étnicas	471
<i>Juliana Nicolle Rebelo Barretto</i>	
PPGA–Universidade Federal de Pernambuco	
Universidade Federal de Alagoas, AL/Brasil	
O estatuto da fotografia e a pesquisa etnográfica: direito de uso de imagem e representação autorizada.....	505
<i>Lilian Sagio Cezar</i>	
PPGAS–Universidade de São Paulo	
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, RJ/Brasil	
Como atuar e viver nos postos do SPI: reflexões a partir de três coleções fotográficas da seção de estudos.....	533
<i>Lucybeth Camargo de Arruda</i>	
PPGAS–Universidade Estadual de Campinas	
Universidade Federal Oeste do Pará, PA/Brasil	
Entrevistas fotográficas: compreendendo as transformações de um ofício.....	577
<i>Marcelo Eduardo Leite</i>	
Universidade Federal do Cariri, CE/Brasil	
<i>Thiago Zanotti Carminati</i>	
PPGAS – Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ/Brasil	
<i>Carla Adelina Craveiro Silva</i>	
<i>Leylianne Alves Vieira</i>	
PPGC – Universidade de Brasília, DF/Brasil	
As feições fabulatórias dos jogos de memória no ato de etnografar/etnofotografar numa favela e num presídio feminino.....	609
<i>Micheline Ramos de Oliveira</i>	
PPGAS–Universidade Federal de Santa Catarina, SC/Brasil	
Imagem e memória nas fotografias do festival de máscara dos Ramkokamekrá–Canela	635
<i>Nilvânia Mirelly Amorim de Barros</i>	
PPGA–Universidade Federal de Pernambuco, PE/Brasil	

3ª PARTE – Perspectivas diversas para repensar a antropologia visual	676
Reflexões do uso do filme na prática antropológica	677
<i>Carlos Pérez Reyna</i> Universidade Federal de Juiz de Fora, MG/Brasil	
Raíces e asas para as imagens	713
<i>Etienne Samain</i> Universidade Estadual de Campinas, SP/Brasil	
Imagen e investigación social	719
<i>Dr. Mariano Báez Landa</i> Taller Miradas Antropológicas-CIESAS, México	
Revisiting a participatory film project with Asylum Seekers in London	729
<i>Renato Athias</i> LAV/Universidade Federal de Pernambuco, PE/Brasil	
Antropologia visual na Amazônia: entrevista com Selda Vale da Costa (NAVI/UFAM)	783
Por <i>João Martinho de Mendonça</i> Universidade Federal da Paraíba, PB/Brasil	
Sobre os(as) autores(as).....	789



Violencia

Prefácio

Carmen Rial

Universidade Federal de Santa Catarina

Não se escreve apenas com palavras. As imagens também podem ser instrumentos poderosos na elaboração de textos antropológicos, com grande capacidade de difusão de ideias. Mas como ensinar a “escrever” textos imagéticos? Esta é a questão central a que responde o livro organizado por Ana Lúcia Camargo Ferraz e João Martinho de Mendonça. Responde por meio de textos de antropólogas¹ brasileiras, estrangeiras e de estrangeiros que atuam em instituições brasileiras.

Desnecessário dizer que a Associação Brasileira de Antropologia (ABA) teve papel significativo na consolidação dessa importante área que é a Antropologia Visual e tem realizado ações que lhe ajudaram a se consolidar e a se expandir. Por exemplo, a ABA mantém uma rede das mais ativas, reunida no Comitê de Antropologia Visual. Criou o prêmio Pierre Verger, que, em 2014, está na sua 10^a edição para filmes e na 7^a edição para ensaios fotográficos. E também em 2014 colocou no ar a TV ABA, canal de divulgação na internet da ampla produção de Antropologia Visual, um antigo sonho das “antropólogas visuais”, como são identificadas as que atuam nesse campo.

1 Numa subversão gramatical, uso o feminino como referente universal para homens e mulheres por termos uma maioria de mulheres como autoras no livro, tal como prescrevem as linguistas feministas.

Boa parte do sucesso de AV no Brasil se deve a sua eficiente organização que integra os diversos núcleos e laboratórios em uma rede. Cada um dos laboratórios e núcleos no país escolheu caminhos próprios, fez escolhas de objetos, de campos de pesquisa, de estilos de fazer Antropologia Visual. O Navi/UFSC (Núcleo de Antropologia Visual/Universidade Federal de Santa Catarina), por exemplo, desde o seu início produziu filmes biográficos, que retraçavam a vida de uma antropóloga, seu trabalho e suas ideias, através de entrevistas, ou re-visitavam seus campos de pesquisa. Foi assim que fizemos *As alunas de Marcel Mauss, Germaine Tillion: lá onde há perigo nós a encontramos sempre*, *Lições de Rouch*, *Djero encontra Iketut em Bali*, *Egon, meu irmão*, e *O Naufrágo*. E criamos as séries de videoentrevistas *Antropólogos que passaram pela Ilha* e *Antropólogos da Ilha*, que permitiram a constituição de um arquivo precioso de memória, para ser usado didaticamente, e que aos poucos estão sendo disponibilizados em livre-acesso no repositório da TV ABA. Com satisfação, vimos essa opção ser adotada em outros núcleos e por outras colegas, de tal modo que, hoje, esse gênero parece plenamente consolidado na Antropologia Visual brasileira, com repercussões no exterior, pois nossos diálogos com outras antropologias têm se incrementado enormemente nos últimos tempos. Sem exageros ufanistas, temos que reconhecer que a Antropologia Visual feita no Brasil é referência de peso para a Antropologia mundial nesse campo.

Mas como se ensina Antropologia Visual? As respostas são múltiplas, pois, mais do que um manual para treinar novas professoras, o livro se propõe a contrapor diversas estratégias numa polifonia teórica, didática, de práticas.

Ninguém contestaria que bem lidar com as palavras, que são nosso instrumento na Antropologia Textual, ou seja, em uma relação próxima com a literatura, pode ajudar no texto escrito. Do mesmo modo, na construção do texto imagético ajuda muito conhecer bem os instrumentos de captação da imagem, a linguagem do cinema e da fotografia, trabalhar com um bom material. Porém, nunca é demais lembrar, os instrumentos não devem ser empecilhos – não são as melhores filmadoras que produzirão necessariamente os melhores filmes. Pessoalmente, penso que, não sendo cineastas nem jornalistas (RIAL, 2001), nosso objetivo maior é criar textos com imagens que sejam antropológicos. E no ensino de Antropologia Visual, mais do que uma estética “padrão Globo”, o que se deveria buscar é uma linguagem adequada ao objeto. Nosso parâmetro deve ser o de um bom texto antropológico, o que não é pouco: significa saber manipular bem as imagens, com vistas a uma determinada mensagem. A adequação da estética do filme, do ensaio, do hipertexto ao que se quer dizer é mais importante do que a homogeneidade de um padrão.

Filmes, ensaios fotográficos, hipertextos que se digam de Antropologia são resultados de pesquisas, este é um dos consensos entre nós, antropólogos. O livro que aqui apresentamos aborda experiências de pesquisa e/ou ensino no Brasil, na África do Sul, no México, em Portugal, no Equador, na Itália, na Rússia, num panorama amplo e sério do que se produz como Antropologia Brasileira hoje, mas também do que se faz no exterior – refazendo a história da Antropologia Visual nestes países – inclusive na França e na Inglaterra, países pioneiros. E as experiências passadas, a história, é

fundamental para que se possa responder bem a pergunta: mas como se ensina Antropologia Visual?

Mas como se ensina Antropologia Visual? Uma das técnicas didáticas usada por John Collier Jr. com suas alunas era de fazê-las manipular pedras que ele colocava sobre a mesa na sala de aula. Pedia a suas estudantes que olhassem, tocassem, movessem, sentissem o peso, a forma. Penso que essas técnicas de despertar os sentidos não são benéficas apenas para a Antropologia Visual, elas servem para despertá-las esteticamente e treiná-las no que é importante para uma antropóloga: saber olhar, sentir, ouvir, observar. Tim Ingold costuma dar aulas ao ar livre. A Antropologia se despiu da aparência de ciência há muito tempo e pode aceitar essa extensão de fronteiras. O que antes pareceria, numa aula de Antropologia Textual, como uma didática no mínimo estranha – a não ser que fosse justificada com um argumento de autoridade, como o fiz aqui citando Collier Jr. e Ingold – encontrava passe livre na Antropologia Visual. Sorte nossa. Por algum motivo, a imagem tem sido vista, erroneamente, como o lugar da não razão, da arte, dos sentidos. E, com isso, o seu ensino não tem sofrido dos mesmos limites e, de algum modo, colocou a Antropologia Visual na vanguarda de transformações didáticas mais gerais.

Não costumo levar pedras nas aulas, mas sugiro sempre às estudantes alguns modos menos ortodoxos, por exemplo, que filmem em movimento, caminhando com o sujeito – e foi um aluno quem me chamou a atenção para a importância heurística desse procedimento (tão bem conhecido dos gregos). O aluno em questão realizava um documentário numa escola, espaço de normas e hierarquias, e resolveu

tirar as alunas dali e descer uma trilha. Os depoimentos que eram tímidos e contidos se tornaram livres; e o filme foi feito com maior desenvoltura. Não foi apenas dessa vez que as alunas ensinaram. Aprendo com elas e deixo claro desde o primeiro encontro que lhes passarei conhecimentos, mas que elas (ou pelos menos algumas entre elas) sabem mais do que eu – as que dominam softwares de manipulação de imagem, as que sabem usar redes sociais, etc. Aviso que sim, podem estar conectadas à internet durante as aulas. O que espero é que usem a internet para completar com outras informações o que estivermos trabalhando, mas não admoesto quem estiver postando no Facebook ou consultando o YouTube. Temos que reconhecer que vivemos um tempo de pós-cinema, em que as imagens circulam por circuitos inesperados, sendo feitas para serem vistas em outros suportes que não a tela grande da sala escura. Seu tempo, seu formato, sua estética devem se adaptar a este pós-cinema: à tela do tablet, do telefone móvel, do DVD no automóvel, da TV pela internet. Não que os filmes de cinema tenham chegado ao fim, longe disto. Mas não são mais os únicos, e uma aula de Antropologia Visual deve ser suficientemente aberta aos novos tempos para aceitar o diálogo em outros suportes. Bem diferente do que ocorria nos incícios do ensino e da pesquisa de Antropologia Visual no Brasil. Quando iniciamos, vivíamos ainda a era do pré-digital. Filmes e revelações tinham um alto custo, era preciso um projeto claro antes de se passar ao ato. Hoje, as imagens correm como água nas torneiras, confirmando as previsões de Benjamim (1974). Fotografar é acessível a todas que te-

nham um telefone, tablet, computador e, daqui a alguns anos, óculos. Como manter o estranhamento – a atenção crítica, o olhar ingênuo e inteligente – das alunas num ato fotográfico que passou a ser automático? Inventamos um jogo: o “passe a câmera”. As alunas, em grupos de 3 ou 4, devem escolher um tema a ser registrado, e cada uma tem direito a um número limitado de fotos, passando a câmera à seguinte. O resultado deve ser um trabalho coletivo – portanto, há negociação, debate, projeto.

Cada aula, embora tenha um roteiro, caminha por lados imprevisíveis. Como deve ser um bom documentário. Que outras estratégias didáticas estão sendo usadas no ensino da Antropologia Visual? Saberemos lendo o livro. Livro bem-vindo, necessário, e que já chega com atraso, pois o campo da Antropologia Visual já tem uma longa trajetória no Brasil, uma abrangência nacional, com laboratórios, núcleos e pesquisadoras atuantes nos principais Programas de Pós-graduação e nas graduações de Ciências Sociais onde tradicionalmente atuamos, e agora também nos recém-criados cursos de Antropologia e Museologia.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os pensadores). v. XLVIII – Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas.

RIAL, Carmen. *Contatos Fotográficos*. Antropologia em Primeira Mão/UFSC, 2001.

Introdução

João Martinho de Mendonça
Universidade Federal da Paraíba

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz
Universidade Federal Fluminense

É com grande satisfação que organizamos esta coletânea para a ABA (Associação Brasileira de Antropologia), apresentando ao leitor um pequeno extrato do estado da arte em Antropologia Visual, no contexto em que se reconhece a produção fotográfica e audiovisual em Antropologia como produção acadêmica pela Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Tal conquista é fruto da maturação de experiências de ensino e pesquisa, as quais procuramos articular neste trabalho, de maneira a oferecer uma contribuição considerável ao público interessado.

Este livro reúne trabalhos recentes de pesquisa com reflexões de docentes. Apresenta, assim, um diversificado panorama do conhecimento nesta área. Com autores colaboradores oriundos das mais diversas instituições brasileiras (UERJ, UFF, UFPB, UFRGS, USP, Unicamp, UFJF, UFOPA, UFAM, UFPE, UFCA, UnB, UFSC, UFRJ, Unifesp, UENF, UFRN, UFAL e UFC) e estrangeiras (Rússia, França, Itália, Inglaterra,

México e Portugal). Trata-se, fundamentalmente, de uma tentativa de ampliar a discussão sobre a pesquisa e o ensino de Antropologia Visual no contexto brasileiro, sem deixar de pensar sua inserção e interlocução num contexto mais amplo, internacional.

Os organizadores foram nomeados por universidades federais brasileiras (UFF e UFPB) para atuar como docentes na área de conhecimento especificamente designada por Antropologia Visual. Trabalhamos em cursos de graduação em Antropologia, criados a partir dos programas de reestruturação e expansão do ensino superior do MEC. Ambos coordenamos, em 2012, o Grupo de Trabalho “Antropologia Visual: história, ensino e perspectivas de pesquisa”, na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia. As pesquisas ali apresentadas são a base principal da segunda parte do livro, dedicada à exposição de resultados de trabalhos desenvolvidos em diversas instituições e programas de pós-graduação.

A discussão que ali teve lugar, sobre o ensino de Antropologia Visual, motivou, por sua vez, a ampliação deste projeto, que procurou também reunir reflexões direcionadas às questões básicas do aprendizado de Antropologia Visual. Tratava-se, pois, de articular pesquisa e ensino a partir de experiências diversas, de maneira a cotejar, num mesmo volume, resultados de pesquisas com reflexões sobre a docência nesta área. Assim, convidamos docentes que já, há vários anos, trabalham com o ensino de Antropologia Visual no Brasil. Alguns deles foram, inclusive, orientadores nos trabalhos de pesquisa que integram a segunda parte deste livro.

Essa reflexão sobre o ensino de Antropologia Visual não estaria completa, contudo, se não pudesse abranger e incorporar reflexões de docentes que atuam fora do Brasil (o que nos levou a incluir textos em inglês e espanhol), com os quais, em diferentes momentos e circunstâncias, foram estabelecidas parcerias e diálogos – seja a partir da Comissão de Antropologia Visual da ABA, seja a partir de variados grupos e núcleos de pesquisa das universidades brasileiras. Em alguns casos, por outro lado, o próprio ensejo deste projeto propiciou a busca de novos diálogos. A primeira parte do livro, portanto, dedicada às reflexões sobre ensino, foi composta a partir de um convite por nós elaborado e dirigido para diversos docentes envolvidos com Antropologia Visual no Brasil e no exterior, com os quais tínhamos contato prévio ou interesse por seus trabalhos.

As questões básicas geradoras que tomaram parte no convite eram bastante abertas, concebidas como um ponto de partida, de modo a permitir a cada profissional externar melhor e livremente suas posições, tanto quanto possível, dando expressão à multiplicidade de suas trajetórias: quais foram os principais desafios enfrentados quanto ao estabelecimento do ensino/aprendizado de Antropologia Visual dentro da sua experiência? O que não pode faltar no seu processo de aprendizado? Quais os principais desafios atuais para o ensino/aprendizado de Antropologia Visual? A reflexão mais específica em torno dessas questões contribui evidentemente para melhor fundamentação do trabalho docente que é realizado tan-

to nos novos cursos de Antropologia quanto nos cursos de Ciências Sociais.

Outros convidados acabaram por contribuir noutra frente, a partir de pesquisas por eles já realizadas, reflexões metodológicas, teóricas ou políticas. A terceira parte do livro traz, portanto, diversas perspectivas de abordagem da Antropologia Visual e das imagens. São reflexões breves, entrevistas ou artigos mais extensos que abrem um espaço de discussão mais amplo acerca dos usos das imagens nas ciências humanas e nas sociedades. Permitem-nos contemplar, assim, desde aspectos históricos do desenvolvimento da Antropologia Visual, como também imaginar seus futuros possíveis, nos seus diversos contextos de inserção social e nas áreas fronteiriças com as quais articulam seus conhecimentos.

Contudo, o volume não pretende, e nem poderia, representar a atual expansão do campo no Brasil, suas fronteiras e perspectivas (ver sobre isto o blog do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia – CAV/ABA). Mesmo nas reuniões da ABA, diversos outros GTs discutem mais especificamente temas que também nos são familiares, tais como: cinema, uso da internet, comunicação, arte, etc. O que trazemos aqui é, antes, um esforço fragmentado para marcar o início do que pensamos ser uma nova fase da Antropologia Visual brasileira (ampliada nos últimos anos por novos espaços de ensino na graduação), com base num recorte a partir de nossas trajetórias vinculadas à rede de pesquisadores do CAV/ABA. Importan-

te notar que essa discussão já tem várias décadas no Brasil, como bem expressaram, já há vários anos, Caiuby Novaes (2010) e Samain (2005), ao passo que as tecnologias imagético-sonoras também se multiplicam e nos lançam em novos desafios.

A contribuição de tal publicação, além de servir como subsídio para o ensino e a pesquisa, se realiza no fortalecimento crítico da área, bem como da rede de pesquisadores que se reúne em torno do Comitê de Antropologia Visual – CAV, da Associação Brasileira de Antropologia – ABA. Rede esta que há mais de 15 anos vem trabalhando com Antropologia Visual no Brasil e em intercâmbios internacionais. À medida, também, que oferecerá uma reflexão diversificada e abrangente sobre a história e os desafios atuais da área (pesquisa e ensino), unindo e confrontando pesquisadores com diferentes experiências, esta publicação dará aos leitores (alunos ou professores) a oportunidade de acompanhar, num mesmo volume, momentos diversos das experiências de pesquisa e de ensino, acumuladas nas últimas décadas, no Brasil e em outros países.

Trajetórias e aprendizagens: Antropologia Visual no Brasil e em outros países

A primeira parte do livro é dedicada aos diversos contextos e possibilidades de aprendizado. São reflexões de professores-pesquisadores que atuam em várias frentes, seja na institucionalização de laboratórios e núcleos de pes-

quisa para o trabalho em Antropologia Visual, seja na análise de imagens, seja na produção de filmes etnográficos, seja na própria sala de aula ou, também, na organização e curadoria de festivais, mostras e exposições.

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz reflete sobre os desafios colocados ao ensino na área a partir do trabalho que vem desenvolvendo na Universidade Federal Fluminense. A autora teve sua experiência formativa junto ao Grupo de Antropologia Visual – GRAVI/USP, coordenado pela professora Sylvia Caiuby Novaes, a partir de meados dos anos 1990, quando esta última retornou de um pós-doutorado no *Granada Center for Visual Anthropology* com Paul Henley, na Universidade de Manchester.

Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert, professoras da UFRGS, por sua vez, receberam formação pós-doutoral com Jean Arlaud, uma espécie de sucessor de Jean Rouch, na França. Elas apresentam experiências que integram graduação e pós-graduação, por meio de uma oficina de formação em etnografia visual, tecendo narrativas a partir da análise da estrutura dramática do encontro etnográfico. Clarice Peixoto, professora da UERJ que também estudou Antropologia Visual na França (EHESS), argumenta em favor da produção audiovisual como um sistema específico de apreensão, produção e divulgação do conhecimento em Antropologia.

Angela Torresan, antropóloga brasileira que trabalha hoje como professora do *Granada Center* da Universidade de Manchester, narra a história desse Centro, marcada pela

concepção de um cinema observacional, bem como pelo legado da famosa série de filmes para TV intitulada *Disappearing World*. Lisabete Coradini, professora da UFRN e pesquisadora do cinema africano, discute a construção do imaginário social e os significados culturais engendrados pela imagem, abordando tanto a produção fotográfica, quanto uma antropologia do cinema, temas estes que são articulados a partir de suas experiências de ensino na graduação.

A contribuição de Evgeny Alexandrov, da *Lomonosov Moscow State University*, apresenta um panorama da introdução da disciplina na Rússia, que só se deu em meados dos anos 1980, a partir de festivais de filmes etnográficos organizados pela importante rede da *Nordic Anthropological Film Association* – NAFA. O autor narra a virada na produção cinematográfica, das filmagens de povos distantes à realização de oficinas de produção audiovisual, promovidas a partir do exemplo de Asen Balicki, entre grupos de nativos sem treinamento prévio. Sua reflexão nos leva a pensar ainda nas relações entre a Antropologia Visual e a tradição do cinema, desde os filmes sobre a família do Czar produzidos pelos irmãos Lumière, passando pelo revolucionário Dziga Vertov e mesmo pelo cinema ficcional de um Andrei Tarkovsky.

O artigo de Francesco Marano, professor da Universidade de Basilicata, na Itália, discute as dificuldades encontradas na Antropologia como “disciplina de palavras” e no ensino de Antropologia Visual. O autor aborda a história desse tipo de ensino em seu país (foi de lá, por exemplo, que Paolo Chiozzi editou, entre outros, o livro *Teaching Visual Anthro-*

pology, em 1989) e defende a criação de cursos específicos na área formando profissionais engajados, aptos para atuar numa abordagem transdisciplinar, tanto no campo das artes, em museus e galerias, realizando exposições, exibições, festivais, quanto na universidade. Outro tema que ganha relevância na história dessa disciplina na Itália é a relação com o campo da etnomusicologia, por meio da obra de Diego Carpitella.

Gabriela Zamorano expõe sua prática como pesquisadora e docente no México, mas também sua experiência no mestrado em Antropologia Visual da FLACSO/Equador. Considera a formação prévia dos alunos, as relações com áreas vizinhas (Comunicação e Artes Visuais) e revela as diversas facetas de uma reflexão política que avalia processos de formação na área. Por fim, José da Silva Ribeiro apresenta seu percurso de mais de duas décadas na implementação de uma antropologia com a imagem e sobre a imagem, na construção do Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais na Universidade Aberta de Portugal.

Percursos de pesquisa com imagens na África do Sul e no Brasil

A segunda parte do livro traz artigos sobre pesquisas atuais que apresentam diversas concepções para o trabalho com a imagem na Antropologia. Alex Vailati faz um estudo sobre as pequenas mídias na África do Sul. Dialogando com o campo recente dos estudos de mídia, aponta a apropria-

ção local das câmeras de vídeo, caracterizando um cinema de família como espaço em que figuram as dinâmicas sociais do imaginário. Alice Villela realiza pesquisa etnográfica entre os Assuriní do Xingu, enfocando sua concepção de imagem e ritual. Segundo ela, os processos históricos que envolvem os Assuriní nos últimos 30 anos abrem conflitos intergeracionais. A imagem desloca-se de um objeto patológico, na visão do grupo, para um elemento de registro das formas tradicionais, dada a história do contato. As demandas da pesquisadora de produzir o ritual são incorporadas aos sonhos do xamã, e a partir daí múltiplas interpretações são produzidas, na reflexividade da pesquisa que se sabe intervenção.

Armelle Giglio-Jacquemot, da Universidade de Poitiers, França, apresenta um relato de pesquisa de campo realizada no Brasil acerca do trabalho doméstico. A autora discute suas escolhas na produção de *Nice, bonne au Bresil*, filme de sua autoria que nos leva de encontro ao problema da exploração do trabalho, mas também à necessidade de refletir sobre as relações entre quem filma e quem é filmado. Bárbara Copque nos brinda com sua reflexão sobre as possibilidades da fotografia no estudo das ilegalidades no Brasil. Trabalhando em presídios, encontra corpos e espaços densos de códigos e mensagens a serem compreendidos pela pesquisa. A autora se depara também com a censura da instituição e enfrenta o problema da imagem que (re)vela o controle dos códigos dominantes. A interação em campo produz imagens de afetos e construções de si, dando a ver

que a pesquisa etnográfica é fruto do que se compartilha com o outro.

Essa dimensão de artifício da imagem também se dá a ver no trabalho de Carmen Opirari e Sylvie Timbert. As autoras retomam os dados de suas duas pesquisas com crianças – entre adeptos do candomblé, em São Paulo, e entre moradores do Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, para definir um “olhar menor” de onde se vê e se joga com o mundo. A partir das experiências de realização de seus filmes, pensam a brincadeira infantil com o transe religioso e também criam dispositivos para construir relações com o Erê, entidade religiosa e terreno de liminaridade. No trabalho que resultou na realização do filme *O Morro da mangueira como é* (2010), apresentam o caminho do diálogo com esses olhares menores para escapar dos clichês sobre a vida na favela e chegar a novos planos de consistência em que o vivido possa enfim encontrar expressão.

Fernanda Silva, da Unifesp, entrevista o cineasta Xavante Divino Tserewahú. O indígena é autor de uma série de filmes, narra sua experiência junto ao projeto Vídeo nas Aldeias e destaca o aspecto mnemônico da imagem. A relação entre imagem e memória também é explorada por João Martinho de Mendonça, que discute a pesquisa em Antropologia Visual a partir do litoral norte da Paraíba. Buscando recensear a produção de imagens nessa região, encontra interlocutores entre os fotógrafos e colecionadores da população local. Estudando esse material, ao passo que lançando um olhar sobre a presença do cinema e do vídeo na região, o autor encontra o tema

das festividades e cerimônias como objeto privilegiado. Assim, o estudo de um “campo imagético” da região vai se delinear, ao passo que a estruturação de um laboratório no campus da UFPB em Rio Tinto resulta na produção de exercícios fílmicos, entre eles o *Passagem e permanência* (2012).

Juliana Barreto (UFPE) apresenta um estudo sobre etnogeneese entre os Karuazu de Alagoas, ressaltando aspectos da construção da memória coletiva evidenciados nas Festas do Ressurgimento e na intensificação da realização de rituais. Discutindo o processo de realização do vídeo *Corridas do Imbu: Rituais e imagens entre os índios Karuazu* (2010), ela aborda o problema do realismo na etnografia e a dimensão participativa nos processos de roteirização e edição das imagens.

Lilian Sagio apresenta a problemática dos direitos de imagem, numa narrativa sobre sua inserção na UENF e sobre sua pesquisa com as festas de congada, no norte de Minas Gerais. O artigo de Marcelo Leite *et al*, a partir da UFCA, vai pensar as práticas de fotógrafos da região, marcada pelas peregrinações em torno da figura do padre Cícero, e as adaptações desses profissionais em relação às novas tecnologias digitais, atendendo às demandas e expectativas de um público que cada vez mais porta, ele mesmo, suas câmeras fotográficas. O método de fotoentrevista, preconizado por John Collier Jr., serviu de referência na construção do diálogo com os fotógrafos abordados nessa pesquisa.

Micheline Ramos de Oliveira, da UFSC, apresenta sua etnofotografia em uma favela e em um presídio feminino localizados em Santa Catarina. A autora pretende realizar uma

“etnografia da duração”, pensando sobre os deslocamentos que o tempo opera na produção de uma narrativa sobre si. No segundo caso, recuperando a experiência etnográfica do primeiro. Em ambos, a questão é: como escapar do estigma socialmente construído? Pensando a *mise en scène* de suas interlocutoras.

Estudando coleções fotográficas, Lucybeth Arruda enfoca o material produzido pelo olhar de Heinz Foerthmann durante sua atuação na seção de estudos do Serviço de Proteção ao Índio/SPI, nos anos de 1940. A autora pensa os condicionamentos institucionais como política de Estado na produção do olhar sobre o Posto Indígena, mesmo que a sensibilidade etnográfica que vê e fotografa tente escapar ao discurso assimilacionista da época. Outro trabalho sobre coleções fotográficas é o de Nilvânia Amorim, que discute o material produzido por Curt Nimuendajú em sua atuação entre os Ramkokamekrá-Canela. Em sua pesquisa, a autora realiza uma exposição fotográfica na aldeia com as imagens dos capotes, as máscaras das festividades rituais que já não se realizam há mais de 50 anos; a imagem fotográfica é dispositivo de atualização de uma memória.

Repensar a Antropologia Visual: outras histórias e desafios renovados

Na terceira parte do livro, professores de distintas instituições lançam olhares diversos sobre o campo, apontando dilemas e perspectivas colocados aos que assumem o desafio

do trabalho na área da Antropologia Visual. Carlos Reyna, com base em seus estudos da antropologia fílmica de Claudine de France, retoma uma retrospectiva da história da disciplina em suas regiões de fronteira, mapeando dilemas e possibilidades. Etienne Samain aponta o desafio de habitarmos uma sociedade povoada por imagens, cuja produção está absolutamente democratizada. Trata-se do desafio de, para estar à altura de sua época, “aprender a ver” e de “saber pensar por imagens”, e, mais que isso, de estabelecer comunicações entre tempos, atualizando memórias, mas fazendo projetar o futuro. Mariano Baez Landa apresenta questões acerca das relações de saber e poder e sobre as conexões entre imagem e investigação social, afinal, representar o outro na imagem é também exercer uma forma de poder sobre ele. Renato Athias revisita uma experiência de produção de filmes compartilhada com exilados africanos em Londres. A entrevista com Selda Vale traz um relato da criação do Núcleo de Antropologia Visual (NAVI/UFAM) e da Mostra Amazônica do Filme Etnográfico. Segundo ela, “memória é imagem, imagem é história”.

Nessa rápida consideração conjunta das contribuições deste volume, certamente não fazemos justiça à qualidade e à complexidade daquilo que cada autora ou autor trouxe para esta coletânea. Uma análise mais detida, no entanto, exigiria talvez outro longo artigo ou mesmo outro livro, tarefa da qual, por ora, nos eximimos.

No Brasil, a multiplicidade de imagens em coleções e arquivos, públicos ou particulares, é certamente motivadora e instigante (que o digam Lucibeth Arruda e Nilvânia Amorim).

Sentimos, contudo, que a produção visual (muitas vezes relegada a um plano secundário do trabalho antropológico) acumulada ao longo da história da Antropologia brasileira não foi ainda suficientemente estudada ou mesmo disponibilizada para pesquisas de recorte imagético. Por outro lado, a quantidade de pesquisadores realmente aptos a “mergulhar” devidamente nessas imagens talvez seja até pequena diante da extensão dos materiais visuais que seguem quase esquecidos, silenciosos e à espreita, desafiando nosso olhar. Publicações recentemente editadas pelo Museu do Índio, como o livro *Memória do SPI* (FREIRE, 2011), apresentam imagens que clamam fortemente nessa direção.

As diferentes estratégias de pesquisa com imagens, seja a fotoelicitação, as produções participativas ou compartilhadas, a análise da circulação de pequenas mídias e tantas outras, demonstram bem como cada situação de pesquisa é singular. Não só cada situação, mas mesmo cada momento exige, de quem pesquisa, uma reflexão crítica constante sobre o seu lugar, o lugar do outro e as múltiplas dimensões do encontro etnográfico. É nesse exercício que as estratégias e escolhas mais adequadas podem ser encontradas e experimentadas. Quem faz etnografia usando uma câmera indica também a sua própria posição em relação ao outro, o que faz das imagens mediações pelas quais as dimensões dialógicas são sempre favorecidas. O uso da imagem instaura, assim, uma relação na qual o outro pode se reconhecer, relação pela qual, também, o olhar antropológico se fará distinguir de outros tipos de representação.

A crescente produção de filmes indígenas, a organização de mostras e festivais de filmes etnográficos, o trabalho de curadoria em museus, livros de arte ou exposições (em ambientes virtuais, inclusive) são outros entre tantos aspectos envolvidos nos desafios da Antropologia Visual e de seu ensino. As dimensões didáticas, éticas, estéticas e políticas do trabalho com imagens em Antropologia recebem, ao longo desta coletânea, tratamentos que evidenciam não só a vitalidade da área, mas também os estilos nacionais diversos pelos quais a Antropologia Visual se faz consolidar. No Brasil pós-colonial, tal desafio se renova e nos leva adiante, seja na busca de nossos próprios olhares, como também na reflexão sobre as diferentes formas de internacionalização possíveis nessa área, que envolve o exercício de linguagens não verbais.

Ao final desse longo percurso, sentimos que avançamos, mas percebemos também quão pouco caminhamos e quanto ainda falta percorrer para fazer a diferença que gostaríamos de ver amplamente reconhecida no ensino, na produção e na pesquisa de/com imagens em Antropologia. A multiplicidade de perspectivas e de possibilidades expressa nessa coletânea pode efetivamente servir como sinal de alerta. Por um lado, o que procuramos ainda chamar de Antropologia Visual se desdobra, se modifica, se reconfigura em diversas modalidades e se confunde com áreas vizinhas, o que torna o campo de difícil, senão impossível, delimitação. Por outro lado, percebemos seguramente que há uma série de reflexões, experiências e imagens acumuladas, que há, portanto,

diferentes histórias da Antropologia Visual, em cada país, cidade ou núcleo de pesquisa.

Os livros editados por Hockings (1975) e por Morphy e Banks (1997) seguem como referências obrigatórias para a compreensão da formação da disciplina a partir do eixo EUA-Europa. Mas se deslocamos nosso ângulo de visão para a América Latina ou, também, para os países de língua portuguesa (inclusive africanos), outros olhares se tornam possíveis. Reconhecer e refletir, todavia, sobre o que podemos aprender em cada caso é talvez o maior desafio ao qual essa coletânea nos convoca. Desafio certamente prazeroso, embora muitas vezes carregado de tensões, que podemos agora dividir com vocês.

Enfim, não poderíamos deixar de agradecer à ABA e à sua Comissão Editorial pela acolhida de nosso projeto, especialmente à Carmen Rial, Antônio Motta, Renato Athias e Igor Machado. Aos revisores, principalmente Abner Santos e Paula Yanagiwara e ao diagramador Mauro Fernandes. Às coordenadoras Maristela Andrade e Lara Amorim, e ao colegiado do PPGA/UFPB pela recepção e aprovação de nosso pedido de financiamento pela Capes/PROAP. À Faperj, cujo aporte de recursos foi definitivo para a realização deste trabalho. À Klara Schenkel por suas leituras e observações pontuais na fase de revisão. Agradecemos, fundamentalmente, a todas as colaboradoras e colaboradores que nos confiaram seus preciosos trabalhos, em especial aos que se encontram além das fronteiras nacionais, por sobre as quais nossos conhecimentos avançam para alargar o âmbito de nossos diálogos.

Bibliografia

CAIUBY NOVAES, S. O Brasil em imagens: caminhos que antecedem e marcam a Antropologia Visual no Brasil. In: MARTINS, C. B.; DUARTE, L. F. D. (Coord.). *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: antropologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010. p. 457–487.

CHIOZZI, P. (Ed.). *Teaching Visual Anthropology*. Firenze: Il Sedicesimo, 1989.

COLLIER Jr., J. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU/Edusp, 1973.


FRANCE, C. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Unicamp, 1998.

FREIRE, C. A. R. (Org.). *Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910–1967)*. Rio de Janeiro: Museu do Índio–FUNAI, 2011.

HOCKINGS, P. (Ed.). *Principles of Visual Anthropology*. The Hague, Paris: Mouton, 1975.

MORPHY, H.; BANKS, M. (Eds.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, 1997.

SAMAIN, E. Antropologia visual e fotografia no Brasil: vinte anos e muitos mais. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 115–132, 2005.



1ª PARTE – Ensino no Brasil e em
outros países

Etnografia em filme e ensino de antropologia: apontamentos de sala de aula

Ana Lucia Marques Camargo Ferraz
Universidade Federal Fluminense, RJ/Brasil

O objetivo da presente comunicação é refletir acerca da formação do antropólogo para a realização de filmes etnográficos. Essa temática se coloca no momento em que temos, no Brasil, uma geração formada por núcleos maduros na produção de áudio visual sediados em Universidades públicas brasileiras e que se forma na prática de atividades de pesquisa mediada pela utilização do vídeo – na relação com grupos sociais que aceitam atuar para a câmera na publicização de temas e problemas específicos. Trata-se de um momento em que o acesso e a compreensão do papel da Universidade pública ampliam-se no Brasil. Isto se dá também a partir da criação de cursos de graduação em Antropologia, experiências ainda muito recentes e que demandam um balanço e uma avaliação permanentes.

A forma sob a qual o ensino superior está estruturado no Brasil e na área das Ciências Humanas, de pedagogia expositiva e de transmissão oral, é insuficiente para a aprendizagem do fazer fílmico. A educação centrada na exposição de

textos e na definição de conceitos afasta a prática da pesquisa etnográfica do espaço da sala de aula e de sua relação pedagógica, colocando-a no lugar da iniciação científica ou na pós-graduação – às quais nem todos têm acesso.

As condições para a formação de pesquisadores para o trabalho com o filme etnográfico não estão dadas na Universidade pública e tampouco os professores experimentamos tais práticas em nossa formação antropológica. Enquanto nos cursos de cinema privilegia-se uma formação técnica, na antropologia as disciplinas apresentam escolas, teorias, conceitos, a serem reproduzidos em provas dissertativas. Assim se pensa a formação do profissional que, em campo, pode ou não reposicionar as relações entre teoria e empiria.

Os cursos de cinema têm se estruturado a partir das especialidades ou técnicas características da divisão do trabalho na indústria cinematográfica. Vão especializando roteiristas que não fotografam, fotógrafos que não montam, montadores que não dirigem, diretores que não fazem história/teoria do cinema, tais campos estão separados na formação do profissional. O documentário não dialoga com as abordagens ficcionais.

Embora a difusão das técnicas de produção audiovisual tenha tornado acessíveis os equipamentos de vídeo e fotografia, e a possibilidade de fazer oficinas pontuais de uma ou outra linguagem esteja colocada àqueles que fazem um curso de antropologia visual que pretende formar realizadores de filmes etnográficos, a necessidade de pensarmos

uma formação teórico-prática é urgente. A saber, um percurso que dê conta do trabalho de familiarização com as técnicas de produção de imagem e som em antropologia, disponibilizando uma história da técnica para que os pesquisadores em formação possam ver como é que, em contextos históricos específicos, vão se elaborando linguagens, equipamentos, tecnologias, que respondem a necessidades e a modos de representar a sociedade específicos. Precisamos estudar a história da técnica de produção audiovisual. Mais do que isso, temos necessidade de nos apropriar dela de modo criativo, desenvolvendo soluções particulares para pesquisas concretas.

A proposição deste trabalho de “pensar a educação” em antropologia visual, parte de uma experiência ainda inicial na Universidade pública brasileira daquele que assume o trabalho de conduzir um processo formativo que só se realiza na prática. Constato a realidade universitária, que cinde formação teórica e prática de pesquisa, a falta de infraestrutura pública (equipamentos, espaço, laboratórios) e a carência de formação docente capaz de mediar processos de apropriação da técnica de modo criativo, aptos a subsidiar o estudo e a criação de linguagens capazes de nomear e dar a ver relações etnográficas de produção de conhecimento.

O professor de antropologia visual que visa formar um núcleo produtor de filmes etnográficos precisa dar conta do trabalho de formação de quadros nessas condições. Ser o mediador de experiências concretas de investigação possi-

bilitadas pela produção audiovisual. Assim, trazer o espaço da elaboração da pesquisa para a sala de aula tem um caráter pedagógico.

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a ‘o-posição’ (nossa maneira de opormos), nem a ‘im-posição’ (nossa maneira de impormos), nem a ‘pro- posição’ (nossa maneira de propormos), mas a ‘ex- posição’, nossa maneira de ‘ex-pormos’, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se ‘expõe’. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre. (BONDÍA, 2002, p. 25).

Difícil tarefa a que está colocada: ensinar o que se aprende no caminho – um jogo de corpo, um modo de olhar, uma abertura receptora de perspectivas do mundo. O que podemos propor senão a participação na prática? “Ensinar o que só ocorre uma vez, que contradição nos termos!” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 79). A experiência não é mera fase do desenvolvimento de um método, é o caminho no qual se aprende.

No trabalho de formação de realizadores de filmes etnográficos, está dada a necessidade de composição de equipes de trabalho, numa disciplina que se caracteriza pela produção individual e solitária da relação com o “meu”

campo. A aprendizagem pela experiência demandará o acompanhamento de práticas filmográficas em que a contemplação ativa constrói saberes de modo particularmente distinto de uma prática analítica que visa controlar variáveis da pesquisa.

Formar realizadores passa pelo desafio da definição da pesquisa etnográfica e da compreensão do por que se trabalha um tema. O filme etnográfico é antes etnografia. Mesmo os festivais e mostras de filmes etnográficos algumas vezes acolhem documentários que são muito bem resolvidos plasticamente, realizados por cineastas, mas que não chegam a colocar a questão do etnográfico, contribuindo para a imprecisão e a confusão na definição do campo.

Na definição de metodologia como caminho da experiência, um percurso vai tecendo um argumento. Procuo dar conta desse desafio na Universidade Federal Fluminense constituindo o Laboratório do Filme Etnográfico, que ainda está em fase embrionária. Os programas das disciplinas de antropologia visual visam formar repertório e colocar os jovens antropólogos em contato com os principais debates da área. Experimentamos um modo de conhecer pela imagem, entrando em contato, a cada semana, com um universo, um tempo-espaço, tecendo um panorama, referenciais a partir de onde olhar os filmes. Apropriações diversas do dispositivo fotográfico frisam a linguagem do instante. O tempo, no filme, aparece instituindo um realismo que é contemporâneo do desenvolvimento da narrativa clássica no cinema, constituída a partir da elaboração de um câno-

ne para a montagem. O documentarismo também enfrentou o problema da representação do outro: cinema direto, cinema verdade, cinema observacional. Diversas foram as experiências em torno do olhar sobre o concreto da vida social: compartilhar a produção de histórias, compreendendo as perspectivas dos universos estudados; a questão dos pontos de vista e os cinemas parciais, cinemas nativos. Que conceitos mobilizar numa reflexão sobre o campo do filme etnográfico, que não os saídos dos próprios contextos em que se produzem os filmes?

Mas, para além de uma história do cinema etnográfico, não abrimos mão do desafio de formar realizadores de vídeos etnográficos. A necessidade de prática formativa demanda a criação de projetos de pesquisa etnográfica mediados pela realização de exercícios audiovisuais. Demanda estudar a construção de linguagem e de abordagens, os *feedbacks* e a montagem, como exercícios de audição do mundo.

Em 2011, privilegiamos reconstruir uma discussão em torno de uma epistemologia da imagem, articulada a uma breve revisão da obra de alguns autores de filmes etnográficos – proposta que se realiza em diálogo com a execução de projetos pessoais de investigação etnográfica mediada pela imagem. Sem nenhum recorte temático, misteriosamente, todos os trabalhos de investigação etnográfica propostos tratavam centralmente da dimensão da corporalidade: a relação mestre–aprendiz na capoeira, a aprendizagem na dança afro, a frequência a bares noturnos, a dimensão da

crença na festa de São Pedro de Jurujuba, expressividade em narrativas de narcodependentes em tratamento. A mediação do audiovisual acabou por dirigir o olhar dos estudantes-pesquisadores para os aspectos concretos da interação humana, da corporalidade, da expressividade e da performance. As dimensões sensíveis da vida social, as formas expressivas, gestualidade, aparecem como objetos quando construímos uma abordagem do concreto, da materialidade do mundo. MacDougall (2006, p. 272) destaca que as esferas de uma estética da vida cotidiana, um olhar sobre o lugar, sobre o tempo e sobre as dimensões corporais e pessoais em que a vida social se inscreve são objetos privilegiados para a antropologia visual e o filme etnográfico.

Tais cursos visam, em primeiro lugar, formar um repertório sobre o campo do filme etnográfico, em suas zonas de fronteira com o cinema, tecendo uma história das soluções que foram experimentadas em diferentes momentos e obras. Os cursos visam apoiar a aprendizagem indispensável das linguagens do audiovisual, iniciar um percurso em linguagem cinematográfica. Trabalhar noções de fotografia, quadro, plano e montagem. Montagem paralela e vertical. Visualizando as obras em que tais conceitos foram se estabelecendo, fazemos uma leitura instrumental da história do cinema, além de um olhar sobre o cinema documental e as soluções construídas no campo do filme etnográfico. Marc Piauult escreve que os ruídos de linguagem que vazam quando se prioriza uma atenção ao campo etnográfico emprestam:

uma tensão à imagem, uma respiração de vida que nenhum outro artifício tinha, até então, permitido. (...) Ficção e realidade se misturam e a liberdade inocente dos antropólogos-cineastas lhes permite atravessar os espelhos diante dos quais os cineastas profissionais param, observando petrificados. (PIAULT, 1994, p. 64).

Neste trabalho, “trata-se de elaborar uma linguagem que se tece especificamente em relação com o objeto que se constrói e se investiga ao mesmo tempo”.

Nos últimos anos, o percurso previu um mergulho na história do filme etnográfico. Visando formar repertório e estudar as abordagens de diferentes escolas; permanecemos em um território de fronteira entre linguagem cinematográfica e antropologia. Com a proposição de realização de exercícios etnográficos, em turmas heterogêneas compostas por alunos dos cursos de Ciências Sociais, Cinema e da recém-criada Graduação em Antropologia, é necessário ainda um trabalho permanente de introdução à pesquisa etnográfica. Fazemos isso no desenho de projetos pessoais de investigação. Nesse espaço – da compreensão da investigação empírica, do estabelecimento de relação de pesquisa – a formulação de questões, a construção de uma abordagem, a observação das linguagens estabelecidas no mundo estudado e a reflexão em torno de como dialogar com elas é trabalho de iniciação à pesquisa etnográfica.

Em uma experiência ainda inicial, propomos um terreno de pesquisa como modo de iniciação à etnografia, mediada pela produção de vídeo, no estudo das relações que

distintos personagens da cidade estabelecem com a Praça da Cantareira, Niterói/RJ, localizada em frente à entrada do campus universitário. O projeto Vídeo, Socialidades e Fluxos Urbanos, visa desenvolver abordagens audiovisuais em torno das distintas experiências que diferentes sujeitos fazem da mesma praça.

Antes de mais nada, precisamos lembrar a situação que a região metropolitana do Rio de Janeiro vive nesse momento, com a política pública de policiamento ostensivo dos espaços populares, o chamado “choque de ordem”, que fragiliza posições sociais, legitima a violência como linguagem da apropriação do espaço urbano.

Construir abordagens para o trabalho com filme etnográfico na praça nos permite desenvolver diversos recursos para estabelecer relações compreensivas com diferentes experiências. No caminho da pesquisa, moradores dos morros vizinhos, devidamente invisibilizados pelo traçado urbano, narram histórias de vida e ocupação urbana.

Outra abordagem, enfoca o trabalho no bairro e a permanência de atividades produtivas de pequena escala. Marceneiros, sapateiros, costureiras, barbeiros, pequenas gráficas, artesãos – saberes-fazer que se mantêm a partir de relações de vizinhança e da presença de outros personagens: os estudantes, frequentadores dos bares em frente à Universidade, passantes.

Pichadores deixam marcas nos vários tempos que a arquitetura do lugar revela. Eles têm uma linguagem própria, um discurso que se impõe e que pensa a sua circulação,

num controle sobre os códigos da comunicação social. Casas antigas são cortiços, abrigam muitas famílias. Moradores de ocupações, confraternizam-se com moradores da praça que variam sazonalmente entre a cata de marisco na praia e pedir esmolas. As pessoas que compõem as redes de socialidade que observamos tomam sol na praça, bebendo cachaça, enquanto as crianças brincam. Há relações estabelecidas entre os mais diferentes personagens da cidade, que os mantêm a todos.

Comerciantes e seus pequenos mercados, padarias, bares. Vendedores ambulantes que disputam a possibilidade de estar ali, no contexto do “choque de ordem”, em dias e horários específicos, são protegidos pela multidão de estudantes que param para tomar cerveja às noites de quinta-feira.

Um site deve apresentar essa cartografia de múltiplas experiências, percepções, relações com um mesmo espaço geográfico, que se torna outro quando é vivido diferentemente por perspectivas particulares. Experiências distintas propõem a localização de diferentes pontos de vista e de escuta da praça. Sujeitos que, ao ocuparem o espaço de determinada forma, veem um espaço que é completamente outro a cada ponto de vista – pontos que possibilitam uma percepção, lugares de ensurdecimento e cegueira em relação a outros.

Como David MacDougall argumenta, em seu percurso do cinema observacional à câmera interativa, o sujeito que se sabe no mundo, estabelece relações de posições específicas.

Advogo hoje a favor de uma “elaboração múltipla” ao invés de “conjunta”, resultando numa forma de cinema intertextual. Este passo pode fazer com que a diferença cultural e geopolítica que separa o realizador do “sujeito”, seja reconhecida mais claramente, a fim de que seja respeitada a integridade de cada voz. Podemos dizer que qualquer filme etnográfico inscreve o texto do realizador no texto de uma outra sociedade: um “cinema intertextual” poderia adotar formas mais complexas como a inclusão de vozes múltiplas, o recurso de interpretações diferentes, a montagem de materiais provenientes de realizadores diversos, a sobreposição de antigos textos sobre novos, etc. Tais aproximações colocariam o filme etnográfico em melhor posição para confrontar visões opostas de uma mesma realidade e para assegurar a reciprocidade das experiências. (MACDOUGALL, 1994, p. 74).

Uma sala de aula porosa, que traz material etnográfico colhido no mundo para trabalhar, para discutir enquadramentos, proximidades, diálogos, processos de pesquisa e criação seria a forma de aproximar esse espaço das necessidades colocadas pela aprendizagem do filme. Nossa sala de aula se estende até além dos muros da universidade e busca estabelecer relações, porque o filme etnográfico não é qualquer filme. Porque etnografia se aprende na prática, compreendendo perspectivas, estabelecendo relações produtoras de visões sobre o mundo. Visões referidas a experiências particulares. Filme e etnografia se fazem no particular, pois, para ambos, as dimensões sensíveis da experiência humana são o caminho da compreensão. Como o filme

constrói uma linguagem para apresentar as percepções dos homens que vivem as histórias? Como ele dá a ver as temporalidades experimentadas na pesquisa?

Para possibilitar espaços de formação e experimentação de fotografia, montagem, trabalho sobre as dimensões sonoras da vida social e construção dramatúrgica, o modo como as disciplinas estão estruturadas é insuficiente. Os cursos semestrais, dissociados de Laboratórios com infraestrutura para a produção, são insuficientes. A formação de equipes de estudo, reflexão e elaboração de abordagens para pesquisas etnográficas mediadas pela realização do filme é um horizonte que problematiza a formação tal como estruturada hoje na universidade brasileira.

Conceber as ações acadêmicas sob novos paradigmas de formação exige a formulação de políticas pedagógicas que articulem, de forma inovadora, ensino, pesquisa e extensão, viabilizando a relação transformadora entre universidade e sociedade e mobilizando, para o ensino, possibilidades, metodologias e estratégias alternativas no exercício da aprendizagem e na construção do conhecimento. (RIBEIRO, MELLO e ALMEIDA, 2011)

Um programa de formação de realizadores de filmes etnográficos seria um curso de graduação, de especialização, de pós-graduação? A resposta a estas interrogações é mais institucional que pedagógica. Mas, de toda maneira, uma formação permanente de nossos docentes e pesquisadores, que se dá durante processos etnográficos, deve ser melhor planejada e avaliada. Oficinas práticas seriam coadjuvantes

das disciplinas ou teriam lugar central na formação de antropólogos realizadores? Não quero ficar aqui na oposição antropologia escrita vs. visual, que escrever auxilia completamente na elaboração da abordagem, do argumento, do roteiro – todos processuais e elaborados a partir do diálogo etnográfico.

É importante afastar-se da crença em que a câmera, o equipamento, fará o filme – marca do fetichismo da técnica que nos é contemporâneo, que resulta em um realismo que pensa o mundo como dado e abre mão do trabalho de configurá-lo de modo específico, planejado, e-labor-ado, no filme. Tampouco seria delegar aos “profissionais do cinema e do vídeo” nossa câmera, nossa fotografia, nossa relação com o outro, uma solução razoável. “Olhos não se compram”, diria Wenders.

“As técnicas de antropologia visual dinamizam o processo de coleta de dados, abrindo novas facetas no trabalho de análise e interpretação até então limitados à memória do pesquisador e, frequentemente, ao seu gravador de áudio. Acrescente-se a isso a perspectiva de interação sujeito-objeto que essas técnicas proporcionam, permitindo uma maior comunicação com as populações pesquisadas e a possibilidade de levar os resultados das pesquisas a um público mais amplo.” (ECKERT *et al.* 1995). As colegas destacam a potencialidade do alcance da difusão dos trabalhos fruto da pesquisa. Além disso, outros meios colocam novas possibilidades em termos de linguagem e interatividade. A hipermídia abre um campo para configurarmos histórias abertas em que

a narrativa se reconstitui a cada exibição e o sentido pode ser completado pelo público que entra em contato com a obra. Novos meios colocam ainda a questão da circulação e a possível ampliação de um público para os filmes etnográficos.

Bibliografia

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20–28, 2002.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo, Editora 34, 2008.

ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. Cidade narrada, tempo vivido: estudos de etnografias da duração. *Rua*, 16(1). Campinas, 2010.

ECKERT, C.; GODOLPHIN, N.; ROSA, R.; RODOLPHO, A. A experiência do núcleo de antropologia visual – UFRGS. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, Ano 1, n. 2, p. 221–230, 1995.

GORZ, A. *Misères du Présent, Richesse du Possible*. Paris: Galilée, 1997.

GLOWCZEWSKI, B. Linhas e entrecruzamentos: Hiperlinks nas narrativas indígenas australianas. In GROSSI, M.; ECKERT, C.; FRY, P. (Orgs.). *Saberes e Práticas Antropológicas*. Blumenau, Nova Letra, 2007, p. 181– 201.

GRIMSHAW, A. Eyeing the Field: New Horizons for Visual Anthropology. *Visualizing Anthropology*. Intellect Books, 2005, p. 17– 30.

GUEDES, S. L.; CAROS, C.; TAVARES, F. *Experiências de ensino e prática em antropologia no Brasil*. Brasília, ABA, Ícone Gráfica e Editora, 2010.

MACDOUGALL, D. *Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual?* II Mostra Internacional do Filme Etnográfico. Rio de Janeiro, 1994.

_____. The visual in anthropology. In BANKS, M.; MORPHY, H. (eds.) *Rethinking Visual Anthropology*. London, Yale University Press, 1997. p. 276–295.

_____. *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the senses.* Princeton University Press, 2006.

MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário.* Lisboa, Relógio d'água, 1997.

PERRONE-MOISÉS, L. *Roland Barthes.* São Paulo, Brasiliense, 1983.

PIAULT, M. *Antropologie et cinéma,* Paris, Nathan Cinéma, 2000.

PINK, S. Nouvelles perspectives après une Formation à L'Anthropologie Visuelle. *Journal des Anthropologues*, 47, 48, p. 123-37, 1992.

_____. Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology. *Visual Studies*, v. 18, n. 2, p. 179- 192, 2003.

RIBEIRO, J. S. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, v. 48, n. 2, p. 613-648, 2005.

RIBEIRO, R. J.; MELLO, A. F.; ALMEIDA FILHO, N. *Por uma Universidade socialmente relevante.* Disponível em www.portal.mec.gov.br/dmdocuments/cne_alexfruzza.pdf. Consultado em 12/03/2012.

RUBY, J. *The teaching of visual anthropology at Temple.* Temple University, Philadelphia. Paper presented at the Annual Meeting of the AAA, 1973.

_____. Is an ethnographic film a filmic ethnography? *Studies in the anthropology of Visual Communication.* v. 2, n. 2, Fall 1975.

_____. (ed) *Ethnography as trompe l'oeil: Film and anthropology.* In *A crack in the mirror.* Reflexive perspectives in anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, p. 121-131, 1982.

SOUZA SANTOS, B. *A Universidade no Século XXI: Para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade.* São Paulo: Editora Cortez, 2005.

Experiências de ensino em antropologia visual e da imagem e seus espaços de problemas

Ana Luiza Carvalho da Rocha

Cornelia Eckert

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS/Brasil

Desde a pesquisa etnográfica como um fato social total – conceito de Marcel Mauss para tratar da tridimensionalidade da experiência etnográfica inferindo sobre o próprio fazer e pensar etnográfico como “objeto” de reflexão (Lévi-Strauss apud Mauss, 1974) – passando pela antropologia compartilhada proposta por Jean Rouch nos seus criativos projetos de filmes etnográficos junto aos malineses e nigerianos entre outros países negro-africanos, até a multiplicidade de propostas de uma antropologia da crítica cultural e social (Cardoso de Oliveira, 2000; Fischer, 2009; Wagner, 2010; Strathern, 2006, etc.) o patrimônio imagético produzido nas experiências etnográficas segue a reflexão “relacional, plural e consciente da sua própria historicidade e da natureza contextual dos seus próprios conceitos e instrumentos.” (Fischer, 2009,

p. 48). Nessas novas experiências geracionais, a antropologia visual e da imagem tem se colocado como uma linha de pesquisa consistente nas instituições de ensino e de pesquisa, em especial no Brasil, ousando com os desafios das novas formas epistêmicas e das criações imaginativas.

O ensino da antropologia visual e da imagem no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul foi uma sequência lógica, por um lado, da formação do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL), em 1989, no âmbito do Laboratório de Antropologia Social¹ e, por outro lado, da criação, em 1997, do projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV) a partir de proposta das professoras Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha, junto ao Núcleo de Estudos sobre Culturas Contemporâneas (NUPECs). O Banco de Imagens e Efeitos Visuais, por sua vez, nasce com o propósito de reunir, no formato de coleções etnográficas multimídia, os dados oriundos da pesquisa com itinerários urbanos, memória coletiva e formas de sociabilidade no contexto citadino contemporâneo, visando a criação de um museu virtual da cidade de Porto Alegre-RS. Com esta *démarche*, o artigo apresenta reflexões relacionadas às experiências de ensino de antropologia visual e da imagem no contexto

1 Criado em projeto assinado pelos Professores Ondina Leal, Ruben Oliven, Ari Pedro Oro e pelo aluno de Ciências Sociais Nuno Godolphim.

universitário do programa de mestrado e doutorado no PPGAS da UFRGS.

Alguns apontamentos sobre as linhagens

Podemos afiançar, em nossa experiência, que o ensino da disciplina Antropologia Visual e da Imagem sempre esteve intimamente associado às dinâmicas de pesquisa empenhadas nos núcleos Navisual e Biev, coordenados pelas citadas professoras. Na estrutura acadêmica atual do Programa de Pós-Graduação em Antropologia, o ensino do uso dos recursos audiovisuais na pesquisa etnográfica se situa no interior da linha de pesquisa Antropologia Visual e da Imagem, constituindo duas disciplinas e inúmeras oficinas e ateliês: Fotoetnografia e Antropologia Visual e da Imagem.

A disciplina intitulada Fotoetnografia tem no colega, antropólogo e fotógrafo Luiz Eduardo Achutti, o seu professor responsável, seguindo a proposta metodológica elaborada na sua dissertação de mestrado, aprofundada em sua tese de doutorado sobre a presença da imagem fotográfica na produção da pesquisa etnográfica (Achutti, 1997, 2004). A outra disciplina foi denominada Antropologia Visual e da Imagem, e se orienta para uma formação teórico-conceitual e metodológica de pesquisa antropológica através de processos de produções audiovisuais, incluindo oficinas de visualização de filmes etnográficos e de interpretação fílmica, com base num amplo acervo de

documentários reunidos pelo Navisual no formato de uma videoteca.

Em nossa experiência, observamos que os(as) alunos(as) de mestrado e doutorado que procuram uma formação com o uso dos recursos audiovisuais na prática da etnografia de alguma forma já travaram contato com esta temática na sua formação em ciências sociais, a partir do contato com obras clássicas tais como as de B. Malinowski, M. Mead e G. Bateson e de Evans-Pritchard, entre outras, nas iniciações antropológicas. Outra instância frequente na formação, consiste no conhecimento da obra fílmica de Jean Rouch ou da fotográfica de Pierre Verger, entre outros “antropólogos visuais”. Um conhecimento apreendido tanto nos cursos de antropologia quanto na vida cultural cidadina. Aliás, a procura pela formação em antropologia e imagem, absorve a demanda de alunos(as) advindos(as) de áreas comuns de interesse ao campo da pesquisa antropológica como artes, música, comunicação, arquitetura, letras, história, psicologia, cinema, etc.

Para estudantes oriundos da formação em Antropologia (mestrado e doutorado), trata-se de consolidar um contrato didático em novas bases para a aprendizagem da escrita etnográfica, projetando ir além do espaço livresco, num esforço de sensibilização dos alunos para outras formas de se construir uma narrativa etnográfica com e através das imagens, por meio de uma imersão na descoberta das formas expressivas e sensíveis da cultura.



Alunos e professora apreciam narrativa fotográfica de grupo de pesquisa que desenvolveu pesquisa etnográfica. Escadaria no centro de Porto Alegre. Foto de bolsista IC Probiç Cnpq Navisual. 15ago2003.

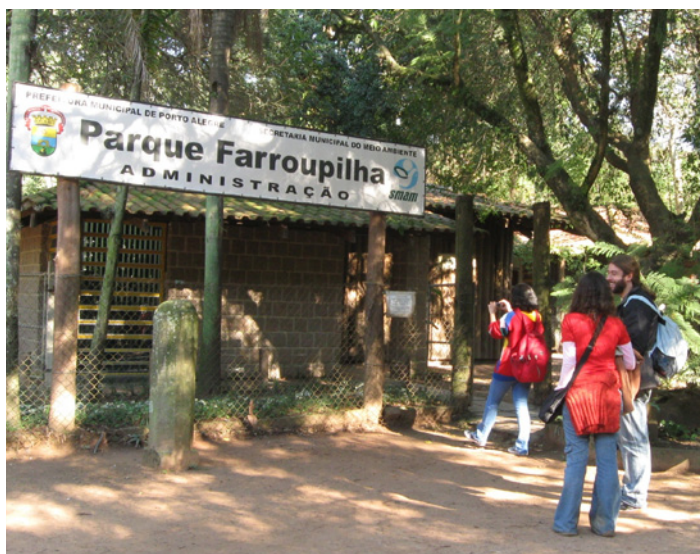
Em cada semestre em que propomos a disciplina, e antes mesmo dos estudantes embarcarem na aventura das aprendizagens de Antropologia Visual e da Imagem, os interessados são indagados sobre a afinidade com os objetivos de uma formação mais ampla com os postulados do campo de conhecimento antropológico. Desde o processo de matrícula, solicitamos aos alunos(as) que nos enviem uma mensagem indicando suas experiências anteriores com fotografia, vídeo, filme, infografia e computação gráfica. Igualmente, solicitamos que nos retornem responden-

do, além destas, outras questões a serem desenvolvidas por escrito: *Qual o seu envolvimento com os recursos audiovisuais até o presente? Qual a relação com os recursos audiovisuais em sua trajetória acadêmica ou fora deste universo? O que você espera aprender nesta disciplina?*

Essas primeiras informações nos permitem apresentar a disciplina e nos aproximar dos alunos(as) em suas disposições de aprendizado bem como, para mais tarde, guiar sua interação em grupos de trabalho. Tendo como fonte de inspiração o pensamento de S. Vigotsky (2001) sobre os laços que unem os pensamentos e as razões afetivas dos sujeitos que aprendem, desde as primeiras aulas os(as) alunos(as) interessados no programa discorrem a respeito de seus interesses, expectativas e experiências anteriores sobre o tema em questão, procurando explicitar a inserção dos conhecimentos que esperam obter nesse campo de conhecimento para sua formação em Antropologia, em especial, quanto ao seu projeto de tese ou dissertação. A orientação deste autor, nesse procedimento, interpreta que a separação entre pensamento e afeto, enquanto objetos de estudo, é uma das maiores deficiências na abordagem da construção do conhecimento humano. Ou seja, trata-se de um equívoco considerar o processo de pensamento como um fluxo autônomo de pensamentos que pensam a si próprios, dissociado da plenitude da vida, das necessidades e dos interesses pessoais, das inclinações e dos impulsos daquele que pensa.

Situando uma experiência de transposição didática

O programa dessa disciplina, mesmo que sempre renovado por ocasião de sua oferta bianual, se orienta nos postulados didático-pedagógicos do pós-construtivismo piagetiano, no qual todo o processo de formação de competências e de construção de conhecimento transcorre no interior de um campo conceitual, como propõe, em especial, G. Vergnaud (1985). Seguindo seus pressupostos, quatro processos de construção de conhecimento são fundamentais: tecer a rede de conceitos que precisam ser transpostas aos alunos; tratar das situações onde esses conceitos emergem; reconhecer os procedimentos por meio dos quais operamos com eles e, finalmente, operar com as representações simbólicas às quais estes conceitos remetem (Vergnaud, 1985). Outro postulado básico diz respeito ao ato de aprender e de ensinar e, para isto, recorreremos à outra pós-construtivista em seu estudo sobre a psicologia da inteligência: Sara Paín (1999). Essa intelectual nos forma na elaboração dos espaços-problemas ao defender o postulado de que a aprendizagem é o processo que se realiza no entrelaçamento das instâncias da inteligência (lógico) e do desejo (dramático), tendo como sede o próprio corpo do sujeito do conhecimento, abarcando tanto as dimensões conscientes quanto inconscientes.



Equipe de pesquisa desenvolvendo exercício etnográfico no Parque Farroupilha no centro de Porto Alegre. Foto de Mabel Zeballos. 17set2009.

Ao capacitarmos os(as) alunos(as) de Antropologia para o emprego dos recursos audiovisuais na pesquisa etnográfica não podemos abrir mão da genealogia dos usos de tais recursos na pesquisa antropológica segundo suas diversas tradições de pensamento, seus procedimentos e situações, assim como das representações simbólicas que estão associadas ao lugar da Imagem como fenômeno que participa das produções culturais humanas e suas expressões intelectuais, científicas e artísticas (artes plásticas, filme, teatro, fotografia, dança e rituais, cantos e contos, etc.).

Em nossos seminários da disciplina de Antropologia

Visual e da Imagem consideramos as representações simbólicas dos alunos como uma dimensão de suas aprendizagens dos usos de instrumentos audiovisuais na produção do conhecimento antropológico, sendo por meio delas que operamos, em parte, a passagem de seus conceitos cotidianos acerca do uso desses recursos audiovisuais na pesquisa etnográfica para as suas conceitualizações científicas (Vergaud, 2004). Nesse processo de formação de conceitos, torna-se relevante uma reflexão profunda, seja sobre os excessos do uso da Imagem nas modernas sociedades urbano-industriais, seja sobre sua ausência, tendo em vista as perspectivas científicas que a consideram como uma fonte de erros e equívocos para a configuração do pensamento científico (Durand, 1989).

Nesse sentido, as primeiras aulas da disciplina propõem o contato individual do(a) aluno(a) com uma pluralidade de sensações, percepções e ações corporais envolvendo suas relações com as formas dos objetos da cultura humana e a descrição sensível de seus simbolismos, no desafio de conduzir os alunos aos traços de lisibilidade de sua expressão estética através das quais as diferentes culturas permitem a visibilidade de sua “teia de significados” (Geertz, 1984).

Sob esse ângulo, iniciamos nossos seminários da disciplina de Antropologia Visual e da Imagem situando nosso campo de formação conceitual no interior dos estudos já clássicos sobre o simbolismo e imagem como Gastón Bachelard (2001), Gilbert Durand (1989), Ernest Cassirer (1994), Jack Goody (2006), Clifford Geertz (1984), Paul Rabinow (1999), Clifford

e Marcus (1986), Bruner e Turner (1986), etc. Da mesma forma, perseguimos as obras de antropólogos cineastas como David MacDougall (2006) e Anna Grimshaw (2003). Aqui importa destacar a presença contínua da produção intelectual no interior da comunidade antropológica brasileira “a favor da etnografia”, sistematicamente apelada a corroborar em todos os processos de reflexões teóricas e epistemológicas sobre a prática etnográfica. Em especial, autores como Gilberto Velho, Roberto Cardoso de Oliveira, Ruben Oliven, Mariza Peirano, Hélio R. Silva, além da produção antropológica audiovisual de todos(as) os(as) pesquisadores(as) de núcleos e centros de estudo de antropologia sonora e visual no Brasil, sempre presentes no programa de formação.

Um percurso intelectual, uma proposta de ensino-aprendizagem

Denominamos o 1º seminário com o título *Sensibilizações, situações concretas e a pesquisa etnográfica com imagens*, e nele definimos como situação-problema o próprio programa de aprendizagem proposto: O campo conceitual da Antropologia Visual e da Imagem. Abre-se, na turma, o diálogo sobre o campo de problemas da disciplina, seus desdobramentos e o programa a ser seguido, assinalando para a importância de um contrato didático entre os discentes e as professoras e entre os(as) próprios(as) alunos(as) no sentido de investirem-se na prática dos exercícios solicitados a cada aula.

Em alguns momentos, as provocações didáticas ao longo da disciplina, abarcam exercícios da área do teatro, da improvisação à expressão corporal, no sentido de situar o(a) aluno(a) de mestrado e doutorado da Antropologia no interior do paradigma estético para o caso da pesquisa etnográfica por meio dos recursos audiovisuais.



Exercício performático de alunos na sala de aula. Foto de Cornélia Eckert. Ago2003.

Tendo por base uma proposta de “imagoetnografia”, o exercício proposto tem por meta aprofundar o processo de sensibilização dos(as) alunos(as) com o mundo das formas, dos objetos e de “não-humanos”, como diria Bruno Latour

(2000). O segundo seminário se denomina *Imagem, imaginário, imaginação* e neste nos dedicamos a apresentar à turma, através de coleções de imagens, as catástrofes da cultura e a lógica reducionista que abarca o processo de emancipação do cogito da vida dos símbolos, discutindo as representações de artistas renascentistas sobre a natureza e cultura humana, as técnicas e tecnologias observacionais, as ciências das visualidades (cinema, vídeos, televisão) até as revisões cientificistas, os estudos do comportamento humano, as rupturas da consciência, a antropologia das desmistificações, desnaturalizações e descolonizações das palavras e das coisas (parafraseando Michel Foucault, 1991).

Nessa aula importa situarmos os(as) alunos(as) no interior de algumas teorias intelectualistas – aponta-se para os equívocos nas concepções redutoras de imagem, em especial teorias que concebem haver um pensamento sem imagens, que minimizam a imaginação. Em especial, nos apoiamos na potência crítica da fenomenologia poética bachelardiana em sua hermenêutica instauradora que supera a divisão entre a palavra e a imagem, nos mergulhando no mundo da imaginação. Desafiamos os estudantes a submergir na concepção de G. Bachelard (2001) acerca do simbolismo imaginário, e suas respectivas intuições, como dinamismo organizador do conhecimento, sendo tal dinamismo fator de homogeneidade da representação.

A primeira consequência importante dessa definição do símbolo para a forma como concebemos o ensino de Antropologia Visual e da Imagem é a anterioridade, tanto cro-

nológica como ontológica, do simbolismo sobre qualquer significância audiovisual. Partilhamos a competência bachelardiana ao operar um conceito de imaginação criadora que rompe com a visão reducionista das motivações simbólicas que participam da construção do mundo das imagens. Ao atribuir autonomia ao *mundus imaginalis* (Durand, 1989), ele reconhece que toda matéria, ao adquirir uma forma, é ambígua porque incita “tanto à introversão como à extroversão” da imaginação criadora daquele que a molda.

Nesta linha, prosseguimos com os seminários, no esforço conjunto de delimitação do campo conceitual na pesquisa antropológica com imagens. Apresentamos, assim, uma genealogia dos conceitos de imaginário e de imaginação na formação do campo disciplinar da Antropologia Visual. Esse trajeto antropológico implica em dialogar com Michel Foucault (1966) sobre o assentamento da imagem na episteme contemporânea. Concordemente, também implica em refletir sobre as reduções epistêmicas e as desfigurações do homem sugeridas por Gilbert Durand (1984, 1999).

Para a realização do 3º seminário, intitulado *Linguagem das formas e a propriedade do mundo das coisas*, propomos para cada aluno(a) o desafio de trazer para a aula um objeto, afetivo ou aleatório, que será manipulado pelo colega, de olhos vendados. Cada aluno(a) toca o objeto na descoberta de suas formas, textura, ângulos, fricções. Nesse exercício, propomos que a vida das formas se revela aos nossos(as) alunos(as) como orientadores dos desafios do mundo vivido em suas estéticas universais. Em uma experiência

eidética, a essência do objeto consagra as impressões, as imaginações. Ora fabulações, ora testemunhos e lembranças, as formas expressivas de sentido são arranjadas como representações visuais, ou sonoras – uma concha recolhida no mar, um cachimbo, o primeiro dente que caiu ainda guardado, uma tesoura que estetiza formas no papel, um crochê da avó, uma carta do tarô, etc. – os objetos ativam uma tessitura de intrigas e de significações construídas nas narrativas que contextualizam a escolha destes. O círculo de relatos é seguido de ensaios de interpretação.



Instalação feita por equipe de alunos para apresentar a pesquisa do grupo em uma vila na cidade de Porto Alegre. Foto de bolsista IC Probic Cnpq Navisual. 7jul2003.

Argumentamos com os(as) alunos(as) que, ao nos deslocarmos reflexivamente, nos transformamos nas imagens que narramos assim como na experiência etnográfica: ao nos relacionarmos com as formas das vidas, com as imagens em sua dinâmica criadora na experiência dos nossos corpos em ação, de nosso pensamento em reflexão, de nossa narrativa em nossas expressões, na nossa escrita em nossos estilos de amplificadores ou reducionistas de registrar, narrar, ordenar, conceitualizar.

Em geral, quando empregadas como recursos didáticos, tais situações de sensibilização dos(as) alunos(as) a um campo conceitual, o da Antropologia Visual e da Imagem, envolvendo certos procedimentos para despertar a consciência estética na turma e provocar rupturas em suas representações simbólicas acerca do uso dos recursos audiovisuais na produção do conhecimento científico, tendem a ocupar os primeiros momentos de cada um dos quinze encontros, com duração de quatro horas, que conformam os seminários da disciplina.

Em decorrência, no 4^a seminário intitulado *A estética fílmica, fotográfica, escrita*, a situação-problema proposta é a de que os(as) alunos(as) apresentem um fragmento de cultura para os demais colegas, que pode ser a reprodução de uma obra de arte, a leitura de uma poesia, a narrativa de uma lenda, mito ou conto, a réplica de uma escultura ou de um desenho, uma peça bordada no tecido, etc. Desafiemos os(as) alunos, por meio dos objetos trazidos e expostos em sala de aula, a pensar o suporte da tela, do papel, do tecido,

do livro e matérias distintas por meio das quais produzimos singularmente a cultura, em suas ordens linguísticas, em suas estruturas simbólicas e arquetípicas, em seus isomorfismos. Compartilhamos com os(as) alunos(as) a sensibilidade de que tratar da estética e da imaginação nos compromete com o estudo das obras da cultura humana com e pelas imagens, e em suas formas criativas. Narrativas orais (sonoras) ou visuais testemunham uma lógica dinâmica na arte de compor as imagens em nossas inteligibilidades estéticas, de configurar culturas, de traduzir figuras, de interpretar estilos e gêneros.

Nesse momento da disciplina, é fundamental aos alunos(as) assistirem, no formato de *workshops*, os filmes clássicos, individualmente ou em grupo. A familiarização com os documentários etnográficos e com os filmes clássicos e contemporâneos, é acompanhada de resenhas pelos(as) alunos(as). Assim, nas aulas que seguem, tanto a linhagem dos pais e mães fundadores(as) de filmes antropológicos é convocada quanto seus escritos: *Nannok of the North* (1922) de Robert Flaherty, *Auspays des Dogon* ou *Sousles masque noirs* (1938) de Marcel Griaule (realizado no contexto da missão Dakar-Djibuti, que cruzou a África de leste a oeste nos anos 30), *Tracking the pale fox: studies on the dogon* (1983) de Luc de Heusch (da pesquisa sobre os Dogon), ou os filmes do cineasta brasileiro Thomaz Reis (de 1917 aos anos 30) sobre as expedições do projeto Rondon, etc. Pioneirismos fílmicos acompanhados de leituras de textos precursores como o de Margaret Mead sobre antropologia visual (Mead, 1979).

As provocações didáticas ao campo da Antropologia Visual e da Imagem avançam com o objetivo pedagógico de situar a turma no interior de um núcleo comum de conhecimento em torno do qual as aprendizagens dos seminários se desenrolam coletivamente. Compartilham de situações concretas preparatórias para o desenvolvimento de trabalhos etnográficos que se apoiam no estudo das formas expressivas da cultura: varal com narrativas fotográficas, estudo de álbuns familiares, performances, crônicas videoográficas, contextualização dos espaços pesquisados na forma de desenhos ou colagens, etc.

Nesse momento das aprendizagens, os(as) alunos(as) começam a perceber que são múltiplas as práticas de ensino e de aprendizagem no campo da Antropologia Visual e da Imagem e que sempre há e haverá equívocos na prática da etnografia por meio dos recursos audiovisuais. Mas, o mais importante é concluir que aprendemos com nossos próprios tropeços. Não partimos do pressuposto que há um acordo didático ideal para o ensino dessa área de conhecimento. A pergunta sobre o modelo certo (existe uma cartilha, por favor?) se esvai no ar sem solidez.

A experiência de ensinar e produzir coletivamente e sistematicamente sob este formato nos faz dialogar com os projetos de transmissão de conhecimento (ecoando as memórias coletivas) de Walter Benjamin (1993) e de Maurice Halbwachs (1950) – teóricos que, desde seus primeiros escritos, apontam para o valor da transmissão da experiência e para o saber prático e plural que problemati-

za as experiências temporais (Benjamin) e espaciais (Halbwachs). Tal exercício provoca nas professoras e nos(as) alunos(as) o esforço narrativo da experiência, para que, enquanto narradores, ultrapassemos o confortável lugar da identidade-mesmidade para agirmos no tempo compartilhado na ipseidade (Ricoeur, 1983), ao preço de uma “sublimação estética do si” (Gagnebin, 1999, p. 87) e de uma rejeição à memória egológica. O esforço de criação é o desvio, é a “renúncia à discursividade linear da intenção particular” (idem) concebendo o sujeito ético em sua manifestação.

Adentramos com mais dúvidas e menos certezas no nosso 5º seminário, *Os corpos, os gestos e os trajés (cenografia móvel)*. O(A) aluno(a) é desafiado(a) a pensar na instância corporal como uma das mais importantes para a produção do conhecimento antropológico pela via dos instrumentos audiovisuais (eles mesmos próteses do corpo do(a) antropólogo(a)). Inúmeras são as perguntas que se desdobram na medida em que os exercícios são realizados. Quais as marcas corporais que deixamos de nossos corpos nas imagens que produzimos dos corpos dos outros? Onde posicionar o meu corpo no interior da ação que estou etnografando? Como registrar o simbolismo das técnicas corporais? Como se apresenta um corpo? Como ele se manifesta, se relaciona, se cria e recria para o olhar do etnógrafo, em relação ao corpo do etnógrafo? Corpos, gestos, expressões e suas épocas, fluxos do tempo, fruição dos espaços. Corpo virtual ou

real, em suas manifestações diacrônicas e sincrônicas? Os registros das inflexões de estruturas invariantes nas técnicas corporais, nas artes de vestir, de locomover, de repousar (o ponto de vista, o dentro do campo, o fora do campo, etc.). Os estudos da etnocenologia, do teatro, da construção de personagens, da criação dos papéis, do *homo ludens* são chamados ao diálogo, ao ensino da cultura como processo de interpretação e performance. E insistimos: Qual seu ponto de vista? Qual seu ponto de escuta?



Equipe de pesquisa interagindo com o personagem Mario. Exercício etnográfico no Parque Farrroupilha no centro de Porto Alegre. Foto de Mabel Zeballos. 17set2009.

Chegamos ao 6º seminário, *Os personagens (as intenções) e os rostos (as expressões)* provocando os(as) alunos(as) a nos trazerem exercícios de composição de personagens a partir do registro do simbolismo de suas práticas na vida ordinária. Lembramos-lhes que, ao ensinarmos os procedimentos e as técnicas da pesquisa etnográfica por meio dos recursos audiovisuais não estamos apenas operando no plano dos conceitos científicos e de suas estruturas cognitivas, mas também com as estruturas desejantes dos sujeitos de nossos alunos. Toda a aprendizagem lógica abarca, assim, aprendizagens dramáticas.

Avançamos para o 7º seminário, *Os papéis (as ações) e os cenários (os lugares)* e um novo exercício é proposto à turma. Trata-se do desafio de restaurar, numa sequência limitada de imagens (sonoras ou visuais), a construção da interioridade de um papel social por meio do registro meticuloso da exterioridade das ações realizadas por uma pessoa qualquer (homem, mulher, criança ou velho, pouco importa) em sua vida ordinária, mas sem descuidar do lugar-contexto (os cenários) onde esta ação se desenrola no tempo. Pedimos atenção para a experiência de deslocamento de uma ação no tempo e nas formas de ficcionalizar uma sequência de instantes. O que reter e o que eliminar? Como narrar? A sequência da ação implica na construção das passagens de uma forma à outra no sentido de narrar um acontecimento (como ensina Paul Ricoeur, 1994).



Rafael Devos apresenta em aula uma narrativa em fotografias de seu trabalho de campo em Porto Alegre, RS. Foto de Liliâne Guterres. 4fev2003.

Por outro lado, avançando na nossa proposição de aprendizagens no campo da Antropologia Visual e da Imagem, apresentamos aos alunos(as) outro desafio, o da produção de registro etnográfico no plano de uma Antropologia sonora. Nesse caso, partimos de outra premissa fundamental no processo da estruturação dos seminários, qual seja a afirmação de G. Vergnaud (1993) de que as aprendizagens dos conceitos científicos dependem do confronto do(a) aluno(a) com situações-problema, provocando-o(a) no sentido de formular perguntas sobre tais situações para, assim, obter suas respostas. Che-

gamos a proposição do 8º seminário, intitulado *As falas, os ruídos e os silêncios*, com a proposta de realização de um exercício de descrição etnográfica a partir do registro sonoro das formas de vida social. O desafio será a redescoberta não apenas da dimensão das palavras no interior do processo de produção do conhecimento antropológico, mas também dos pontos de escuta que produzem a descrição etnográfica das culturas humanas a partir de suas sonoridades, seus ruídos e barulhos, incluindo-se seus silêncios.

Estamos, nesse momento do curso, mergulhados em uma forma de arranjar as aprendizagens da Antropologia Visual e da Imagem num conjunto de situações-problema que encontra inspiração igualmente nos testemunhos do antropólogo e fotógrafo John Collier Júnior, em suas experiências de ensino sobre o fotografar (1967), e na obra “O ouvido pensante” de R. Murray Schafer (2003) ao nos ensinar sobre a paisagem sonora partindo da provocação sobre o que é música? o que é ruído? fragmentando criativamente o ambiente sônico a ser percebido pelos(as) alunos(as) em suas aprendizagens.

O 9º seminário intitula-se *As situações (as intrigas) – o documental*. Em direção à estabilização dos esquemas de pensamento apreendidos ao longo dos seminários anteriores, provocamos a realização de exercícios etnográficos mais elaborados. Ou seja, é chegada a hora de os estudantes serem confrontados com as novas situações e procedimentos em torno dos quais os conceitos da Antro-

pologia Visual e da Imagem gravitam. Trata-se de situar os(as) alunos(as) na sua condição de narradores, desafiando-os(as) a repensar o caráter documental da etnografia visual e sonora nos termos de uma tríplice mimese (I – pré-figuração, II – figuração, III – refiguração) segundo as palavras de P. Ricoeur (1994).

Novamente, enfatizamos aqui a importância, na montagem dessas aulas, dos estudos de G. Vergnaud sobre a *Teoria dos Campos Conceituais* para a prática de ensino-aprendizagem dos conceitos de filmes etnográficos como parte de uma tradição do cinema documental – processo em que enfatizamos a assertiva sobre caráter polissêmico e operatório da construção dos conceitos científicos pelos seus aprendizes, isto é, de que “um mesmo conceito pode ser representado de inúmeras formas e pode aparecer em diversas situações” (Vergnaud, 1985). Nesse ponto, o tema do seminário precisa abarcar um conjunto diversificado de situações-problema nos quais os alunos apreendem a pertinência dos filmes etnográficos ao gênero documental. O objetivo é que, ao final dessa experiência com a pluralidade de estilos, “aquilo que se manteve inalterado” no uso dos recursos audiovisuais para a produção de conhecimento desvende algumas das principais invariantes operatórias das situações onde o *documental* desponta nos procedimentos da produção do conhecimento antropológico.



Equipe de alunos pesquisa no centro da cidade de Florianópolis. Foto de Cornélia Eckert. 15mai2004.

A cada seminário, portanto, as situações–problema propostas para a turma apontam para um campo de conceitos da Antropologia Visual e da Imagem, sendo cada um dos(as) alunos(as) motivados(as) a confrontar suas pesquisas etnográficas com exercícios envolvendo o uso dos recursos audiovisuais, apontando toda a metodologia para a descoberta tanto de filiações quanto de rupturas epistêmi-

cas no plano da prática antropológica. É com essa intenção que chegamos ao 10º seminário, denominado *As técnicas (e a imaginação da matéria)*. Propomos aos alunos(as) uma reflexão sobre a adequação entre suas escolhas por determinadas técnicas de registro audiovisuais tendo em vista a matéria dos fenômenos por eles investigados. O reconhecimento de que a participação da imaginação criadora é componente do próprio processo de construção do conhecimento científico é aqui uma perspectiva a ser ensinada aos estudantes. Nesse contexto, emerge o lugar da imagem como mediação tanto entre o gesto esboçado pelo(a) antropólogo(a) no esforço do registro da palavra pronunciada pelo(a) Outro(a) quanto entre a técnica escolhida para esse registro e a própria matéria da vida social e de seus arranjos de formas diversas.

O ato de criar (produzir) imagens resulta, para nós, desse processo de formação de competências específicas no uso dos instrumentos audiovisuais para a construção do conhecimento antropológico, abarcando um círculo de confianças – como nos ensina Paul Ricoeur (1994) – e, por que não, de formas de solidariedades na realização dos exercícios segundo um processo de transposição didática. O diálogo e o debate em torno da construção dos exercícios progressivamente afeta os estudantes, obrigando-os a refletir sobre os seus envoltos em comunidades antropológicas interpretativas. Chegamos, assim, ao 11º seminário, *Os dramas (as narrativas)*.



Aluna apresenta pesquisa sonora e narrativa fotográfica, ambas feitas pela equipe em bar no centro de Porto Alegre. Foto de Cornélia Eckert. 22nov2007.

Formular conhecimento no plano da Antropologia Visual e da Imagem significa a formulação de constantes operatórias reconhecidas pelo sujeito nos usos dos recursos audiovisuais sobre o real a ser etnografado e que nem sempre constituem a parte explícita e discursiva dos conceitos. Com essa assertiva rumamos para o 12º seminário, *Os ritmos (esculpir o tempo)* e a imersão dos alunos no espaço de problemas que representa o ato de ficcionalizar o tempo para a consecução de toda a obra etnográfica. Para aprender as formas do uso dos recursos audiovisuais na produção do conhecimento antropológico todo(a) aluno(a) precisa a compreensão de suas

escolhas no interior de um conjunto bastante amplo de situações de referência do campo disciplinar na trajetória crítica e reflexiva da Antropologia Visual e da Imagem.

O jogo dialético das situações de trabalho e de novos problemas enfrentados na prática profissional dos(as) antropólogos(as) visuais ao longo da formação de seu campo disciplinar (e que engendram discursos explícitos de sistemas integrados) conforma, portanto, a base da formação de competências dos(as) alunos(as) de nossos cursos. Só pode-se gerar conceitos científicos quando há um discurso explícito com sistemas integrados. Nesses termos, por exemplo, não se pode reduzir o conceito de antropologia compartilhada, criado por Jean Rouch, à sua mera definição uma vez que este remete a um conjunto de situações e de problemas enfrentados por aquele antropólogo em campo, no interior das quais esse conceito adquire sentido para a área disciplinar da Antropologia Visual e da Imagem.

Em todo o processo de ensino-aprendizagem proposto em nossa disciplina, buscamos mostrar aos aprendizes que a história das ciências e das técnicas nos ensinam que existem revoluções intelectuais. Assim, nos três últimos seminários, *A restauração da imagem 1 – a fotografia*, *A restauração da imagem 2 – o cinema e o vídeo* e *A restauração da imagem 3 – as novas tecnologias*, abordamos, finalmente, o uso de determinadas linguagens e técnicas audiovisuais para formação da Antropologia Visual e da Imagem como um campo conceitual assim como de experiências clássicas para essa área de conhecimento.

Em todo o processo aqui descrito, é o campo da didática que tem nos permitido organizar as aprendizagens dos(as) alunos(as) em torno de determinadas rupturas importantes na progressão dos seus conhecimentos, forçando a desestabilização de suas hipóteses cognitivas rumo a esquemas de pensamento e de ação mais complexos sobre os usos dos instrumentos audiovisuais para a produção do conhecimento antropológico.

Oficinas – outras experiências de ensino-aprendizagens em Antropologia Visual e da Imagem

Em nossa formação como professoras da disciplina de Antropologia Visual e da Imagem, a experiência de pós-doutorado (com bolsa de estudo CAPES e CNPq), em 2001, no Laboratório de Antropologia Visual e Sonora do Mundo Contemporâneo, Paris, França, sob a coordenação do Prof. Jean Arlaud, nos permitiu acessar os diversos desafios que nosso orientador criava para seus alunos(as) em suas saídas de campo em Paris, no interior da França e mesmo no exterior. Em 2001, a nossa participação em sua oficina prática com os alunos em uma pequena cidade do nordeste da França, atingida por um forte processo de desindustrialização e catástrofes climáticas, foi inspiradora a nosso próprio aprendizado docente com a formação de alunos por meio de oficinas.

Inicialmente, destacamos o fato de que as diversas situações de trabalho de campo vividas pelos(as) alunos(as),

distribuídos em pequenas equipes, eram escolhidos por Jean Arlaud como um *espaço de problemas* privilegiado e onde as aprendizagens sobre os recursos audiovisuais na pesquisa antropológica de sua turma de alunos iriam ocorrer. Em seguida, destaca-se o fato de Jean Arlaud desafiar seu grupo de alunos a romper com a pouca riqueza intelectual em que muitas vezes resultam as aprendizagens individualizadas. Certamente a máxima de Henri Wallon de que todo o conhecimento é “conhecimento do outro” (Wallon, 1979), inspirava as lições do mestre.



Reunião de grupo para apresentar suas filmagens para as professoras na casa de Ana Luiza, reflexão sobre o roteiro a ser proposto para edição. 18set2009.

A estruturação da turma dos alunos, num determinado momento, no formato de equipe propiciava novas formas de trocas sociais entre os alunos, enriquecendo horizontalmente suas experiências com a prática etnográfica. Seguindo um roteiro previamente estipulado, inicialmente a equipe recém-formada por Jean Arlaud perambulava pela cidade até o momento de adotarem, ou serem adotados, por determinados moradores da cidade.

Desse momento em diante, os desafios do registro das situações de campo, a divisão das funções no interior do grupo, as delimitações de onde e quando registrar os dados de campo configurava-se como uma provocação didática para as suas escolhas dos procedimentos técnicos a serem adotados pela equipe. As escolhas dos procedimentos técnicos pelos alunos resultavam do processo de precisão conceitual a respeito do fenômeno que seria etnografado, tendo em vista o contexto onde ele ocorria. Para cada momento da experiência do trabalho de pesquisa a equipe precisava definir as diferentes linguagens audiovisuais no tratamento conceitual do problema a ser investigado. Um problema de investigação que os aprendizes de antropólogos visuais descobriam na medida em que aprendiam concretamente os usos dos recursos audiovisuais na produção de seus dados etnográficos.

As experiências lógicas e dramáticas derivadas da inserção progressiva no campo, num curto espaço de tempo (3 a 5 dias), eram sistematicamente discutidas ao final de cada jornada diária de campo com todos os alunos reunidos

e com cada equipe. Expunham-se suas descobertas sobre a vida cotidiana dos habitantes dessa pequena cidade média pela presença compartilhada da equipe de pesquisadores e dos equipamentos em suas rotinas, seja nos espaços públicos, seja nos espaços privados.



Alunos e professora apreciam narrativa fotográfica de grupo de pesquisa que desenvolveu pesquisa etnográfica. Escadaria no centro de Porto Alegre. Foto de bolsista IC Probiq Cnpq Navisual. 15ago2003.

Nossa experiência com a realização de oficinas como parte do processo de formação ocorreu pela primeira vez como proposta de fechamento da disciplina de Antropolo-

gia Visual e Imagem, no primeiro semestre de 2003, junto ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na UFRGS. A cidade escolhida para essa primeira oficina de etnografia sonora e visual foi a cidade de Cachoeira do Sul (RS), o que implicou a organização de uma logística para o deslocamento e a estadia da turma de alunos no local por cinco dias.

O primeiro procedimento implicou na distribuição das funções entre os membros da equipe com o processo de produção de imagens (captação de som, entrevistas, operador de câmera, fotografia, etc.). O segundo procedimento foi de discutir um roteiro de desafios sugerido para a pesquisa durante os cinco dias. Também eram aconselhados a alterarem as funções no decorrer do trabalho promovendo trocas e aprendizagens horizontais entre os colegas.

O roteiro parte do seguinte: “No documentário etnográfico o caminho através do qual se narra uma história é a própria descoberta da direção da história.” Partimos, portanto, de uma pergunta para os(as) alunos(as) para a qual ainda não tínhamos uma resposta precisa: *Sobre o que se trata essa experiência de etnografia sonora e visual?* Tratava-se, para todos nós, do desafio de cada um realizar uma série de excursões etnográficas fora do campo limitado de nossas evidências cotidianas e de nossas verdades estabelecidas.

Na sequência da apresentação da oficina que iríamos realizar indagávamos à turma de alunos(as): *As situações de “campo” que todos estaremos vivendo, afinal, o que*

devem provocar? No esforço de iniciar um conjunto possível de respostas, apresentávamos a eles algumas pistas. As “situações de campo” deveriam desafiar a sagacidade exploradora dos participantes, revelando-lhes, na medida do possível, que as imagens produzidas por todos possuem referência explícita às circunstâncias de sua produção (época, lugar, autor, etc.). O desafio proposto a cada um era o de “ser e estar em campo” observando suas estratégias pessoais de aproximações do Outro através dos diferentes tipos de tecnologias (sonoras, fotográficas e videográficas) adotadas, buscando captar no documento etnográfico a qualidade do diálogo cultural que se estabelece com o(a) “nativo(a)”.

Todos os envolvidos na oficina deveriam estar disponíveis para refletir sobre as estratégias de aproximação que adotamos em “situação de campo” com o “nativo” e estar atentos para o fato de que essas estratégias comportam uma reflexão em torno das operações técnicas às quais devemos nos submeter para que a imagem do Outro lhe seja restituída de uma forma, ao mesmo tempo, rigorosa e sensível.

Segundo, a imersão em campo com os instrumentos audiovisuais deveria provocar em cada participante o desejo da aplicação de uma metodologia sistemática de pesquisa etnográfica através dos recursos audiovisuais, na aceitação de que ela ocorreria através do mergulho das equipes de trabalho em situações limites do encontro com o Outro na cidade visitada.



Equipe de alunos pesquisa no centro da cidade de Florianópolis. Foto de Cornélia Eckert. 15mai2004.

Terceiro ponto: no processo de produção de imagens sonoras e/ou visuais pelas equipes formadas no interior

da turma de alunos(as) carecia revelarem as implicações éticas que decorrem das escolhas estéticas da equipe no processo de captura da imagem do(a) Outro(a). Nesses termos, os documentos etnográficos, ao serem reunidos posteriormente conforme certas estruturas narrativas, precisavam contemplar os ritmos diferenciais que presidem o encontro etnográfico (a evolução da intriga no encontro antropólogo/nativo dada no agenciamento interno de certas sequências de imagens captadas em situação de campo).

Quarto ponto: as imersões dos alunos no processo das oficinas realizadas no âmbito dos espaços públicos da cidade de Cachoeira do Sul deveriam desafiar os participantes na produção de uma etnografia visual e sonora que contemplasse, na própria construção da imagem, as condições de produção em sua cena discursiva. Isto é, o desafio seria o de provocar os(as) alunos(as) à compreensão da importância das modulações que assume a etnografia visual segundo o ponto de vista do(a) narrador(a)-antropólogo(a). As etapas de cada momento da oficina deveriam ser uma provocação para os(as) alunos(as) refletirem sobre o encontro etnográfico como uma situação onde o(a) antropólogo(a) pode se aproximar do(a)Outro(a) a partir de situações de campo inúmeras vezes paradoxais, tendo em vista o exercício antropológico através do uso dos instrumentos sonoros e visuais.



A aluna Susana Araújo entrevista Marli Gaspary na sua loja em Cachoeira do Sul. Foto de Rosana Pinheiro Machado. Jul2007.

Segue abaixo a descrição das diferentes provocações didáticas que a oficina de cinco dias em Cachoeira do Sul oferecia aos alunos da disciplina de Antropologia Visual e Imagem:

1º Dia de trabalho

Manhã

Chegada a Cachoeira do Sul, acomodação dos alojamentos, reunião na casa da Profa. Cornelia Eckert.

1º Dia de trabalho

Tarde – Parte I

Pauta: Reconhecimento do « campo »

Questões iniciais

Como perceber e descobrir as marcas que balizam o registro e a captura do “Outro” na imagem?

A imagem etnográfica não pode se ancorar no olhar distanciado. O autor da imagem é observador, ele não se coloca fora da cena etnografada; ainda que toda a « observação » para o antropólogo se projete como participante, segundo uma ambição descritiva, o que interessa para a imagem etnográfica é o que encontramos de « nós » no Outro, ou o que rejeitamos do Outro

A imagem etnográfica deve revelar a implicação do antropólogo, não importa que artifício usemos para isso: sombra projetada, presença marginal por meio do microfone que aparece, presença direta pela inclusão do antropólogo na cena registrada.

A imagem etnográfica não pode revelar o Outro dentro de uma singularidade extrema que separe o seu comportamento do meu próprio, que me choque ou me divirta, ou ainda, que me surpreenda, nem, finalmente, de uma tal forma que eu não me reconheça nele.

Quais os aspectos a serem pensados no momento da captura da imagem do Outro?

Aspectos metodológicos: as situações que regulam a aproximação e a representação do “outro”:

Referências às circunstâncias de sua produção: os dispositivos colocados à disposição

Aspectos técnicos: as possibilidades dos instrumentos usados

A escolha da perspectiva situacional: pensar a construção de sequências, os movimentos dos aparelhos, os jogos de luz, os planos, os ângulos, as lentes e seus encaidamentos

A decodificação da escritura visual e sonora: interrogar-se sobre as relações de sentido entre os meios empregados e os propósitos obtidos, (apropriação ou adequação)

Tarde – Parte II

Pauta: Início do trabalho de campo

Delimitar o « contexto dramático » a ser etnografado: a rua, lugar de passagem, de encontro e descoberta

Questões principais

Para o caso de uma Antropologia urbana: pensar a imagem bachelardiana da « cidade oceano »

Situar-se nos espaços que contém o conteúdo da história a ser narrada/etnografada: **a cidade das ruas**

Iniciar o estudo do « lugar » através do registro sonoro e visual dos microeventos que transcorrem nas ruas, nas esquinas, nas calçadas, nos cruzamentos, nos bares, nas lojas, etc.... lugares que reúnem coreografias singulares.

Sugestões de coreografias espaciais que condensam situações dramáticas

O binômio Rua/Praça, toda rua conduz a outra rua, a uma praça

Rua e ruas: ruas como corredores, onde se pode ficar, ruas onde se deve apenas circular

As ruas e suas densidades: densidades de veículos, densidades de pessoas, densidade de lojas, etc.

As ruas e suas formas: ruas abertas, ruas fechadas, ruas antigas, ruas novas, ruas retas, ruas curvas, ruas estreitas, ruas largas.

As ruas e suas calçadas: topologia de ruas, subir, descer, atravessar, ultrapassar, parar, retornar.

Situações e ruas: o anonimato e o encontro com o outro, a liberdade, a vigilância: o homem que caminha, o condutor de veículo, o vendedor de jornal, o aposentado.

A rua e os microcenários: os cafés, as butiques, a cabine telefônica, o salão de beleza, o armazém, etc.

As ruas e os deslocamentos: os trajetos, os riscos, os deslocamentos dos pedestres, das bicicletas, dos carros, das carroças, etc.

As ruas e os acontecimentos: o olhar as vitrines, a espera na calçada, entrar e sair de lojas e bancos, encontrar pessoas; carregar pesados pacotes, procurar uma lixeira, sentar-se num banco público

As ruas e suas animações: o espetáculo urbano, as filas, os namoros, as brigas, as festas, as saídas da missa, etc.

As ruas e seus modelos: ruas com marquises e ruas em marquises: proteção contra as intempéries, abrigo de camelos, agrupamento nas vitrines, etc.

Noite – Parte I

Reunião de Trabalho

Pauta: 1ª Avaliação do trabalho de campo

Sempre há uma série de excursões e incursões *antes*, *durante* e *após* o trabalho de campo que balizam as evidências registradas pelo antropólogo.

Roteiro/decupagem/locações (pré-produção)

Pensar um roteiro para orientar a próxima ida a campo explorando, através da inteligência narrativa, a composição dos elementos dramáticos já registrados anteriormente

O lugar do roteiro de captação de imagens.

O distanciamento do autor de sua obra depende da reescrita sistemática do roteiro de captação de imagens originalmente concebido.

O investimento na exploração da identidade ficcional da escrita etnográfica

A descoberta de narrativa etnográfica a partir da composição dos elementos dramáticos mais poderosos da linguagem sonora, fotográfica ou videográfica.

O problema da cronologia das decisões que ocorrem sempre « a posteriori » e as escolhas de captação de imagens segundo um roteiro

“Decupar” as imagens registradas em campo no formato de um roteiro significa encontrar uma « sintaxe » aos desdobramentos dos diferentes olhares a serem perseguidos pelo antropólogo no tratamento conceitual do tema a ser etnografado.

O lugar da decupagem: A decupagem é uma forma de conduzir o desdobramento de olhares orientados sobre o

objeto, ação, etc. a ser etnografado. A decupagem se configura a partir da sua captura por uma sintaxe: um plano fechado no rosto de um personagem, a câmera que se movimento para o registro do seu gesto, finalmente, um plano aberto do local onde ele está. A decupagem cria um dispositivo propício à emergência da palavra do Outro, uma vez que ela modela a dramaturgia visual ao orquestrar as decisões do antropólogo no tratamento da imagem do Outro, seja em razão da ordem de registro das ações que estão pensadas no roteiro original, seja em função da dramaturgia das imagens a serem escolhidas. Durante a decupagem, o etnógrafo deve estar atento aos perigos de um « a priori » da narrativa visual sobre a realidade etnográfica e as etapas de preparação do registro visual propriamente dito.

Noite – Parte II

Pauta: Reunião de trabalho,

Finalização das avaliações: construção de roteiros

Os lugares de registro sonoro e visual

Lugares de abertura, lugares de rupturas, acima de tudo, lugares que assinalam referências culturais >>

Toda a escrita etnográfica dramatiza uma **ação** (o que acontece) ou mais e um ou mais **personagens** (a quem acontece).

Procurar um assunto dentro do contexto espacial que circunda as duas praças principais da cidade de Cachoeira do Sul? Isto vai exigir um processo de investigação no local através da observação participante no sentido de se pesquisar ações de personagens característicos desses espaços.

Pesquise para adotar um ponto de vista! Pesquisar pessoas, situações e locais.

Diálogo, sua função? Relaciona-se com a necessidade do seu personagem, suas esperanças e sonhos. O diálogo deve comunicar informações ou fatos de sua história.

Pensando num roteiro de captação de imagens

A importância da descoberta de um enredo, uma intriga nas suas observações exploratórias: atenção especial a tudo o que aconteceu nos espaços observados à tarde e aos personagens a quem aconteceu

Roteiro consiste de uma série de elementos que podem ser comparados a um sistema: montado e arranjado de forma específica, funcionando como um todo, com suas partes relacionadas e unificadas pela ação, personagens e premissa dramática. Identifique e analise cada um desses elementos – **ação, personagens e premissa dramática** – para o caso das cenas observadas na fase exploratória de campo

Um roteiro se compõe de finais, inícios, pontos de virada, planos e efeitos, cenas e sequências unificados pelo impulso dramático de ação e personagens; elementos são arranjados de forma particular e revelados visualmente. Como você poderia pensar a sua etnografia visual para o próximo dia?

Roteiro: história contada em imagens. A partir de que sequência/agenciamento de imagens você poderia narrar as cenas observadas na fase exploratória de seu campo. Projete esse encadeamento para sua próxima ida a campo.

2º Dia de trabalho

Manhã – Parte I

O despertar, a preparação dos equipamentos, a revisão do roteiro

Questões iniciais

Pensar o dispositivo (máquina fotográfica, grande angular ou objetiva, por exemplo; câmera de vídeo, na mão ou no tripé?) **de captação da “palavra” do outro implica pensar, desde os primeiros dias em campo, o lugar do antropólogo e do Outro, concebendo-se esse dispositivo como possibilidade de garantia da qualidade da relação entre ambos.**

Como tais dispositivos determinam a pertinência da restituição da palavra do Outro, eles precisam ser pensados antes de se estar em “campo”, ou melhor, eles fazem parte de pensar as condições do próprio “campo”.

Através de uma reflexão cuidadosa da própria situação de se “estar em campo”, podemos conceber alguns aspectos-chave que merecem ser pensados para construção de dispositivos propícios à emergência da palavra do Outro:

Dentro ou fora, onde posso me situar em campo para compreender a alteridade?

Ele/eu, as implicações da produção do encontro etnográfico: a tênue conquista da intersubjetividade

A importância fundamental de se pensar a apresentação do outro pela apresentação do « eu » do antropólogo e a interrogação sobre si.

Os recursos áudio e visuais como instrumentos de desvendamento da forma como o antropólogo e o Outro operam suas representações de si-mesmos.

Os recursos auditivos e visuais como modalidades de restituição das estratégias diversas de pertencimento a uma dada ordem social e cultural.

Manhã – Parte II

Retomada dos trabalhos de campo

Pauta: A premissa dramática

São os diálogos entre o(s) personagem(s) e o etnógrafo que movem a história, uma vez que tais diálogos comunicam fatos e informações das condições do trabalho de campo do etnógrafo. Os diálogos revelam a qualidade do diálogo cultural do etnógrafo com os seus “personagens”, eles emprestam realidade à história, revelam conflitos da história, de estados emocionais, comentam a ação.

Questões principais

Esboce o enredo da história

A descoberta da melhor forma de contar uma história é conhecer profundamente a perspectiva dos seus personagens e escolher o arranjo estético que melhor soluciona a intriga de suas histórias.

Crie situações de entrevistas:

Inicialmente, “fazer alguém falar” e, ao mesmo tempo, estar atento tanto às condições de produção de uma tal “cena discursiva” do Outro quanto às imagens que re-

tratam essa cena, são ações complementares que exigem determinada sensibilidade do antropólogo preocupado com a produção de uma etnografia sonora e visual. Exigências epistemológicas iniciais:

Posicionar-se diante do Outro admitindo-o como radical desconhecido

Observe o Outro como medida de distanciamento de si, em termos de escala de conhecimento da figura humana por excelência

Face à presença da diversidade cultural, recupere a peculiaridade humana nos traços diferenciais de si e do Outro, evitando discursos hegemônicos que tendem a nuançar os limites e obstáculos que presidem o encontro etnográfico.

No diálogo estabelecido com o Outro, oriente-se sempre pela devolução das « imagens do Outro » não só em termos das imagens captadas em campo mas nos pensamentos que produzimos a respeito dele.

Finalmente, uma situação de entrevista desponta como um dos momentos centrais de questionamento ético a respeito do uso e da interpretação dos dados etnográficos obtidos em campo e a exigência de restituição da palavra do Outro.

Descobrimo a estrutura dramática do encontro etnográfico

Os incidentes, episódios ou eventos registrados envolvendo os personagens devem ser percorridos até a sua finalização, através deles o etnógrafo conduz as partes da história narrada a uma resolução dramática. Explore nos

lugares etnografados, através de sequências de imagens, os relacionamentos entre personagens e os cenários de seus respectivos mundos.

Através dos enquadramentos e das composições, investigue as feições de diferentes personagens e as diversas atmosferas de seus cenários – preocupe-se em etnografar através da unidade específica de ação de cada um desses personagens no mundo, o lugar a partir do qual eles narram suas histórias.

Tarde

Pauta: Retomada do trabalho de campo

Dos personagens e suas ações

Todo o personagem, para o caso do documentário em Antropologia, se forma a partir do encontro etnográfico com o Outro, as condições desse encontro permitem que o etnógrafo descubra sua vida interior e outra, exterior. Há muitos modos de revelar um personagem visualmente (também oralmente).

Questões principais

Descobrimo personagens

Seguir alguns personagens previamente escolhidos, pela manhã, dentro de uma história, procurando registrar as suas “mudanças de sorte” (encontro com pessoas conhecidas, eventos inesperados)

Descubra o contexto dos personagens a partir da própria descoberta etnográfica dos lugares por eles habitados.

Escolha e apresente apenas um personagem segundo

suas atitudes (modo de agir e sentir); personalidade (traços exteriores e interiores, características) e comportamentos (ações e fazeres)

Explorando o encontro etnográfico como « situação dramática ».

Descreva as circunstâncias da ação desse personagem no espaço etnografado: o que move suas ações, suas motivações, seus hábitos, seu modo de vida e de ser a partir de sua inserção em campo.

Retrate esse mesmo personagem no seu espaço cotidiano, realizando uma ação, apresentando detalhes exteriores e interiores do personagem, explicitando, no tratamento da imagem, o seu ponto de vista sobre ele.

Construindo personagens

Selecionar um personagem principal (protagonista), construa a história dele, pense sobre suas relações, reconstrua os diálogos entre eles a partir de suas vivências interiores e exteriores.

Explore a sua narrativa biográfica e estabeleça um ponto de vista para esse personagem.

Registre atitudes, traços comportamentais e de personalidade (o conteúdo). Os significados, os sentidos (visões de mundo, estilos de vida, expectativas e motivações)

Descreva uma cena, recrie seu contexto e, depois, estabeleça seu conteúdo.

Descubra o propósito de seu personagem no mundo a partir de algumas cenas vividas com ele na situação de

campo, recorte o lugar e tempo para ele e etnografe essas cenas levando em conta o seu conteúdo específico.

Descubra todos os componentes possíveis da ambiência que conformam tais cenas, registre-os considerando o seu contexto de origem.

Noite – Parte I

Pauta: Reunião de trabalho: finalização e reavaliação de roteiros

Questões principais

Qual o impulso dramático que move a narrativa etnográfica para a sua conclusão?

Temas: Produção (dispositivos usados, equipamentos etc.), Edição/montagem/trilha (pós-produção)

A etapa da produção: condensa a dialética da intenção inicial como fundadora da obra etnográfica e o registro da ação propriamente dita.

A distância entre as hipóteses de realização e as operações de registro de campo.

As decisões e as escolhas de certos detalhes, de prosseguimentos de gestos e ações no agenciamento da realidade etnográfica através dos quais a narrativa antropológica torna-se, mais tarde, compreensível.

O domínio da estrutura da narrativa em relação ao roteiro original.

O lugar da **edição/montagem**: um dos momentos delicados do processo de restauração da palavra do Outro pois

é nele que nos interrogamos sobre os lugares diferenciais que ocupamos no diálogo cultural construído em campo.

O processo de montagem/edição das imagens captadas nos interroga a respeito:

Da dupla interrogação a partir da qual se constrói uma relação cujo encontro etnográfico determinará a qualidade e a pertinência da restituição da palavra do Outro;

Da consciência da oposição entre decupagem, gravação e montagem e suas formas diversas de representação do mundo de si e do Outro;

Da composição de fragmentos de ações, de reações de personagens de indicação de contextos sociais e culturais e de reconstrução de um cenário de fundo comum, uma vez que o processo de montagem/edição de imagens opera com a ideia da restauração da situação etnográfica inicial de onde elas saíram;

Dos princípios de escolha no momento da sucessão e articulação de imagens tendo em vista o ajuste entre o propósito central que moveu inicialmente o trabalho de campo e o compromisso da narrativa etnográfica em remontar esta experiência

Noite – Parte II

Pauta: Reunião de trabalho

Questões principais

Seminário: Os dramas (as narrativas)

SCHERER, J. Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. In: *Cadernos de*

Antropologia e Imagem, v. 3. Construção e análise de imagens, Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996.

BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les éditions du Cerf, 2000. Cap. III Le cinéma et l'exploration. Cap. VII. L'évolution du langage cinématographique.

Leituras pessoais

CARDOSO, S. O olhar dos viajantes. In: *O olhar*, São Paulo: Cia das Letras, 2000. p. 347-360.

PEIXOTO, N. B. O olhar do estrangeiro. In: *O olhar*, São Paulo: Cia das Letras, 2000. p. 361-366.

GARDIES, A. *Le récitfilmique*. Paris: Hachette, 1993.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *Lê récit cinématographique*. Paris: Nathan Cinema, 1990. Introduction e Chapitre Premier p. 5-38.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & Pós-Cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997.

PIAULT, M. *Anthropologie et cinéma*. Paris: Nathan, 2000.

VANOYE, F. *Récitécrit e récitfilmique*. Paris: Nathan, 1993

3º Dia de trabalho

Manhã

Despertar, preparação dos equipamentos, revisão do roteiro

Pauta: Conclusão dos trabalhos de campo

Retornando a campo ainda uma vez: detalhando as cenas! O propósito de uma cena dentro de uma narrativa etnográfica é mover a história adiante. Uma cena etnografada

poder ser longa ou curta de acordo com a necessidade da história. Toda a cena tem duas características: lugar e tempo.

Questões principais

O retorno do olhar às circunstâncias dramáticas registradas?

De posse dos conhecimentos já acumulados sobre seu personagem, observe novamente o contexto das cenas registradas e explore, sob novos ângulos, o seu conteúdo.

Onde a ação etnografada aconteceu, ou seja, qual o local da cena? Explore outros momentos de registro de cenas – a gravação foi externa (EXT), explore seu personagem em cenas internas (INT); se as imagens foram à tarde, explore-as no turno da manhã; seu personagem estava sozinho com você, agora, aproveite que ele está com outras pessoas, etc.

Como aprofundar os pontos de vista das cenas já captadas? Qual o propósito das diferentes cenas, antes e depois? Como o teu personagem se comporta nas diferentes cenas?

As diferenças das atmosferas das cenas etnografadas? Quais os seus componentes diferenciais?

Ache novos elementos de cena para enquadrar seus personagens dentro da história: Que novos aspectos da vida de seus personagens poderão lhe ser, então, revelados?

Tarde

Retorno a Porto Alegre

Ao final dos 3 dias de oficinas, restava ainda uma pergunta no ar a ser respondida pelos participantes da oficina,

cada um ao seu modo: Como restituir sua verdade nos jogos das interações pesquisador/nativo e nas escaramuças que conformam o lugar que ocupa o “outro”, “objeto” singular a ser observado?

Para orientar possíveis respostas apontávamos então para 4 pontos essenciais do processo de produção de uma etnografia audiovisual:

A preparação para o registro/captura de imagens (a decupagem) e a montagem das imagens obtidas – duas formas de se operar o agenciamento de imagem do Outro e de si mesmo. A distância entre ambas entre os dois momentos anuncia o lugar da interpretação no ato da descrição etnográfica, ou seja, da subjetividade do antropólogo no processo de representação da imagem do Outro.

O etnógrafo deve estar atento a exploração atenta do espaço de produção da palavra do Outro. A voz, o corpo, o cenário, etc. todos esses elementos se interpenetram e se complementam. Selecionar o ângulo, o ponto de vista, o enquadramento, é uma operação técnica que devemos realizar pensando que as imagens captadas devem ser reunidas, posteriormente, restaurando o ritmo, a fluidez, a dinâmica do encontro etnográfico onde foram produzidas.

O ato de enquadrar – a descoberta de um gesto, um olhar, uma postura corporal que nos permite contar uma história mais justa, mais precisa de quem é o Outro – implica na concepção da arquitetura global da narrativa que estamos construindo (decupagem).

Ao final, o processo de montagem ou edição permite que o antropólogo consiga aproximar os fragmentos de tempos e espaços heterogêneos capturados por suas imagens, reunindo-os numa sucessão de imagens, de sobreposições, de ritmos de encadeamentos voltados a restituição da palavra do Outro.



Instalação feita por equipe de alunos para apresentar a pesquisa do grupo em uma vila na cidade de Porto Alegre. Foto de bolsista IC Probic Cnpq Navisual. 7jul2003.

Como fechamento dessa experiência de antropologia visual e da imagem, três anos após e sob a direção de Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert, a equipe do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (PPGAS, IFCH e ILEA, UFRGS) produziu o documentário *Tempos vividos e tempos narrados: etnografia visual em Cachoeira do Sul* (40min) que foi

restituído para os(as) entrevistados(as) e anfitriões, sendo exibido em diversas ocasiões naquela cidade e em mostras de vídeos etnográficos em Porto Alegre.

Esse documentário também passou a estreitar os demais cursos de Antropologia Visual e da Imagem desenvolvidos na Graduação de Ciências Sociais e no Pós-Graduação em Antropologia Social no PPGAS IFCH UFRGS, com exercícios coletivos finais em 2005, na cidade de Guaíba (RS); em 2007, na cidade de Porto Alegre (Centro); em 2009, na cidade de Porto Alegre (Parque Redenção) e, em 2011, na cidade de Viamão (RS).



Equipe Navisual organiza exposição fotográfica “Universidade da Fotografia” no Museu da UFRGS. Foto de Cornélia Eckert. 10set2003.

Por fim, registramos que essa metodologia de ensino em Antropologia Visual e da Imagem nos guia igualmente em cursos intensivos de formação que moderamos em várias cidades onde fomos convidadas por professores e pesquisadores em antropologia: em Curitiba (na UFPR, convidadas por Ana Luiza Sallas), em Marília (na UNESP, convidadas por Christina Rubim), em Florianópolis (na UFSC, convidadas por Carmen Rial), em Belém (na UFPA, convidadas por Flávio Abreu da Silveira), em Manaus (na UFAM, convidadas por José Exequiel Basini Rodrigues e Deise Montardo), em Rio Tinto (na UFPB, convidadas por João Martinho de Mendonça) e em Buenos Aires (na UNSAM e na IDES, sob a coordenação de Rosana Guber).

Concordemente, esperamos dar continuidade a esse projeto de ensino. Para tanto, alguns próximos convites nos honram: em Berlin, em 2013 (na LAI/UFB, convidadas por Ingrid Kummels), e na cidade de Salvador, em 2014 (na UFBA, convidadas por Carlos Caroso).

Bibliografia

ACHUTTI, L. E. R. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS e Tomo Editorial, 2004.

_____. *Fotoetnografia: Um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Livraria Palmarinca, 1997. v. 01.

AMIEL, V. *Esthétique du montage*. Paris: Nathan Cinema. 2001.

AUMONT, J. Da cena à tela, ou o espaço da representação. In: *O olho variável ou a mobilização do olhar*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

- _____. *O olho variável ou a mobilização do olhar*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves*. Paris : Librairie José de Corti, 1942.
- _____. *A Dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1988a.
- _____. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1988b.
- _____. *La terre et les revêries du repos*. Paris: José Corti, 1988c.
- _____. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1989.
- _____. *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1993.
- _____. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. (Obras escolhidas. v. III). São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas. v. I). São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERGSON, H. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 1970.
- _____. *L'évolution créatrice*. Paris: PUF, 1959.
- _____. *La pensée et le mouvant*. Essais et conférences. Paris: PUF, 1969.
- _____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOSI, E. *Memória e sociedade – Lembranças de velhos*. São Paulo: Queros Ed. Ltda. e EDUSP, 1987.
- BOUCHART-D'ORVAL, J. H. *La lumière de l'obscur*. Paris: Les éditions du Relié, 1997.
- BRUNER, E. M. & TURNER, V. *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 3–30.
- CARDOSO de OLIVEIRA, R. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: UNESP. 2000.

- _____. *Sobre o Pensamento Antropológico*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro/CNPq, 1988.
- CARDOSO, R. *A aventura antropológica*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.
- CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem – introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CHION, M. Avant-propos e Construire un son. In: *Le son*. Paris: Nathan, 1998.
- CLIFFORD J.; MARCUS, G. E. (eds.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- COLLIER Jr., J. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- CRAPANZANO, V. *Tuhami: Portrait of a Moroccan*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.
- DURAND, G. *Science de l'homme et tradition*. Paris: Berg International Editeurs, 1979.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.
- _____. *Beaux-Arts et archétypes*. La religion de l'art. Paris: PUF, 1988.
- _____. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris: Berg International, 1979.
- _____. *L'imagination symbolique*. Paris: PUF, 1992.
- DURHAM, E. *A caminho da cidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1984.
- _____. *A dinâmica da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DURKHEIM, É. *Les règles de la méthode sociologique*. Paris: PUF, 1968.
- ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração. In: KOURY, M. G. P. (Org.). *Imagem e Memória: Estudos em Antropologia Visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000. p. 19-39.

_____. A cidade como sede de sentidos. In: LIMA FILHO, M. F.; ECKERT, C.; BELTRÃO, J. (Orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

_____. A memória como espaço fantástico. In: GUIGOU, N. (Org.). *Trayetos antropológicos*. 1ª ed. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidade, 2006a, p. 33-42.

_____. Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. *Revista Rua*. Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP, Campinas – SP, v.9, pp. 101-127.

_____. Les enjeux de la ville moderne. In: CHEVALIER, S. *et alii* (Org.). *Filmer la ville*. Besançon/ França: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.

_____. O antropólogo na figura do narrador. In: *Habitus, Revista do Instituto de Pré-História e Antropologia*. Universidade Católica de Goiânia. Goiânia, GO: Ed. da UCG, v. 1, n. 2, jul./dez, 2003b.

_____. Prémises pour une étude de la mémoire collective dans le monde contemporain sous l'optique des itinéraires des groupes urbains brésiliens. In: *Sociétés, Revue des Sciences Humaines et Sociales*. Demeures de l'Humain. Paris, França: De Boeck Université, v. 75, 2002/1.

_____. *O tempo e a cidade*. (Coleção Academia II). Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2005.

EDWARDS, E. Antropologia e Fotografia. In: *Revista Cadernos de Antropologia e Imagem*. n.2, p.11-28, 1996.

FISCHER, M. Etnografia renovável: seixos etnográficos e labirintos no caminho da teoria. In: ECKERT, C. *et alii*. *Revista Horizontes Antropológicos*. n.32. Porto Alegre: Ed. UFRGS, p.23-52, 2009.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Ed, 1991.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1988.

FRANCE, C. *Cinema e Antropologia*. Campinas: Unicamp, 1998.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.
- GOODY, J. *La peur des représentations*. Paris: La découverte, 2006.
- GRIMSHAW, A. *The ethnographer's eye. Ways of seeing in modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GUÉNON, R. *La règne de la quantité et les signes du temps*. Paris: Gallimard, 1972.
- GUTERRES, L. S. *Le gente de ansina*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/IFCH, Porto Alegre, 2003.
- HALWBACHS, M. *La mémoire collective*. Paris: PUF. 1950.
- LATOUR, B. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: UNESP, 2000.
- LEROI-GOURHAN, A. *O gesto e a palavra*. Lisboa: Perspectivas do Homem, 1970.
- LEVI-STRAUSS, C. Introdução. In: MAUSS, M. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 1-36.
- MACDOUGALL, D. *Transcultural Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- _____. *The corporeal image – Film, ethnography and the senses*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2002.
- MAFFESOLI, M. *Aux creux des apparences*, Paris: Plon. 1990.
- _____. *La connaissance ordinaire: précis de sociologie compréhensive*. Paris: Librairie Méridiens, 1985.
- _____. *La conquête du présent*. Paris: PUF, 1979.
- MALINOWSKY, B. *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Ed. Abril, 1978.
- MANGUEL, A. *Lendo Imagens*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- MEAD, M. Anthropologie visuelle dans une discipline verbale. In: FRANCE, C. (Org.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Mouton, 1979.

- MORIN, E. *Ethique. La méthode*. Paris: Seuil, n.6, 2004.
- _____. *L'identité humaine. La méthode*. Paris: Seuil, n. 5, 2001.
- _____. *La connaissance de la connaissance. La méthode*. Paris: Seuil, n.3, 1986.
- _____. *La nature de la nature. La méthode*. Paris: Seuil, n.1, 1977.
- _____. *La vie de la vie. La méthode*. Paris: Seuil, n.2, 1980.
- _____. *Les idées. La méthode*. Paris: Seuil, n.4, 1991.
- NOVAES, A. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PAÍN, S. *A função da ignorância*. São Paulo: Editora Artes Medicas Sul, 1999.
- PARENTE, S. M. B. A. (Org.) *Diálogos com Sara Paín*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
- PIAGET, J. *Sabedoria e Ilusões da Filosofia*. São Paulo: Difusão Europeia, 1969.
- RABINOW, P. *Antropologia da razão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1999.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Tempo e Narrativa*. v. 1, São Paulo: Papirus. 1994.
- ROCHA, A. L. C. Antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração de símbolos. In: *Horizontes Antropológicos*, Antropologia Visual, Ano I, v. 2, 1995.
- SAHLINS, M. *Como pensam os nativos*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- _____. *Ilhas da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- SAMAIN, E. “Ver” e “Dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowsky e a fotografia. In: *Horizontes Antropológicos*. n. 2, Antropologia Visual, PPGAS/UFRGS, 1995.
- SANSOT, P. *Le goût de la conversation*. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.
- _____. *Les formes sensibles de la vie sociale*. Paris: PUF, 1986.
- _____. *Les gens de peu*. Paris: PUF, 1992.

- _____. *Variations paisagères*. Paris: Klincksieck, 1983.
- SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 2003.
- SERRES, M. *Le tiers instruit*. Paris: Bourin, 1991.
- SIMMEL, G. *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1934.
- _____. *Rome, Florence, Venice*. Paris: Editions Allia, 1998.
- STRATHERN, M. *O gênero da dádiva*. Campinas: Unicamp, 2006.
- TURNER, V. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Eduff, 2008.
- VELHO, G. *Individualismo e Cultura*. Petrópolis: Zahar, 1981.
- _____. *Utopia urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.
- VERGNAUD, G. Conceitos e Esquemas numa Teoria Operatória da Representação. *Psychologie Française*. 30(3-4), nov. 1985.
- _____. Piaget e Vygotsky: Convergências e controvérsias. *Revista Geempa*, Porto Alegre, RS, n.2, p. 76-83, nov. 1993.
- VIGOTSKY, L. S. *A construção do Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- WAGNER, H. R. (Org.). *Fenomenologia e relações sociais*. Textos escolhidos de Alfred Schutz. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.
- WALLON, H. *Do acto ao pensamento*. Lisboa: Moraes, 1979.

A pedagogia de ensino do Centro Granada de Antropologia Visual: notas para um exercício comparativo

Angela Torresan

Universidade de Manchester, Inglaterra

I think that it is the responsibility of every generation of anthropologists to bear witness to the world as they find it at that particular time. Given that we have this wonderful technology to help us produce this testimony, we should think carefully how to use it. Not simply as a kind of slave to contemporary theoretical fashion, nor simply as a kind of medium for demonstrating our poetic virtuosity, and certainly not simply as a kind of banal recording instrument. Rather we should utilize it as a way of demonstrating a sensitivity to the cultural forms of the world as it is at the moment at which we're living in it. That's what I think the ambition of all anthropologists should be, textual or visual. Those armed with the skills and the awareness that comes with learning to use filmmaking technology are in a particularly privileged position, and they should make sure that they make the best use of it. (Henleyem Flores, 2009)

A criação do Centro Granada de Antropologia Visual (*Granada Centre for Visual Anthropology – GCVA*) da Universidade de Manchester, em 1987, foi fruto de uma relação especial entre a antropologia e a televisão inglesa que durou

cerca de 20 anos, entre as décadas de 70 e 90. O interesse, tanto corporativo quanto de audiência, na produção de documentários sobre populações não-ocidentais sustentou, por exemplo, a renomada série da televisão Granada, *Disappearing World*, que entre essas décadas produziu 63 filmes de uma hora de duração sobre populações localizadas em todos os continentes. O tema e o estilo de produção, baseados no trabalho de campo de antropólogos que serviam como consultores, eram inovadores tanto para a televisão quanto para a antropologia que até agora não havia tido tal exposição fora do mundo acadêmico. Antropólogos emprestavam seu conhecimento especializado sobre um determinado grupo social à pequena equipe de produção da televisão Granada, num processo colaborativo de tradução cultural destinada à uma audiência de massa que no auge do seu sucesso chegou a atingir 8 milhões de espectadores (é bem verdade que a concorrência era fraca com apenas outros dois canais de TV a BBC 1 e 2).

O Centro Granada de Antropologia Visual surgiu da colaboração entre a televisão Granada e o Departamento de Antropologia Social da Universidade de Manchester, então chefiado pela visionária antropóloga inglesa, Marilyn Strathern, criadora da ideia. A intenção era a de treinar estudantes de antropologia para que pudessem produzir documentários etnográficos sem a mediação de uma equipe de televisão, com o intuito de criar um vínculo produtivo entre a prática acadêmica e a linguagem do cinema. Tratava-se da criação de um núcleo de capacitação de antropólogos na

arte do documentário para que aprendessem a utilizar os meios audiovisuais não só como modo de representação, de tradução, do conhecimento antropológico, mas também como parte do processo de produção desse conhecimento.

O antropólogo chamado a dirigir o Centro Granada e o mestrado em Antropologia Visual (MAVA), Paul Henley, havia se formado no curso de cinema documentário da Escola Nacional de Filme e Televisão (*National Film and Television School*), sob a instrução de Colin Young. Colin Young, por sua vez, foi um personagem influente no desenvolvimento de um estilo de documentário etnográfico que se tornou clássico, o chamado “cinema observacional.” Antes de estabelecer a Escola Nacional de Filme e Televisão, Colin Young, havia estabelecido um primeiro programa interdisciplinar entre a Escola de Filme da Universidade da Califórnia, Los Angeles, e o Departamento de Antropologia chefiado pelo antropólogo Walter Goldschmidt. Criaram o *Ethnographic Film Program*, cujo objetivo era o de aproximar estudantes de cinema e de antropologia. Dessa colaboração, nasceu um projeto de cinema etnográfico que se aproximasse da prática antropológica de observação participante. As diretrizes do cinema observacional são múltiplas e variadas, e têm sido definidas e criticadas por vários autores, como Grimshaw e Ravetz (2010) e MacDougall (2003). Uma de suas direções mais interessantes e que continua a informar o ensino no Centro Granada é a de observar outras culturas a partir de seu ponto de vista e não de um roteiro cinematográfico ou teórico pré-determinado – bem ao estilo do tipo de pesquisa que

se faz no trabalho de campo antropológico. A pedagogia do Centro Granada tem sua origem na interseção entre a série *Disappearing World*, que empregava antropólogos como mediadores entre o grupo social com o qual faziam pesquisa e a equipe de filmagem da televisão Granada, e o cinema observacional do *Ethnographic Film Training*.

Além do Mestrado em Antropologia Visual, o Centro Granada e o departamento de Antropologia Social oferecem outros dois programas de pós-graduação que incluem componentes audiovisuais: o doutorado em Antropologia Social com Mídia Visual, estabelecido há 20 anos, e o MPhil em Documentário Etnográfico, criado em 2007. Os projetos dos alunos do doutorado incorporam mídia audiovisual tanto à metodologia de pesquisa quanto à investigação intelectual. O produto final inclui a elaboração integrada de uma tese escrita e um elemento audiovisual, seja um filme, uma série de ambientes sonoros (*soundscales*), uma sequência fotográfica ou uma combinação destes. Apesar dos alunos terem total liberdade de experimentar com o aspecto audiovisual de seus projetos, a tese escrita continua sendo o elemento mais importante do doutorado e segue as normas de procedimento padrão. Já o MPhil privilegia a produção de filmes etnográficos com suporte secundário de um texto. Os alunos do MPhil devem ter ou algum treinamento em produção de vídeo ou ser formados em uma disciplina das Ciências Humanas. Um dos nossos alunos possui 30 anos de experiência profissional com produção de documentários, mas nenhuma formação acadêmica; já outro possui um

doutorado em psiquiatria e nenhuma experiência prática prévia com documentários. O programa do MPhil, que dura um ano, oferece aos alunos a oportunidade de desenvolverem pesquisa acadêmica especificamente com uma câmera de vídeo. Os projetos são variados e cada um explora um ângulo específico do uso do vídeo na produção de conhecimento antropológico, o que tem demonstrado o potencial desse tipo de equipamento não apenas como captador de dados/imagens ou como forma de representação e apresentação dos resultados da pesquisa, mas também como parte integrante de uma epistemologia que é provocada pelo seu uso. O produto final do MPhil é a produção de um DVD com duração máxima de 4 horas, acompanhado de um texto que contextualiza o projeto. A ideia da criação do MPhil em Documentário Etnográfico nasceu de décadas de experiência de ensino no MAVA e da necessidade que alguns alunos do mestrado sentiam em aprofundar a pesquisa de campo e dar continuidade aos seus projetos. Na sua forma atual, o MPhil beneficia aqueles que queiram aprender a fazer pesquisa etnográfica com uma câmera de vídeo.

O carro chefe do Centro Granada, entretanto, é o Mestrado em Antropologia Visual, que também tem a duração de um ano. No começo, o mestrado recrutava um número máximo de oito alunos que se especializavam na produção de documentários etnográficos. Hoje, admite cerca de 30 alunos por ano. Há 10 anos, o mestrado adquiriu uma outra linha de ensino dedicada à produção de conhecimento antropológico com o uso de outros meios audiovisuais.

Os alunos dessa linha de estudos, chamada Documentário Etnográfico e Mídia Sensorial (EDSEM), trabalham com fotografia, arte, ambientes sonoros, e usam vídeo de forma mais experimental. A linha de ensino tradicional do Centro Granada continua treinando alunos na produção de documentários etnográficos, e chama-se Documentário Etnográfico com Filme (EDF). Ainda hoje, essa é a linha que atrai mais alunos ao mestrado.

O currículo do primeiro semestre é igual para ambas linhas. Constitui-se no curso prático e obrigatório, Documentário Etnográfico, no qual os alunos aprendem técnicas básicas de câmera e edição direcionadas à pesquisa etnográfica. A orientação pedagógica do Centro Granada sintetiza-se na ideia de que todo emprego de técnicas e estilos audiovisuais está intimamente ligado a uma teoria de conhecimento. Ao aprenderem a usar a câmera, os alunos são orientados a identificarem as consequências teórico-metodológicas de suas escolhas, desde a seleção de determinados ângulos de câmera, uso do zoom e do tripé, a sequências editoriais. Assim, os exercícios com a câmera e na sala de edição dispensam a execução de roteiros, mas devem ser produzidos com o mesmo rigor intelectual necessário à pesquisa etnográfica. O estilo observacional informa os exercícios práticos porque fornece o pilar cinematográfico ligado a uma teoria de conhecimento que tem sido amplamente aplicada por diferentes diretores e a partir do qual os alunos vão expandir e experimentar com outras formas de expressão fílmica no segundo semestre do curso. Apesar

de sua aparência simples e objetiva, o estilo observacional é difícil de ser aplicado pois requer um trabalho de câmera paciente e examinador e uma narrativa editorial atenta à cronologia dos eventos, à qualidade das relações sociais, e ao correr da vida cotidiana. Nada parece ser mais oposto ao formato talhado e rápido da mídia televisiva e eletrônica à qual os alunos estão familiarizados e a aquisição de tal tranquilidade técnica demanda certo esforço de reaprendizado. A analogia que costumo usar é a de que aprender o estilo observacional de câmera e de edição é como aprender a andar de bicicleta, difícil à princípio, mas uma vez adquirido o equilíbrio de forma que o instrumento pareça fazer parte do próprio corpo, pode-se pedalar ao redor do mundo.

As discussões teóricas sobre filmes etnográficos que complementam os exercícios praticados no curso Documentário Etnográfico são desenvolvidas mais sistematicamente no curso *Screening Culture* (Projetando Cultura). Os alunos se familiarizam com as concepções estéticas e teóricas desenvolvidas por autores específicos e com os vários estilos de filmes etnográficos. O exame detalhado de diversos usos da câmera e estilos de edição e montagem levanta discussões sobre representação, ética, realidade, objetividade e subjetividade da imagem, no sentido de desenvolver uma disposição analítica de assistir filmes com a qual os alunos percebam as conexões entre visão e conhecimento; narrativa cinematográfica e apreensão sensorial de estéticas sociais. Filmes etnográficos já foram concebidos como dispositivos de captura de uma suposta realidade

objetiva que viria a compensar a subjetividade intrínseca à disciplina da antropologia e como formas de registro de dados etnográficos. O registro ainda é uma função importante, mas a conexão entre imagens e realidade, uma realidade que sabemos ser construída, é uma das expectativas com a qual antropólogos visuais ainda têm que lidar ao levarem seus documentários para audiências de fora da academia. Além disso, filmes etnográficos foram e ainda são usados como meio de captar formas culturais que estariam à beira da extinção no modo expresso pela antropologia de recuperação (*salvage anthropology*) de Margaret Mead. Mídias audiovisuais têm sido amplamente empregadas no ensino da antropologia, constando do currículo de vários cursos e usadas em sala de aula como instrumento didático. Na maior parte das vezes, são empregadas como suporte no ensino de formas culturais específicas, mas no mestrado do Centro Granada, usamos filmes também para transmitir conhecimento sobre o tipo de percepção visual que a prática do trabalho de campo etnográfico exige. É a partir da apreensão de uma forma de visão particular, etnográfica, que alunos podem seguir fazendo pesquisa com câmeras sobre assuntos de sua escolha em diferentes partes do mundo.

No segundo semestre, os alunos das duas linhas do programa se inscrevem em disciplinas obrigatórias separadas. Os da linha EDSEM fazem o curso Documentário e Mídia Sensorial (*Documentary and Sensory Media*), onde exploram as formas pelas quais combinações variadas de mídias audiovisuais viabilizam modos de conhecimento diferentes

daqueles gerados pela fala e escrita. O curso parte do pressuposto de que experiências sensoriais diversas geram percepções de mundo distintas e, conseqüentemente, requerem métodos de pesquisa e representação que ocupem-se dessas dimensões gestuais, corporais e dos sentidos e de suas relações com formas de cognição específicas. O curso questiona os modos com os quais mídias audiovisuais podem facilitar a compreensão e a comunicação de experiências corpóreas e entendimentos que partem dos sentidos. Outrossim, o curso demonstra que o emprego de som, imagem, palavras, arte, fotografia, vídeo, etc., na antropologia visual deve ser fundado na prática da pesquisa etnográfica — o que estabelece fronteiras, mesmo que fluídas, entre arte e antropologia sem que se abra mão de seu potencial estético e político. O curso é composto de aulas teóricas e oficinas práticas, e assim como no semestre anterior, os Centro Granada provê o equipamento necessário para a execução dos exercícios.

Os alunos da linha EDF cursam a disciplina Para Além do Cinema Observacional (*Beyond Observational Cinema*) que, como o nome propõem, estimula os alunos a experimentar com outros estilos de filmes etnográficos. Na verdade, o que designamos de documentário ou cinema etnográfico pode adquirir estilos tão variados quanto as múltiplas possibilidades de narrativa fílmica. O termo é, no final das contas, a denominação de um composto híbrido de tendências que se desenvolveram e continuam a se desenvolver através de práticas e experiências contextualizadas e, por isso, bastante

variadas. Como afirmo acima, o estilo observacional apresenta um ponto de partida eficaz para o ensino da prática do documentário etnográfico, mas não prescinde de outras metodologias mais participativas, colaborativas, reflexivas e experimentais. Os exercícios, aulas, e oficinas que compõem a disciplina, abrem para os alunos a oportunidade de experimentarem com essa composição de abordagens matizadas.

Nos meses do verão europeu, os estudantes embarcam em seus trabalhos de campo, equipados com kits de som e câmera (seja de vídeo para aqueles na linha EDF, ou de fotografia no caso da linha EDSEM), para elaborar os projetos de pesquisa que desenvolvem junto a seus orientadores ao longo do ano letivo. Ao retornarem, no final de agosto, os alunos de EDF realizam um filme de 30 minutos acompanhado de um texto de 5 mil palavras no qual contextualizam a elaboração do projeto. Já os inscritos na linha EDSEM criam um texto de 12 mil palavras que revolve em torno de uma discussão teórica sobre uma peça audiovisual original de sua autoria, essa peça pode tomar formas variadas, seja uma série de ambientes sonoros combinados com fotografias, ou outra composição multimídia. Todas as dissertações finais do mestrado são depositadas na filmoteca do centro, cujo acervo vem sendo colecionado desde a abertura do centro.

O Centro Granada também recebe pós-doutores pesquisadores que passam um ano vinculados ao centro e participando de suas atividades conforme seus interesses de ensino e de pesquisa. Nos últimos anos, recebemos o antropólogo e cineasta Istushi Kawase, professor no Museu

Etnológico Nacional do Japão, o antropólogo visual catalão Roger Canals, e a Dr.^a Lígia Dabul, especialista em antropologia da arte e professora da UFF. Entre as atividades das quais participam está o seminário semanal Filmagem/Trabalho de Campo (*Filmwork/Fieldwork*) no qual os alunos do PhD em Antropologia Social com Mídia Visual e do MPhil em Documentário Etnográfico têm oportunidade de apresentar e discutir seus projetos e filmes em andamento com os colegas e professor do Centro Granada. Por fim, em termos de programas de ensino, há a recente, mas já reputada, oficina Cinema para Pesquisa (*Filmmwork for Fieldwork*), que acontece durante duas semanas no verão europeu dirigida a pesquisadores interessados em usar câmeras de vídeo em suas pesquisa. A oficina recebe cerca de 20 alunos por ano e oferece cursos práticos no uso de câmera e edição voltados para uma percepção e linguagem etnográfica. Em suma, a atividade didática do Centro Granada é intensa e se expande por várias áreas do programa de pós-graduação do Departamento de Antropologia Social da Universidade de Manchester. Entre 40% a 50% dos estudantes de pós-graduação do departamento, dependendo do ano, estão inscritos em programas que empregam alguma forma de mídia visual e vinculados ao Centro Granada.

Desde sua fundação, há mais de 25 anos, o Centro Granada vivenciou relações variadas com o departamento de antropologia que o acolhe. Dependendo da chefia do Departamento e das articulações de poder na Escola de Ciências Sociais e da Universidade em geral, o Centro Granada passou

por ocasiões extremamente oportunas, quando conseguiu expandir sua atividade e quadros, e por momentos em que sua própria existência era colocada em questão. Centros e cursos de pós-graduação em antropologia visual não dispõem da mesma força política e estabilidade da qual desfrutam os cursos de antropologia social e cultural. Conseqüentemente, a sustentabilidade dos programas de antropologia visual é vulnerável às mudanças de afiliação dentro dos departamentos e das universidades. A posição institucional da antropologia visual está diretamente ligada à discussões de âmbito intelectual, referentes ao status do conhecimento gerado por e através de imagens. Apesar de antropólogos e outros cientistas sociais utilizarem meios audiovisuais em suas pesquisas desde do início da própria disciplina, a relação entre a antropologia e a produção de imagens como parte do processo de conhecimento antropológico sempre foi complicada. Ao mesmo tempo em que fascina antropólogos, perturba a ordem da representação do conhecimento gerado pela escrita antropológica. Essa perturbação acontece devido ao que vários autores, como Marks (2000), Perez (1998) e Rancière (2007) descrevem como a natureza dupla intrínseca à imagem, fixa ou em movimento, que pode atuar tanto como índice quanto como ícone. Como expliquei em outro artigo, Torresan (2001), a imagem como índice tem uma conexão material direta com os objetos, pessoas ou lugares que a originaram. Já como ícone, ela não apenas reproduz o objeto original, no sentido de produzi-lo novamente de forma diferenciada, mas também o transcende, expandindo o

seu significado e ganhando vida própria e independente. O poder da produção da imagem, assim como seu risco peculiar, reside no fato de que ela restringe e ao mesmo tempo excede a realidade que exhibe. Restringe porque enquadra um local e momento histórico definido e excede porque aquele enquadramento exclusivo evoca ideias, relações e histórias que não estão presentes propriamente na imagem e assim não podem ser sistematicamente controladas por seu autor. Essa conexão material direta com o que foi captado cria uma ilusão poderosa de realidade na medida que engendra outra que, por sua vez, evoca novos contos e produz novas histórias. Ao passo que antropólogos que utilizam imagens nas suas pesquisas se favorecem dessa ambiguidade, alguns são indiferentes ao seu potencial porque desinteressados. Mas outros rejeitam o tipo de abordagem e conhecimento antropológico que se pode gerar com imagens.¹ Estes, geralmente, demandam que a produção da antropologia visual – e nesse sentido enfatizo o uso de meios audiovisuais na pesquisa e não a análise de manifestações culturais acústicas, visuais ou sensoriais – seja ilustrativa e subordinada ao texto etnográfico escrito, recusando-lhe responsabilidade ética e rigor intelectual próprio.

Não há consenso sobre o uso de meios audiovisuais como instrumentos principais de investigação e representação etnográfica e essa resistência afeta o lugar da antro-

1 Outros antropólogos visuais já haviam desenvolvido um argumento similar, por exemplo Grimshaw (2001), Henley (2000) e MacDougall (1998).

pologia visual dentro das instituições de ensino e pesquisa. Consequentemente, não há acordo sobre os dispositivos formais para a incorporação da produção audiovisual na avaliação da capacitação de antropólogos. Se esse status semimarginal assegura certa liberdade essencial ao processo criativo e intelectual, ele também afeta as oportunidades de financiamento de pesquisa e de profissionalização. As oportunidades de carreira oferecidas a antropólogos visuais e diretores de filmes etnográficos nas instituições de ensino e de pesquisa são poucas porque a tendência ainda é a de se privilegiar pesquisadores cuja produção intelectual é produzida na forma de artigos e livros. Um dos problemas enfrentados por comitês de avaliação é exatamente a falta de critérios amplos para uma apreciação adequada de produção não-textual e da sua relação com a escrita. O que ocorre frequentemente é que antropólogos visuais acabam atuando como técnicos: o “fotógrafo” ou “diretor de vídeo” ou mesmo o “cameraman” oficial de projetos de pesquisa que não incorporam a produção imagética à discussão intelectual do objeto investigado.

Há, ainda, outros fatores de ordem prática que, adicionados à resistência mencionada acima, contribuem para o custo da integração dos cursos de antropologia visual às instituições acadêmicas. É certo que os avanços tecnológicos das últimas décadas tornaram os equipamentos audiovisuais mais acessíveis aos cientistas sociais e também aos grupos sociais com os quais fazem pesquisa, e seu uso tem se disseminado nas pesquisas. No entanto, a formação de antropólo-

gos visuais exige trabalho e treinamento dobrado em antropologia e em cinema e/ou fotografia. O ensino da produção de documentários etnográficos requer um tipo de habilitação prática intensa e dispendiosa, difícil de manter e que requer muito mais recursos técnicos do que um curso de pós-graduação em antropologia social. Por esse motivo, geralmente, o treinamento relativo ao uso de meios audiovisuais é adquirido separadamente e na maior parte das vezes fora dos departamentos de antropologia o que acaba por restringir o fórum acadêmico onde os desafios éticos e as novas dinâmicas de pesquisa geradas pelo crescente emprego de meios audiovisuais na pesquisa possam ser trocados e debatidos.

O Centro Granada passou por várias fases relativas a esse tipo de disputa intelectual, mas sempre conseguiu assegurar os recursos necessários em termos de corpo letivo e auxílio técnico, espaço, e equipamento, para poder habilitar os mais de 200 alunos que passaram pelo mestrado nas duas últimas décadas e meia. Hoje, no entanto, a maior questão se enuncia em torno das crescentes políticas neoliberais adotadas pelo governo da Inglaterra que custaram a universidades públicas cortes severos aos seus subsídios públicos. A percepção da própria natureza do ensino acadêmico tem passado por um processo de transformação que provavelmente será irreversível. Em face aos cortes, tanto na área de ensino como na de pesquisa, e ao conseqüente aumento das taxas de inscrição anuais, os departamentos, centros de ensino e de pesquisa são submetidos a uma cultura de auditoria sujeitando a prática intelectual à uma equação que liga desempenho

financeiro e moralidade profissional. Desde início dos anos 2000, Strathern (2000) já analisava essa cultura de auditoria e denunciava os efeitos negativos de se subordinar a prática acadêmica às regras morais e econômicas da administração pública. Dez anos mais tarde, os efeitos são visíveis em todas as universidades e as condições de reprodução da cultura acadêmica se transformam. O dilema particular, e ao mesmo tempo compartilhado, do Centro Granada e do Departamento de Antropologia da Universidade de Manchester é o de como justificar a existência de um programa de mestrado que, na visão dos administradores, consome mais recursos letivos e tecnológicos por cada aluno que admite do que os mestrados clássicos baseados em aulas expositivas e orientação? Como diminuir os custos da equação que a contabilidade calcula estritamente em termos econômicos – sem levar em conta qualidade de formação, a satisfação dos alunos, e a reputação internacional do Centro Granada – e manter o tipo de aprendizado e treinamento rigoroso que o Centro vem oferecendo ao longo dos anos? Esses são os desafios que enfrentamos nesse determinado momento histórico. Talvez as transformações que essa mudança de perspectiva exige tragam formas inovadoras de ensino e aprendizado que ajudem a ampliar a aplicação da antropologia visual tanto na academia quanto fora dela. Como sempre, a prática da antropologia visual no ensino e na pesquisa requer soluções criativas. Crises, sejam elas financeiras, morais, intelectuais, etc., por vezes, impõem constrangimentos cuja transposição gera produtos inesperadamente criativos. Ironicamente, essa

crise atual acontece num momento em que o interesse no uso de meios audiovisuais na antropologia tem aumentado consideravelmente.

Mais interessante ainda é perceber a mudança dos ventos ao compararmos os contextos brasileiro e inglês. À guisa de conclusão, aponto brevemente para o contraste entre a crise pela qual passa o sistema do ensino superior na Inglaterra e a expansão das universidades públicas e privadas no Brasil. No que diz respeito ao desenvolvimento da antropologia visual dentro das universidades, o Brasil já tem um histórico de ensino e pesquisa que, apesar de não ser extenso, é de excelente qualidade. Atualmente, o contexto brasileiro passa pelo que se poderia chamar de um *boom* da antropologia visual. Essa direção começou com núcleos de antropologia visual pontuais que continuam atuando até hoje, alguns com produção profícua de trabalhos como o pioneiro Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) da USP, criado em 1991 por Sylvia Caiuby Novaes, que fez um pós-doutorado no Centro Granada e cursou o Mestrado de Antropologia Visual; do Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), formado em 1994, e o Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais (INARRA), ambos da UERJ; do Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS (NAVIS); e do consagrado Programa de Pós-Graduação em Mídias da UNICAMP, coordenado pelo antropólogo Etienne Samain. Não é minha proposta fazer uma revisão dos núcleos, laboratórios e grupos de pesquisa em antropologia visual que proliferam no Brasil, tampouco das publicações sobre o assunto que surgiram nas últimas

décadas. Há outros pesquisadores no Brasil melhor habilitados para realizar essa tarefa. Além do que, a página do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira da Antropologia oferece uma visão ampla do estado da disciplina no Brasil (<http://antropologiavisualaba.blogspot.com.br/>). Meu intuito é apenas o de indicar o contraste entre os dois contextos. O Grupo de Trabalho da 28ª RBA que dá origem a esta publicação – Antropologia Visual história, ensino e perspectivas de pesquisa – é um ótimo exemplo do tipo de fórum para troca de experiências e discussão sobre as possibilidades de ensino e de pesquisa na antropologia visual que tem sido criado no Brasil. A continuidade desse processo de fomento da disciplina é o que vai ajudá-la a se estabelecer lado a lado à antropologia social no Brasil.

O interesse de antropólogos jovens no potencial catalizador da antropologia visual no ensino e na pesquisa etnográfica continuará a estimular o crescimento da disciplina em diversas partes do mundo. Cabe a nós, aqueles já envolvidos no seu processo de institucionalização, trabalhar na sua manutenção e ao mesmo tempo deixar caminhos abertos para as ideias inovadoras das novas gerações. Sua familiaridade com os meios audiovisuais talvez ajude-as a quebrar de vez com as disputas entre diferentes formas de se criar conhecimento antropológico. Como afirma o diretor do Centro Granada, na citação que abre este texto, os estudantes de antropologia que adquirem o tipo de consciência que é gerada pelo aprendizado da produção de filmes encontram-se numa posição privilegiada para criar conhecimento etnográfico.

Bibliografía

FLORES, C. Y. Reflections of an Ethnographic Filmmaker–Maker: An Interview with Paul Henley, Director of the Granada Centre for Visual Anthropology, University of Manchester. *American Anthropologist*, 111 (1), p. 93–99, 2009.

GRIMSHAW, A. *The Ethnographer's Eyes: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GRIMSHAW, A. and RAVETZ, A. *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2009.

HENLEY, P. (2000) Ethnographic Film: Technology, Practice and Anthropological Theory. *Visual Anthropology*, 13 (3), p. 207–26, 2000.

MACDOUGALL, D. *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

_____. (2003), Beyond Observational Cinema. In PAUL H. (ed.) *Principles of Visual Anthropology*, Berlin: Walter de Gruyter & Co, 2003. p. 115–32.

MARKS, L. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

PÉREZ, G. *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.

RANCIÈRE, J. *The Future of the Image*. London: Verso, 2007.

STRATHERN, M. Artefacts of History: Events and the Interpretation of Images. In JUKKA S. (ed.), *Culture and History in the Pacific*, Helsinki, 1990.

TORRESAN, A. Round Trip: Filming a Return Home. *Visual Anthropology Review*, 27 (2), p. 119–30, 2011.

Antropologia visual: como transmitir esse conhecimento?

Clarice E. Peixoto

INARRA–PPCIS Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ/Brasil

Já se passaram 20 anos desde a primeira aula de antropologia visual na UERJ, em 1994. Professora visitante, recém-chegada da França com doutorado nesse campo, e nenhuma experiência em sala de aula¹. Auditório lotado: 65 alunos e grande expectativa!

Na bagagem, vários filmes sobre a história do cinema, desde as cronofotografias de Etienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge e Felix-Louis Regnault aos filmes dos primeiros cineastas (irmãos Lumière, Georges Méliès, Robert Flaherty, Dziga Vertov, Jean Vigo...). E muitos filmes etnográficos clássicos e contemporâneos (Franz Boas, Marcel Griaule, Jean Rouch, Georges Rouquier, Yolande Zauberman, Dennis O'Rourke, Bob Connoly, Eliane de Latour, entre outros). Aluna de Jean Rouch, seguiria seus preceitos, e o primeiro deles era: “é vendo filmes, muitos filmes, que aprendemos como fazê-los”.

Muitas imagens e nenhum texto em português! Convinco-me de que não poderia transformar esse primeiro curso

1 Fui pesquisadora do IBGE durante 14 anos.

de antropologia visual em um intervalo de distração cinematográfica entre as disciplinas consideradas mais “sérias”, eu comecei a traduzir vários textos fundamentais à compreensão da constituição desse campo e à pesquisa e produção de imagens em antropologia. Essas traduções iniciais, junto com outras, deram origem em 1995 à primeira revista brasileira especializada nesse campo: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Sem dúvida, *Cadernos* foi fundamental tanto para o ensino da antropologia visual brasileira quanto para a divulgação das nossas produções.

Um segundo ensinamento aprendido e a ser transmitido: nesse campo, não existe “entre o texto escrito e a imagem/som nem identidade nem oposição e sim complementaridade. Tanto uma arte quanto outra é difícil de produzir; tentar ordenar o que temos a dizer é uma outra façanha, é a arte da montagem: montagem de um texto, montagem de um filme. Esse ordenamento, essa classificação das imagens tem, como na construção de cada parágrafo de um artigo, um sentido discursivo e uma demonstração lógica”. (Peixoto 1998, p. 215). Assim, desde o início, texto escrito e texto visual compõem os programas dos cursos de antropologia visual da UERJ.

Com a criação da linha de pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais/INARRA² e do Núcleo de Antropologia e

2 Criado em 1994, o INARRA está vinculado à pós-graduação, mas também atua na graduação e na extensão. Foi credenciado como Diretório de Pesquisa do CNPq no mesmo ano de sua criação. Ver produção no site <www.inarra.com.br>.

Imagem/NAI³ demos início à constituição de um acervo de filmes documentários com o objetivo claro de atrair o interesse dos demais colegas das ciências sociais. Foi indicando filmes “bons para dar aula” sobre tal ou tal questão, e propondo releituras de textos clássicos dos pais fundadores da antropologia — Marcel Mauss, Franz Boas, Bronislaw Malinowski, Margaret Mead, entre outros — que revelam o quanto eles estavam convencidos de que a descrição e análise de certas práticas culturais só eram possíveis por meio do registro de imagens, é que a antropologia visual uergiana obteve maior reconhecimento, tornando-se uma disciplina eletiva formalmente inscrita na graduação e na pós-graduação.

Se, ao longo desses anos, conquistamos colegas e muitos estudantes, o mesmo não se pode dizer da administração universitária: continuamos carentes de salas equipadas para as aulas de antropologia visual e editar os filmes produzidos pelo INARRA. Apesar dessas dificuldades, o ensino e a pesquisa não arrefeceram.

Sobre como ensinamos

Como os códigos da antropologia visual não são os mesmos da antropologia escrita, é preciso ter claro que, para seguir esse caminho, temos que desenvolver uma formação em leitura de imagens, em linguagens (fotográfica, cinema-

3 O NAI foi criado em 1995 e está voltado somente para a graduação e a extensão.

tográfica, etc.) e nas técnicas específicas a cada uma delas. Como já disse M. Haicault (1987, p. 233), “o audiovisual não é somente uma técnica, método, material, linguagem, ele pode se constituir como um produto de pesquisa”. Assim, não basta o conhecimento do campo e do instrumento de captação de imagens, devemos saber o que pretendemos apreender com as imagens e qual a sua contribuição específica para a pesquisa antropológica. O que essas imagens expressam melhor que as palavras? Como contribuem para o enriquecimento do saber antropológico? (Peixoto, 1998).

Convencida de que a linguagem imagética tem mais expressividade e força metafórica, tornando mais sensível a percepção dos fenômenos sociais já que é mais alusiva, mais elíptica e mais simbólica, baseei o ensino da antropologia visual em dois vértices: cursos teóricos e oficinas de imagem. Os primeiros estão voltados para a história do cinema e da constituição desse campo e, por vezes, focalizam algum tema específico. Nesses cursos, também discutimos as principais questões relacionadas ao uso da imagem na pesquisa antropológica, enfatizando as dimensões teórico-metodológicas. Desse modo, abordamos igualmente as transformações contemporâneas que ampliaram suas possibilidades e que levaram ao seu reconhecimento: um campo definido por um sistema específico de apreensão, produção e divulgação de conhecimento. Ao abrir novos caminhos à obtenção de informações e à interpretação do universo cultural investigado, as imagens podem contribuir de forma significativa para a análise das relações sociais.

Ao focar a etnografia audiovisual como uma forma de representação das culturas apresentamos, nas oficinas de imagem, as diversas abordagens técnicas e metodológicas de produção de imagens etnográficas. Para isso, são fundamentais os cursos de linguagens, de técnicas de filmagem e de captação de som, de decupagem e edição e, principalmente, os exercícios práticos, que exigem equipamentos audiovisuais, nos quais experimentamos o que foi transmitido nas oficinas. Nestas, o debate gira em torno do que queremos mostrar e como mostrar. Ou seja, que imagens fabricar para obter o que queremos mostrar? Que tipos de movimento de câmera (*travelling*, panorâmica horizontal / vertical, *zoom in / out*), e que enquadramentos escolher (quais planos e suas durações, quais ângulos)? Estamos no campo da linguagem, cuja forma se impõe como significado desde a observação inicial, interferindo na elaboração das imagens, dando-lhes sentido, e não podem ser usados arbitrariamente: câmera fixa / câmera móvel, câmera alta / câmera baixa (*plongée / contre-plongée*), plano detalhe / *close*, plano geral / plano americano, entre outros. Com essas imagens e esses sons (tipos de microfones para som ambiente / depoimentos, suas vantagens e desvantagens, etc.) é necessário construir e escrever, falar e sustentar um discurso, dar significado preciso às nossas ideias.

Observando a história do cinema, podemos ver como a conquista da linguagem cinematográfica (à qual o vídeo está ligado) se confunde com a conquista da liberdade da câmera. Imóvel, nos primeiros tempos, ela se comportava

como um espectador de teatro, sentado em sua poltrona, assistindo o desenrolar da ação de um mesmo ponto de vista e com um mesmo enquadramento. Quando a câmara começou a registrar a ação a partir de mais de um ponto de vista o cinema deu os primeiros passos na conquista da sua linguagem, utilizando efeitos de composição e de iluminação, aproximando ou acompanhando a ação, um objeto ou um personagem, deixando algo de fora do quadro, revelando ou omitindo significados onde antes só parecia existir o acaso. Nesse sentido, escolher é significar, um importante recurso de linguagem para, como disse Jean Rouch, contar uma história, nem que seja um pequeno fragmento de uma história maior.

Os desafios atuais

Quase três décadas já decorreram desde o desembarque da antropologia visual no Brasil, quando iniciamos o os primeiros debates e criamos os primeiros Núcleos / Laboratórios / Grupos de Pesquisa. Desde então, esse campo tem se expandido de tal forma que já conquistou algumas das principais associações científicas (ANPOCS, ABA, SBS, RAM, por exemplo), e está presente na maioria dos congressos e reuniões científicas do país. Mas, o mais importante é sua inserção em muitas universidades públicas brasileiras. Hoje, estão inscritos no Comitê de Antropologia Visual da ABA quase trinta núcleos ou grupos de pesquisa reconhecidos formalmente. Podemos, então, dizer que os cientistas so-

ciais estão cada vez mais interessados na inserção das imagens nas suas pesquisas e isso tem estimulado a reflexão sobre o uso das imagens e, igualmente, sobre a participação direta dos grupos sociais estudados / filmados / fotografados na produção dessas imagens.

Avançamos ainda mais ao propor para a CAPES um Roteiro de Classificação da Produção Audiovisual⁴, dado o amplo consenso sobre a relevância do audiovisual antropológico como produção intelectual e a necessidade de seu reconhecimento como merecedor de uma avaliação criteriosa através de um instrumento específico.

Ou seja, muito avançamos. E agora, o que nos desafia?

Se ocupamos espaços nas universidades e nas associações científicas que revelam o crescimento vertiginoso da produção audiovisual nas ciências sociais, e se estamos prestes a ter um instrumento de avaliação dos nossos trabalhos, então, o momento é de reflexão: que antropologia visual é essa que fazemos no Brasil? Seria pertinente pensar na viabilidade de construir uma metodologia audiovisual, ou direções metodológicas, para as pesquisas sociais que usam

4 O Roteiro de Classificação da Produção Audiovisual foi aprovado pelo CTC da CAPES para a área de antropologia, em setembro de 2013, e a primeira avaliação da produção audiovisual foi realizada nesse mesmo ano. A área de sociologia também mostrou interesse em pontuar essa produção, e criou uma comissão para propor o Roteiro de Classificação da Produção Audiovisual para a área. Sem dúvida, trata-se do reconhecimento das ciências sociais de que esta é, de fato, uma produção intelectual.

imagens? Isto porque, se acreditamos que não basta sair por aí com uma câmara na mão registrando situações sociais para produzirmos imagens etnográficas, já que para isso é fundamental conhecer técnicas e linguagens, então o desafio atual é uma reflexão mais aprofundada sobre as interseções entre as ciências humanas e visuais, considerando a relevância epistemológica do saber-como e do saber-para-que.

Bibliografia

HAICAULT, M. L'audio-visuel dans la pratique scientifique em sociologie. Enseignement et recherche. In: *Pratiques audio-visuelles em sociologie*. Actes de la Rencontre de Nantes, 1987. p. 225-237.

PEIXOTO, C. E. Caleidoscópio de imagens: o uso das imagens e a sua contribuição à análise das relações sociais. In: FELDMAN-BIANCO, B.; MOREIRA L. M. *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. São Paulo: Papirus, 1998 / 2001. p. 231-224.

Introducing visual anthropology to the russian education system

Evgeny Alexandrov

Lomonosov Moscow State University, Russia

We would like to start with some general remarks. The term “visual anthropology” can incorporate a very wide range of problems, which is why it can be used to denote almost any humanities-related research. Courses using this fashionable term can be very different from each other, since “visual” and “anthropic” can be attributed to most instances of existence. This article uses the classic understanding of visual anthropology, i.e. using film and video recording to portray the lives of human communities and foster dialog between different cultures.

Visual anthropology’s initial development and the way it is taught are largely defined by the historic and social particularities of each country. Thus, thorough and serious research work is expected. The author of this article assumes that readers are at least generally familiar with the history of the USSR in the 20th century and with the social and cultural situation in the Russian Federation today.

Since December 28, 1895, reflection on current cultural events (before the term visual anthropology even existed) has been conducted by documentary cinematography.

In Russia, the first documentary filming began 5 months after the birth of cinematography on the Boulevard des Capucines in Paris. In late May 1896 the Lumières' camera crew filmed the Coronation of the last emperor Nicholas II.

At the beginning of the 20th century, the imperial family's life was the main object of filming in Russia. The emperor himself was interested in cinematography and photography. After a short period of dominance by the Lumière company, the remaining territory of the Russian empire saw the Pathé and Gaumont companies dominate documentary filming. In 1907, Russian companies began to compete with them when the Drankov and Khanzhonkov companies opened.

In 1913–1914, Fyodor Bremer, an employee of A. Khanzhonkov & Co. conducted ethnographic filming, which can probably be called the first of its kind, during expeditions to Siberia and the country's far north. Later, in 1927, after World War I and the Russian Civil War, Bremer's films were used as the basis for Vladimir Yerofeyev's montage film *Beyond the polar circle*.¹

One of the most famous Soviet filmmakers during the 1920s–1930s was undoubtedly Dziga Vertov. He was a prominent master, a real enthusiast of documentary films, who made a significant contribution to the development of ethnographic cinematography. Both his famous 1926 film, *A Sixth Part of the World*, and the films of his fellow

1 EROFEEV, V. *The Arctic Circle*. 55 min., 1927.

cinematographers, created using Vertov's materials from his expeditions to the furthest parts of Russia, laid the foundations and created the momentum for a whole range of ethnographic filming of the subsequent period.² These films, including the ethnographic films of Aleksandr Litvinov, the travel films by Vladimir Shneiderov and films by their followers, provide invaluable visual demonstrations of the cultural diversity of ethnic communities in Russia after the revolution.³

In the second half of the 20th century, after World War II, regional cinema and television studios began to appear in most of the 15 Soviet Republics. Their task was to demonstrate the cultural flourishing of the ethnic communities of the Soviet Union. A peculiar genre of documentaries was formed. The films portray delightful impressions of a trouble-free ethnic diversity, which was often far from the truth. In the Baltic republics of Estonia, Latvia and Lithuania more truthful films were created. Meanwhile, documentary and popular science studios appeared in the big cities of Moscow, Leningrad, Sverdlovsk and Kiev. But the 5- to 10-minute films created also resembled geography-related

2 VERTOV, D. *One sixth of the world*. 74 min., 1926. ZOTOV, P.; SVILOVA, E. *Tungus*. 12 min., 1927. BEDERSKY, S.; YUDIN, N. *Hunting and herding in the Komi Republic*. 22 min., 1927. SVILOVA, E.; TOLCHAN, Y. *Bukhara*. 11 min., 1927. Also, LEBEDEV, N.; BELYAKOV, I. *The country Nahcho*. Chechnya, 47 min., 1929.

3 LITVINOV, A. *Forest People*. 60 min., 1928. Also, SHNEYDEROV, V. *The great flight*. 65 min., 1925.

works, presenting superficial and fragmentary ideas about the lives of ethnic communities.

The “new wave” that embraced cinematographers of the 1960s and stimulated the formation of visual anthropology in Europe and America saw its influence in the USSR mainly in the works of feature filmmakers (Chukhray, Khutsiev, Tarkovsky, Konchalovsky and others). Documentaries were affected to a lesser degree (once again not considering the Baltic republics), and ethnographic films were almost unaffected. The films produced during this period were superficial, still resembled popular science, and in no way claimed to represent the beginning of a new separate ethnographic genre.

It should be noted that there was no independent production in the USSR at that time. All films were created in state studios that had strict editorial and censorial control. Even the scarce ethnographic films that were created in universities and academic institutes followed the established requirements and canons. However, in the late 1980s, prior to Gorbachev’s Perestroika, some interesting ethnographic films were created. These films took part in the first visual anthropology festivals in Estonia. One could argue that the most praiseworthy was the film *Dream Time* by the Latvian director Andris Slapinsh, who died tragically in 1991.⁴ The film told the story of the last shamans in the USSR. Since then, the direct succession of traditions was interrupted.

4 SLAPINSH, A. *Dream Time*. Latvia, 64 min., 1986.

The phrase “visual anthropology” was virtually unknown in the Soviet Union before 1987, the year documentarians from Estonia and Europe (most of them from NAFA) organized a visual anthropology festival in Pärnu. Many of the participants from the Soviet Union experienced somewhat of a cultural shock upon seeing documentaries that tried to bring together and create a dialog between different cultures – a genre previously unknown to them. After that festival, they became devoted admirers and followers of the genre (including the author of this article).

Among the participants of the festival were famous visual anthropologists from Europe and North America: Heimo Lappalainen (Finland), Jay Ruby (USA), Jon Jerstad (Norway), and, of course, Asen Balikci (at the time the chairman of the Commission on Visual Anthropology of the International Union of Anthropological and Ethnological Sciences, 1983–1993) who not only played an important role in the organization of the festival, but also provided invaluable help in establishing visual anthropology in Russia.

VIDARROSEN, a film by Jon Jerstad that was awarded the main prize at the second festival, can be said to be one of the most remarkable implementations of visual anthropology principles.⁵ The film was distant from ethnic topics, and showed the life of now grown-up beatniks and autistic children. It was a clear example of breaking barriers between distant human worlds. The film’s qualities, including its

5 JERSTAD, J. *VIDARROSEN*. Norway, 52 min., 1987.

humanitarian orientation, the expression of “hospitality towards something foreign” (as discussed by Nietzsche), the acceptance of responsibility towards representatives of distant cultures, were all strongly influential alternatives to the usual form of Soviet documentaries.

Although at that time I was only beginning to become familiar with visual anthropology, I had 25 years of prior experience with practical and theoretical work with films in several academic subjects, including historic films. Seeing the films, plunging into the festival atmosphere and meeting the directors and theorists helped me and my friend and colleague Leonid Filimonov prepare a special course in visual anthropology in 1989, the first of its kind in Russia. We taught this course to the ethnography students of Moscow State university’s history department for 10 years.

In addition to familiarizing students with the films, history and theoretical basis of visual anthropology, the course also sought to provide basic photography, video production, and filmmaking skills. Since the students already had some knowledge about ethnology (anthropology), the course was focused on film analysis and practical photography and filmmaking skills. Several term papers and graduation theses were written, a Master’s thesis was successfully completed, a well-known textbook by Karl Heider was translated into Russian and several educational films were created.⁶

6 HEIDER, K. G. *Ethnographic Film*. University of Texas Press, Austin, 1994.

Despite the fact that it was hard to purchase filming and editing equipment at that time, several students, aside from completing the theoretical and practical work, incorporated visual anthropology into their careers.

Only a few of them, however, continued independent filming in the future, usually limiting themselves to field recordings, which were then used for personal purposes such as research and to illustrate reports and lectures, and very seldom to make complete films for public screening.

I combined teaching with regular attempts to get the ethnology department interested in using visual anthropology films for studying, while promising help with providing videos and taking part in developing the methodology for their application. Unfortunately, these efforts did not produce any results.

It was the first decade of Perestroika. The whole Soviet educational system was experiencing great difficulties, the firsthand experience of which was brought upon the professors, who often had to work at several institutions to earn a decent livelihood. Reconstructing an established course was hard under these conditions, since using visual anthropology materials always requires a radical change of educational materials. Using static images was not enough. The use of visual anthropology films, rich in emotional and ethical information, required a much deeper involvement than traditional teaching, a personal involvement of both the teacher and the student in the lives of the individuals on the screen. To provide this involvement, the teacher must

have a vocation for these kinds of psychological efforts, and must be ready to invest a lot of time in class preparation.

After 10 years, both certain disappointments and newfound passions that arose from teaching led me and Leonid Filimonov to stop teaching the MSU history department students.

As early as 1991, a particular event happened in our lives. Its timing coincided with a historic event in Russia, the August Coup attempt against Mikhail Gorbachev.

During these days that were pivotal for the new Russia, Asen Balikci, a professor at the University of Montreal, organized a visual anthropology seminar in the Kazim settlement (in the Khanty–Mansi Autonomous Okrug) located in the West Siberian taiga for some of the small native Siberian nations (Khanty, Mansi, Nenets, Yakuts). I and Leonid Filimonov were invited to participate in the seminar in the role of apprentice teachers.

It is well-known that Asen Balicki, who was a student of Margaret Mead and who followed her principles of ethnographic filming, had conducted a unique experiment in the 1960s: he was responsible for introducing a teaching program in the U.S. based on a series of films that he created, about different aspects of Canadian Eskimos' lives.⁷ He promoted this creative and teaching experience and used it in his work that followed.

7 BALIKCI, A. The Legacy of Margaret Mead: the Case of Visual Anthropology. In: *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological Research*. Vienna, v. 8, p. 37–42, 1987. Also, BALIKCI, A. *The Netsilik Eskimos*. Doubleday, NY, 1970.

Unfortunately, there are no notable works describing the results of the Kazim school, despite the fact that it was quite significant. During that August of 1991, we saw the practical application of intensive methods for training individuals who had no previous visual anthropology experience and no professional filming experience.

Participation in the Kazim school has significantly helped us to improve our visual anthropology teaching standards at the history department of Moscow State University. But the main result was the desire to organize and hold our own field schools.

Leonid Filimonov and I received our first invitation in 1999, it came from the organizers of the Museum Biennale in Krasnoyarsk. Most of the audience were museum workers from the Siberian region who had never heard about visual anthropology. Only one person had prior experience working for a regional TV company, although that experience created more of a hurdle than a boon for becoming familiar with new approaches. Our conditions for organizing the school were that the workshop participants would collectively create a film during the five days they had at their disposal.

The conditions conflicted with the important requirements for visual anthropology: the focus of the museum festival severely constrained time limits for the task at hand, and the participants were unfamiliar with the local city. Nevertheless, to our won surprise, the results were quite satisfactory. Not only was it possible to successfully bring together people who did not previously know each

other to work on a film under severe time constraints, but also to overcome a range of visual anthropology challenges.

The first experience allowed us to draw some conclusions and understand the optimal conditions for future schools. It became obvious that participants should be carefully selected, they had to be result-oriented and ready to participate in the classes for at least 15 to 21 days.

By this time, based on studying visual anthropology theory, on our own personal teaching experience, and on regular filming with the goal of depicting the archaic culture of Russian Old Believers, a new system of ethical portrayal of culture began to take shape: *cinethics*, in addition to the filming method we have named “*concordant camera*.”

Many researchers and cinematographers have contributed to the establishment and affirmation of visual anthropology. But it is hard to imagine its development without Robert Flaherty. His works distinctively exhibited high moral principles of responsible attitude towards the representatives of communities who come into the camera’s field of view. Over the years, these principles became the basis for understanding visual anthropology as an activity that provided dialog between cultures.

Dziga Vertov, who, like Robert Flaherty, worked during cinematography’s formative years, made a great contribution to cinema by studying the possibilities of cinema language. Having created something resembling a workshop for researching forms of cinematographic depiction of reality, Vertov believed that the most important

things to observe were those aspects of human behavior and consciousness that could be captured by nothing other than the camera. He was also the first to express and substantially develop the idea of creating field schools for organizing groups of documentary creators, who could regularly film events that characterize a country's history.

So-called "Flahertivism" combines two very important trends: the first, coming from R. Flaherty, is the understanding that the cameraman, and therefore, the spectator, is involved with the people whose world is captured by the camera; the second is D. Vertov's concept of pathos, he saw the camera as a new independent way to depict reality, which could not be boiled down to familiar language, and that has different capabilities.

The "concordant camera" method developed and used at the Lomonosov Moscow State University Center of Visual Anthropology for more than 20 years, was primarily based on the concepts proposed by the pioneers of cinematography and developed by many masters of visual anthropology. It is evident that it was developed in modern conditions, which provide new information technology that far surpasses anything that the cinematography pioneers may have dreamed of. Portable video cameras, on which the new method is based, both resolve many issues visual anthropologists may have, and allow specialists with no professional cinematography or television skills to resolve their creative problems.

In fact, the field school's aim was to demonstrate how to become familiar with filming skills in a relatively short

period of time, to allow humanities scholars to effectively overcome the challenges of visual anthropology.

These challenges, and the relevant methods are often significantly different from the traditional methods used by professional documentary creators.

A visual anthropologist does not usually focus on shooting a single film focused on one problem, but instead aims to depict the many aspects of a cultural community's life on a large scale. This requires lengthy relationships with local residents, which can even last for years, and therefore inevitable moral restrictions for amassing and using the video stock dedicated to a certain community.

It is certainly not possible to become familiar with the above mentioned and many other methods of the "concordant camera" when learning about visual anthropology for the first time. On one hand, students must learn about general rules, on the other hand they must be assisted with learning the initial methods of working with camera and montage skills.

While creating the program for field schools, a significant amount of attention was focused on the idea of creating a world visual anthropology archive as was proposed at the beginning of the 20th century. The modern evolution of this old idea is the project that involves video monitoring of traditional culture, and the regional visual anthropology centers that are currently being created can adopt this project as their main activity.

After the experience in Krasnoyarsk in 1999, several field schools were organized in various Russian cities: Tomsk, Novosibirsk, Perm, Tolyatti, Ufa, Khanty–Mansiysk, with differing levels of success.

One could argue that the most successful school was organized in 2003 in the Republic of Bashkortostan. The village had a telling name: Venetsiya (Venice). The results were considered encouraging by both the organizers and the participants.

The project had the following requirements: the participants should represent the Volga Federal District (Ufa, Samara, Ulyanovsk, Kazan, Izhevsk, Glazov, Saransk). A competition in absentia was held for 12 months among the future participants of the school, to find the potential organizers for the regional centers of video information on traditional cultures. People with related prior experience, who also represented organizations that could serve as foundations for the mentioned centers, were favored. The resumes received were analyzed, and preference was given to candidates who were most motivated and ready to intensively participate in the visual anthropology activities (both those with prior filming experience and those who had never held a camera). But all of the participants had some relation with ethnography, culturology or museum work. They wanted to become familiar with visual anthropology methods to meet professional needs.

A very important organizational task was successfully solved, which greatly contributed to the overall success of

the school. A small retreat center was found near Ufa. It was surrounded by settlements, where the traditional cultures of local ethnicities were preserved. The local government offered a welcoming and open reception to the filmmakers. This allowed the participants to individually choose a filming topic of their liking and to freely communicate with the main characters in their films. Many of the participants became friends with the locals: some were able to see the materials filmed during the 9-day course, others asked for materials to be sent to them. Virtually every participant received an invitation to come back the following year.

The welcoming attitude of the residents and the sufficient amount of time contributed to create the atmosphere needed for the visual anthropology activities. This resulted in complete fulfillment of the theoretical and screening programs. Each participant had the opportunity to become familiar with working with a camera, and reshoot their training films multiple times, to learn the montage skills and apply them to their work.

Much of class time was devoted to the problems of mounting and video archives and keeping them up to date. An interaction model between the regional centers that provided information sharing, mutual help and open access for external users was discussed and developed. The most effective ways of cooperating with organizations interested in using the videos were discussed. One of the most important tasks was to develop a precise system of actions and measures for applying the videos to social and cultural uses after the project.

The course resulted in the shooting and montage of 10 training films. Even participants who were holding a camera for the first time were able to produce films that, while not perfect from a professional-technical point of view, excelled at capturing the character and atmosphere of the events they were filming. Some of those films participated in the debut categories of visual anthropology festivals: in 2004 during the II Moscow International Festival of Visual Anthropology, and in 2005 during the festival at the University of Warsaw.

Every participant received a set of books and 10 3-hour tapes from the MSU archive, containing archive and classic films, which would become the basis for their regional visual anthropology archives.

The project organizers believe that the main problem that the participants faced after the course is a lack of conditions for sustaining their visual anthropology activities over time.

Simultaneously with the organization of field schools, visual anthropology festivals began to be organized.

First came the Russian festival of anthropological films in 1998 in Salekhard.

Early in the discussions about the festival's concept, the organizers had different ideas about the name and focus of the festival. The sponsors believed that the audience would like the familiar studio movies that contained exotic and topical information. After being the initial driving force, and taking active participation in two Salekhard festivals, the Moscow

group began holding its own festival in Moscow in 2002, following the more consistent principles of visual anthropology.

The particularity of visual anthropology is determined by its focus on dialog between cultures. In these circumstances, the center of attention is on a cultural community that was formed historically under the influence of multiple natural, social, religious and other conditions. But the desire to create a portrait of a cultural community requires a thorough study of its existence over history. Only researchers who know the people well and are allowed to depict their lives can succeed in this task.

The fundamental difference between traditional visual anthropology and other types of documentaries is the focus on depicting the life of a certain cultural community at a certain point in history. Far from being simple, this task not only requires that the author has a good grasp of the subject matter and the people's trust, but also an intention to portray to the audience the authentic feeling that arises from contact with this community.

Under these conditions, the author's mastery is not reflected by his ability to control the "material" and draw the desired reaction from the audience, but rather by his ability to become "immersed" in the culture, to capture its breathing patterns, to show its riches without distorting its true features.

One can conclude that at visual anthropology festivals the competition is not held between the talents of directors, but rather between the cultures that the directors depict.

And often the film's success depends less on the author's skills and more on the culture's own exoticism and richness. The main factor is the extent to which the author was able to show a culture's essential traits.

This field, of course, has its own favorites and acclaimed masters. In most cases these are the people who smoothly combine their deep knowledge of a certain culture with great cinematographic skills. Yet the style and cinematographic methods are limited by the task at hand: creating an adequate image of the culture. The moral responsibility defines the cinematographic esthetics during every step of creating and the following implementation of the film: from conception to screenings.

A film is often born only after many years of observation when the researcher amasses a solid volume of footage, yet only a small part of it can be used for the film. But specialists are often interested in the complete footage archive.

This kind of footage also needs a platform for screening and discussion. Visual anthropology festivals, unlike most film festivals, are not limited to screenings. They try to provide a wider understanding of the culture, which includes various discussions, seminars and lectures. Naturally, this makes their organization more challenging and requires more time for both the festival itself and the preparation.

Visual anthropology festivals in the Russian Federation today do not just hold screenings, but also organize discussions, training and scientific seminars and conferences as well as debut competitions. In practice, the festivals are

not just serving to popularize the work, but as research and educational events.

Focusing on this understanding of the essence of visual anthropology, 6 international biennale festivals were held in Moscow from 2002–2012. They are called “Mediating Camera”.

The analysis of the festivals’ efficiency in teaching and popularizing deserves a separate discussion. Yet one result is apparent: the formation of the archive from the films sent to the festival, which are dedicated to cultures from around the world. The festival organizers have a unique collection in their possession, which is highly valuable for teaching humanities.

This article described three basic activities that contributed to visual anthropology’s introduction into Russia’s education system. The author of this article finds it hard to provide an objective estimation of their efficiency, rank them, name favorites and provide future estimations. We hope that the activities described have contributed to the assimilation of new knowledge that promotes the humanization of society.

Bibliography

BALIKCI, A. The Legacy of Margaret Mead: the Case of Visual Anthropology. In: *Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological Research*. Vienna, v. 8, p. 37–42, 1987.

_____. *The Netsilik Eskimos*. Doubleday, NY, 1970.

HEIDER, K. G. *Ethnografic Film*. University of Texas Press, Austin, 1994.

Filmography

BEDERSKY, S.; YUDIN, N. *Hunting and herding in the Komi Republic*. 22 min., 1927.

EROFEEV, V. *The Arctic Circle*. 55 min., 1927.

JERSTAD, J. *VIDARROSEN*. Norway, 52 min., 1987.

LEBEDEV, N.; BELYAKOV, I. *The country Nahcho*. Chechnya, 47 min., 1929.

LITVINOV, A. *Forest People*. 60 min., 1928.

SHNEYDEROV, V. *The great flight*. 65 min., 1925.

SLAPINSH, A. *Dream time*. Latvia, 64 min., 1986.

SVILOVA, E.; TOLCHAN, Y. *Bukhara*. 11 min., 1927.

VERTOV, D. *One sixth of the world*. 74 min., 1926.

ZOTOV, P.; SVILOVA, E. *Tungus*. 12 min., 1927.

Teaching visual anthropology in Italy

Francesco Marano

University of Basilicata, Italy

How and when the teaching of visual anthropology started in Italy

The history of visual anthropology in Italian universities is relatively short. Until the 1990s, visual anthropology was taught by Paolo Chiozzi at Florence University, Antonio Marazzi at Padoa University and by Augusto de Vincenzo and Roberto De Angelis at La Sapienza University in Rome. Chiozzi and Marazzi, who trained and taught many young researchers with their books, can be considered the leaders of contemporary Italian visual anthropology. Now retired, they are well known in the international community, since they work as advisors in scientific journals and associations.

In relation to film practice, the history of Italian ethnographic film from 1950 to 1980 was marked by filmmakers not trained in anthropology. None of the filmmakers inspired by Ernesto De Martino's ethnographic research, including Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Cecilia Mangini, and Vittorio De Seta, made their documentary films with an ethnographic approach based on participant

observation. Their education had been in film direction. Their films have become part of the anthropological heritage because the themes treated – magic, rite, religion, poverty – were similar to Ernesto De Martino's research interests.

Since the 1980s, most of the new filmmakers were trained in anthropology, the subjects of their film moved from the *demartinian* themes to a more ethnographically accurate description of contexts, techniques, musical performances and material cultures due to the tremendous effort to promote visual anthropology conducted by ethnomusicologist Diego Carpitella.

At the beginning of this century, many scholars who were active in the field of visual anthropology obtained academic positions and visual anthropology began to be taught in other universities, even if the courses are not always entitled "visual anthropology". Therefore, visual anthropology has been taught at the universities of Basilicata (by Francesco Marano), Bergamo (by Cristina Grasseni), Cagliari (by Felice Tiragallo), Rome (by Antonino Colaianni), Salerno (by Vincenzo Esposito), Siena (by Riccardo Putti) and in Torino (by Cecilia Pennacini).

Many ethnomusicologists are also interested in visual anthropology because the documentary tradition of their discipline requires the use of audiovisual devices. The work and activities of ethnomusicologist Diego Carpitella in the 1970s and '80s were crucial to the development of visual anthropology and for rooting audiovisual documentation into the practice of ethnomusicological

research. Ethnomusicology courses now devote little room to visual ethnography and in recent years just a few visual ethnomusicology books have been published.¹

In the 1990's most courses used Paolo Chiozzi's books *Antropologia visuale. Riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale* (1984)² and *Manuale di Antropologia Visuale* (1993).³ But, since 2002, Antonio Marazzi's book *Antropologia della visione*,⁴ Cecilia Pennacini's book *Filmare le culture*⁵ and Francesco Marano's *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*⁶ and *Il film etnografico in Italia*⁷ expanded the offer of publications for the courses. Marazzi's book focused on viewing as a cultural practice, while almost all the other books focused on the practices of ethnographic film and photography, with sections dedicated to the cultural aspects of vision, visual cultures, indigenous video and photo-elicitation.

1 Leonardo D'Amico, *Filmare la musica. Il documentario e l'etnomusicologia visiva*, Roma, Carocci, 2012.

2 Paolo Chiozzi, *Antropologia visuale. Riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*, Firenze, La Casa Usher, 1984.

3 Paolo Chiozzi, *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Unicopli, 1993.

4 Antonio Marazzi, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2002.

5 Cecilia Pennacini, *Filmare le culture*, Roma, Carocci, 2005.

6 Francesco Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, FrancoAngeli, 2007.

7 Francesco Marano, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2007.

Very few articles dealing with visual anthropology have been published in Italian anthropology journals. Some researchers (Francesco Marano, Felice Tiragallo, Silvio Carta) have published their articles in the *Visual Anthropology* journal. However, since 2012, the online journal *Visual Ethnography* (www.vejournal.org) has provided Italian visual anthropologists a place for publishing articles and video, to support young researchers and spread little known ethnographic films on an international level.

Difficulties in teaching visual anthropology

The first difficulty in teaching visual anthropology is that ethnographic films are hard to find. There are few public archives of ethnographic films⁸ and there is no online catalog that professors and students can search, except for the EtnomEDIATECA of the University of Basilicata,⁹ which was founded in 2004 with an archive containing about two thousand audiovisual documents, including some masterpieces of ethnographic film.¹⁰ The EtnomEDIATECA is

8 I recall here the Archivio di Antropologia visiva ad the Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari in Rome, founded by Diego Carpitella, the Laboratorio di Antropologia Visuale dell'Università di Roma founded in 1992, and the Archivio DemoEtnoAntropologico dell'Università della Basilicata, founded by the ethnomusicologist Francesco Giannattasio in 1990.

9 <<http://etnomEDIATECA.unibas.it>>.

10 The EtnomEDIATECA of University of Basilicata was founded by Francesco Marano in 2004. The web site and the film catalog are at <<http://www.etnomEDIATECA.unibas.it>>.

the first and only archive dedicated to ethnographic film from Italy and its catalog can be searched online.

But the problem of the rights to use films is still unresolved: How can we show a film to students who are absent during the screenings? Film distributors do not offer a version that offers the right to screen the film online, even if only on a university network or at home and exclusively for students. We hope that film distributors will resolve this issue as soon as possible.

A second question is the decay of videocassettes bought ten or fifteen years ago. Why can't distributors replace videocassettes with DVDs at a low cost?

A third question is the availability of audiovisual devices that students can use to learn film language in practice. Universities where visual anthropology is taught should provide laboratories equipped with video and photographic cameras, video editing software, microphones, Photoshop, and at least one assistant to support the research and the technical training of the students.

But we must not forget that visual anthropology is changing its status, extending the fields of research and the forms of representation, requiring more technological devices and competences. Moving visual anthropology towards contemporary art and new media, anthropologists and technicians should become experts in curatorial practices, multimedia management, web site construction, etc.

As visual anthropologists, we are the avant-garde of mainstream anthropology in the 21st century, because

the recent developments (sensory, artistic) and the sensorialization of ethnography have placed observation and visual anthropology at the core of the reflections on ethnography and its method.

Visual anthropology in Italy today is going beyond the traditional disciplinary boundaries, dialoging with other practices and disciplines creating the sense that a new episteme is appearing that is based on multiversality, trans-disciplinarity, hybridization and social engagement. In this change, anthropology has to accept that other practices use the same ethnographic methods – the participant observation, and its variants – as a form of easy social engagement.

Therefore, as visual anthropologists, we should teach our students a mixture of film studies, visual culture, history and technique of photography, contemporary art, web design, curatorial practices, exhibition management and web design.

A career in visual anthropology

The career of a visual anthropologist in Italy is very difficult within a “community” that prefers traditional forms of research and is influenced by an evaluation system that does not recognize that films, photo-essays, exhibitions, hypermedia and multimedia works and web sites have the same value as scientific work as do books and articles. I think that this is mostly because of the deep roots of Be-

nedetto Croce's philosophy in Italian culture. He considered history as a unique science, and the practices based on data collection and analysis – like anthropology – merely as techniques that are useful to history. On the other hand, Croce asserted that art is just a product of the intuition, rather than the application of a technique and of a coded language. In fact, for many years Croce refused to consider film as art. Croce's technophobia and cultural legacy must have surely delayed the acknowledgement of visual anthropology and of audiovisual ethnographic representations.

Until today, visual anthropologists strongly interested in an academic career have conducted research on traditional themes that are later published in articles and books, avoiding the risk of being labeled as “pure” visual anthropologists.

Italian anthropological associations are striving to change the evaluation system. But, how can the research products¹¹ of visual anthropology be evaluated? This is not a problem only for the Italian community. Is it possible to imagine peer review processes for films, photo-essays, etc.? More precisely, there are two prominent issues: the first and long-standing one is “how to consider a (visual, video, photographic, etc.) production an *ethnographic* production?” A partial solution could be to accept the judgment of the ethnographic film festivals whose selections are made by committees composed by a majority of anthropologists. We

11 For research products of visual anthropology, apart from written articles I refer to videos, photo-essays, multimedia and hypermedia productions, web sites, installations, and other multimedia texts.

could accept as ethnographic those films recognized as such by these committees. But in this way, those few ethnographic film festivals with such committees could be inundated by a quantity of films that would be very difficult for the members of the committee to review in a limited period of time.

The other problem is that some visual anthropologists believe that their ethnographic representations have an artistic value and cannot accept being judged by scholars not interested in art, not trained in film studies or not used to appreciating and understanding artistic works.

If visual works are evaluated by “orthodox” anthropologists, as occurs in the academic world of peer-reviewed journals, we run the risk of neglecting original ideas not written according to a scientific rhetoric shared by the anthropological community.

Considering that scientific works are further evaluated by the examination boards that make decisions about academic careers, the judgment of the peer reviewers is not decisive. Maybe it would be more realistic to let the editors in chief of journals, readers and the final examination the responsibility to judge the scientific value of the publication.

A desirable change in evaluation

Theoretical and methodological tools exist that allow considering the social sciences as a means for improving society. Until now, research has been regarded as a tool for explaining reality, not for modifying it. In the name of objectivity, science remains distant from reality to be able to understand it

without contaminating it with the scholar's subjectivity. Since art is subjective, science must remain at a distance from it.

Moreover, according to this model, the social scientist cannot lead his/her informants towards unsolicited and unrequired social change. But the emphasis on participation, which currently influences both art and anthropology, now resolves the dilemma with the practice of participatory methods involving people in fieldwork and its outcomes as found in projects involving shared anthropology, community art, participatory video and social engagement.

Therefore, in the new wave of social sciences, theory and practice, science and art, subjectivity and objectivity and all cognitive dualisms are abandoned for a general anti-Cartesian perspective. Consequently, in a broader context, the value of a scientific work should not be evaluated by its explanation of reality, but by its power to suggest changes for concrete improvement and for the aesthetic, cultural and social effects¹² produced during the fieldwork.

The future of teaching

As a manager of web sites (visualanthropology.net) and Facebook groups,¹³ I have had the opportunity to get to

12 As I strived to explain in my latest book *L'artista come etnografo. Intrecci fra antropologia e arte* (2013, Roma, CISU), there is an artistic and aesthetic dimension in the anthropological practices and representations that we can choose to express or cancel.

13 <<https://www.facebook.com/groups/126120714075058/>>.

know the wishes of young Italian students. Many of them are requesting specialized training in visual anthropology and, since in Italy there are no master of arts programs, the students go to foreign countries to continue their studies, for instance to the Granada Centre of Visual Anthropology at Manchester or to the University of Kent. It is thus important to create as soon as possible a master's degree in visual anthropology to provide an educational path that considers the new trends of the discipline combining museography, contemporary art, visual studies, urban and landscape studies, architecture and anthropology. The aim of the master's program should be to prepare a trans-disciplinary individual who can intervene in ethnographic museums, art galleries, exhibits, ambient installations and also in the academy, to teach visual anthropology according to a contemporary approach.

Bibliography

CHIOZZI, P. *Antropologia visuale*. Riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale. Firenze, La Casa Usher, 1984.

_____. *Manuale di antropologia visuale*. Milano, Unicopli, 1993.

D'AMICO, L. *Filmare la musica*. Il documentario e l'etnomusicologia visiva. Roma, Carocci, 2012.

MARANO, F. *Camera etnografica*. Storie e teorie di antropologia visuale. Milano, Franco Angeli, 2007.

_____. *Il film etnografico in Italia*. Bari, Edizioni di Pagina, 2007.

MARAZZI, A. *Antropologia della visione*. Roma, Carocci, 2002.

PENNACINI, C. *Filmare le culture*. Roma, Carocci, 2005.

Pensar lo visual desde la antropología

Gabriela Zamorano Villarreal

Centro de Estudios Antropológicos / El Colegio de Michoacán,
México

Presentación

Antes de compartir mis reflexiones con respecto a la institucionalización y enseñanza de la antropología visual me permito incluir una breve nota sobre mi formación en el tema. Debo decir en primer lugar que, aunque considero que buena parte de mi trabajo de investigación y docencia se adscribe dentro de esta subdisciplina, yo misma no fui formada dentro de un programa especializado en antropología visual. Si bien este hecho puede implicar limitaciones en el conocimiento y manejo de lo que constituye la antropología visual institucionalizada, también me libera de ciertas tendencias que convencionalmente demarcan este terreno. Mi formación inicial fue en comunicación social y posteriormente realicé estudios de maestría y doctorado en antropología. Mi objeto de estudio siempre se basó en procesos de representación visual (principalmente fotografía y audiovisual), pero mis preguntas se orientaban a entender, mediante estos procesos, fenómenos políticos más amplios. Se puede decir entonces que el principal reto

que encontré, rante adora y al iniciar mi trayectoria como docente la antropología de este tipo. Uno de los programas especializados en antropología durante mi formación fue el de usar herramientas desarrolladas por la antropología visual para analizar imágenes producidas en el marco de procesos políticos específicos, tales como la producción de video de ficción en el contexto de participación de los pueblos indígenas en la fundación de un estado plurinacional en Bolivia.

Posteriormente, a lo largo de mi trayectoria como investigadora y docente, reconozco una tensión permanente entre el ámbito que generalmente se define como antropología visual, y los aportes que ofrecen a este campo estudios de antropología política o de otro tipo que no necesariamente se definen como 'visuales' pero que se sustentan en casos o metodologías relacionadas con lo visual. Es desde esta postura que he diseñado un curso de antropología visual que incluye, por una parte, temas clásicos de esta subdisciplina tales como la historia del cine y la fotografía etnográfica o las maneras en que las representaciones visuales contribuyen a reproducir imaginarios y prácticas dominantes de género, raza y clase. Por otra parte, el curso que he diseñado incluye sesiones sobre poder y tecnologías visuales (desde debates sobre modernidad, vigilancia, ciencia y nacionalismo); e invita a considerar otras posibilidades para pensar lo visual desde ámbitos tan diversos como el espectáculo político, los archivos y las llamadas 'autorepresentaciones' visuales populares y comunitarias; y desde perspectivas

y metodologías de la historia, los estudios culturales, de medios, de cine y de performance entre otras.

Las reflexiones que presento en este ensayo se basan en mi experiencia en el diseño e impartición de cursos en antropología visual en dos diferentes programas de posgrado en antropología en América Latina. Primero, a partir de que se fundó la maestría en antropología visual en 2008 en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) sede Ecuador, éste se convirtió en uno de los pocos referentes de programas de posgrado con esta especialidad en la región. En 2009 comencé a impartir el curso teórico de antropología visual en este programa como profesora visitante a la primera generación y continué haciéndolo con dos generaciones más. Durante este tiempo he participado también como directora de algunos proyectos de tesis y como lectora de varios más dentro de este programa.

En segundo lugar, buena parte de mi trabajo de docencia en el Centro de Estudios Antropológicos (CEA) de El Colegio de Michoacán en México se ha concentrado en la impartición de cursos de antropología visual. El programa del doctorado integral del CEA, que tiene 35 años de antigüedad, incluyó un curso previo de antropología visual impartido en 2003 por una profesora visitante a petición de un grupo de estudiantes.¹ A partir de mi ingreso en el programa en

1 El curso fue impartido por Alejandra Navarro Smith, formada en the Granada Center for Visual Anthropology de University of Manchester. Actualmente es profesora en la Universidad Autónoma de Baja California en México.

2010, esta materia se ofrece a cada generación como curso optativo, y se articula con el trabajo del Área de Producción Multimedia, la cual fue fundada en 2011 con el propósito de fomentar la producción audiovisual como parte del trabajo de investigación que realizan estudiantes e investigadores de la institución.

Retos para institucionalizar la enseñanza de la antropología visual

Los dos programas que forman parte de mi experiencia impartiendo cursos de antropología visual me han permitido identificar direcciones y desafíos diferentes en la institucionalización de esta subdisciplina. Por una parte, los estudiantes que de la maestría de antropología visual de FLACSO-Ecuador provienen de carreras diversas que incluyen principalmente ciencias de la comunicación, arte e historia del arte, así como algunos estudiantes con formación inicial en antropología. Un reto inicial para trabajar con esta diversidad de trayectorias es presentar las posibilidades teóricas que puede ofrecer la antropología visual más allá de formar buenos documentalistas. En este contexto, debido a la escasa formación previa en antropología de la mayoría de los estudiantes, una de las preguntas que más se debaten a lo largo de la maestría es cómo pensar lo visual desde una perspectiva antropológica, o cómo se diferencia esta perspectiva del análisis que se hace desde disciplinas como la historia del arte o los estudios culturales.

Esta pregunta implica un importante reto para mi y los colegas que imparten clases en esta maestría debido a que, por un lado, es importante que comuniquemos a los estudiantes la riqueza de la multidisciplinaridad para analizar los procesos sociales y, por otro lado, es crucial que desarrollen sus proyectos en el marco de la antropología y mediante métodos etnográficos, reconociendo que dentro de esta disciplina hay muchas vertientes, las cuales tienen sus ventajas y limitaciones. Por ejemplo, si bien la antropología simbólica ha aportado significativamente al análisis visual mediante herramientas como la semiótica y los estudios del ritual, esta vertiente también puede ser una limitante al análisis de fenómenos sociales dentro de procesos históricos y de relaciones de poder más amplios.² Por otra parte, aunque la mayoría de estos estudiantes tienen familiaridad con la producción de imágenes, sigue siendo difícil para ellos desarrollar herramientas para analizarlas, por lo que muchas discusiones del curso se enfocan en examinar cómo hacen los autores revisados para interpretar sus imágenes.

Mientras que entender cómo mirar antropológicamente lo visual continúa siendo un desafío para muchos de estos estudiantes, sus trayectorias artísticas y como realizadores de

2 Me refiero por ejemplo a trabajos clásicos de la antropología simbólica como la obra de Victor Turner y sus aportes al estudio del ritual y la aproximación de Clifford Geertz a la “interpretación de las culturas”. Entre las críticas al desarraigo histórico de este tipo de perspectivas se encuentran las de antropólogos como Johannes Fabian y Eric Wolf.

imágenes les permiten entender los procesos de producción y circulación desde sus propias experiencias y por lo tanto plantear problemáticas originales y especializadas. Por ejemplo, una estudiante con experiencia en producción documental analizó cómo el proceso de montaje cinematográfico influye en cuestiones como autoría, colectividad e intención entre algunos representantes del cine militante latinoamericano; mientras que otro estudiante con experiencia como fotógrafo desarrolló un proyecto sobre memoria y violencia en barrios violentos de Colombia a partir del análisis de álbumes fotográficos. Estudiantes con trayectorias artísticas también desarrollan con facilidad metodologías visuales y participativas para obtener datos y motivar el diálogo con sus informantes mediante la organización de muestras de películas sobre temas relevantes para sus proyectos; actividades con integrantes de barrios para visualizar sus ideas sobre seguridad, riesgo y miedo en un proyecto de securitización urbana; o proyectos fotográficos que documentan los usos y transformaciones del espacio urbano.³

Los estudiantes que ingresan al doctorado integral en antropología social en el Colegio de Michoacán, en cambio,

3 Los ejemplos de proyectos mencionados en este ensayo los tomo a partir del trabajo de estudiantes de diferentes generaciones de la maestría de antropología visual de FLACSO-Ecuador (María Isabel Vargas, Duvan Londoño, Alejandro Cevallos, Mariana Rivera y Violeta Montellano) y de la maestría en antropología del Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán (Iliana Vásquez, Luis Bedoya, Jéssica Coyotecatl y Adriana Martínez).

han sido formados en su mayoría como antropólogos desde la licenciatura. El trabajo que hago con ellos no se concentra en entender cómo adoptar una perspectiva antropológica, sino en encontrar las posibilidades que la antropología visual ofrece a sus propios proyectos, los cuales generalmente se inclinan más hacia la antropología política. Así, el curso de antropología visual, que se ofrece como materia optativa con una amplia convocatoria, aporta principalmente en dos aspectos al trabajo de los estudiantes de este programa: para incluir reflexiones teóricas sobre la función de expresiones visuales en los fenómenos analizados, y para incluir metodologías de investigación basadas en lo visual. Sobre el primer punto, por ejemplo, estudiantes trabajando sobre violencia han discutido cómo se espectacularizan eventos como linchamientos o asesinatos para hacer públicas ciertas demandas o para comunicar mensajes de terror entre grupos políticos; y proyectos sobre migración han retomado las prácticas de intercambio de videos como instancias etnográficas para abordar aspectos emocionales y económicos en comunidades transnacionales. Sobre el segundo punto, a partir del curso en antropología visual los estudiantes han desarrollado metodologías basadas en lo visual, tales como la revisión de archivos fotográficos familiares junto con sus informantes, el análisis cartográfico y los debates en torno a la cartografía para abordar conflictos de territorio y recursos, y el registro y la exposición de fotografías, películas y objetos para establecer confianza con los informantes y para discutir con ellos temas que son difíciles de abordar mediante entrevistas. Debido a

la poca experiencia que la mayoría de los estudiantes de este programa tiene con la producción, manipulación o análisis de imágenes, otro fuerte desafío es que logren examinar las imágenes en sí mismas, aunque en general tienen habilidad para situarlas en contextos políticos o sociales específicos.

En ambos programas existe el desafío de decidir qué lugar asignarle al trabajo de producción audiovisual como forma válida de presentar resultados de una investigación académica. En el caso de la maestría en antropología visual de FLACSO-Ecuador, por estar enfocada en este campo, la producción audiovisual es parte obligatoria de la formación académica y los estudiantes tienen la opción de presentar sus resultados finales en forma de tesis escrita, o de presentar una tesina junto con un producto audiovisual. Sin embargo, aunque hay criterios más o menos claros para evaluar los productos escritos, aún no es muy claro qué deben valorar los profesores en los productos audiovisuales presentados más allá de la claridad y calidad, o qué tanto se debe articular el proyecto escrito con el audiovisual.

El posgrado de antropología de El Colegio de Michoacán no tiene opción a presentar resultados de investigación que puedan ser evaluados en formato audiovisual. Sin embargo, como se mencionó al inicio de este ensayo, en 2011 se fundó un Área de Producción Multimedia que es coordinado por un investigador con experiencia en archivos fotográficos y producción audiovisual.⁴La principal función

4 Se trata de Carlos Antaramian Salas, doctorado por el Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán.

de esta área es apoyar a los investigadores y estudiantes en la realización de proyectos audiovisuales a partir de sus proyectos académicos. La materia de antropología visual que imparto, junto con otras actividades de docencia que organice tales como talleres de usos de las imágenes para la investigación en las ciencias sociales y de organización de acervos visuales, implican una fuerte colaboración con esta área.⁵ Profesores investigadores de varios centros de estudios de esta institución han comenzado a desarrollar proyectos audiovisuales con el Área de Producción Multimedia y algunos estudiantes se han acercado a pedir asesorías para proyectos cortos, aunque aún existe cierta dificultad para visualizar cómo “traducir” los avances de una investigación a un lenguaje audiovisual más fluido y sintético. A los estudiantes, por su parte, aunque tengan mucho interés en desarrollar proyectos audiovisuales, aún les resulta complicado organizar sus tiempos para hacerlo debido a las fuertes cargas de trabajo académico y a la invalidez de este tipo de proyectos para sus evaluaciones.

Lo que no puede faltar en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la antropología visual

De acuerdo con mi experiencia, sugiero que hay varios aspectos que no pueden faltar en el proceso de enseñanza-

5 Estos talleres fueron organizados en colaboración con el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social de el Instituto Mora (México) y la Doctora Itzia Fernández Escarreño respectivamente.

aprendizaje de la antropología visual. En términos temáticos, considero que en los programas no debe faltar una revisión, aunque sea breve, de la historia y los debates sobre cómo se ha abordado lo visual en la antropología.⁶ Esto implica leer y ver ejemplos de cine y fotografía etnográfica realizados en diferentes momentos históricos. Implica también discutir en torno a los debates que este tipo de imágenes han suscitado y sobre cómo éstos corresponden o desafían a momentos históricos específicos de la disciplina, de los contextos políticos en que se generaron, y del desarrollo tecnológico de cada época. Debates sobre cómo las imágenes etnográficas han participado de los discursos raciales o de género dominantes, sobre cómo la producción visual etnográfica se nutre de las imágenes de entretenimiento y de ficción; o sobre cómo la producción visual antropológica contribuye o desafía la autoridad etnográfica y posibilita procesos de etnografía colaborativa son algunos de los muchos debates que continúan vigentes en la subdisciplina.

También es imprescindible revisar de forma crítica etnografías claves sobre diferentes manifestaciones visuales tales como la fotografía, el cine, el video, el performance,

6 Entre los textos claves que utilizo para esta revisión están: NARANJO, J. (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona: Gustavo Gili, 2006; HOCKINGS, P. (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995; MORPHY, H.; BANKS, M. (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, 1997; MACDOUGALL, D. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998; y ROUCH, J. *Cine-Ethnography*. Minneapolis-Londres: Minnesota Press, 2003.

las artes visuales, el paisaje urbano y el espectáculo político entre muchas otras.⁷ La revisión conjunta de etnografías debe enfatizar la atención a la manera en que diferentes autores formulan y desarrollan su argumento y a los métodos que utilizan para analizar tanto las manifestaciones visuales en sí mismas como los contextos en que se producen. Los cursos de antropología visual deben también nutrirse de textos de disciplinas que sin duda aportan a pensar las imágenes desde otras perspectivas. Así, literatura histórica y de historia del arte, de estudios culturales, de cine, de museos, de medios de comunicación, del ritual, performance y corporalidad entre otras ramas ofrecen metodologías y postulados teóricos que es necesario conocer y discutir críticamente para identificar cómo una entrada antropológica se diferencia, o se puede complementar, de estas otras perspectivas.⁸

7 Ejemplos de buenas etnografías con análisis visual incluyen: PINNEY, C. *Camera Indica: the Social Life of Indian Photographs*, Chicago: University of Chicago Press 1997; STRASSLER, K. *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham: Duke University Press, 2010; y GOLDSTEIN, D. *The Spectacular City: Violence and Performance in Urban Bolivia*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

8 Ejemplos de textos no antropológicos que hacen valiosos aportes al análisis visual incluyen: MRAZ, J. *Looking for Mexico – Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press 2009; MARKS, L. *The Skin of the Film – Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000; y LERNER, J; JUHASZ, A. (eds), *F is for phony – Fake documentary and truth's undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Considerando que no hay una fórmula para interpretar las imágenes, así como la dificultad que la mayor parte de los estudiantes –e investigadores en general– tienen para analizar las imágenes en sí mismas, es muy importante que, en primer lugar, los estudiantes sean capaces de identificar qué herramientas utilizan diferentes autores para analizar las imágenes y, en segundo lugar, que se hagan ejercicios permanentes en clase y fuera de ella de análisis o interpretación visual. Métodos históricos y comparativos, ciertos elementos de análisis semiótico, identificación de formatos y aspectos técnicos, y la ubicación de las imágenes en sus contextos de uso, producción, exhibición y circulación son algunos de los aspectos que contribuyen al análisis visual. La muestra y el debate sobre ensayos fotográficos, películas, exposiciones y otras manifestaciones visuales son claves para estimular el análisis visual entre los estudiantes. Estas actividades se pueden hacer durante el tiempo de clase y con actividades complementarias como la organización de ciclos de cine y video y la asignatura de visitar y dar seguimiento a manifestaciones visuales que estén al alcance.

A pesar de la importancia del análisis visual para la enseñanza de la antropología visual, mi opinión es que éste debe tener el mismo peso que el análisis, preferentemente etnográfico, de contexto. De acuerdo con muchos antropólogos visuales contemporáneos, no basta con analizar las imágenes como texto, como representaciones o como productos aislados que reflejen en sí mismos formas

de pensar de un grupo social o cultura determinada.⁹ Por ello, uno de los principales retos que enfrento al impartir esta materia es el de enfatizar que las expresiones visuales están necesariamente inmersas en procesos históricos y en relaciones de poder que permiten que se les asignen valores y significados de acuerdo con contextos y usos específicos.¹⁰

Entre los trabajos que he asignado para que los estudiantes desarrollen sus propias ideas y análisis de lo discutido en clase he incluido la escritura de ensayos parciales para discutir preguntas puntuales en torno a las lecturas revisadas, así como ensayos finales que relacionen las lecturas del programa con los proyectos de tesis de cada estudiante. Esta última tarea funciona para que los estudiantes se apropien de ciertos debates y tomen posición con respecto a sus propios proyectos. Una segunda opción de trabajo final, que ha funcionado principalmente con los grupos de la maestría visual de FLACSO-Ecuador debido a su concentración en el ámbito visual, es la de hacer un proyecto

9 Ejemplos de etnografías que buscan analizar los procesos sociales en que los medios están circunscritos se encuentran en la compilación de GINSBURG, F.; ABU-LUGHOD, Lila; LARKIN, B., *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, Berkeley: University of California Press, 2002 y en el trabajo de HIMPELE, J. *Circuits of Culture – Media, Politics and Indigenous Identity in the Andes*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2008.

10 En este punto sigo el concepto de economía visual de Deborah Poole en: *Visión, Raza y Modernidad: una Economía Visual del Mundo Andino de Imágenes*. Lima : Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

de curaduría de alguna exposición o ciclo de películas sobre sus temas de tesis. La justificación de la curaduría funciona generalmente para ubicar la temática en relación con debates teóricos revisados en clase, y el desarrollo del proyecto curatorial en sí permite organizar imágenes para proponer ciertas lecturas o interpretaciones en torno a la temática de los respectivos proyectos. Además de ofrecer un formato diferente al ensayo académico convencional, la elaboración de proyectos curatoriales puede ser muy estimulante para pensar cómo concretar y presentar públicamente las reflexiones sobre ciertas expresiones visuales. Algunos de los proyectos curatoriales han logrado convertirse en exposiciones o ciclos audiovisuales concretos que han aportado insumos a las tesis de los estudiantes. Ejemplos de estos proyectos curatoriales incluyen la organización de un ciclo de películas sobre sueños que se presentó a integrantes de una comunidad indígena con el fin de explorar con ellos posibilidades para representar los sueños de los curanderos locales en una documentación elaborada por una estudiante; o la organización de una exposición de fotografías hechas por personas con baja o nula visibilidad como parte de un proyecto de tesis que exploraba la experiencia sensorial de estas personas con respecto a lo visual.

Finalmente, en términos de formación para la producción visual, lo más común en programas de antropología visual es ofrecer capacitación en cine, video y fotografía etnográfica. Si bien este tipo de formación es imprescindible, puede enriquecerse con experimentación con otro tipo de géneros

audiovisuales tales como el videoarte, la docuficción y la ficción, así como con la incursión en otros campos artísticos que crecientemente van siendo explorados por la antropología visual como las artes multimedia, el performance y los proyectos curatoriales. Con respecto a los programas en que participo, en el caso de la maestría en antropología visual de FLACSO-Ecuador la formación en producción audiovisual documental es obligatoria y también hay cursos de fotografía. La trayectoria y formación artística de muchos de los estudiantes, junto con cierta formación en antropología del arte, enriquece las posibilidades de presentar resultados en formatos alternativos al audiovisual documental o etnográfico. En el caso de El Colegio de Michoacán, como mencioné anteriormente, aunque recién se empieza a explorar el género documental audiovisual mediante talleres, asesorías y algunas muestras de cine y exposiciones fotográficas organizadas principalmente por el Área de Producción Multimedia, hay ya algunas producciones con buena acogida tanto en foros académicos como en circuitos de cine documental.

Los principales desafíos actuales para la enseñanza-aprendizaje de la antropología visual

Muchos de los desafíos para institucionalizar la enseñanza-aprendizaje de la antropología visual que mencioné en el segundo apartado de este ensayo continúan siendo retos en el trabajo cotidiano de enseñanza de

esta disciplina. Puedo resumirlos en los siguientes puntos. Un primer desafío es mantener la riqueza de la interdisciplinariedad y al mismo tiempo enfatizar el desarrollo de una perspectiva antropológica crítica en los proyectos de los estudiantes. Otro desafío es extender los ámbitos de análisis en que convencionalmente se centra la antropología visual, tales como el cine y fotografía etnográfica, para teorizar sobre las muchas otras expresiones visuales que forman parte de fenómenos sociales y políticos más amplios.

Un reto más es mantener un equilibrio entre el análisis de las imágenes en sí mismas y del contexto histórico y de relaciones de poder en que se usan, producen y circulan. Por otra parte, es necesario continuar desarrollando metodologías visuales que permitan obtener insumos para el trabajo de investigación, incluyendo aquellas que posibilitan la etnografía colaborativa.

También es crucial, sobre todo en programas centrados en la antropología visual, acordar criterios para valorar y promover productos adicionales al texto escrito (el cual, en mi opinión, debe mantenerse como un criterio central de evaluación), tales como videos o ensayos fotográficos y otro tipo de producciones artísticas que busquen llegar a públicos más amplios y que motiven la reflexión en torno a los temas de investigación de los estudiantes. Este punto por supuesto implica continuar con el debate sobre la compatibilidad o tensión entre productos académicos que involucran rigurosidad científica y objetividad, y productos

artísticos que implican subjetividad y comunicar ideas y emociones por vías no necesariamente racionales. En este sentido, ciertas búsquedas antropológicas por comunicar o “traducir” ciertas experiencias y emociones han incursionado, a menudo con éxito, en experimentaciones narrativas o visuales artísticas y han abierto brecha para facilitar el diálogo entre el arte y la antropología.

Un último reto es satisfacer la creciente demanda y expectativa hacia los programas de antropología visual por parte de estudiantes con diversos tipos de formación con la apertura de más programas, sobre todo a nivel de posgrado, en toda América Latina. Es interesante por ejemplo que países con tanta oferta de programas de posgrado como México carezcan aún de programas de posgrado especializados en antropología visual.¹¹ Este reto implica también contar con profesores que puedan impartir materias en estos programas. Si bien, al parecer, hay suficientes profesores que pueden impartir materias como producción fotográfica

11 En México por ejemplo existe una larga tradición de cine y fotografía etnográfica y de una práctica de la antropología visual en muchas instituciones (Ver por ejemplo como antecedente: PERALTA, A. M. S. (coord.) *Antropología Visual*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997.) Varios programas de antropología incluyen líneas de investigación o laboratorios en temas relacionados con documental etnográfico y la antropología visual, o cuentan con la colaboración de profesores trabajando temáticas visuales. Sin embargo, no hay aún una sola maestría o programa doctoral que esté totalmente dedicado a la visualidad.

o audiovisual, aún hace falta formar profesores que puedan diseñar e impartir cursos teóricos que aborden de forma crítica, novedosa, y desde perspectivas antropológicas, diferentes tipos de expresiones o representaciones visuales y sus implicaciones en procesos sociales, culturales o políticos de mayor alcance.

Sobre este último punto, y con el fin de no terminar la discusión de este ensayo con la idea de que la antropología visual es una subdisciplina ya establecida y totalmente definida, sino más bien un campo abierto y en búsqueda de nuevas definiciones y direcciones, me pregunto si en realidad es necesario crear nuevos programas de posgrado en antropología visual en América Latina. En discusiones en clase y con colegas nos hemos preguntado, como lo han hecho varios antropólogos visuales en la última década, si eso que hasta ahora se ha estudiado como antropología visual en realidad no implicaría cruces más estrechos con otros sentidos del cuerpo, por ejemplo, lo sonoro o lo táctil.¹²

Por otra parte, el campo de la antropología visual está cada vez más en diálogo con ramas como la antropología de las emociones y la antropología del arte. Entonces, ¿Qué tipo de programa podría tener un alcance que, aún especializado, vaya más allá de lo visual? ¿Cómo debería llamarse entonces? O por el contrario, si aceptamos que

12 Ver por ejemplo PINK, S. *Doing Sensory Ethnography*, London: Sage, 2009; y MACDOUGALL, D. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

algunas de las contribuciones más interesantes para pensar lo visual provienen justamente de autores que no se consideran a sí mismos como antropólogos visuales, ¿Cómo se puede establecer un diálogo más fluido entre la antropología más general y lo que hasta ahora se considera como circunscrito en el campo de la antropología visual?

Bibliografía

GINSBURG, F.; ABU-LUGHOD, Lila; LARKIN, B. *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press, 2002.

GOLDSTEIN, D. *The Spectacular City: Violence and Performance in Urban Bolivia*. Durham and London: Duke University Press, 2004.

HIMPELE, J. *Circuits of Culture – Media, Politics and Indigenous Identity in the Andes*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2008.

HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995.

LERNER, J; JUHASZ, A. (eds). *F is for phony – Fake documentary and truth's undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

MACDOUGALL, D. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

MACDOUGALL, D. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

MARKS, L. *The Skin of the Film – Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000.

MRAZ, J. *Looking for Mexico – Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press 2009.

MORPHY, H.; BANKS, M. (eds.). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, 1997.

NARANJO, J. (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

PERALTA, A. M. S. (coord.). *Antropología Visual*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1997.

PINK, S. *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage, 2009

PINNEY, C. *Camera Indica: the Social Life of Indian Photographs*. Chicago: University of Chicago Press 1997.

ROUCH, J. *Cine–Ethnography*. Minneapolis–Londres: Minnesota Press, 2003.

STRASSLER, K. *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham: Duke University Press, 2010.

Vinte e cinco anos de antropologia visual na Universidade Aberta de Portugal

José da Silva Ribeiro

CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Aberta, Portugal

Nesse ano de 2013, a Universidade Aberta de Portugal comemora os 25 anos de sua fundação. A Antropologia Visual na Universidade acompanhou todo este quarto de século. Em 1990, acolheu a sessão *Visual Anthropology* no intercongresso *The Social Roles of Anthropology*, realizado em Portugal. Este constituiu um dos atos fundadores. Posteriormente, a Universidade institucionalizou o ensino da Antropologia Visual em mestrados e doutoramento, e a pesquisa através da criação do Laboratório de Antropologia Visual – posteriormente integrado no Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais. Quando, em 2004, a Universidade adequou os seus cursos ao Processo de Bolonha e ao modelo de ensino *online* adotado pela Universidade Aberta, a Antropologia Visual inseriu-se nos 3 ciclos de formação integrada nos Cursos de Ciências

Sociais e no Mestrado e Doutoramento em Relações Interculturais. A internacionalização da pesquisa e formação constituiu sempre um objetivo prioritário. Faremos uma descrição/exposição resumida do percurso realizado. A reflexão e fundamentação teórica, metodológica, epistemológica, as práticas e a produção científica desenvolvidas nestes 25 anos estão referenciadas na bibliografia e nas ligações referidas no texto. Procuramos que a descrição tivesse a participação dos estudantes, para que a exposição não se realizasse a uma só voz. O escasso tempo para a conclusão desta exposição e o fato de os estudantes, construtores deste percurso, estarem em processo de avaliação não permitiu senão recolher alguns depoimentos que tentarei integrar.

Atos fundadores da Antropologia Visual na Universidade Aberta

Por atos fundadores entendemos as atividades que precederem a criação do ensino formal da Antropologia Visual e a criação de uma estrutura de investigação. Incluem-se, nesse contexto, a organização de seminários, conferências, encontros, produção científica (publicação de artigos científicos e primeiras dissertações de mestrado) e audiovisual.

As primeiras referências à Antropologia Visual na Universidade Aberta de Portugal datam de 1990, dois anos depois da sua fundação em 1988. Por proposta da Professora

Maria Beatriz Rocha Trindade e apoio do primeiro Reitor da Universidade, Armando Rocha Trindade, realizou-se o *Symposium of Visual Anthropology*, em 6 e 7 setembro de 1990, do intercongresso *The Social Roles of Anthropology*. O programa reuniu as múltiplas vertentes da disciplina: teoria, epistemologia, metodologia, práticas de terreno, produção, disseminação, formação.

Teoria: Neerja Ohri – *A arte tradicional de Bastar* (Índia); Slobodan Naumovic – *Através da lente: projeto sirinic* (TV e faculdade de psicologia: epistemologia, metodologia, reflexividade no estudo de atitudes e comportamentos num ciclo ritual); Antonieta Costa e António Escudeiro – *Cerimônia do Espírito Santo nos Açores*; Barth Chukwuazi – *O papel do equipamento audiovisual no ensino da antropologia nas universidades nigerianas*; Bhrahma Banerjee – *Aspetos da Antropologia das artes: visuais, dramáticas e musicais*.

Filme etnográfico: Benjamim Pereira – *Malha em Tecla*¹, IWF – *Institut fur den Winssenschaftlinchen Film*.

1 Filme produzido pelo museu de etnografia em colaboração com o Institut fur den Winssenschaftlinchen Film de Göttingem seguindo as “regras para a documentação filmada em etnologia e em ciências das tradições populares” estabelecidas por aquele instituto, sobre rituais em torno das malhas de centeio em Tecla que Jorge Dias — um dos fundadores antropologia em Portugal, considerava serem “tradições de invulgar interesse para a etnografia portuguesa e para a etnografia em geral” e que ilustram “as teses discutidas por alguns etnógrafos modernos”.

Cinema documentário e ficção: António Campos – *Alamadraba Atuneira*²; Noémia Delgado – *Máscaras*³; Philippe Constantini – *Crônica de uma Aldeia*⁴ (trilogia); Brandão Lucas – *Vilarinho das furnas*.

Filmes de pesquisa/ensino/divulgação: Maria Beatriz – *Reinventando as Festas*; Mary Lyn Salvador – *Uso do Filme na Etno-estética*; Teresa Vergani – *A Palavra da Forma*; Nancy da Silveira – *O Voo da Pomba* (festas na comunidade luso-americana).

TV-Memória: Teresa Olga Tropa – *Memória de um Povo*; Wilder Melgar – *Antropologia Visual no Uruguai: uma estratégia de difusão*.

-
- 2 António Campos é considerado um dos primeiros cineastas em Portugal a dedicar-se à prática do filme documentário na perspectiva da antropologia visual, seus filmes apresentados no Bilan du Film Ethnographique são referenciados por Jean Rouch. *Almadrava Atuneira* é considerado um filme inovador em Portugal pelo fato de se inserir na prática do filme etnográfico que explora com técnicas do *cinema direto*. Pioneiro do movimento do Novo Cinema português que, em especial no documentário, se preocupa com a prática da etnologia de urgência. Neste contexto, realiza, em 1971, *Vilarinho das Furnas* e, em 1974, *Falamos de Rio de Honor* inspirados nas obras homônimas de Jorge Dias. <<http://www.youtube.com/watch?v=wrvOrNoqJ0o>>
 - 3 O filme *Máscaras* (1976) representa rituais seculares do nordeste de Portugal do Ciclo de Inverno, associados ao solstício e à iniciação dos jovens à idade adulta. É uma das obras representativas do Novo Cinema português no documentário. Teve como assessores e assistentes de realização os etnólogos Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira <<http://www.youtube.com/watch?v=6WjcZND1oOM>>
 - 4 Philippe Constantini fez o som do filme de Noémia Delgado realizou *Máscaras* (1976) e realizou *Terra de Abril – Vilar de Perdizes* (1977), primeiro filme da trilogia *Crônica de uma Aldeia*.

Antes, porém, entre 1986 e 1990, a Professora Maria Beatriz Rocha Trindade, em colaboração com o Instituto de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, no contexto do Seminário *Desenvolvimentos Teóricos e Metodológicos da Antropologia no sul da Europa*, organiza uma seção sobre “Midiatização do conhecimento em Ciências Sociais”, com a presença de Paul Herley, do Granada Center for Visual Anthropology, Universidade de Manchester, e Tony Bates, da Open University. Publica na revista *Análise Social*, vol. XXIV (n. 103-104), p. 1149-1160, 1988, *Midiatização do discurso científico*⁵ [ampliação, sob forma escrita, da comunicação introdutória ao seminário “Midiatização do Conhecimento Sociológico através do Som e da Imagem”].

Foram também produzidos filmes sobre as festas – *Reinventando as Festas*⁶, sob a direção da professora Ma-

5 <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223032626Z1IJK6yw2Pp57ZF8.pdf>>, consultado em maio de 2013.

6 *Reinventando as Festas: Festa do Emigrante em Fermentelos, Festa de Nossa Senhora dos Remédios-Lamego, Peregrinação dos Emigrantes a Fátima*, em 1984, e *Inauguração do Monumento ao Emigrante em S. Pedro do Sul e Festas de Campo Maior*, em 1986. Os objetivos destes filmes foram assim definidos pela autora: 1) “dar aos portugueses habitantes do interior do Território nacional, e também aos que vivem fora do país, o prazer de reviver as próprias origens. Mostrar aos estrangeiros um aspecto essencial da cultura portuguesa, o fenómeno da emigração”; 2) “dar aos portugueses que vivem no estrangeiro, ou mesmo em Portugal, o prazer de reatar os laços com as origens”; 3) “dar aos residentes

ria Beatriz – que viria a criar a Cadeira de Sociologia das Migrações (1995), para a qual se realizaram 10 filmes de apoio ao ensino – e a fundar, em 1989, o Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (unidade de pesquisa científica e de desenvolvimento, formalmente reconhecida pela então Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica em 1994) ao qual está integrado atualmente o Laboratório de Antropologia Visual. Criou também o Mestrado em Relações Interculturais (1993) onde foi, pela primeira vez, inscrita a Unidade Curricular (Disciplina) de Antropologia Visual (1994) que passei a lecionar. Orientou também a primeira dissertação de Mestrado da Universidade Aberta em 1993, *Antropologia Visual: da Minúcia do olhar ao olhar distanciado*, publicada em 2004 (Ribeiro, 2004).

Em 1993, organizei com Marc-Henri Piault do Centre d'Études Africaines da EHESS – École des Hautes Études en Sciences Sociales o *Seminário de Antropologia Visual* com o seguinte programa:

e aos emigrantes, o prazer de reviver as próprias origens; mostrar aos estrangeiros dois aspectos essenciais da cultura portuguesa, o fenómeno da emigração e a ligação à religião católica”; 4) “apertar os laços que unem os portugueses que vivem fora do país aos que permanecem na sua terra, e dar a conhecer aos estrangeiros o fenómeno da emigração”; 5) “dar aos residentes e aos emigrantes o prazer de reviver as próprias origens e mostrar aos estrangeiros um aspecto tradicional da cultura portuguesa”.

I SEMINÁRIO de ANTROPOLOGIA VISUAL – 27 de Setembro a 1º de Outubro de 1993

Marc-Henri Piault e José da Silva Ribeiro

Nascimento do Cinema – Nascimento da Antropologia Visual

As primeiras imagens: Marey, Regnaud, etc.

O primeiro cinema e a descoberta do Mundo:

Imagens dos filmes Lumière (1896)

Imagens de Paz dos Reis

As primeiras imagens de uma antropologia de terreno

Os filmes de R. Poch, B. Spencer, A. Cort Hadden (1893-1902)

Etnografia e ficção – os primeiros olhares partilhados

E Curtis – In: *the Land of the Head Hunters* (1912)

Desde antes da primeira guerra mundial todos os problemas são postos.

Os pais fundadores – reflexão sobre uma linguagem

Dziga Vertov – *L'Homme à la Caméra*(1928)

A questão da montagem / linguagem e imagens

Robert Flaherty – *Nanook of the North* (1923)

Jean Vigo – *A propos de Nice*(1929)

Manoel de Oliveira – *Douro, Faina Fluvial* (1931)

Organizar a diversidade do Mundo – Cinema Social – Cinema Colonial

Registo dos “fatos”, o cinema e a “vida”.

O documentário Social

O exotismo e o cinema colonial

L. Poirier – *La Croisière Noire* (1926/33)

A etnografia e o sentido

M.Griaule – *Au Paysdes Dogons* (1935)

– *Sousles Masques Noirs* (1938)

O outro em questão e a questão técnica

P. Dupont – *Au Pays des Pygmées* (1950)

G. Rouquier – *Farrebique* (1946)

Ponto de vista enciclopédico e naturalista (IWF de Göttingem)

F. Simon, E. Veiga de Oliveira, B. Pereira – *Malha em Tecla* (1970)

F. Simon, E. Veiga de Oliveira, B. Pereira – *Xávega* (1970)

F. Simon, E. Veiga de Oliveira, B. Pereira – *Olaria de Malhada Sorda* (1970)

Cinema verdade – Cinema direto – Cinema “légerdans la nature”

Ainda as técnicas

Um cinema científico

Diferentes opções

T. Ash – *Axe Fight*

Jean Rouch – *Maîtres Fous* (1935/55)

J. D. Lajoux – *Moissons à la Faucille*

– *Foire d’Aubrac* (1964/66)

Um cinema de experiência?

Verdade e/ou participação – o cinema Norte-americano

Perrault – *Voitures d'eau*

– *La Bête Lumineuse*

Retorno a si ou a troca de olhares

O exotismo e o cotidiano

Quem é o outro?

O espaço e o tempo – o cinema faz a história

I. Dunlop – *Desert People* (1965/66)

J. Marshall – *N' ai, Story of a Kung Woman* (1952/80)

J. Veuve – *Chronique paysane en Gruyère* (1990)

B. Connolly – *First Contact* (1982)

E. de Latour – *Le Reflet de la Vie* (1989)

Colaboraram ainda, nesta fase de fundação da Antropologia Visual na Universidade Aberta, Mary Lyn Salvador, curadora do Maxwell Museum of Anthropology da Universidade do Novo México, Albuquerque; Jean Rouch, do Comité du Film Ethnographique; Mariana Otero, dos Ateliers Varan⁷, e Ruy Duarte de Carvalho, da Universidade Agostinho Neto.

7 Os Ateliers Varan, criados em 1978 por Jean Rouch e Jacques d'Arthuys, então conselheiro cultural da embaixada da França em Portugal, tiveram como objetivo formar localmente, pela prática, futuros cineastas locais para filmar sua própria realidade. <<http://www.ateliersvaran.com>, consultado em maio de 2013>.

Com o Centro de Estudos em Antropologia Social do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Serviço Cultural da Embaixada da França e com a presença de Jean Rouch, o Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais organizou, em 1995, *Imagens do Mundo – mostra do cinema etnográfico francês* baseado no catálogo *Dix Ans du Bilan du Film Ethnographiques*. Realizou-se então o filme *Encontro com Jean Rouch* (1995) e, em 1997, o primeiro encontro sobre *Imagens e sonoridades das migrações*⁸.

Entretanto, em 1994, tinha sido criado o ensino formal de Antropologia Visual integrado ao Mestrado em Relações Interculturais e, em 1998, foi defendida a primeira tese de doutoramento em Ciências Sociais – Antropologia, coordenada por Maria Beatriz Rocha Trindade e Marc-Henri Pault, *Colá S. Jon, oh que Sabe, as imagens, as palavras ditas e a escrita de uma experiência ritual e social* (Ribeiro, 2000), centrada em questões da antropologia visual e na abordagem de um ritual cabo-verdiano no bairro da Cova da Moura, periferia de Lisboa.

No início do ano de 1998, foi criado, por despacho reitoral, o Laboratório de Antropologia Visual, atualmente área de pesquisa do CEMRI / Grupo de Investigação / Laboratório (infraestrutura com meios que permitissem a produção de filmes seguindo os métodos comumente usados na discipli-

8 Este encontro está na gênese do projeto *Imagens e sonoridades das migrações*. *Base de Dados* (2010) disponível em <<http://ism.itacaproject.com/>>.

na). A proposta de criação de um laboratório de Antropologia Visual tinha como fundamento a ideia de que o trabalho na esfera desta disciplina não é essencialmente um processo de mediação de um discurso científico previamente elaborado, mas um processo de investigação com a imagem (fotográfica e cinemática) e sobre a imagem (pictórica, gráfica, fotográfica, cinemática, etc.).

Formação em Antropologia Visual

A segunda fase de desenvolvimento da Antropologia Visual na Universidade Aberta inicia-se na esfera da formação com a criação desta área de estudos no Mestrado em Relações Interculturais, em 1994, e, posteriormente, com o doutoramento em Antropologia Visual, 2000 (pré-Bolonha).

1. Objetivos do curso

1. Conceber e concretizar estratégias e dinâmicas de utilização das imagens na pesquisa antropológica em terreno;
2. Analisar, conceber e produzir o discurso audiovisual em Antropologia;
3. Elaborar o discurso escrito a partir da prática de terreno (objetivo 1) das imagens recolhidas e analisadas e do discurso audiovisual (objetivo 2)

2. Programa

1. Objeto e âmbito da Antropologia Visual.
2. A fotografia. Reprodutividade técnica. Objeto de culto da modernidade. Instrumento de pesquisa.

3. Nascimento do cinema, nascimento da antropologia visual.
 4. Do filme etnográfico à Antropologia Visual. Instrumentação técnica: do cinema à imagem virtual; Circunstâncias e contextos científicos, ideológicos e políticos; Paradigmas epistemológicos. Filme etnográfico em Portugal.
 5. Do terreno ao filme. Pluralidade de experiências (incurções noutros domínios disciplinares ou interdisciplinares). Princípios fundamentais. A linguagem, a escrita e a imagem na investigação. O comentário. Os públicos – pessoas filmadas, especialistas, grande público.
 6. Os arquivos. Filmes, álbuns e fotografias de família e de outras instituições. Arquivos especializados: etnográficos e outros.
 7. Elaboração e análise de projetos.
-

No Mestrado em Relações Interculturais – ensino presencial, realizaram-se cerca de três dezenas de dissertações de Mestrado. Sete estudantes continuaram a sua formação no Doutoramento em Antropologia Visual, abordando as seguintes temáticas: Cultura Visual (Ricardo Campos e Fernando Paulino), Migrações (Maria Fátima Nunes e António João Saraiva), Comunidades Virtuais (Adelina Silva), Videojogos (Casimiro Pinto), Second Life (Paula Justiça). Acolheram-se alguns doutorandos/pós-doutorandos de universidades brasileiras (Eneus Trindade, da Universida-

de de S. Paulo, Rosane Zanotti, da Universidade Federal do Espírito Santo, Ana Beatriz Gomes Pimenta de Carvalho da Universidade Federal de Pernambuco).

Com o objetivo de integrar os doutorandos em redes internacionais de pesquisa e ensino, desenvolvemos a cooperação ERASMUS com a Universidade de Múrcia – relação entre Antropologia e Comunicação, e com a Universidade de Savoie, metodologias sensoriais (fenomenologia). Com universidades brasileiras, Universidade Presbiteriana Mackenzie: Programa Educação Arte e História da Cultura; PUC-SP – Pontifícia Universidade de São Paulo: Núcleo de Pesquisas em Hipermídia, e atualmente ECA-USP – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo: CEDIPP – Centro de Comunicação Digital e Pesquisa Partilhada. No contexto desta cooperação, foi realizado o projeto *Tecnologias Digitais e Antropologia*, e o seminário *Imagens da Cultura / Cultura das Imagens* que desenvolveremos abaixo.

A partir de 2008, a formação em Antropologia Visual na Universidade Aberta teve duas mudanças substantivas: as que resultam do imperativo de integração em cursos adaptados ao Processo de Bolonha e consequente harmonização; e preparação de Unidades Curriculares no campo da Antropologia Visual para ensino online – Antropologia Visual (1º ciclo), Antropologia das Imagens, Trabalho de Campo e Narrativas Visuais Digitais, Dinâmicas Sociais e Culturais na Era Digital (2º Ciclo), Mídia e Mediações Culturais (3º ciclo).

A Unidade Curricular *Antropologia Visual* foi integrada ao Curso de Ciências Sociais, 1º Ciclo, tendo por objetivos a

utilização das tecnologias do som e da imagem e das tecnologias digitais na pesquisa em antropologia e nas ciências sociais em geral (coleta e tratamento de dados e apresentação dos resultados); o estudo das dimensões visuais e picturais da cultura (cultura visual e cultura digital) e da relação da sociedade e da cultura com as mídias (e as *novas mídias*); o desenvolvimento de projetos e a realização de produtos audiovisuais e multimídia em antropologia e em ciências sociais. No 2º Ciclo – Mestrado em Relações Interculturais a Unidade Curricular *Antropologia das Imagens* propõe-se a estudar as imagens como fenômeno antropológico e manifestações visuais da cultura. Questiona-se a natureza da representação visual, sonora, audiovisual e hipermidiática em antropologia. Interroga-se sobre a utilização das tecnologias de som e da imagem na realização do trabalho de campo em ciências sociais, a construção do discurso audiovisual (estruturação da narrativa fílmica e sua realização) e propõe-se o desenvolvimento de retóricas convincentes (boas práticas) de apresentação audiovisual e hipermídia dos resultados da pesquisa – quer no meio acadêmico, quer para os públicos e funções a que se destinam os produtos resultantes. Trata-se, pois, de introduzir o audiovisual e as tecnologias digitais como instrumentação básica no desenvolvimento de pesquisa e de adquirir competências conceituais e instrumentais para introduzir metodologias de mediação avançada no contexto de profundas mudanças que as tecnologias digitais operam no trabalho do antropólogo e do educador: no trabalho de campo, acesso à informação, coleta, organização e

análise de dados, criação, redação, composição, publicação e utilização dos resultados da investigação, criação e desenvolvimento de redes acadêmicas e de pesquisa. Projetada também para o 2.º ciclo de estudos superiores universitários, a Unidade Curricular *Trabalho de Campo e Narrativas Visuais Digitais* centra-se na prática da Antropologia Visual: métodos de investigação em antropologia, especificidade da antropologia visual (tecnologia na realização do trabalho de campo e na produção discursiva, questões epistemológicas da utilização da imagem na ciência, questões éticas, questões de linguagem/comunicação da ciência), recursos tecnológicos para a realização do trabalho de campo, conhecimento da linguagem audiovisual. Finalmente, para o mesmo ciclo de estudos, a Unidade Curricular *Dinâmicas Sociais e Culturais na Era Digital* (antropologia digital / antropologia virtual) tem como objetivo principal explorar os ambientes, culturas e comunidades virtuais como terreno e objeto do projeto antropológico e adequar os métodos de investigação às novas dinâmicas sociais e culturais que emergem destas situações.

No 3º Ciclo, Doutorado em Relações Interculturais e Doutorado em Cultura e Desenvolvimento Local, foi criada a Unidade Curricular *Mídia e Mediações Culturais* que cruzam as práticas da Antropologia Visual e da Antropologia Digital (metodologias específicas: antropologia visual e sonora, antropologia virtual, antropologia das mídias, metodologias participativas), os processos de (re)configuração da cultura na era digital, a interculturalidade e mediação tecnológica. Assim pretende-se que os estudantes desenvol-

vam as seguintes competências: aquisição dos fundamentos teóricos e conceituais necessários para a compreensão dos conteúdos programáticos da Unidade Curricular e dos conceitos de mídia, mediação e mediação cultural; desenvolvimento de competências interpretativas decorrentes da necessidade de repensar a adequação das metodologias de pesquisa antropológica às práticas sociais e culturais (métodos participativos, metodologias visuais e sonoras, cultura visual e sonora, ambientes virtuais, etc.) e às questões da identidade cultural e da interculturalidade nos contextos de migrações e das relações interculturais / do turismo e desenvolvimento (cultura e desenvolvimento local). Pôr em prática competências de análise crítica, de avaliação e de síntese, de ideias inovadoras e complexas visando a resolução de problemas e pesquisa científica original: estudo de casos e concepção e desenvolvimento de projetos e ações. Desenvolvimento de competências de pesquisa, autoaprendizagem, de promoção cultural e mediação científica e cultural: procura de recursos de formação, de investigação das dinâmicas sociais e culturais tecnologicamente mediadas nos contextos das migrações e das relações interculturais / da cultura e desenvolvimento local.

Investigação

A criação, em 1998, como já foi referido, de uma infraestrutura com meios que permitissem a produção de filmes seguindo os métodos comumente usados na disciplina de

Antropologia Visual e que se designou como Laboratório de Antropologia Visual, constituiu-se como área de investigação, Grupo de Investigação, Laboratório do CEMRI. Admitia-se, então, que a proposta de criação de um Laboratório de Antropologia Visual tinha como fundamento a ideia de que o trabalho na esfera desta disciplina não é essencialmente um processo de mediação de um discurso científico previamente elaborado – filme de exposição – mas de um processo de pesquisa com a imagem (fotográfica e cinemática) e de criação/construção das diversas modalidades de representação (Nichols, 1997) e sobre a imagem (pictórica, gráfica, fotográfica, cinemática, etc.).

No primeiro caso, investigação com a imagem, a Antropologia Visual constitui-se como metodologia de pesquisa de campo (terreno) na Antropologia, nas Ciências Sociais em geral, com implicações epistemológicas, éticas e pragmáticas específicas, que acompanha todo o projeto de pesquisa, do terreno ao filme e ao texto. Ou seja, é também a construção de uma *representação da realidade*, de uma linguagem e um processo de comunicação específico com o público, inseparável da escrita e de processos de recepção e de construção de saber a partir do filme e dispositivos escritos complementares.

No segundo caso, a investigação sobre as imagens decorre do processo de recepção e análise, e tem como referente não só a cultura observada/representada, mas também a cultura observante (processo e modalidade de representação). Ou seja, o assunto estudado com o qual mantém uma

relação indicial (de índice) e o processo de construção das imagens, remetendo para a dimensão icônica das imagens e para os processos de construção do olhar. Nesse sentido, as imagens a estudar não são apenas as produzidas no processo de pesquisa, mas também a imensa quantidade de arquivos pessoais e institucionais (álbuns de família, fotografias de viagens, fotografias de guerra, fotografias de prisão, arquivos coloniais, espólios científicos, ex-votos, etc.).

Reconhecia-se, na proposta, que “a Universidade Aberta, pioneira nesta matéria, reunia condições favoráveis para o desenvolvimento de um trabalho sistemático de formação, investigação e produção. Desenvolvia pesquisa no terreno através do CEMRI; tinha um acervo de imagens históricas que poderiam constituir um primeiro passo no estudo das imagens de arquivo; possuía uma poderosa estrutura de produção audiovisual e multimídia (ICM – Instituto de Comunicação Multimídia) e formação avançada no domínio da Comunicação Multimídia (MCEM – Mestrado em Comunicação Educacional Multimídia); mantinha estruturas descentralizadas que permitiam o desenvolvimento de projetos apoiados em, pelo menos, 3 regiões (Lisboa e Delegações do Porto e Coimbra); criara relações com os países Africanos de Língua Portuguesa e com as comunidades migrantes; formara professores e investigadores que iniciaram este processo de investigação com a imagem e sobre a imagem; e mantinha uma rede de contatos e colaborações já estabelecida que permitiria a troca científica e de experiências desenvolvidas por esses parceiros.”

Previa-se que o Laboratório de Antropologia Visual pudesse contribuir, através da produção teórica e audiovisual nele desenvolvida, para a formação avançada neste domínio e/ou para a futura criação de uma pós-graduação em Antropologia Visual na Universidade Aberta; formar professores e investigadores em Ciências Sociais, jornalistas, animadores sociais e culturais, e documentaristas; dar respostas a algumas das solicitações decorrentes da especificidade da produção audiovisual no domínio da Antropologia Visual, da Antropologia e de outras Ciências Sociais, tendo em vista a recém criada licenciatura em Ciências Sociais e o Mestrado para ensino à Distância (ou mistos); realizar documentários no âmbito de projetos para os quais o CEMRI tem sido solicitado – “Novos Europeus”, “Diálogo África-Europa”, “Migrações e Relações Interculturais”; contribuir para o estudo dos arquivos das imagens históricas (gráficas, fotográficas, cinemáticas); contribuir para o enriquecimento e organização dos arquivos de imagem da Universidade Aberta com as imagens resultantes dos projetos de pesquisa desenvolvidos no Laboratório; estabelecer parcerias com outras instituições nacionais e internacionais vocacionadas para os mesmos objetivos (Proposta apresentada em Fevereiro de 1998).

A quase totalidade dos objetivos foram cumpridos e atualmente o Laboratório de Antropologia Visual, ou grupo de pesquisa em Antropologia Visual, mantém-se como área de investigação / grupo de investigação do CEMRI, que tem como objetivos: promover a utilização das tecnologias

informáticas, do som e da imagem na pesquisa em Ciências Sociais (e em Arte e Comunicação) e a sua fundamentação teórica, metodológica, ética e política; formar e motivar para a realização e produção audiovisuais, multimídia e hipermídia concebida e/ou realizada por investigadores em Ciências Sociais; criar um enquadramento de pesquisa para investigadores externos, nomeadamente dos países de expressão portuguesa e dos países onde residem portugueses; desenvolver redes de cooperação nacional e internacional; promover formação teórica e tecnológica dos pesquisadores envolvidos nos projetos de pesquisa e formação contínua ao longo da vida; explorar e fundamentar novos terrenos e novas práticas de pesquisa e ensino (presencial e a distância); desenvolver atividades de consultoria, aconselhamento, criação cultural, divulgação científica e serviço à comunidade (extensão universitária).

A integração desta área no Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais faz-se pela especificidade metodológica da área – produção científica tecnologicamente mediada (visual, sonora, audiovisual, hipermídia, base de dados...) e os questionamentos das imagens como construção social; relação entre imagens mentais e materiais; percepção e produção de imagens e sua fundamentação teórica, metodológica, epistemológica, ética e política e pelas temáticas transversais às Migrações e às Relações Interculturais, no domínio das quais se desenvolvem projetos de pesquisa, produção científica, criação cultural, formação e serviço à comunidade. As temáticas

transversais atuais são atualmente as seguintes: *Imagens, vozes e sonoridades das migrações*; *Interculturalidade e mediação tecnológica*, e *Imagens, cultura e desenvolvimento local*.

Na temática *Imagens, vozes e sonoridades das migrações* são duas as questões principais que colocamos: 1) a interação das imagens ou representações mentais (internas) e materiais (externas) e 2) a ligação entre a percepção e a produção de imagens. Consideramos que a produção audiovisual desempenha um papel primordial na construção da identidade cultural e na expressão da cidadania, e a circulação das obras audiovisuais contribui para reforçar o diálogo intercultural e melhorar a compreensão e conhecimento mútuo das culturas na sociedade portuguesa. Desenvolvemos e integramos, nessa temática, trabalhos e projetos centrados nas imagens e representações migrantes e dos migrantes nas diversas mídias dando particular importância ao estudo das representações visuais e sonoras, à produção audiovisual e sonora, à criação de bases de dados interativas que permitam a organização da memória visual e sonora das migrações e os estudos longitudinais e comparativos dos processos migratórios.

Nessa temática, foram apresentadas duas teses de doutoramento: *Imagens das migrações. Chineses na área Metropolitana do Porto do ciclo da seda à era digital*, de Maria Fátima Nunes (2009), e *Filme e Hipervídeo: Um retrato polifônico da Geração do Capelinhos a partir da emigração e regresso*, de António João Saraiva (2013). E os projetos

Interculturalidade Afro-atlântica, de José da Silva Ribeiro e Sérgio Bairon, e *Imagens e sonoridades das migrações*, de José da Silva Ribeiro e Ana Paula Beja Horta.

Com a criação da base de dados, ou de bases de dados, *Imagens e sonoridades das migrações*, procurou-se desenvolver a ideia de participação do público ou de investigadores na procura e na análise dos filmes a integrar a base que, assim, se tornava um projeto coletivo (consciência coletiva). Este projeto, *Imagens e Sonoridades das Migrações*, tem como principais objetivos: 1) a criação de um arquivo histórico da emigração portuguesa e das comunidades migrantes em Portugal; 2) o desenvolvimento de estudos sistemáticos sobre migrações, baseados nas imagens produzidas localmente por fotógrafos, cineastas profissionais e amadores que tenham por objeto um qualquer aspeto das migrações; 3) tornar pública a produção e os produtores/ autores/realizadores/fotógrafos dessas imagens e contribuir assim para a valorização do património de que são autores ou produtores. Essa iniciativa possibilitará aos investigadores, estudantes e público em geral aceder a uma grande diversidade de dados visuais, permitindo, assim, desenvolver uma cultura visual na área das migrações em Portugal,” (Ribeiro e Horta, 2010). São quatro os pressupostos que integramos neste projeto: 1) As migrações estão minuciosamente, intensivamente e de uma forma multisemiótica (imagens, sons, vozes, montagem) e policêntrica (produzidas em muitos lugares, por realizadores de múltiplas culturas e de grupos sociais), representadas no cinema;

2) não é possível prescindir dessas representações no estudo das migrações na medida em que versam e exploram aspectos pouco representados noutras abordagens e o faz numa perspectiva multidisciplinar – entre a ciência e a arte; 3) O estudo e análise dos filmes e dos materiais visuais e sonoros não são espontâneos. Têm exigências específicas de dispositivos críticos que permitam leituras aprofundadas para além da sua fruição como espetáculo; 4) As bases de dados e a internet constituem hoje meios e dispositivos importantes para a análise e estudos desses materiais (Henry Jenkins e Lev Manovich), focalizando três parâmetros fundamentais – organização e disponibilização da informação, facilidade de acesso e utilização, produção de informação interativa e participativa (Ribeiro e Horta, 2010).

Na Temática *Interculturalidade e mediação tecnológica* consideramos que reflexão sobre a sociedade e cultura contemporâneas remete-nos para um conjunto de pretensas dicotomias – culturas popular e erudita; local e global; endógena e exógena, individual e coletiva/de massa – mesmo sobre a relação cultura e tecnologia. As noções de hibridismo cultural e de interculturalidade ajudaram esse dilema a ser superado, conferindo permeabilidade a esses conceitos e possibilitando um diálogo entre eles. Na verdade, ao juntarem-se, contribuem para explicar o fenómeno da cultura da época atual marcada profundamente pelo impacto do desenvolvimento das tecnologias digitais. É essa revolução digital – baseada na convergência das mídias, no desenvolvimento da cibercultura e das culturas e socieda-

des (e comunidades) tecnologicamente mediadas e na influência das novas mídias e nos processos sociais e culturais – que constitui objeto de investigação dessa temática transversal. Nesta, desenvolvemos e integramos trabalhos e projetos centrados no desenvolvimento de sociabilidades virtuais, na utilização das tecnologias e artefatos digitais nos processos sociais e culturais.

Nessa temática, foram apresentadas 3 teses de doutoramento: *Jogos digitais, imagem, narração e interação*, de Casimiro Pinto (2012), *Produção e utilização de saberes na era digital – comunidades virtuais*, de Adelina Silva (2013), *O corpo nas comunidades virtuais – Second Life*, de Paula Justiça (2013).

Na temática *Imagens, cultura e desenvolvimento local* pretendemos relacionar as imagens identitárias do local, as narrativas de mudança e a construção de novas identidades (identidades de projeto). São objetivos desta: o estudo das imagens materiais e mentais (imagens e imaginários) relacionados com a identidade local, com a mudança decorrente de fatores endógenos e exógenos (retorno de emigrantes, presença de imigrantes, turismo, mídia e economia global e a outras formas de “hipermobilidade”) e com a inserção da ação local em contextos globais; desenvolvimento de estudos aprofundados e colaborativos do local e o desenvolvimento de metodologias de análise e produção de documentação (escrita, informação visual, sonora) sobre o local e produzida pelo local; desenvolvimento e fundamentação da metodologia e epistemologia das práticas colaborati-

vas/partilhadas/participadas de pesquisas históricas e na era digital, bem como as mídias locais. Mais recentemente abordamos percursos de uma antropologia recíproca no âmbito desta temática e das temáticas precedentes (Pichon e Sow: 2011)

Nessa temática foi apresentada uma tese de doutoramento, *Cultura Visual e Turismo, natureza e cultura no Vale do Douro*, de Fernando Paulino (2012). Organizamos, com a Universidade da Madeira, os *Encontros Cinema e Território* e o projeto *Do cinema participativo às mídias locais* em que se questiona e desenvolve a reflexão sobre as mídias locais e mídias indígenas – conceitos de mediação e mediação cultural, de hibridismo cultural; controle da economia e da criatividade local pela comunidade e atores locais; identidade étnica como (re)invenção e a descoberta de uma visão ética orientada para o futuro; busca de coerência enraizada numa conexão com o passado; (re)invenção cultural e hibridismo; potencial revitalizador das mídias e da mediação cultural.

Cooperação nacional e internacional em pesquisa e formação

A cooperação no âmbito da antropologia visual e antropologia virtual/digital desenvolveu-se em 3 níveis: integração do Laboratório de Antropologia Visual no Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais com outros Grupos de Investigação do CEMRI; cooperação com

instituições nacionais – organismos governamentais, instituições de ensino superior e profissional, outros centros nacionais de pesquisa, instituições e associações da sociedade civil; cooperação internacional – universidades, grupos de pesquisa, redes internacionais.

A integração do Laboratório de Antropologia Visual no CEMRI foi acima descrita. É nessa integração que se desenvolveu a cooperação com o ACIDI – Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural no projeto *Imagens e sonoridades das migrações ao Norte*, com a Associação de Produção e Animação Audiovisual nas *Conferências de Cinema de Viana do Castelo e Encontro Cultura e Desenvolvimento Local*, o PANAZOREAN – Festival Internacional de Cinema Migrações e Interculturalidade, a Universidade da Madeira nos *Encontros Cinema e Território*, e com o Festival de Cinema de Avanca com a organização do Workshop *Cinema e Antropologia – memória e saberes locais*.

A integração à Universidade Aberta fez-se através da integração à pesquisa no ensino das Unidades Curriculares acima descritas, pela oferta de Formação ao Longo da Vida nas seguintes temáticas: *Cinema na Escola e Empreendedorismo, Cultura e Desenvolvimento Local*, e pelas atividades de extensão universitária (serviço à comunidade), das quais destacamos o programa *Sextas à Tarde – para uma universidade aberta*. Esse programa visa a abertura da Universidade Aberta a outras Universidades e Centros de Estudos, Associações Científicas e Culturais, Autarquias, empresas e outras organizações da sociedade civil,

bem como a estudantes e público em geral. Este consiste na realização de conferências, workshops, seminários, mesas redondas, lançamentos de livros ou apresentações/exibições de filmes a que se segue um encontro informal, preferencialmente realizadas às sextas-feiras, e que podem ter continuidade com trabalho de campo – visitas guiadas, percursos e caminhadas, workshops, mostra de filmes, ou outras atividades orientadas por investigadores creditados. Constitui também objetivo de comunicação aberta com os estudantes sobre a especificidade do ensino online, variantes curriculares e questões da relação entre pesquisa e ensino e da interculturalidade mediada pelas tecnologias digitais – *Conferência Internacional Investigação e Variantes Curriculares do Ensino Online* (2012).

A cooperação internacional desenvolveu-se desde o início da Antropologia Visual na Universidade Aberta, iniciada por Maria Beatriz Rocha Trindade, com o Granada Center for Visual Anthropology da Universidade de Manchester, a Open University, o Maxwell Museum of Anthropology da Universidade de Novo México, Albuquerque, o Musée de L'Homme e o Musée des Arts et Tradicions Populaires de Paris, o CERU – Centro de Estudos Rurais e Urbanos da Universidade de São Paulo e posteriormente com o CEAF – EHESS – Centre d'Études Africaines – École des Hautes Études em Sciences Sociales (Marc-Henri Piault).

A cooperação com o Brasil desenvolve-se desde ano 2000, mediada pelo Professor Sérgio Bairon, com a Universidade Presbiteriana Mackenzie – Programa de Educação Arte

e História da Cultura, e com a Pontifícia Universidade de São Paulo – Núcleo de Pesquisas em Hiperfídia, no domfno do qual se realizou o projeto Tecnologias Digitais e Antropologia e a publicafao *Antropologia Visual e Hiperfídia* (Ribeiro e Bairon, 2007). Nesse projeto, propusemo-nos a desenvolver trs perspectivas de abordagem da utilizafao das tecnologias digitais em antropologia. Uma instrumental, resultante de convergncia cultural (Jenkins, 2009), como forma de potencializar os meios tradicionalmente usados na investigafao antropolgica – escrita, imagens, arquivos e outras formas de armazenamento e tratamento de informafao. A segunda decorre da explorafao de formas de integrafao das mdias utilizadas numa construfao/montagem hiperfidiática – objeto de pesquisa experimental neste projeto. A terceira decorre das mudanfas culturais e sociais decorrentes da era tecnolgica / era digital. Posteriormente, desenvolvemos conjuntamente o projeto *Interculturalidade Afro-Atlntica*, de produfao de 20 filmes-documentos, que contribuiu para a solidificafao da pesquisa em Antropologia Visual e Hiperfídia. Atualmente o CEMRI – Laboratfrio de Antropologia Visual mantm a cooperafao com Universidade Presbiteriana Mackenzie – Programa de Educafao Arte e Histfria da Cultura atravs da REGIET – Rede de grupos de pesquisa em educafao e tecnologia (Maria Dolores Pea), dos seminrios *Histfrias de Roteiristas* (Glucia Davino) e do grupo de pesquisas Design, Arte: linguagens e processos (Ariane Cole).

A cooperafao acadmica na Europa realiza-se desde 2005, no mbito do programa ERASMUS. Este prev a mo-

bilidade de professores e estudantes como particularmente importante para a Europa Intercultural. A Comissão Europeia estabeleceu uma meta de, até 2012, participarem 3 milhões de estudantes no programa ERASMUS. Ainda que os números reais tenham ficado aquém das metas e expectativas, estes não deixam de ser relevantes, assim como os trabalhos de investigação produzidos acerca desse fenômeno, os resultados e os testemunhos (blogs) dos participantes nos programas. Neste quadro, desenvolvemos a cooperação ERASMUS da Universidade Aberta de Portugal com a Faculdade de Comunicación y Documentación da Universidade de Múrcia (Pedro Hellín Ortuño) e, posteriormente, com a Universidade de Savoie – Master en Hypermédia et Communication (Jacques Ibañez-Bueno) e destas com Núcleo de Pesquisa em Hiperfídia do programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e com a Universidade de São Paulo / Escola de Comunicação e Arte e DIVERSITAS, no Brasil, com quem mantemos projetos comuns de pesquisa e formação. Na esfera dessa cooperação, foi criado o *Seminário Internacional Imagens da Cultura / Cultura das Imagens* (2005), a rede ICCI de grupos de pesquisa (2009) e Revista Digital ICCI (2011).

Constituem objetivos gerais do Seminário ICCI: aprofundar o âmbito e as práticas de pesquisa em Antropologia Visual – Cultura, Conhecimento e Mídia, e estudos no plano da Cultura e Comunicação; desenvolver redes de cooperação nacionais e internacionais e trocas de experiências entre

investigadores; questionar e perspectivar vias interdisciplinares, interculturais e transnacionais de pesquisa.

Em 2013, o *IX Seminário Imagens da Cultura / Cultura das Imagens* realiza-se Universidade de São Paulo, no âmbito da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e do DIVERSITAS (Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos).

As perspectivas de desenvolvimento da cooperação internacional apontam para a exploração do valor dessa pátria alargada que é a lusofonia – espaço e culturas diferenciadas, unidos por uma história comum e muitos processos de resistência, expressos numa mesma língua com saberes, sabores, formas e sonoridades diversas. Steve Bloomfield dizia recentemente na Revista *Monocle*⁹ que “alguns portugueses ainda não se aperceberam do poder potencial das ligações entre países da comunidade lusófona” e

[a] maior parte das pessoas não sabe que esta comunidade (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP) existe, mas isso não é necessariamente um problema. Não interessa que dentro de dez anos as pessoas continuem sem saber o que é a CPLP, desde que esses países estejam a trabalhar em conjunto e que a comunidade lusófona seja considerada importante... da cultura à política, dos negócios à arquitetura e à universidade, as possibilidades de partilha são imensas... O maior poten-

9 *Monocle* – Generation Lusophonia: why Portuguese is the new language of power and trade. Disponível em <<http://monocle.com>> consultado em Novembro de 2012.

cial está na população, nos 250 milhões de falantes de português dispersos por países que vão muito para lá dos oito estados-membros da CPLP.

A experiência vivida em quinze anos de cooperação com o Brasil, dois com Angola e as passagens esporádicas por Cabo Verde, bem como a literatura, a poesia, o ensaio e a música criaram um intenso sentimento de pertença. Talvez seja essa a condição para, no dizer de Steve Bloomfield, trabalharmos em conjunto e emprendermos o que denomina como “fascinante e incrivelmente ambicioso” (n. 57, 2012). Parece, pois, importante criar redes sustentáveis de formação profissional, politécnica e universitária, programas semelhantes aos desenvolvidos na União Europeia – como o ERASMUS ou o LEONARDO, que visam a mobilidade de estudantes e de docentes, a promoção de modelos de Transferência de Conhecimento entre Laboratórios e Centros de Investigação que conduzam ao desenvolvimento de “clusters” nacionais e locais e à capacitação das instituições de ensino nos diversos países de língua portuguesa.

Parece, pois, possível e necessário criar cursos conjuntos em Ensino à Distância que integrem universidades dos países lusófonos, partilhar a pesquisa, disseminar a produção científica na língua portuguesa. Planejo, com o professor Sérgio Bairon, da Escola de Comunicação e Artes e DIVERSITAS, atividades de investigação e ensino que promovam a partilha intensa deste longo percurso de década e meia e com muitos outros colegas com quem mantenho

relação de amizade, de franca camaradagem e de cooperação universitária com as universidades acima referidas – a Universidade Presbiteriana Mackenzie, a Pontifícia Universidade de São Paulo, o Instituto Universitário SENAC, a Universidade Estadual do Ceará, a Universidade Federal de Alagoas, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Católica D. Bosco. Mas também alguns Laboratórios, Centros e Grupos de Investigação e, sobretudo, as redes em que me integrei e onde me integraram: ICCI – Imagens da Cultura / Cultura das Imagens, REGIET – Rede de Grupos de Investigação em Educação e Tecnologia; e as revistas científicas com que colaboro: *Iluminuras da UFRGS*, *Signos do Consumo da ECA – USP*, *Revista Diversitas da USP*, *Revista CET – Contemporaneidade, Educação, Tecnologia do REGIET*, *Revista Multitemas – Universidade Católica D. Bosco*.

Espero, pois, trabalho profícuo para os próximos anos, para a próxima década, e resultados assinaláveis na construção de um espaço aberto de reflexão científica e construção do conhecimento em língua portuguesa com óbvias aberturas ao espaço Europeu e Ibero-Americano.

Conclusão

Apontamos percursos, dificuldades, oportunidades e agendas na pesquisa e formação em Antropologia Visual desenvolvidas na UAB ao longo de 25 anos. Uma breve síntese, em que talvez não estejam suficientemente referidos todos os intervenientes, seus projetos e seus contributos. Como cons-

trução coletiva, todos foram, ou são, indispensáveis tanto nos itinerários percorridos quanto nas construções futuras.

Quais serão, atualmente, as mais-valias da formação em Antropologia Visual?

A cultura visual e sonora inunda o nosso cotidiano e é incontornável sua presença nas agendas de investigação – não obstante os muitos obstáculos. A (re)configuração desta contribuirá para sua valorização, tirando-se especial proveito do fato de a *cultura da convergência* constituir forma de abertura para o reconhecimento da cultura visual e sonora e para as dinâmicas sociais e culturais na era digital. A antropologia assume-se, pois, como

uma forma de conhecimento infletida por um cálido engajamento com as pessoas e orientada por uma perspectiva do joalheiro em direção ao detalhe e à precisão... uma forma de conhecimento caracterizada pela abertura e pela alegria, que Bergson identificava com a ciência... uma forma de conhecimento, sempre mutante, urgentemente necessário, no mundo de hoje. (Fischer, 2009, p. 72).

Poderemos atribuir as afirmações de Fischer à Antropologia Visual e Sonora, à Antropologia e Cinema, à Antropologia e Novas Mídias, à Antropologia Digital.

A antropologia visual cria oportunidade de desenvolvimento do ensino experiencial da antropologia, aproximação dos estudantes à experiência de trabalho de campo, remetendo essa prática para a utilização de fontes primárias, decorrentes da investigação, organizadas em repositórios

digitais – notas de campo, entrevistas, registros em áudio e vídeo, bases de dados disponibilizadas aos estudantes, como materiais de formação e a conexão entre antropologia e comunicação enquanto áreas de saber e que, se olhada de perto, é muito próxima. Ambas estudam o homem e as suas relações com o outro, a natureza dos laços sociais, os sistemas de símbolos e as interações que constituem as relações, as comunidades, as organizações. Marc Augé e Pierre Levy apresentam uma quase coincidência ao definir antropologia e comunicação:

A antropologia trata do sentido que os homens, em coletividade, dão à sua existência. O sentido é a relação, o essencial das relações sociais efetivas entre humanos que pertencem a uma coletividade particular (Marc Augé), o objeto da informação e da comunicação é o estudo do tecido de relações entre seres, signos e coisas que constituem o universo humano (Pierre Levy). Lévi-Strauss, Clifford Geertz, Edmund Leach e Jack Goody aproximam cada uma à sua maneira a antropologia da comunicação. Para Lévi-Strauss a linguagem corresponde a um dos *aspectos* da cultura, uma *produção* cultural e uma *condição* da cultura daí a antropologia associando-se cada vez mais à linguística para constituir um dia uma vasta ciência da comunicação, a antropologia social pode beneficiar das imensas perspectivas abertas pela linguística pela aplicação do raciocínio matemático ao estudo dos fenômenos da comunicação.

Nesta perspectiva, Geertz considera que “o homem é um animal inserto em tramas de significação que ele mesmo te-

ceu” e considera que a cultura é uma urdidura (teia) e a análise da cultura é uma ciência à procura de significações.

Numa dimensão mais pragmática, a Antropologia Visual pressupõe o desenvolvimento de competências profissionalizantes (realização de documentários, exposições, conteúdos web, programação cultural na área da fotografia, do cinema e da cultura visual e da cultura visual digital, trabalho nos arquivos – memória visual das sociedades e das culturas) suscetíveis de criar empregabilidade, na esfera das práticas desenvolvidas na disciplina ou área interdisciplinar

Na sociedade do conhecimento, na cultura e comunicação da ciência, na Universidade, as imagens, as sonoridades, os filmes constituem recurso incontornável, como o afirma Henri Jenkins em *From YouTube to YouNiversity*¹⁰ (2007). A Antropologia Visual desenvolveu suas práticas desde o início da era da reprodutibilidade técnica, antecipou-se aos paradigmas da Antropologia, soube adaptar-se a novos terrenos¹¹, novas tecnologia, novas linguagens, apresenta-se atualmente como o dinamismo dos estudantes que a reivindicam e se propõem praticá-la.

10 <http://henryjenkins.org/2007/02/from_youtube_to_youiversity.html> consultado em maio de 2013.

11 Tema do Colóquio Internacional *Du cinema ethnographique à l'antropologie visuelle – bilan, nouvelles technologies, nouveaux terrains, nouveaux langages* (25 a 27 de março de 2006) organizado pelo Comité du Film Ethnographique.

Bibliografia e Filmografia

CAMPOS, R. M. de O. *Pintando a Cidade: uma abordagem antropológica ao Graffiti urbano*. Universidade Aberta. Tese de doutoramento, 2008.

INTER-CONGRESS: THE SOCIAL ROLES OF ANTHROPOLOGY. *Dossier Visual Anthropology: S13 symposium*. Universidade Aberta, 6-7 September 1990.

HELLÍN ORTUÑO, P. A. *La socialización de las marcas*. La transmisión de valores sociales en el discurso publicitario de las corporaciones. Sevilla : Editorial Alfar, 2005.

_____. *Publicidad y Valores Posmodernos*. Madrid : Siranda Editorial, 2007.

JUSTIÇA, M. P. O. *A ausência do corpo na comunicação online – a descoberta da identidade no Second Life*. Universidade Aberta. Tese de doutoramento, 2013.

NUNES, M. F. F. *Imagens das migrações*. Chineses na área Metropolitana do Porto do ciclo da seda à era digital. Universidade Aberta. Tese de doutoramento, 2009.

PAULINO, F. J. F. *Cultura Visual e Turismo – Natureza e Cultura no Vale do Douro*, Universidade Aberta. Tese de doutoramento, 2012.

PIAULT, M. *Images et Sons pour les Sciences de l'Homme et de la Société*. Rapport présenté à la mission Godelier, CNRS. 1982.

_____. *Anthropologie et Cinéma*. In: *Encyclopedia Universalis*. 1985. p. 442-449.

_____. *Filmer en Ethnologie*, conferência apresentada na Universidade Aberta, Lisboa, 1993.

_____. *Anthropologie et Cinéma*. Paris: Nathan Cinéma, 2000.

PICHON, A. E SOW, M. *Le renversement du ciel: parcours d'anthropologie réciproque*, Paris: CNRS Editions, 2011.

PINTO, C. A. *Jogos digitais, imagem, narração e interação*. Universidade Aberta, 2013.

RIBEIRO, J. S.; BAIRON S.; HELLIN, P.; RIZOLLI, M. *Imagens de la Cultura / Cultura de las Imagenes*. Universidade de Múrcia, 2007.

RIBEIRO, J. S.; HELLIN, P. *Imagens da Cultura /Cultura das Imagens*, Actas do I Seminário. Porto: Universidade Aberta, CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual (CD-ROM), 2009.

RIBEIRO, J. S.; HELLIN, P.; MEISTER, I. *Imagens da Cultura /Cultura das Imagens*, Actas do IV Seminário. Porto: Universidade Aberta, CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual (CD-ROM), 2009.

RIBEIRO, J. S. Cem Anos de Imagens do Mundo, panorama do cinema etnográfico francês. In: *Imagens do Mundo, mostra do cinema etnográfico francês*. CEAS / ISCTE, CEMRI / UA e Serviço Cultural da Embaixada de França, 1995.

_____. Colá S. Jon: um ritual cabo-verdiano nas margens do Tejo. In: CASTORINA, G. G.; TURANO, M. R. (Orgs.). *Palaver, culture dell’Africa e della Diaspora*. Lecce: Argo, 1997, v. 10, p. 69–82.

_____. Cinema e guerra colonial: representação da sociedade colonial e construção do africano. In: TEIXEIRA, R. A. (Org.). *A guerra Colonial: realidade e ficção*. Lisboa: Editorial Notícias, 2001. v. , p. 285–296.

_____. *Colá S. Jon, Oh Que Sabe!*: as imagens, as palavras ditas e a escrita de uma experiência social e ritual. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

_____. *Métodos e Técnicas de Investigação em Antropologia*. 1. ed. Lisboa: Universidade Aberta, 2003. v. 1. 434 p.

_____. Construção do presente etnográfico, filmes de memória e novas tecnologias. In: ROCHA-TRINDADE, M. B.; CAMPOS, M. C. S. S. (Orgs.). *Olhares Lusos e Brasileiros*. São Paulo: Usina do Livro, 2003. p. 199–250

_____. As palavras e as imagens na investigação em antropologia, práticas iniciáticas e novos desafios. In: ROCHA-TRINDADE, M. B.; CAMPOS, M. C. S. S. (Orgs.). *História, Memória e Imagens nas Migrações*. Lisboa: Celta, 2004. v. 1, p. 189–211.

- _____. *Antropologia Visual: Da Minúcia do Olhar ao Olhar Distanciado*. ed. Porto: Edições Afrontamento, 2004. v. 1. 202 p.
- _____. Notas para um debate em Antropologia Visual. *Revista Mackenzie*. São Paulo, v. 2 e 3, p. 45-68, 2004.
- _____. Estratégias mediadas de construção e apropriação de saberes em Antropologia. In: *La Mediación Tecnológica en la Práctica Etnográfica*, San Sebastian: Ankulegi Antropologia Elkarte, 2008.
- _____. Imagens e ritual – Antropologia como experiência visual. In: *O Visual e o Quotidiano*. ICS – Instituto de Ciências Sociais – Universidade de Lisboa, 2008.
- _____. Imagens de congado, uma experiência visual em Antropologia. *IC – Revista Científica de Informação e Comunicação*. n. 7, p. 293-320, 2010.
- _____. Perspectivas para uma antropologia das imagens. *Revista Siranda*, n. 3, p. 93-110, 2010.
- _____. Culturas sonoras híbridas. *Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das imagens*. ISSN 2182-4622, p. 11-31, 2011.
- _____. Jean Rouch em Portugal com um punhado de mãos amigas. In: *Jean Rouch*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2011.
- _____. Mobilidade dos povos e imagens em movimento. In: *AVANCA/CINEMA 2011*. Edições Cine-clubes de Avanca, 2011, p. 1287-1293.
- _____. (Org.). *Número Temático da Revista ICCL*, 2011.
- _____. Cinema e Guerra colonial: da costa à contracosta. In: TEIXEIRA, R. A. T. (Org.). *A guerra do Ultramar: realidade e ficção*. Lisboa: Editorial Notícias, 2002, v. , p. 171-186.
- _____. Ética, investigação e trabalho de campo em Antropologia e na produção audiovisual. *Revista Digital de Cinema Documentário*, v. 07, p. 22-51, 2009. Disponível em: <www.doc.ubi.pt/07/doc07.pdf>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2014.

_____. *O Homem e a Câmara de Filmar: o cinema ou uma história do quotidiano*. Galáxia (PUCSP), v. XI, p. 37-55, 2006.

_____. *Passagem dos rituais dos festivais do filme científico ao desenvolvimento da cultura científica, cinematográfica e tecnológica na escola*. Caleidoscópico (Lisboa), Lisboa, p. 69-80, 2002.

_____. *Tecnologias Digitais e Antropologia: Hipermídia e Antropologia*. In: Observatorio para la CiberSociedad. (Org.). *Hacia qué sociedad del conocimiento?*. Barcelona: Observatorio para la CiberSociedad. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos/hipermidia-antropologia-visual/hipermidia-antropologia-visual.shtml>>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2014.

_____. *Irmandade do Rosário dos Homens Negros: resistência e integração*. In: HORTA, A. P. B.; PEIXOTO, J. (2012) *Religião e Migrações*, Lisboa: Veja, 2012, p. 163-185.

_____. *1996 – Encontros: Com Jean Rouch*. Documento da estadia de Jean Rouch na Universidade Aberta aquando da Mostra do Cinema Etnográfico Francês – Imagens do Mundo, 1996.

_____. *Colá S. Jon, Oh que Sabe!*. Documentário realizado no âmbito da pesquisa para a tese de doutoramento no bairro do Alto da Cova da Moura, 1997.

_____; BAIRON, S. *Interculturalidade Afro-atlântica*, Base de Dados. 2009. Disponível em: <<http://afro.itacaproject.com/>>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2014.

_____; _____ (Orgs.). *Antropologia Visual e Hipermedia*. Porto: Afrontamento, 2007.

_____; HORTA, A. P. B. *Imagens e Sonoridades das Migrações*, Base de Dados. 2009. Disponível em: <<http://www.ism.itacaproject.com/>>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2014.

_____; _____. *Co-realizador de A Casa de Maria Fruta*. Documentário apresentado no âmbito dos trabalhos de Doutoramento de Ana Paula Beja Horta na Simon Fazer University, Vancouver, Canadá. 2000.

_____. Construcción y mediación del conocimiento antropológico. *Revista Chilena de Antropología Visual*. n. 15, p. 58–80, 2010.

_____ et al. *Imagens da cultura*, actas do VI Seminário Imagens da cultura / Cultura das Imagens. ISBN 978–972–674–699–7. Lisboa: Universidade Aberta, 2010.

_____; BAIRON, S. *Congada de Nossa Senhora do Rosário, Jequitibá, Minas Gerais*. Porto: CEMRI – Laboratório de antropologia Visual, Universidade Aberta, 2005. DVD.

_____; _____. *Está caindo flô, os tambores de candombe*. CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta e Núcleo de Pesquisa em Hipermídia, PUC-SP, 2007. DVD – Filme.

_____; _____. *Frei Chico: Quando acaba a Comunidade nenhuma cultura sobrevive*. CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta e Núcleo de Pesquisa em Hipermídia, PUC-SP, 2007.

_____; _____. *Hipermedia e Antropologia*. CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta e Núcleo de Pesquisa em Hipermídia, PUC-SP, 2007. DVD – Hipermídia.

_____; _____. *José, Capitão de Guarda e Rei Congo do Estado de Minas*. CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta e Núcleo de Pesquisa em Hipermídia, PUC-SP, 2007. DVD – Filme

_____; _____. *Lhamadas, O Candombe no Uruguay*. CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta e Núcleo de Pesquisa em Hipermídia, PUC-SP, 2007. DVD – Filme.

_____; _____. *Manoel, Rei Perpétuo e presidente da associação das tradições do Rosário*. CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta e Núcleo de Pesquisa em Hipermídia, PUC-SP, 2007. DVD – Filme

_____; _____. *Palo Monte, Rituais Congo em Cuba*. CEMRI – Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta e Núcleo de Pesquisa em Hipermídia, PUC-SP, 2007. DVD – Filme

_____. Imagens da Cultura e processo de Bolonha. *Imágenes de la Cultura / Cultura de las imágenes*. Múrcia, Universidade de Múrcia, 2007.

_____. Culturalidade Afro-Atlântica na coroação de reis congo. In: SIEBER, C. et al. *Diferencia minoritaria en latinoamérica*. Hildesheim: OLMS, 2008.

_____. Publicidade, Sociedade e Cultura. In: HELLÍN ORTUÑO, P. A. (Coord.). *El discurso publicitario contemporáneo*. Su relación con lo social. Murcia: D.M. Librero Editor, 2008, p. 133-155.

_____. Palo Monte, um rito Congo em Cuba. *I/C, Revista Científica De Información Y Comunicación*. ISSN: 1696-2508. Universidade de Sevilha, n. 4, p. 48-59, 2007.

_____; BAIRON, S. O Método Etnográfico e a Investigação Hipermediática: um estudo de caso. *Imágenes de la Cultura / Cultura de las imágenes*. Múrcia: Universidade de Múrcia, 2007.

ROCHA-TRINDADE, M. B. *Festa de Nossa Senhora dos Remédios-Lamego*. Lisboa: Universidade Aberta, 1984.

_____. *Festa do Emigrante em Fermentelos*. Lisboa: Universidade Aberta, 1984.

_____. *Peregrinação dos Emigrantes a Fátima*. Lisboa: Universidade Aberta, 1984.

_____. *Inauguração do Monumento ao Emigrante em S. Pedro do Sul*. Lisboa: Universidade Aberta, 1986.

_____. Mediatização do discurso científico. *Análise Social*, vol. XXIV, n. 103-104, 1988.

_____. *Sociologia das Migrações*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

_____. *Migrações, permanências e diversidades*. Porto: Edições Afrontamento, 2009.

-----; CAMPOS M. C. S. (Orgs.). *Olhares Lusos e Brasileiros*. S. Paulo: Usina do Livro, 2003.

SALVADOR, M. L. *Festas Açorianas: Portuguese Religious Celebrations In: California and the Azores*. Oakland: The Oakland Museum History Department, 1981.

----- . *Cuando Hablan Los Santos: Contemporary Santero Traditions from Northern New Mexico*. Albuquerque: Maxwell Museum of Anthropology, 1995.

----- . (ed.) *The Art of Being Kuna: Layers of Meaning Among the Kuna of Panama*. Berkeley: University of California, 1997.

SARAIVA, A. J. *Filme e Hipervídeo*. Um retrato polifónico da Geração dos Capelinhos. Universidade Aberta, 2013.

SILVA, A. M. P. *Produção e utilização de saberes na era digital*. Universidade Aberta, 2013.

TERRE, D., MEDINA, J. e MICHAUX, J. *Teoría de la reciprocidad – Una antología en tres volúmenes*. La Paz: Padep-gtz, 2012.

O ensino de antropologia visual na graduação

Lisabete Coradini

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, RN/Brasil

*Toda linguagem é produtora de sentido: afetos, faz rir, faz pensar.
Toda linguagem tem o sentido do afeto.*

(Christian Metz)

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo.

(Heidegger)

Neste artigo, pretendo explicitar algumas inquietações com relação ao ensino de Antropologia Visual na Graduação, apresentando os programas de ensino, passando pelos exercícios práticos e relacionando tudo isso com os recursos e equipamentos disponíveis numa sala de aula. Esse exercício permite estabelecer um paralelo entre as novas

tecnologias e as possibilidades de se realizarem algumas produções ao longo da disciplina.

Em julho de 1994, prestei concurso público para Professora de Antropologia do Magistério Superior na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. O Curso de Graduação em Ciências Sociais foi criado em primeiro de abril de 1976 e o de Pós-Graduação, nessa mesma área, em 1979. Alguns anos mais tarde, foi criado o Departamento de Antropologia e, em 2005, a Pós-Graduação em Antropologia Social.

Em 2001, com o objetivo de fortalecer o Departamento de Antropologia e criar o Programa de Pós-Graduação em Antropologia, foi realizada, sob minha coordenação, a primeira Especialização em Antropologia da Cidade e, no ano seguinte, a segunda, seguida por cursos de extensão nessa área.

De lá para cá, muitas coisas mudaram – a Universidade, a cidade, a Antropologia. Atualmente, leciono nos Cursos de Graduação em Ciências Sociais e Teatro, bem como nos de Pós-Graduação em Antropologia e Ciências Sociais.

Na criação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia foi incluída a disciplina *Antropologia e Imagem* (DAN 0029) como disciplina optativa. Na reforma curricular do Curso de Graduação em Teatro da UFRN, a referida disciplina tornou-se obrigatória. Nesse Curso, conta-se com a participação de alunos de outros cursos do Departamento de Artes, como os de *Designer*, Artes Visuais e Dança. O Curso de Graduação em Artes Visuais também solicita essa disciplina no primeiro semestre de cada ano letivo. Para o Departamento de Artes, também são oferecidas as disciplinas An-

tropologia e Estudo da Cultura, Antropologia da Arte e Cultura Brasileira. No Curso de Graduação em Ciências Sociais, *Antropologia e Imagem* continua como disciplina optativa.

Na Pós-Graduação em Ciências Sociais, especificamente no elenco das disciplinas intituladas “tópicos especiais”, ofereci a disciplina *Antropologia, Cinema e Pós-Colonialismo* com o objetivo de refletir sobre o cinema etnográfico e a relação circular entre sujeitos e processos de construção de conhecimento em grupos ou comunidades específicas. O debate aconteceu em torno do cinema africano, especialmente o cinema moçambicano, tendo como referência as teorias pós-coloniais.

A referida disciplina foi dividida em três módulos, dos quais o primeiro incluía uma análise das principais abordagens e conceitos focados em noções de pós-colonial, e as principais críticas sobre as relações, os acervos e as representações de identidade, cultura e imagem; o segundo fazia menção a algumas possibilidades de conexões entre estudos culturais, pós-colonialismo e cinema; e o terceiro buscava discutir o cinema como objeto de análise e o trabalho de antropólogos que se apropriam do cinema ou vídeo como meio de comunicação e expressão.

Em 2006, por iniciativa da diretoria da ABA (Associação Brasileira de Antropologia), foi publicada uma coletânea sobre o ensino de Antropologia intitulada *Ensino de antropologia no Brasil – formação, práticas disciplinares e além fronteiras*. Nesse período, no Brasil, no campo antropológico, houve um amplo debate sobre o ensino de Antropologia, com a formação de mesas redondas, fóruns e simpósios nas

reuniões da Associação Brasileira de Antropologia e na Reunião Equatorial de Antropologia.

O debate sobre ensino se ampliou a partir dos anos 90, com a consolidação dos novos Cursos de Pós-Graduação e Doutorado em Antropologia no país e se intensificou, mais recentemente, com a criação de Cursos de Graduação em Antropologia. A realização da Mesa Redonda “As graduações em antropologia no Brasil e o ofício do antropólogo” (REA/ ABANNE, Natal, 2009), do Fórum Especial “Graduação em antropologia no Brasil: experiências e perspectivas” (ABA Belém, 2010) e o Grupo de Trabalho “Antropologia Visual: história, ensino e perspectivas de pesquisa”, na 28ª RBA, são exemplos dessa preocupação. Tal discussão trouxe um amplo debate sobre a regulamentação da pesquisa antropológica, sobre as propostas curriculares desses cursos, bem como sobre os dilemas em torno do perfil de profissional que está sendo gestado na Graduação em Antropologia e seus impactos no campo da Antropologia Brasileira¹.

Vale ressaltar a importância do debate sobre o ensino da Antropologia na Graduação e na Pós-Graduação, principalmente no que diz respeito à Antropologia Visual.

Hoje em dia, é impossível não acompanhar os novos sistemas de comunicação – *chat*, Internet, correio eletrônico – as novas possibilidades de utilização dos recursos disponíveis. Passamos do fax, câmeras fotográficas ana-

1 Ver também a coletânea “Experiências de Ensino e Prática em Antropologia no Brasil” (2010).

lógicas, câmeras filmadoras pesadas (U-matic, NTSC, VHS, SVHS) para *tablets*, *ipad*, celulares. Essas novas tecnologias disponíveis – fotografia digital, vídeo, cinema digital, som digital, edição, composição, montagem – facilitaram a produção de imagens e de conhecimentos.

Sabemos que a história da Antropologia tem incorporado o registro da imagem etnográfica, o uso da fotografia, o cinema, o vídeo, a digitalização, o CD-ROM, DVD-ROM, hipertextos e todas as possibilidades da multimídia e da imagem virtual. A Antropologia também escolheu a fotografia e o cinema como objeto de estudo.

A meu ver, a fotografia e o cinema assumem um papel significativo no próprio fazer da Antropologia, embora haja também outro caminho que pode ser traçado diante da diversidade de temas e preocupações que constituem o que denominamos “Antropologia da Imagem” – um tipo de Antropologia que implica o estudo e a interpretação de qualquer elemento imagético culturalmente produzido, de acordo com as teorias e metodologias da Antropologia. Esse debate trouxe informações relevantes para o ensino da Antropologia Visual, o uso das novas tecnologias e, conseqüentemente, novas áreas de investigação relacionadas a esse ramo da Antropologia.

Atualmente, de forma aprofundada e competente, discute-se a utilização dos recursos imagéticos na pesquisa social, tanto para registrar, analisar e interpretar aspectos da cultura, quanto para divulgar e produzir conhecimento antropológico.

Partindo do princípio de que a imagem sempre fugiu da

característica única e limitadora de “objeto disciplinar” e exigiu um tratamento nos limites alargados da transdisciplinaridade, a busca por novas perspectivas teórico-metodológicas em Antropologia fez-se através de um questionamento da tendência de construir o conhecimento coletivo e de utilizar a dimensão imagética como documento da “realidade objetiva” ou como mera ilustração de textos verbais. Em vez de simples registro e da documentação visual do “instantâneo da experiência” que dominou os primeiros registros, a Antropologia passa a ressaltar a importância de se dedicar maior atenção aos significados culturais engendrados pelas imagens e às formas pelas quais a produção e a leitura dessas imagens são mediadas. Essa nova forma de abordagem transformou a prática de pesquisa e, conseqüentemente, o ensino da Antropologia Visual.

A meu ver, a prática de pesquisa e o ensino estão atrelados. Foi durante a pesquisa no Mestrado que me deparei com as imagens e o texto escrito. Primeiro, na minha Dissertação, depois no Doutorado e não parei mais de ler e ver imagens.

Na minha Dissertação de Mestrado sobre a Praça XV de Novembro em Florianópolis, o objetivo inicial era mapear os grupos que dela se apropriavam. Entrevistei diferentes deles, bem como indivíduos isoladamente, buscando identificar os diversos usos e significados dado ao espaço e compreender as redes de sociabilidade construídas por eles. Além disso, acompanhei os eventos, em especial o Carnaval, as procissões e as festas cívicas. Como a temática envolvia aspectos da cons-

trução do imaginário social da cidade, utilizei como fonte de pesquisa as crônicas sociais e policiais, revistas e jornais locais. Nesse trabalho, foi preciso exercer um distanciamento, para poder vir a ter uma visão de conjunto e encontrar um fio condutor no uso das múltiplas fontes: as imagens.

Assim que finalizei o Mestrado em Antropologia, comecei a dar aulas como professora substituta no Curso de Graduação em Ciências Sociais da UFSC, onde muito aprendi, sendo hoje eternamente grata a todos os meus alunos. Na sala de aula, já tentava incentivar os alunos a fazer exercícios de etnografias sobre a cidade com imagens.

Alguns anos mais tarde, na cidade de Natal (RN), fazendo parte do quadro de professores efetivos da UFRN, dei início a uma investigação sobre o bairro de Ponta Negra. Ao conversar com seus moradores, detectei, como parte do imaginário atual, imagens produzidas no passado. Senti a necessidade de fazer uma pesquisa documental e bibliográfica em livros, jornais, revistas e fotografias, com relação ao local². A partir daí, passei a considerar como informantes os autores dos documentos tanto quanto os moradores com quem convivi no bairro.

As investigações preliminares sobre “o passado” me le-

2 Trata-se de um projeto intitulado “Bairros na Memória”, cujo objetivo é narrar a história dos bairros de Natal através de diferentes gerações. O primeiro bairro escolhido foi Ponta Negra, devido ao intenso processo de transformação urbana que vem sofrendo. Também foi produzido um vídeo documentário intitulado “Ponta Negra, um bairro em transformação” (DVCAM, 5 min., NAVIS/UFRN, 2005).

varam a adentrar também na análise hermenêutica. Ao estudar o passado do bairro como uma construção, percebi que havia outras maneiras de “ler” o passado. Percebi que não existe um passado histórico em “estado puro”. Como disse Jurandir Costa Freire (1994): “Todo o passado é uma interpretação retrospectiva feita a partir de crenças presentes”³.

Através do enfoque escolhido, cidade, bairro, praça e a fotografia acabaram por colocar em discussão a problemática da construção e da perpetuação da memória urbana. Narrativas e imagens se entrelaçam para contar e recontar a história do bairro, da cidade.

E assim, fui cruzando a pesquisa e o ensino, a teoria e a prática. Pensar a cultura a partir das imagens, com as imagens e, no final, produzir imagens é uma tarefa prazerosa, além de desafiadora na sala de aula. Apesar de não existir uma fronteira entre o fazer pesquisas com imagens e o ensino de antropologia visual, percebi que, na sala de aula, era necessário incorporar outras estratégias didáticas. Pensar em novos modelos de ensino-aprendizagem que permitam uma estreita colaboração professor/aluno e, consequente-

3 O pensamento histórico, entendido no sentido moderno, substitui outras formas de se relacionar com o tempo, formas que agora vemos como arcaicas, mas que podem conceber o passado da mesma maneira que o presente. O Capitalismo, por exemplo, requeria uma experiência diferente de temporalidade. Uma memória da mudança social e a visão concreta de um passado se completaria através do progresso. A partir daí, podem-se registrar algumas ideias sobre o futuro, partindo-se do princípio de que o presente, através do progresso, se transformaria em passado.

mente, a circulação de novos saberes. Na sala de aula, ao longo de um semestre se entrelaçam diferentes histórias de vida, memórias, expectativas e afetos.

Como assinala Jorge Larrosa Bondía (2001), costuma-se pensar a educação do ponto de vista da relação entre a ciência e a técnica ou do ponto de vista da relação entre a teoria e a prática. Tudo isso é conhecido. O que o autor propõe é explorar outra possibilidade: pensar a educação a partir do par experiência/sentido. Para Bondia (2002, p. 21), “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.”

Ainda segundo o autor: “a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘pré-ver’ nem ‘pré-dizer’.” (2002, p. 28).

Nessa perspectiva, este texto consiste de notas preliminares que têm como objetivo sinalizar alguns ângulos através dos quais o ensino de antropologia visual na graduação pode ser refletido e dimensionado, a partir das definições curriculares, planos de aula, nas práticas e saberes docentes como aquisições que são feitas quotidianamente em meio às relações que estabelecemos com nossas instituições, com nossos pares, nossos alunos e com o próprio conhecimento.

As minhas aulas seguem um plano de trabalho que contempla a breve história da Antropologia Visual, exercícios práticos, exibição de filmes, o uso do equipamento em campo

e a produção de imagens. Conquanto os exercícios práticos incluam a produção de narrativas visuais, sonoras e audiovisuais, nem sempre um programa de aula é igual ao anterior.

A UFRN disponibiliza um sistema acadêmico integrado – *Sigga* – que permite a interação entre professores, alunos, pesquisadores e a comunidade em geral. Através desse sistema, tornou-se possível uma maior aproximação entre o professor e aluno tanto intra- quanto extra-classe. O programa comporta o envio de imagens, criação de *chats*, lançamento de notas e frequências. A possibilidade e a facilidade de envios de trabalhos com imagens e sons, fotografias e pequenos documentários foram ampliadas, eliminando-se o uso de *pen drives* ou a criação de *blogs*. A UFRN disponibiliza para as salas de aula os equipamentos seguintes: computador, DVD, *datashow* e caixas de som. O que torna possível o acesso imediato à Internet durante a aula, como também o *link* a outros *sites* e revistas eletrônicas.

Sabemos que o computador em sala de aula revolucionou a maneira de se interagir com os alunos, pela possibilidade de se fazer uma apresentação em *Power Point*, assistir a filmes para provocar uma discussão, dentre outros, constituindo-se, assim, um meio de comunicação imprescindível. O computador traz a realidade virtual para dentro da sala, torna acessíveis as fontes (escrita, visual, audiovisual) e faz circular uma gama de informações, provocando uma nova maneira de ver o mundo.

As novas tecnologias e um ambiente adequado e bem equipado podem trazer boas produções. As implicações são

muitas: a facilidade de acesso e consulta aos acervos digitais, museus virtuais, coleções de fotografias; a aproximação com as imagens de maneira rápida; as possibilidades de olhar os mínimos detalhes e ter acesso através do deslocamento geográfico ao museu, acervo, instituição pública.

A meu ver, dois caminhos podem ser traçados diante da diversidade de temas e preocupações que constituem o que denominamos em termos gerais como “Antropologia da Imagem”. Um deles é o da Antropologia da imagem propriamente dita, ou do visual, que implica o estudo e a interpretação de qualquer elemento imagético culturalmente produzido de acordo com as teorias e metodologias da Antropologia. O outro é o que chamarei aqui de “Antropologia Visual”, o que significa o uso e a inserção das imagens na coleta de dados, na transmissão e na produção do conhecimento antropológico. Neste sentido, as imagens estão inseridas no próprio fazer da Antropologia. É trilhando esses caminhos que tento introduzir os alunos na disciplina, ora privilegiando um enfoque, ora outro.

A disciplina *Antropologia e Imagem*, que leciono há alguns anos na Graduação, procura sempre contemplar as seguintes questões: O papel das imagens na produção do conhecimento antropológico; Imagens como um tipo de construção simbólica da realidade; O papel da fotografia e vídeo na pesquisa antropológica; A Antropologia Visual no Brasil e a questão da ética do uso de imagens na pesquisa antropológica.

Começamos com uma breve introdução sobre a História da Antropologia Visual, discutindo os textos e intercalan-

do com a exibição de alguns filmes de estilos etnográficos completamente diferentes, que anunciam a diversidade de possibilidades da Antropologia Visual e colocam para os alunos as seguintes questões: Que tipo de filme e que tipo de imagem podem ser considerados como transmissor de conhecimento antropológico? Por exemplo: *Les Maîtres Fous*, de Jean Rouch (1955), *The Hunters*, de John Marshall (1958), *Dead Birds*, de Robert Gardner e *The Feast*, de Tim Asch (1969), entre outros. Num segundo momento, exploramos diversos temas pertinentes à imagem como narrativa; o uso da fotografia e do vídeo na pesquisa antropológica. E, num terceiro momento, a Antropologia Visual no Brasil através de trabalho de inúmeros antropólogos brasileiros.

Ouvir, olhar, perceber e experimentar

O ambiente silencioso da paisagem sonora hi-fi permite o ouvinte escutar mais longe, a distância, a exemplo dos exercícios de visão à longa distância no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão), a distância, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção.

(Murray Schafer, p. 71)

Exercícios sonoros são sempre bem-vindos em sala de aula e se resumem na captação de um minuto de um som. A partir de algumas leituras sugeridas, principalmente dos artigos de Walter Murch e *Afinação do Mundo*, de Murray Schafer, o aluno irá captar em qualquer mídia um som ao redor, que poderá ser feito no trajeto entre a casa/universidade, ou na própria casa do aluno ou em outro ambiente,

mas não poderá trazer a imagem para a sala de aula na hora da apresentação. Assim, na sala de aula, em silêncio e no escuro, a turma irá tentar decifrar o som que cada aluno trouxe: o ambiente específico, a voz falada, o som produzido por um objeto. Ou, como diz Walter Murch, “*esticando o som para ajudar a mente a ver*”.

Os sons apresentados são os mais variados: desde buzinas, carros em movimento, passando por sons de objetos, chegando aos sons da natureza (vento, folhas amassadas, frutas mordidas). Um aluno, que na ocasião estava desenvolvendo uma monografia sobre *skate* em Natal, colocou o gravador na roda do *skate* e, ao ouvirmos os sons, tentamos imaginar os gestos corporais, as manobras e os espaços percorridos pelo skatista.

Segundo o livro *A Audiovisão: som e imagem no cinema*, do músico francês Michel Chion, há pelo menos três maneiras de escuta: *casual*, *semântica* e *reduzida*. Nesse exercício, utilizamos apenas a escuta casual, que consiste em ouvir um som para obter informações sobre sua fonte. A escuta casual, a mais comum, é, porém, a mais enganosa. Por exemplo: podemos identificar um som humano, mas não identificar quem é o indivíduo (características faciais, cor dos olhos), embora possa se perceber o *tom*, uma regularidade. Ou ainda, ao se gravar o som de uma taça, tem-se duas fontes: os dedos e a taça. E há também o gesto, o movimento; e também o gravador, o alto-falante, etc. Como Chion enfatiza: “Existe sempre alguma coisa sobre o som que ultrapassa e nos surpreende, não importa o que façamos”.

A partir de alguns conceitos de Michel Chion, e nas leituras prévias de Murch e Schafer, o aluno é introduzido nesse vasto leque de possibilidades entre os elementos sonoros e visuais. Chion dá o nome de “contrato audiovisual”. Por este princípio, conforme o autor, nós nunca vemos da mesma forma quando também ouvimos, assim como nunca ouvimos da mesma forma quando também vemos. Ou seja, as percepções sonora e visual coexistem, somando-se, transformando-se e influenciando-se simultaneamente de modo otimizado, se forem compreendidas em suas particularidades.

E assim, passamos para a segunda unidade: a reflexão sobre fotografia. São inúmeras as possibilidades de exercícios práticos com fotografias, dado o próprio caráter polissêmico da imagem fotográfica, as leituras e formas de interpretá-las.

Limito-me apenas a descrever um exercício sobre fotografia que considera um momento ímpar, emocionante, revelando não apenas fragilidades, preconceitos, mas também autoestima.

O exercício consistiu em selecionar duas fotografias – uma de um acervo privado (álbum de família) e outra de um acervo público (museu, instituição, fundação). Cada aluno deveria ter trazido as fotografias impressas para a sala de aula, onde se daria uma troca das fotografias entre os colegas. O colega que recebesse a fotografia deveria dar sua interpretação sobre a fotografia escolhida e, assim, cada aluno interpretaria a foto do outro. No final, foi dada uma explicação, por parte de cada um dos alunos, do porquê es-

colheu a foto e o que ela representava para ele. Neste caso, a discussão versou sobre a representação, autorrepresentação e manipulação de acervos.

Cito a descrição de um aluno:

a imagem do acervo da minha família, que retrata minha infância em Teófilo Otoni-MG, traz a memória de um tempo de poucas perspectivas de futuro. Tempo em que meu pai trabalhava fora, passava dois ou três meses sem nos visitar, (...) a fotografia me faz lembrar que, mesmo enfrentando desafios, os meus pais sempre pensavam na nossa educação. Como as condições econômicas também não eram favoráveis, o nosso estudo sempre foi em escolas públicas (...) a imagem permite fazer os seguintes questionamentos: É possível prover um bom ensino nas escolas públicas? Ainda há diferenças entre alunos que estudam em escolas públicas e privadas? (Alfredo Ramos Neves)

Ou, como esclarece Gilberto Velho:

A consciência e a valorização de uma individualidade singular, baseada em uma memória que dá consistência à biografia, é o que possibilita a formulação e condução de projetos. Portanto, se a memória permite uma visão retrospectiva mais ou menos organizada de uma trajetória e biografia, o projeto é a antecipação no futuro dessas trajetórias e biografias, na medida em que busca, através do estabelecimento de objetivos e fins, a organização dos meios através dos quais esses poderão ser atingidos. (VELHO, 1994, p. 101).

Imagens em movimento

*“Nós gestamos em sons, e nascemos com a visão.
Cinema gestou em visão, e nasceu com o som”.*

(Walter Murch)

Os exercícios que sugerimos com o manuseio de equipamentos são os seguintes: construção de uma pequena autobiografia e posteriormente um perfil do colega de sala. O material captado em sala de aula é projetado estimulando a discussão sobre narrativas e práticas cotidianas. Finalizados esses exercícios, os alunos devem se envolver na etapa seguinte, que é a captação das histórias do cotidiano na cidade de Natal para o processo de construção de microetnods ou microdocumentários (cuja duração é, em média, de um a cinco minutos, com ou sem edição).

Lembrei-me de uma passagem de John Thompson no seu livro “A voz do passado”:

Fazer com que as pessoas confiassem nas próprias lembranças e interpretações do passado, em sua capacidade de colaborar para escrever a história – e confiar também em suas próprias palavras: em suma, em si mesmos. [...] Ela trata de vidas individuais – e todas as vidas são interessantes. E baseia-se na fala, e não na habilidade da escrita, muito mais exigente e restritiva. [...] As palavras podem ser emitidas de maneira idiossincrática, mas, por isso mesmo, são mais expressivas. Elas insuflam vida na história. (THOMPSON, 1992, p. 40-41)

A elaboração de materiais audiovisuais é muito significativa. Os estudantes têm participação ativa na produção/realização dos exercícios que, na maioria das vezes, ultra-

passa a educação formal fundada na aula expositiva e no conteúdo tornado disponível por meio de textos impressos. Ocorre que, diante de todas as mudanças tecnológicas, o processo de construção do conhecimento não está mais limitado aos mecanismos tradicionais. Assim, são produzidos durante o semestre fichamentos, *slides*, gravação de sons, elaboração de fotografias, pequenos documentários.

Sem pretensão de concluir

A Antropologia passou a dedicar-se a produções etnográficas audiovisuais ou fotográficas, atuando tanto na produção quanto na leitura de imagens. Também, o cinema viabilizou, desde 1895, o registro de imagens, documentos e acontecimentos que marcaram a sociedade, redefinindo práticas políticas, sociais e culturais. A meu ver, a criação de novas tecnologias, o barateamento dos custos e a ampliação ao acesso aos recursos disponíveis proporcionam um amplo leque de possibilidades com relação ao uso das imagens e potencializam as antigas formas de representar e ver o mundo.

O uso da imagem na pesquisa e no ensino em Ciências Humanas, longe de constituir só uma estratégia de captação de dados e ilustração do contexto de pesquisa, tem efeitos na construção conceitual, metodológica e interpretação da realidade social.

É importante revelar imagens e narrativas frequentemente ocultadas ou silenciadas e as consequências advindas dessa prática. Além de tratar dos desafios contemporâneos, as imagens fazem parte de uma perspectiva crítica da ciência, na qual cientistas são vistos como atores sociais

importantes na construção de um mundo mais simétrico e justo (Boaventura dos Santos, 1987).

Através da minha experiência em sala de aula, posso afirmar que os exercícios permitem aos alunos sentirem-se como sujeitos ativos e reflexivos de sua própria vivência e posição no mundo. Este deve ser o objetivo principal do ensino da Antropologia Visual. Como alerta Paulo Freire em uma carta de 1986⁴:

Neste sentido, a luta pela Universidade de meu sonho, substantivamente democrática, deselitizada, séria, comprometida com a ciência sem ser cientificista, rigorosa, competente, crítica, exigente, criadora, avessa a qualquer forma de dicotomia: pesquisa, docência (produção do conhecimento, conhecimento do conhecimento existente); autoridade, liberdade; texto, contexto; ler, escrever; saber popular, saber acadêmico; teoria, prática; ensinar; aprender, a luta pela Universidade de meu sonho se dá politicamente na intimidade da Universidade real, concreta, em que me acho. A luta por ela se dá na luta política em favor da sociedade com que sonho, que não aparece por acaso, nem por decreto, nem por voluntarismo de nenhuma espécie, mas pela transformação da que aí está, concreta, real. Por isso é que a posição tradicionalista, cega e surda aos interesses de classe no espaço escolar e para a qual ensinar e aprender são atos puros e castos, em nada tem a ver com o meu sonho de Universidade.

4 Sou grata a Maria Angela Pavan (PPGEM/UFRN) que gentilmente cedeu essa entrevista para publicação e pelas trocas constantes que nos mantém vivas e com a certeza que a vida sempre está carregada de dádivas e a João Martinho e Ana Lucia Ferraz, pelo convite para integrar esta coletânea.

Bibliografia

CHION, M. *A Audiovisão – Som e imagem no cinema*. Edições Texto e Grafia, 2011.

DURHAM, E. R.; CARDOSO, R. O ensino de antropologia no Brasil. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v.9, p. 91-107, jun/dez 1961/1962.

FELDMAN-BIANCO, B. Texto visual e texto verbal. In FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. M. (Orgs.). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. São Paulo: Papyrus, 1998.

GRIMSHAW, A. *The ethnographer's Eye – ways of seeing in modern anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GROSSI, M. P.; TASSINARI, A.; RIAL, C. (Orgs.). *Ensino de antropologia no Brasil: formação, práticas disciplinares e além fronteiras*. Blumenal: Nova Letra, 2006.

MEAD, M. Visual Anthropology in a Discipline of Words. In HOCKINGS, P. (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2003 (1974).

MURCH, W. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

SCHAFER, R. M. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 1997.


_____. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa T. O. Fonterrada, Magda R. G. Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SANTOS, B.S. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Edições Afrontamento, 1987.

TAVARES, F.; GUEDES, S. L.; CAROSO, C. (Orgs.). *Experiências de ensino e prática em antropologia no Brasil*. Brasília / DF: Ícone Gráfica e Editora, 2010.

THOMPSON, P. *A voz do passado – História Oral*. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

VELHO, G. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.



2ª PARTE – Pesquisas na Africa
e no Brasil

Novos cenários para as pequenas mídias: para uma exploração etnográfica do cinema de família¹

Alex Vailati

NAVI-PPGICH, Universidade Federal de Santa Catarina, SC/Brasil

De Nollywood Para Casa

Quando Flaherty estava filmando sua obra-prima entre os Inuit, há quase cem anos, ele provavelmente não imaginava que um dia, Nanook, o protagonista de seu filme, seria capaz de fazer seu próprio filme. No entanto, a obra de Flaherty (1922) abriu caminho para a pesquisa visual, um legado que é particularmente importante para antropólogos culturais². Houve considerável debate sobre seus filmes na

1 Este artigo foi publicado pela primeira vez em inglês: VAILATI, A. The new arenas of small media. Towards an ethnological exploration of family cinema. *Vibrant* (Florianópolis), v. 9, p. 254–271, 2012. Agradeço a revista *Vibrant* pela permissão de republicar este texto em português.

2 É interessante também observar que Flaherty “inventou” o trabalho de campo visual quase ao mesmo tempo em que Malinowski (1922) inventou o trabalho de campo. O objetivo de ambos os autores foi propor uma narrativa do ponto de vista do “nativo”. A principal diferença é que Flaherty utiliza implicitamente um modelo ficcional para construir sua narração.

história da antropologia e do cinema. Hoje em dia, Flaherty é comumente reconhecido por muitos autores como um dos “inventores do documentário”. Também podem ser encontradas facilmente descrições que enfatizam sua qualidade de *bricoleur*. Essa é uma categoria bem conhecida na antropologia cultural, a qual descreve um agente com faculdades criativas, que é capaz de associar objetos culturais diferentes, narrações e imagens, para produzir novos imaginários. A contribuição de Flaherty consistiu em combinar cinema com uma descrição indexical da realidade. Ademais, sua obra não aspira a um realismo objetivo. Seu trabalho de câmera põe em destaque a colaboração com os sujeitos, um processo que é implícito em todas as etnografias, sejam visuais ou escritas.

Enquanto os resultados criativos de Flaherty eram um grande sucesso comercial e também foram bem recebidos pela crítica especializada, muitos outros autores permaneceram desconhecidos. Cem anos depois, encontramos uma relação diferente entre as obras de cineastas e sua recepção. Os estudos de mídia demonstraram claramente as consequências da revolução que transformou a produção de mídia (Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin 2002). Isso é particularmente claro no campo da produção de filmes. Se antes esta prática era unidirecional devido a seu custo, ela é agora definitivamente uma prática multicentrada. Nos últimos quinze anos, tecnologias mais simples e menos caras, como câmeras digitais, telefones celulares com câmera e internet, tornaram-se disponíveis. Elas permitiram que a

produção de filmes se tornasse acessível a grupos ou comunidades que anteriormente só podiam contemplar o cinema como receptores. Os antropólogos culturais contemporâneos perceberam essa transformação (Peterson 2003; Rothenbuhler, Coman 2005). Trabalhando principalmente com uma abordagem colaborativa em contextos geográficos variados³, observei detidamente a difusão de câmeras de vídeo de baixo custo⁴, ao longo dos últimos cinco a dez anos. Esse fenômeno pode ser diferente de acordo com o contexto local, mas o advento da produção de vídeo de baixo custo já é encontrado em lugares bastante afastados de áreas urbanas e cada vez mais popular em regiões de baixa renda.

O caso do vídeo colaborativo é um exemplo desse processo. No passado, era usado em áreas geográficas consideradas “atrasadas” sob um ponto de vista tecnológico, com a ideia de conectá-las à “modernidade” (Appadurai 1996; Pink 2007), devido especialmente à sua inovadora

3 Eu comecei a trabalhar com vídeo colaborativo na Itália, em 2007. Mas, dois projetos principais são a fonte de dados neste trabalho. O primeiro, desenvolvido na KwaZulu-Natal rural, África do Sul (2009-2010) e o segundo, no município de Florianópolis, Brasil (2011-2012).

4 “Baixo custo” é uma categoria difícil de definir. Isso porque é relacionada ao contexto social no qual os agentes sociais vivem. Mas é claro que, hoje, é mais fácil definir vídeo como de “baixo custo”. De fato, câmeras de vídeo são encontradas em telefones celulares e outros aparelhos portáteis, que são amplamente difundidos mesmo em comunidades de baixa renda.

dimensão simbólica. Na literatura etnográfica, ferramentas audiovisuais eram descritas normalmente como algo “novo”, que foram introduzidas ao campo por pesquisadores. A obra clássica de Sol Worth e John Adair é um bom exemplo (Worth, Adair 1970). Essa situação parece ter mudado radicalmente com o advento da tecnologia de vídeo digital de baixo custo, que já se tornou uma parte cotidiana da vida das pessoas. Ao longo dos últimos dez anos, conduzi extensivo trabalho de campo em regiões rurais da África do Sul, onde essas transformações são altamente visíveis (Vailati 2011). Do uso de câmeras de telefones celulares à produção de DVDs de baixo custo por grupos musicais ou igrejas, a produção audiovisual é uma prática amplamente difundida hoje.

Desde de a obra clássica sobre a Revolução Iraniana (Sreberny-Mohammadi, Mohammadi 1994)⁵, as chamadas “pequenas mídias” tornaram-se um tema de pesquisa. A obra de Larkin sobre o sistema chamado “Nollywood” e suas práticas de produção de vídeo são um bom exemplo. O emprego da categoria pequenas mídias é, neste caso, útil, especialmente porque os filmes são distribuídos, na maioria das vezes, ilegalmente, em videocassetes ou DVDs. Eu uso a sua definição nesse artigo: “pequena mídia refere-se a tecnologias tais

5 Esse livro considera de perto o papel da chamada “pequena mídia” na difusão de discursos revolucionários no Irã. Pesquisadores que usaram esse conceito referiam-se especialmente a videocassetes. Desde então, a ideia de “pequena mídia” tem sido usada para estudar muitos tipos diferentes de mídia.

como videocassetes e audiocassetes, fotocopiadoras, fax e computadores, que se diferem da antiga 'grande' mídia de massa do cinema e das estações de rádio e televisão.”⁶ (Larkin 2000, p. 219). Imagens audiovisuais, difundidas através de videocassetes, eram, segundo Larkin, pequenas mídias por excelência. Essas reflexões foram escritas há mais de dez anos, uma quantidade de tempo enorme em relação à velocidade das transformações tecnológicas.

Por causa de seu baixo custo e por requerer apenas conhecimentos básicos de informática, a produção de vídeo prolifera exponencialmente, indo de clipes gravados por indivíduos a produções mais complexas, como a gravação de cerimônias familiares ou vídeos musicais. Esses exemplos representam apenas poucos tipos de produção; mas dão uma ideia da complexidade desse campo de estudo. Nesse artigo eu analiso a literatura recente sobre esse tema, a fim de conectar reflexão antropológica e experimentações etnológicas a um novo campo, qual seja, o de cinema de família.

Re-Produzindo Imaginários

É muito comum encontrar DVDs em estantes nas salas de estar de muitas casas. Esses DVDs muitas vezes retratam momentos da vida dos moradores. Desenvolver uma abor-

6 Minha tradução de “small media refers to technologies such as video – and audiocassettes, photocopiers, faxes, and computers, which differ from older ‘big’ mass media of cinema and television and radio stations”.

dagem teórica para esses objetos é uma tarefa complexa. Primeiramente, eu definirei o conceito de imaginário, que é uma das mais complexas categorias nas ciências sociais contemporâneas e tem importância crescente.

O imaginário é usado frequentemente para descrever objetos situados entre contextos socioculturais e faculdades psicológicas individuais. Aparece em estudos de sistemas transnacionais, como a mídia visual, transmitida e impressa. Por vezes, o conceito quase sofre de uso excessivo. Isso se deve talvez pelo fato de ele ser indispensável sob diversos pontos de vista. O imaginário é uma ferramenta emergente na descrição de “redes de dados”, da qual indivíduos agora se valem livremente para re-negociar o sentido de suas vidas diárias. É interessante observar que o termo “imaginário” refere-se primariamente a imagens, um objeto que, pela revolução recente da mídia e ampla difusão das comunicações, está tendo influência crescente em contextos cada vez mais “periféricos”.

Definir “imaginário” iria requerer uma discussão complexa, a qual não é o propósito deste artigo. No entanto, eu gostaria de mencionar alguns aspectos que emergem da literatura, que atravessam muitas disciplinas. A ambiguidade da relação entre o imaginário e aquilo que podemos chamar de “realidade” é talvez o primeiro. Sartre definiu isso como uma “negação da realidade” (Sartre 1936), em uma referência evidente a Marx. O filósofo francês afirmou que o imaginário e a imaginação são termos relacionados diretamente a uma ideologia. Além disso, ele afirmou que elas serviram em geral para mascarar processos materiais da vida.

O imaginário é estreitamente ligado, portanto, aos processos políticos que afetam a vida social. O filósofo Charles Taylor oferece uma perspectiva interessante sobre a relação entre imaginação e poder. Taylor reflete primeiramente sobre o conceito de esfera pública moderna, descrevendo-a como um espaço comum “metatópico” não situado em um lugar específico (Taylor 2004). A propagação desses tipos de espaços é, para Taylor, a consequência do papel mais acentuado da imprensa na Europa desde o século XVIII. Esse processo tornou-se mais significativo com a difusão da televisão. Imagens transmitidas por mídia impressa ou vídeo viajam além do contexto no qual foram produzidas. A esfera pública à qual Taylor se refere é construída, nos tempos modernos, principalmente pela utilização e reutilização dessas imagens. A esfera pública influencia o poder político, mas não é controlada diretamente por ele (Taylor 2004).

A expulsão do imaginário da esfera política e sua influência nela descrevem bem a ambiguidade básica desse conceito. Sendo o imaginário de fato o produto dos processos sociais e políticos metatópicos, ele influencia fortemente contextos locais. Mas, a esse nível, é situado no ato criativo de um indivíduo, que utiliza este espaço para imaginar sua vida social. Imaginários influenciam como as vidas individuais são entrelaçadas com os de outras, suas expectativas, bem como as noções normativas mais profundas e imagens que subjazem a essas expectativas (Taylor 2004).

O imaginário é, portanto, um conceito útil para analisar a relação entre um indivíduo e o fluxo de imagens e narrati-

vas difundidas pela mídia contemporânea e pela nova mídia. A psicanálise é provavelmente o domínio científico no qual o imaginário, entendido como função psíquica, foi explorado mais profundamente. Castoriadis, um filósofo influenciado fortemente por Lacan, afirma que o indivíduo é “precedido” pelo imaginário, para enfatizar sua influência forte, inconsciente (Castoriadis 1975). Mas ele salienta também um efeito oposto. Castoriadis define, de fato, o imaginário como a faculdade mais radical do indivíduo, que permite a “re-semantização” de objetos sociais que o entornam. O indivíduo é dotado do poder de criar imagens que incluem objetos simbólicos que não existem dentro da assim chamada “realidade” (Castoriadis 1975). Sem pretender esgotar esse complexo debate, é interessante observar que o imaginário adquire um duplo sentido, como ao mesmo tempo construído e criativo. Essa reflexão mostra como um indivíduo é, ao mesmo tempo, um receptor passivo de significados, mas é capaz também de produzir novos, inéditos significados.

A teoria antropológica tem tratado apenas recentemente de forma explícita do tema imaginário, e o tem examinado em conexão com a força ampliada da mídia de massa e com migrações transnacionais (Appadurai 1996). O imaginário aparece, nesse sentido, como uma resposta às interconexões crescentes, detectáveis mesmo em contextos etnográficos remotos, entre essas localidades e narrativas globais. Segundo Appadurai, a ação capilar com que a mídia contemporânea é capaz de difundir informações “espalhou” também a faculdade imaginativa (Appadurai 1996, p. 18). Ele argumenta que

“graças à mídia, não só líderes carismáticos são agora capazes de usar a imaginação criativa, mas mesmo as pessoas comuns têm adquirido essa capacidade”⁷ (Appadurai 1996, p. 19).

Estudos antropológicos recentes destacaram a forte dimensão coerciva do imaginário. A análise da sociedade colonial africana é um bom exemplo. O papel do imaginário, que emerge dos estudos pós-coloniais, está estreitamente ligado ao estabelecimento da hegemonia cultural. A relação entre colonizadores e colonizados era muitas vezes lida, especialmente no contexto dos estudos pós-coloniais, como o resultado da produção e reconhecimento de imaginários bastante contíguos (Mbembe 2000). Nesse sentido, a obra do colonizador era baseada em uma imagem “do nativo”, descrito através de símbolos denotando-o como primitivo e ingênuo. Isso permitiu o uso de um conceito de poder baseado em “controle”, que era simultaneamente uma espécie de “fardo para o colonizador” (Mbembe 2000, p. 47). Da perspectiva do colonizado, isso levou à violenta imposição de uma representação transmitida através de uma complexa série de narrativas. O imaginário aparece, nesse caso, essencialmente como um ato de coerção, que é imposto unilateralmente por meio de uma narrativa única, a qual nega definitivamente qualquer possibilidade de re-ação. O debate, mesmo dentro da antropologia cultural, parece assumir conotações similares àquelas encontradas em outras disciplinas. A pesquisa etno-

7 Minha tradução de: “thanks to the media, not only charismatic leaders are now able to use creative imagination, but even ordinary people have acquired this ability”.

lógica, devido à importância que dá ao contexto local, pode prover importantes dados para essa discussão. Por exemplo, tomando-se como hipótese inicial a proposta de Appadurai, segundo a qual a etnografia deve investigar o papel da faculdade imaginativa em um dado contexto e os símbolos e imagens que são produzidos e usados (Appadurai 1996).

O imaginário é, assim, um conceito útil para essa análise, porque é contrário ao que pode ser considerado como “cultura”. Não é a propriedade de uma minoria particular e situada em um contexto específico. O aspecto interessante do imaginário social é que ele é compartilhado por grandes grupos de pessoas, situados em espaços geográficos diferentes. (Taylor 2004). O imaginário é concebível, portanto, como um arquivo de imagens, símbolos e narrativas, das quais as pessoas podem extrair livremente para descrever e dar “sentido” a suas atividades diárias. Se cultura pode ser entendida como um sistema particular de símbolos, imagens e narrativas, que é adotado por um grupo social particular, o imaginário pode ser considerado como um reservatório, do qual pessoas podem extrair para formar aqueles sistemas de símbolos que governam a sociedade.

O Estudo das Pequenas Mídias

Como eu mencionei acima, as pequenas mídias entraram no domínio das ciências sociais mais ou menos no começo de 1980. Nesse período, a maioria dos estudos estava

focado na função “não-hegemônica” das pequenas mídias. Seguindo Ribeiro, algumas práticas, se analisadas nessa dimensão sistemática, são:

Não-hegemônic[as] e não anti-hegemônic[as], porque seus agentes não intencionam destruir o capitalismo global ou instalar algum tipo de alternativa radical à ordem prevalecente. [São] não-hegemônic[as] porque suas atividades desafiam o *establishment* econômico em todas as partes, nos níveis locais, regionais, nacionais, internacionais e transnacionais. (Ribeiro, 2010, p. 29).

O caso de Nollywood é extremamente interessante a esse respeito. Esse termo é utilizado para definir o sistema nigeriano de produção de vídeo que, desde o início dos anos 1990, tornou-se uma das indústrias de produção de filmes mais prolíficas do mundo, em relação ao número de filmes produzidos. Em primeira instância, seu nome é claramente não-hegemônico, mas representa uma alternativa a sistemas hegemônicos, como Hollywood ou Bollywood. Ademais, os filmes de Nollywood são normalmente duplicados ilegalmente e distribuídos informalmente (Haynes 2000). Isso contrasta com canais principais de distribuição de cinema multinacional, frequentemente hegemônicos.

Os filmes de Nollywood eram, em sua maior parte, pelo menos até dez anos atrás, produções de baixo orçamento, feitas com equipamentos baratos. Além disso, sua disseminação era baseada principalmente no sucesso comercial de filmes e não em “pretensões artísticas”. No entanto, os filmes de Nollywood eram baseados em uma linguagem cine-

matográfica específica, que combinava uma multiplicidade de temas, estreitamente ligados à sociedade nigeriana. Com o passar dos anos, os filmes de Nollywood tornaram-se mais que uma “operação comercial” para tornarem-se um recurso simbólico importante para os nigerianos. Estudos recentes nestes filmes como ferramentas usadas por trabalhadores migrantes para renegociarem sua subjetividade durante processos migratórios. Os filmes são produzidos em contextos de migração e distribuídos na Nigéria. Dessa forma, o ponto de vista dos migrantes pode ser visto no lugar de onde eles vêm, em casa.

Nollywood representa assim um caso emblemático para a negociação do imaginário, que permite uma reação a representações heteronômicas. Esse caso, além disso, é apenas um dos mais famosos, mas é possível afirmar que o vídeo está se tornando uma ferramenta global para a negociação da representação. Na Nigéria, o espaço deixado desocupado pelo desenvolvimento do “cinema ocidental tradicional” permitiu essa experimentação. A experiência de Nollywood foi pioneira para toda a África Subsaariana. A produção de material audiovisual por igrejas é um exemplo. Nesse caso, ao longo dos últimos 20 anos, o vídeo tornou-se uma ferramenta para difundir as mensagens das igrejas. Em muitas localidades africanas, estações de televisão locais agora transmitem sermões dos mais importantes pastores. Mas nas “periferias” da produção de vídeo, DVDs baratos dos sermões de pregadores locais podem ser comprados em muitos mercados locais.

A África do Sul é uma nação onde a difusão de sinais de televisão cresceu paralelamente à difusão de aparelhos de DVD⁸. Na Zululand rural, por exemplo, televisão é agora associada à capacidade de “entrar em contato” com outras pessoas. “Ser visto” na TV parece estabelecer uma relação de proximidade entre o “transmitido” e “o espectador” (Vailati, 2014). Além disso, parece que DVDs locais às vezes são preferidos em relação à emissora de televisão nacional dominante. Eles são percebidos como mais “funcionais”, tanto por seu “realismo” como por seu poder de entretenimento. Essa observação da vida cotidiana parece associada a fenômenos apresentados nos primeiros estudos a respeito das pequenas mídias. No Irã revolucionário, por exemplo, foi descoberto que “espaços culturais informais podem tornar-se politizados particularmente por meio do uso efetivo de pequenas mídias e comunicação de grupo” (Sreberny-Mohammadi e Mohammadi 1994, p. xxi). No mesmo caminho, a contiguidade entre produtores e receptores permite uma nova percepção da mídia.

Para estudar essa transformação de um ponto de vistaêmico, é útil considerar a contribuição da antropologia e em particular da antropologia visual. Por cerca de 50 anos, a antropologia desenvolveu ferramentas de pesquisa trabalhando nas “periferias do poder”. A antropologia visu-

8 A *South Africa Broadcasting Company* foi fundada em 1976, mas os habitantes de áreas rurais, que durante o Apartheid estavam confinados a áreas específicas, ficaram sem televisão há até dez anos atrás.

al foi pioneira na análise da chamada “produção de vídeo nativa”. Um estudo importante a esse respeito é o *Nava-jo Film Project*, da década de 1970. Esse projeto “ensinou o ‘nativo’ a usar a câmera e a fazer sua própria edição do material coletado”⁹ (Worth, Adair, 1970, p. 10). O objetivo desses pesquisadores era estudar a comunicação visual. Contudo, seu programa de pesquisa inclui implicitamente um projeto colaborativo entre o antropólogo e os nativos: “fazer tais filmes demanda a cooperação dos sujeitos sendo fotografados”¹⁰. (Worth, Adair, 1970, p. 10). O processo abriu caminho para geração seguinte de pesquisadores.

Desde o início da década de 1970, diversos antropólogos construíram relações de longo termo com comunidades locais. Os exemplos mais bem conhecidos são as experiências de Turner com os Caiapós do Brasil (Turner, 1992) e Michaels com os povos aborígenes da Austrália (Michaels, Kelly, 1984). Neste trabalho, é importante refletir sobre as consequências da presença dos antropólogos no campo: essa presença não é entendida aqui como passiva, mas sim como uma participação ativa na vida das pessoas. Essas experiências com a participação foram as primeiras tentativas de estudar a mídia audiovisual entre as populações “não-ocidentais”. Nesses experimentos, os “sujeitos” da pesquisa antropoló-

9 Minha tradução de “taught the ‘native’ to use the camera and to do his own editing of the material he gathered.”

10 Minha tradução de “Making such films required the cooperation of the subjects being photographed.”

gica são capazes de produzir representações de suas vidas, culturas e sociedades. Além disso, essas análises prepararam o trabalho básico para a antropologia de mídia, que tem agora um papel significativo no debate antropológico (Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin, 2002; De Laryg Healy, 2004).

Conservando as Pequenas Mídias

A relação entre etnógrafos “profissionais” e “nativos” é, assim, um tópico que foi assimilado pela antropologia. Produções audiovisuais feitas por informantes são agora reconhecidas completamente como “filmes”. Nos estudos de cinema dos últimos vinte anos, por exemplo, deu-se mais espaço para o que tem sido chamado de “cinema amador”. Como Zimmermann afirma,

[a] carência em estudos históricos sobre o cinema amador salienta fortemente o poder do cinema profissional e o nível a que os estudos de cinema estão fascinados com este para marginalizar o fenômeno aberrante, primitivo e pouco explorado do cinema amador e seus corolários. (Zimmermann, 1995, p. x)¹¹.

É difícil definir um amador, que é uma categoria construída como um espelho para diferenciar os profissionais

11 Minha tradução de “the deficit of historical study on amateur film boldly underscores the power of ‘professional’ film and the degree to which film studies is enamored with it to marginalize the aberrant, the primitive, and the undeveloped phenomenon of amateur film and its corollaries”.

“do resto”. Como observado muitas vezes na história, esse é um processo claro para a construção da alteridade, que é muito similar à clássica descrição de Edward Said da construção do Orientalismo (Said, 1979). Sob a influência do Taylorismo, “amadores” são criados apenas para reforçar o status dos “profissionais”.

A reabilitação da produção amadora inspirou uma série de estudos nos últimos 20 anos. Exibições de filmes seguiram-se a esses estudos, e houve uma tendência lenta, mas contínua, de criação de arquivos desses filmes. Produções de cinema amador são agora claramente reconhecidas como “memórias” e como documentos valiosos que devem ser conservados. O eclipse definitivo do formato de gravação Super 8 foi um importante estímulo para esse processo. Na década de 1960, a câmera Super 8, que era de baixo custo e fácil uso, tornou-se o mais importante meio para o que tem sido chamado de “cinema de família”. Seu completo abandono criou uma necessidade urgente de se conservar filmes feitos nesse formato.

A categoria que é mais amplamente usada nessa discussão é “cinema de família”. Essa é uma distinção importante a partir de uma perspectiva antropológica. Primeiramente, ela nos permite situar esse tipo de produção de filmes no universo da classe média europeia e norte-americana. Puissant questiona corretamente:

Não constituirá a câmera um meio de apropriação
do mundo exterior mais prestigioso que o universo fa-

miliar, considerado com banal, intuitivamente conhecido ou que a família não passaria de um pretexto de descoberta desse mundo exterior? (Puissant 2005, p. 12)¹².

A relevância – imaginada – do núcleo familiar como uma instituição no mundo Ocidental a colocou como o objeto principal de estratégias representacionais “amadoras”. Esse fato estabelece uma necessidade de preservar o “cinema de família” como memórias ou dados para pesquisas posteriores. Além disso, a relevância desse material é sublinhada pelo seu poder de *des-construir*. Devido à sua capacidade de ser *indexical*, os filmes de família podem registrar a vida de família a partir de um ângulo importante. Sendo a estrutura do núcleo familiar normalmente considerada como o padrão da civilização ocidental, o “olho da câmera” tem por vezes a habilidade de mostrar configurações atípicas dessa família. A câmera pode sublinhar características ou tensões entre parentes. O operador da câmera, que pode ser um pai ou um tio, descreve seu universo afetivo por meio do movimento da câmera. A reação das crianças, ou sobrinhas e sobrinhos, que aparecem no filme, pode expressar uma “descrição aproximada” de suas expectativas.

12 Minha tradução de “La caméra ne constituerait-elle pas un moyen d’appropriation du monde extérieur plus valorisant que l’univers familial, considéré comme banal intuitivement connu ou que la famille ne serait-elle plus qu’un prétexte de découverte de ce monde extérieur?” (Puissant 2005, p. 12).

A elicitación também parece ser uma operação interessante, que pode levar a resultados interessantes. Simoni, explicando a experiência do *Home Movie Association*, um arquivo de cinema de família italiano, afirma:

As reações são as mais variadas. O cineasta amador mostra frequentemente pela primeira vez, e em geral depois de muito tempo, imagens gravadas por ele mesmo: está orgulhoso justamente de ser descoberto, e guia o novo espectador que assiste a seu filme. Se o cineasta amador já não vive mais, então o filho ou o sobrinho tentam valorizá-lo. A pessoa filmada, frente às imagens que o mostram como era anos antes ou que reconstituem certos momentos e situações vividas pessoalmente, ficam estupefatas (“Estou vendo coisas que havia esquecido, ou que pensava nunca terem acontecido”). (Simoni 2004, p. 3)¹³.

O poder dos filmes de família como suporte para a memória torna-se claro aqui. A elicitación é uma ferramenta da antropologia visual que foi bastante explorada no domínio de imagens estáticas. O mesmo trabalho em memórias audiovisuais proporciona novas oportunidades para esse tipo

13 Minha tradução de “Le reazioni sono le più varie. Il cineamatore spesso mostra per la prima volta, e in generale dopo molto tempo, immagini da lui stesso girate: è giustamente orgoglioso di essere scoperto, guida il nuovo spettatore alla visione dei suoi film. Se il cineamatore non c’è più, è il figlio o il nipote a cercare di valorizzarlo. La persona filmata, di fronte alle immagini che lo mostrano com’era tanti anni prima o che restituiscono certi momenti e situazioni del proprio vissuto, piuttosto si stupisce (“Ho visto cose dimenticate e che pensavo non fossero mai accadute”).”

de pesquisa. Enquanto imagens estáticas pareciam ter uma presença “natural” nas memórias de família, as audiovisuais parecem ter um status diferente. Muitas discussões com pessoas de diferentes classes, na Europa, revelaram uma tendência de “esquecer” os filmes de família.

Normalmente deixados em uma gaveta fechada, os filmes podem passar anos sem ser vistos. A rápida evolução de equipamentos técnicos, necessária para a sua reprodução, é também um fator importante. Os equipamentos de reprodução de filmes estão desaparecendo rapidamente. Essas memórias são conservadas, mas esquecidas progressivamente. Assim, fotografia parece ser o meio mais importante usado pela família para lembrar o passado.

Esses exemplos oferecem apenas um pequeno retrato dos possíveis resultados de um estudo de cinema de família. Enquanto há muitos exemplos desse tipo de estudo com imagens estáticas, há ainda muito a ser explorado através do estudo de imagens em movimento. A riqueza desse material ajuda a explicar a tentativa progressiva de conservá-lo. Nos últimos vinte anos, um número de arquivos foi estabelecido. Essas são normalmente pequenas instituições criadas com o único propósito de conservação. Elas têm uma ligação forte com o contexto local e são dedicadas a coletar e conservar a produção de filmes de “amadores” locais. Alguns exemplos são a Associação Italiana de Vídeos Domésticos (*Homemovies*), O Centro para os Vídeos Domésticos (Centre for Homemovies), situado nos Estados Unidos,

e a Sociedade Japonesa de preservação de Filmes (Film Preservation Society). Nos anos recentes, essas instituições nacionais têm começado, portanto, a expressar um interesse no “cinema amador”. Foster argumentou que a Fundação Nacional de Preservação de Filme, criada pelo Congresso Americano em 1996, é evidência da importância que o governo tem atribuído a essas produções (Foster, 2010, p. 13).

Recentemente, a Cinemateca Brasileira criou um departamento para a conservação de vídeos domésticos. Considerando o interesse nesses materiais, é possível supor que haverá um aumento nos estudos e projetos sobre eles no futuro.

Para Uma Exploração Etnológica

Meu objetivo agora é tentar conectar a pesquisa etnológica a esses projetos de conservação, que têm sido realizados basicamente por historiadores e pesquisadores de cinema. Esses materiais podem ser analisados a partir da perspectiva dos produtores, no momento de sua produção. O filme ficcional *Amador* (título original em inglês: *Camera Buff*), do diretor polonês Kieslowski (1979), traz uma boa descrição da experiência com a tecnologia de vídeo.

O personagem principal desse filme é um homem que compra uma Super 8 para filmar seu primeiro filho. Ele se torna cada vez mais obcecado com a produção de imagens

em movimento. Esse caminho o leva a um status “profissional”, mas também compromete sua estabilidade familiar. O protagonista experimenta o que Rouch chamou de *cinetranse* (Rouch 1971), no qual a concepção de mundo por meio da câmera altera progressivamente a sua relação com os outros, principalmente com sua família. Sua esposa é a primeira a perceber suas mudanças, embora a sociedade passe a reconhecer seu novo status, o de diretor. Como diretor, ele experimenta a vida de uma forma nova. Em seu filme, Kieslowski afirma claramente que a produção de imagens não é um processo neutro, mas envolve uma transformação interna. Além disso, esse processo tem consequências sociais fortes¹⁴.

O filme foi lançado em 1979. Mais de trinta anos depois, a produção de vídeo-doméstico é agora difundida em todo o mundo. Como já afirmei, enquanto a produção de vídeo doméstico foi antes uma prática restrita à elite, ela é agora acessível a pessoas de baixa renda. O caso do *Vídeo Nas Aldeias* é um exemplo interessante. Esse é um projeto que apoiou a produção de vídeo entre os indígenas brasileiros. Esteve ativo na Amazônia por 25 anos. Tecnologias de vídeo de baixo custo e pouco peso foram utilizadas, e os vídeos

14 Outra análise interessante é proposta por Zimmermann (1995). Ela trata do filme *A tortura do medo* (título original em inglês: *Peeping Tom*, Powell, 1960), onde o protagonista foi o objeto do experimento psicológico de seu pai. Seu pai filmava a reação de seu filho à dor. Quando ele cresce, o protagonista se torna um assassino, que filma seus assassinatos.

são agora distribuídos por meio de *websites*. Essa experiência permite o estudo

do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos, e gerando uma série de vídeo sobre como cada povo incorporava o vídeo de uma maneira particular. (Vídeo Nas Aldeias)

Aqui, a incorporação do vídeo em um sistema cultural particular é um dos principais objetos de análise.

Eu procurei reproduzir essa experiência na Zululand rural, meu campo principal de pesquisa. A conexão com cinema de família era evidente. A presença de câmeras era comum em rituais ou celebrações de famílias. A câmera era principalmente um sinal de relevância social para os organizadores do evento da família. Por essa razão, a produção de vídeo por famílias que podem financiá-la é conduzida por um “amador-profissional”, que é uma pessoa paga para fazer vídeos, que grava e edita o filme. Um segundo fator interessante é que o filme é normalmente projetado muitas vezes nas casas dos membros da família. Por vezes, o vídeo torna-se, como nas produções Nollywood, algo que pode ser vendido e distribuído, especialmente dentro da rede dos membros da família, mas às vezes até mesmo fora dela.

O estudo transcultural desse tipo de produção pode trazer muitos dados a respeito do que se chama aqui de “produção de imaginários”. Isso pode projetar luz sobre as estratégias representacionais e sobre como pessoas e objetos simbólicos são inseridos nos filmes. Ao que respeita

o caso da Zululand rural, minha presença era frequentemente um fator interessante. Eu era normalmente a única pessoa branca nas cerimônias e nos vídeos. Geralmente eu era representado ambigualmente. Em um caso, a pessoa que fazia o filme procurou claramente usar a minha presença para enfatizar a rede social do protagonista. Como um pesquisador branco – e amigo do organizador da cerimônia – minha presença era uma distinção social importante para a família.

Mas, além disso, a pessoa que fazia o filme usava estratégias representacionais para pôr em evidência a diferença entre mim e as outras pessoas, valendo-se de efeitos de vídeo.

Esse caso é emblemático, e enfatiza as estratégias criativas no uso da tecnologia de vídeo. A narração produzida é um espelho do contexto social local e expressa, portanto, a forma de operar individual. Além disso, isso projeta luz sobre como memórias posteriores são produzidas. A antropologia visual pode, assim, trazer dados sobre a revolução de vídeo contemporânea e complementar o grande corpo de pesquisa sobre o cinema de família desenvolvido por outras disciplinas. Enquanto essas transformações já são consideradas história nas sociedades ocidentais neoliberais, em outras partes do mundo, soluções locais, criativas e originais são ainda produzidas diariamente. A construção de imaginários sociais contemporâneos, situada entre a hegemonia e a não-hegemonia, é um resultado desse processo.

Bibliografia

APPADURAI, A. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

_____. Grassroots Globalization and the Research Imagination. *Public Culture*, 12, 1: p. 1-19, 2000.

CASTORIADIS, C. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil, 1975.

DE LARGY HEALY, J. Do trabalho de campo ao arquivo digital: performance, interação e Terra de Arnhem, Austrália. *Horizontes Antropológicos*, 10, 21: p. 67-95, 2004.

DURINGTON, M. John Marshall's Kalahari Family. *American Anthropologist*, 106: p. 589-594, 2004.

FORSTER, L. S. *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, dissertação de mestrado não-publicada, 2010.

GINSBURG, F. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, 6: p. 92-112, 1991.

_____; ABU-LUGHOD, L.; LARKIN, B. (Org.). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2002.

HAYNES, J. (Org.). *Nigerian Video Culture*. Athens: Ohio University Press, 2000.

LARKIN, B. Hausa Dramas and the Rise of Video Culture in Nigeria. In HAYNES, J. (Org.). *Nigerian Video Culture*. Athens: Ohio University Press, p. 209-241, 2000.

MALINOWSKI, B. K. *Argonauts of the Western Pacific – An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge & Kegan, 1922.

MBEMBE, A. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2000.

- MICHEALS, E. Constraints on Knowledge in an Economy of Oral Information. *Current Anthropology*, 26, 4: p. 505–510, 1985.
- MICHEALS, E.; FRANCIS, J. K. The Social Organization of an Aboriginal Video Workplace. *Australian Aboriginal Studies*, 1: p. 28– 49, 1984.
- ODIN, R. (Org.). *Le Film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1995.
- PETERSON, M. A. *Anthropology and Mass Communication – Media and Myth in the New Millennium*. Oxford: Berghahn Books, 2003.
- PINK, S. (Org.). *Visual Interventions – Applied Visual Anthropology*. New York– Oxford: Berghahn, 2007.
- PUISSANT, J. Le film de famille, composante nécessaire de la mémoire collective. In TOUSIGNANT, N. (Org.). *Le film de famille*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis. p. 8–14, 2005.
- RIBEIRO, G. L. A globalização popular e o sistema mundial não hegemônico. *Revista Brasileira De Ciências Sociais*, 25, 74: p. 21–37, 2010.
- ROTHENBUHLER, E. W.; COMAN M. (Orgs.). *Media Anthropology*. London: Sage, 2005.
- ROUCH, J. On the Vicissitudes of the Self. *Studies in Visual Communications*, 5, 1: p. 2–7, 1971.
- SAID, E. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.
- SARTRE, J-P. *L'imagination*. Paris: PUF, 1936.
- SIMONI, P. La nascita di un archivio per il cinema amatoriale: il caso dell'Associazione Home Movies. *Comunicazioni Sociali*, 3: p. 1–7, 2005.
- SREBERNY-MOHAMMADI A., MOHAMMADI A. *Small Media, Big Revolution: Communication, Culture, and the Iranian Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- TAYLOR, C. *Multiculturalism and "The Politics of Recognition"*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. *Modern social imaginaries*. London: Duke University Press, 2004.

TOMASELLI, K. Transferring video skills to the community – The problem of power. *Media Development*, 4: p. 11–15, 1989.

_____. *Appropriating Images: The Semiotics of Visual Representation*. Høbjerg: Intervention Press, 1996.

TURNER, T. Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today*, 8, 6: p. 5–16, 1992.

VAILATI, A. *La trasmissione imperfetta*. Conoscenze e immaginario tra generazioni di uomini del KwaZulu rurale. Torino: University of Turin, tese de doutorado, 2011.

_____. Seeing in Distance: Video production among rural South African youth. *Visual Anthropology*, 27:1–2, p. 91–104, 2014.

WORTH, S.; ADAIR J. Navajo Filmmakers. *American Anthropologists*, 72, 1: p. 9–34, 1970.

_____; _____. *Through Navajo Eyes*. An exploration in film communication and anthropology. Bloomington – London: Indiana University Press, 1972.

ZIMMERMAN, P. R. *Reel Families: A Social History of Amateur Films*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Filmografia

ADAIR, J.; WORTH, S. *Navajos Film Themselves Series*, United States, 1966.

BECKAM, M. *Kayapo Out of Forest*, England, 1989.

CARELLI, V. *O espírito da Tv*, Brasil, 1990.

FLAHERTY, R. *Nanook of the North*, Canada, 1922.

KIESLOWSKI, K. *Camera Buff (Amator)*, Poland, 1979.

MACDOUGALL, D. *Photo Wallash*, Australia, 1992.

MARSHALL, J. *A Kalahary Family*, United States – South Africa, 2007.

O'ROURKE, D. *Cannibal Tours*, United States, 1987.

POWELL, M. *Peeping Tom*, United States, 1960.

ROUCH, J. *Moi, un noir*, France, 1959.

_____; MORIN, E. *Cronique d'un été*, France, 1961.

Websites (Acessados em março de 2012)

CENTRE FOR HOMEMOVIES. <<http://www.centerforhomemovies.org/>>

CINEMATECA BRASILEIRA. <<http://www.cinemateca.gov.br/>>

FILM PRESERVATION SOCIETY. <<http://www.homemovieday.jp/english/about.html>>

HOMEMOVIES. <<http://www.homemovies.it/>>

NATIONAL FILMPRESERVATION FOUNDATION. <<http://www.filmpreservation.org>>

VIDEOS NAS ALDEIAS. <<http://www.videonasaldeias.org.br/>>

Construindo imagens etnográficas: uma abordagem reflexiva da experiência de campo entre os Asuriní do Xingu

Alice Martins Villela Pinto

PPGAS–Universidade de São Paulo, SP/Brasil

A produção de imagens audiovisuais para pesquisa sobre os rituais dos Asuriní do Xingu¹ levanta inúmeras questões éticas imbricadas na relação entre pesquisador e sujeitos da investigação, suscitadas a partir de negociações, conflitos e constrangimentos em torno da presença da câmera em campo.

Em uma abordagem processual que pensa o ritual como performance² e a audiência presente como seu contexto (Schechner, 1985), a reflexão sobre o processo de construção de imagens etnográficas consiste num aprendizado so-

1 Os Asuriní vivem no médio rio Xingu no estado do Pará, Terra Indígena Koatinemo. São um grupo de língua Tupi-Guarani e sua população é estimada em 160 indivíduos.

2 Cf. autores da antropologia e de estudos da performance, como Turner (1982, 1987), Turner e Bruner (1986), Schechner (1985, 1988) e Geertz (1978, 2001).

bre o Outro na medida em que o ritual é realizado na relação com as alteridades sociais e sobrenaturais.

O ritual xamanístico *Apykwara*³ traz o espírito de mesmo nome para conviver junto aos humanos no momento liminar da performance. Dele, os índios obtêm a substância vital (*ynga* e *moynga*) para cura e fortalecimento das crianças e dos demais pacientes (*imunara*). Faz parte do ritual uma sequência de ritos sonhados pelo xamã (*murauvara*), além do tambor *ivapu*, escavado em madeira bruta. Destaca-se o papel do *vanapy*, assistente do xamã, e das *uirasimbé*, mulheres que dançam, cantam e preparam as refeições rituais.

As negociações em torno da produção de imagens e da presença da câmera no ritual misturam-se às atividades de “preservação da cultura tradicional” levadas a cabo por grupo de pesquisadores⁴. Os índios respondem aos estímulos lançados pelos pesquisadores engajando-se na realização do ritual *Apykwara*, há cerca de vinte anos não realizado. Os rapazes, que no início mostram-se resistentes à participação no ritual alegando ser “coisa dos velhos”, aos poucos passam

3 De acordo com a classificação de Müller (1993, p. 190), os *Apykwara* são espíritos xamãs primordiais com referência à sua condição de habitantes de outra esfera cósmica e à função que desempenhavam no passado mítico, estando associados à cura de doenças.

4 Docentes, doutorandos, mestrandos e alunos do Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP e do Instituto de Artes – IA/Unicamp, entre os quais me incluo, coordenados pela antropóloga Regina Polo Müller.

a frequentar os ritos diários, assumindo funções importantes ou integrando-se ao grupo de tocadores do *ivapu* em performance para a câmera. Ao final do ritual, o xamã principal pede o pagamento do tambor confeccionado e do trabalho realizado, questionando a efetividade do acordo anteriormente realizado entre pesquisadores e índios.

Proponho pensar a produção de imagens no ritual xamanístico observado em campo, seus constrangimentos e negociações, por meio dos pares ritual-contexto e ritual-conflito, partindo da analogia do drama social.

A imagem do ritual como drama social

Associada à noção de crítica social que subjaz à performance, Turner sustenta a ideia de que o ritual se origina da fase reparadora do drama social⁵. O autor vai além, ao sugerir que o teatro, incluindo subgêneros da Ásia ao Ocidente, também se origina dessa fase de reparação como processo ritual (Turner, 2005, p. 183). Certas formas de experiência social são fontes de forma estética, o que inclui o drama de palco. Tanto o ritual quanto as artes performáticas derivam do estado subjuntivo, liminar, reflexivo e exploratório do drama social, que emerge demarcando relação dialética entre a estrutura social (vida co-

5 O conceito de drama social de Turner é fundamental para se compreender suas reflexões acerca da performance. Ver *From Ritual to Theatre* (1982), e *The Anthropology of Performance* (1987). A noção de drama social também é fundamental na elaboração do que seja a Antropologia da Experiência, tal como é apresentada no ensaio de Turner, *Dewey, Dilthey and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience* (1986).

tidiana) e a antiestrutura⁶ (momentos extraordinários) (Silva, 2005b, p. 37). Para a compreensão da estrutura, o interesse do autor volta-se para os momentos de interrupção do curso da vida social. Nessas ocasiões, a sociedade produz um efeito de distanciamento reflexivo sobre si mesma.

Os dramas sociais, como unidades constitutivas no processo social, são compostos por quatro fases: 1) separação ou ruptura; 2) crise e intensificação da crise; 3) ação remediadora, e 4) reintegração – desfecho final que pode levar à cisão social ou fortalecer a estrutura (Turner, 1987, p. 74). Por meio dessa análise processual, o autor deixa clara a intrínseca relação entre ritual e conflito, já que nos momentos mais críticos da sociedade os dramas sociais tendem a aparecer com mais frequência (Silva, 2005b, p. 37).

Questões referentes a dramas sociais afloram quando se busca compreender de que modo a sociedade Asuriní reelabora suas práticas rituais e suas visões de mundo, de acordo com transformações no contexto envolvente⁷. Nesse sentido, podem ser estabelecidas relações entre ritual e conflito, como sugere Turner. O processo histórico nos últimos trinta anos alterou a estrutura social e populacional indígena; atualmente três quartos dos Asuriní são jovens e

6 Anção de estrutura presente nos trabalhos de Turner corresponde aos modelos usados pela escola estrutural-funcionalista britânica. Ver *O Processo Ritual*, 1974.

7 Essas questões foram mais bem aprofundadas em minha dissertação de mestrado. Ver: Villela, 2009.

crianças, ao passo que se instaura um “conflito entre gerações”. Há um vazio no diálogo entre velhos e jovens, que sinaliza a não-compatibilidade de visões de mundo e projetos de futuro. A maneira como os Asuriní ressignificam essa experiência social deve ser apreendida na análise do ritual, entendido como momento liminar em que prevalece o estado subjuntivo – do “talvez”, do “pode ser”, do “como se”, da hipótese, da fantasia, da conjectura, do desejo, criando condições para que a sociedade indígena possa se ver sob o registro da subjuntividade, não apenas reordenando-se estruturalmente, mas lançando sobre si mesma um olhar visando ao que poderia ser (Dawsey, 2005, p. 165).

O ritual como espaço liminar é funcional e se apresenta como uma obrigação especial – nas sociedades tribais é constituído por fenômenos coletivos, nos quais se rompem as regras e papéis do fluxo natural do processo social. O límen, ou limiar, é um termo emprestado da segunda das três fases dos ritos de passagem de Van Gennep⁸. Dawsey, ao abordar a noção de liminaridade de Turner, utiliza metáforas interessantes tais como “terra-de-ninguém”, “caos frutífero” ou “armazém de possibilidades”, “[...] não uma montagem aleatória, mas uma busca por novas formas e estruturas, um processo de gestação, uma irrupção fetal de modos apropriados de existência pós-liminar” (NAPEPRA,

8 As três fases do modelo de ritos de passagem de Van Gennep são: 1) de separação; 2) de transição e 3) de reagregação (Van Gennep, 1978). É nesse modelo que Turner se inspira para elaborar as fases do “drama social”.

2006, p. 22). Nesse momento de “caos frutífero”, elementos do cotidiano podem ser rearranjados de forma lúdica. “Elementos não resolvidos da vida social se manifestam. Irrompem substratos mais fundos do universo social e simbólico. As relações sociais se iluminam a partir de fontes de luz subterrâneas.” (Dawsey, 2005, p. 165).

A subjuntividade, que caracteriza um estado performático, surge como efeito de um “espelho mágico”. Turner (1987, p. 22, 24) utiliza a metáfora da parede de espelhos para ilustrar a ideia plural da reflexividade. Geertz (1978), que também se interessa pelos momentos reflexivos da vida social, defende que as expressões culturais não são meras reproduções do sistema social, mas, sim, metacomentários sobre a sociedade.

O contexto da produção das imagens

Os Asuriní do Xingu foram contatados em 1971, por ocasião da abertura da Transamazônica. A interação com os “brancos”, desde os primeiros momentos do contato, é mediada pela manipulação das mercadorias industrializadas, das quais os Asuriní estão cada vez mais dependentes⁹.

9 Gallois (2002, p. 217) identifica nas falas dos velhos Waiãpi, grupo Tupi-Guarani que vive no estado do Amapá, longas listas de pedidos às autoridades locais e regionais, e argumenta que isso é uma resposta à relação instituída pelos agentes de contato “[...] na qual a distribuição de presentes e promessas de assistência tornam-se duas facetas de uma mesma barganha” já que, de acordo com os índios, “[...] uma vez aceita a convivência, o fluxo de mercadorias e cuidados com a saúde deve continuar”.

Após um período de drástica redução demográfica ocasionada pela contração de doenças advindas com o contato – que quase dizimaram o grupo, sendo sua população reduzida em mais de 50% – os Asuriní iniciaram, em meados da década de 1980, um processo de recuperação demográfica com incremento da taxa de natalidade, que se estende até os dias atuais¹⁰.

O crescimento demográfico ocorre com transformações nas práticas tradicionais e na organização social, como a alteração do grupo familiar pelo aumento de filhos na família nuclear, o abandono integral das antigas práticas de controle de natalidade, e o decréscimo no número de adultos e velhos, o que implica o desaparecimento de muitos xamãs e líderes de grupos domésticos.

Atualmente, dois terços da população são constituídos por jovens e crianças que cresceram num contexto marcado por aceleradas transformações. Como argumenta Silva (2005a, p.26): “Diferentemente das velhas gerações, os jovens e as crianças Asuriní vêm convivendo intensamente com o mundo do ‘branco’, deparando-se com novas realidades e tendo que construir sua identidade a partir dessa situação de intenso contato”.

10 Em 1992, a população Asuriní somava 66 indivíduos; em 1994, passou para 72; em 2002 o número saltou para 106 (Müller, 2002, p. 190). Nos dados apresentados em 2009 pelos Estudos Etnoecológicos do EIA-RIMA AHE Belo Monte, a população Asuriní foi estimada em 144 indivíduos e em censo por mim realizado em novembro de 2012, a população Asuriní atingia 160 pessoas.

Os velhos Asuriní mostram-se preocupados e tristes com o desinteresse dos jovens pelos conhecimentos que detêm, ao mesmo tempo em que demonstram nostalgia do “tempo dos antigos”¹¹. Em relação às atividades rituais, os velhos reconhecem que atualmente as meninas não podem participar das festas por terem de cuidar dos filhos e dos irmãos pequenos; as que ainda não têm filhos têm vergonha de “tirar a roupa e ficar sem calcinha”, pintar o corpo, dançar e cantar, como faziam os antigos. Para os jovens, principalmente os rapazes da faixa de idade de 12 a 15 anos e que ainda não haviam contraído casamento, a vida na aldeia parecia estar esvaziada de sentido; eles se interessavam cada vez mais pelo modo de vida dos *akarái* (não-indígenas) – maneira de vestir, fala correta em português, programas de televisão (especialmente as telenovelas), música brega difundida entre os regionais, mercadorias eletrônicas (aparelho DVD, televisão, rádio, MP3), e outros. A identificação com o mundo não-indígena vem junto com a negação da cultura Asuriní e com a vergonha de ser índio, de acordo com a desvalorização da identidade étnica pela população regional.

Diante desse panorama, pesquisadores da USP e da Unicamp elaboraram projetos de atuação junto ao grupo indígena que ultrapassam o escopo da pesquisa acadêmica. Dentre eles, o projeto “Documentação e Transmissão

11 Muitos relatos associam o “tempo dos antigos” ao período anterior ao contato oficial dos Asuriní com a sociedade envolvente.

dos Saberes Tradicionais dos Asuriní do Xingu”, patrocinado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – Iphan, que, por meio do edital de apoio ao Patrimônio Imaterial de 2005, digitalizou e organizou acervo audiovisual acerca da cultura imaterial Asuriní, coletados pela antropóloga Regina Polo Müller e colaboradores ao longo dos quase trinta anos de pesquisa. O projeto “Cerâmicas e Trançados: Música e Dança dos Asuriní do Xingu” teve apoio do CNPq e foi realizado entre os anos 2006 e 2007, período em que se promoveram ações relacionadas ao incremento da produção artística por meio do trabalho com oficinas de técnicas tradicionais diversas, como trançados, cerâmica, confecção de instrumentos rituais.

O envolvimento de pesquisadores em ações que ultrapassam a pesquisa acadêmica estava associado ao contexto de formulação de políticas públicas de valorização e preservação dos conhecimentos tradicionais, em que estes participavam como agentes. Em verdade, a valorização desses saberes é mais abrangente e vai além das instituições do poder público, ao alcançar, também, organizações não governamentais, instituições de pesquisa e empresas¹².

12 A partir da década de 1990 a liberalização da economia brasileira, a descentralização do Estado e o avanço do ambientalismo resultaram na expansão da comercialização de produtos florestais não madeireiros em territórios indígenas, em muitos casos, por intermédio da parceria entre a Funai e empresas como The Body Shop e Chama da Amazônia, para citar aquelas que comercializam produtos junto aos Asuriní. Ver Ribeiro, 2008.

O que nos interessa aqui, mais do que a gênese da atuação dos pesquisadores e seus respaldos institucionais, são alguns dos efeitos que a “valorização” dos conhecimentos tradicionais por não-indígenas provoca entre os Asuriní. Nos seus discursos, os indígenas passam a falar como portadores de uma “cultura” e uma “tradição”¹³ digna de ser “mostrada” para os interessados. Inicia-se um processo lento de tomada de consciência da “cultura” como valor objetificado, como instrumento marcador de diferença e barganha entre os não-indígenas¹⁴. Turner descreve algo parecido ao tratar do caso Kayapó. Para ele, quando os Kayapó tornam-se conscientes da sua cultura como um valor objetificado, em razão das novas relações do grupo com a nação brasileira, os indígenas a usam como instrumento para mar-

13 Ver também Appadurai (1996, p.15), segundo o qual a preocupação com a “tradição” e com a “cultura” envolve a consciência das diferenças culturais e a mobilização das identidades no nível Estado-Nação. As diferenças culturais são tomadas como objetos conscientes usados na produção de identidades, o que Appadurai chama de culturalismo. No mesmo sentido Carneiro da Cunha (2009) propõe a categoria de “cultura” (cultura com aspas) para se referir à cultura objetificada apropriada pelo discurso dos nativos para falar de sua própria cultura no contexto interétnico.

14 É importante salientar que, em razão do pouco tempo de contato com a sociedade envolvente (cerca de quarenta anos) e do processo histórico próprio, os Asuriní não demonstram amadurecimento quanto à questão indígena no nível Estado-Nação, nem estão inseridos no movimento indígena como o conhecemos hoje. Para mais informações a esse respeito, ver “Antropologia e Movimento Indígena na Amazônia Brasileira”, Márcio Ferreira da Silva, 2002.

car sua identidade étnica e autonomia, como nova forma de autorrepresentação e resistência (Turner apud Virtanen, 2007, p. 186).

Os Asuriní convivem há muitos anos com sua imagem gravada. Diversas esferas da vida social indígena foram documentadas para estudos etnográficos, produções audiovisuais, exposições e para o registro destinado aos índios¹⁵. Em seu artigo “Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo”, publicado pela Revista de Antropologia (2000), Müller demonstra, por meio de depoimentos dos Asuriní, como os índios passam, de uma relação difícil com a reprodução da imagem dos seres humanos por fotografia, vídeo e televisão – por as considerarem perigosas e uma forte ameaça à sua vida – para uma relação instrumental na qual a imagem gravada é utilizada para registrar a “cultura indígena” e auxiliar a transmissão dos saberes tradicionais. Nota-se que a mudança no discurso e na apreensão da imagem gravada pelos índios corresponde a um processo em que diversos não-índigenas passam a registrar a cultura Asuriní. Portanto, eles passam a conviver com uma infinidade de imagens de si ao mesmo tempo em que o discurso

15 Como é o caso do extenso acervo audiovisual resultado de trinta anos de pesquisa da antropóloga Regina Müller entre os Asuriní, que serviu como material didático a ser utilizado na Escola Indígena Kwatinemo, no âmbito do projeto piloto de educação diferenciada implantado pela Secretaria Municipal de Educação – Semec de Altamira em 2006, e assessorado por equipe de antropólogos entre os quais me incluo.

dos antropólogos que atuam na aldeia enfatizam a importância do registro audiovisual na transmissão dos saberes para as novas gerações.

É nesse contexto que os rituais têm sido cada vez mais realizados diante de audiências de interessados pela “cultura indígena”, sejam eles pesquisadores, empresários ou agentes do poder público. Variam as formas de relacionamento com a sociedade indígena e as contrapartidas oferecidas ao grupo: dinheiro, bens materiais, equipamentos, trabalho. A compreensão desse processo nos ajuda a situar a produção de imagens no contexto da rede de relações estabelecidas entre indígenas e não-indígenas.

Negociações, constrangimentos e consensos no ritual *Apykwara*

Nos primeiros dias em que permaneci na aldeia para o trabalho de campo da minha pesquisa de mestrado entre setembro e outubro de 2007, realizei¹⁶ sessões nas quais exibi material audiovisual de rituais da década de 1970 e 1980¹⁷. Esses momentos serviam de pretexto para conversas sobre diversos assuntos relacionados aos rituais. Ouvindo as gravações “dos antigos”, os mais velhos, as-

16 Juntamente com Eduardo Nespoli, doutorado em Artes pela Unicamp.

17 Material do acervo pessoal da antropóloga Regina Muller digitalizado pelo projeto “Documentação e Transmissão dos Saberes Tradicionais dos Asuriní do Xingu”, Iphan, 2006.

síduos frequentadores das sessões, nos contavam mitos, lembravam-se de episódios marcantes, reconheciam os cantadores e cantadoras, traduziam algumas letras, etc. Dentre as inúmeras fotografias exibidas, chamou atenção uma que retratava o instrumento *ivapu*, tambor de tronco escavado, e uma outra imagem que registrava em detalhe uma *tukaia*¹⁸, utilizada em ritual xamanístico para o espírito *Apykwara*, não realizado há alguns anos.

Apebu, o único Asuriní que desempenha atualmente a função de *vanapy*, espécie de produtor do ritual e ajudante do xamã principal, perguntou-me qual “festa” eu gostaria de ver. Embora me sentindo um pouco constrangida com a abordagem, respondi que gostaria de ver um ritual xamanístico terapêutico¹⁹.

Poucos dias depois, Apebu me conta que Moreyra, o principal xamã em atividade na aldeia, realizaria o ritual *Apykwara* com o tambor *ivapu*, espírito e instrumento retratados nas fotografias antigas. Moreyra tivera essa visão durante o sono, momento em que os xamãs realizam as viagens cósmicas ao “mundo dos espíritos” e metamor-

18 *Tukaia* é uma espécie de cabana para onde são atraídos os espíritos nos rituais xamanísticos. Sua forma varia conforme o espírito em questão (Müller, 1993, p.153).

19 Os rituais xamanísticos terapêuticos têm a função de preservar o *ynga* (princípio vital) nas pessoas ameaçadas de perdê-lo, doentes e crianças. Há também os rituais propiciatórios, por meio dos quais os índios garantem a caça e a agricultura ligadas ao mesmo princípio vital (Müller, 1993, p. 28).

foseiam-se, passando do humano ao sobrenatural (Müller, 1993, p. 184).

A fim de realizar o registro audiovisual do ritual para minha pesquisa, negocieei as filmagens de todas as etapas com o compromisso da devolução do material registrado para o acervo da Escola Indígena, dando continuidade ao projeto de documentação para as novas gerações. Além disso, eu deveria providenciar suprimentos para as famílias dos principais envolvidos no ritual – xamã principal e *vanapy* – que argumentaram que a imersão nas atividades os impossibilitaria de garantir a subsistência de suas famílias.

Uma das funções que o xamã principal me atribuiu foi a de auxiliar na comunicação de assuntos ligados ao ritual entre os vários grupos familiares, principalmente transmitindo seus recados aos jovens. Ele percebera minha boa interlocução com os rapazes depois de um episódio ocorrido na etapa de construção do *ivapu*, que descrevo a seguir.

Ao fim da construção do tambor, apenas alguns poucos velhos e adultos se dispuseram a carregar o instrumento dos entornos da aldeia até o espaço ritual. Vendo a irritação das mulheres com a apatia dos rapazes em prestar auxílio, eu fui até a aldeia e, depois de muita conversa, os convenci a ajudar. Em pouco tempo, o *ivapu* estava na aldeia e o ritual podia, assim, seguir seu rumo.

Quando as atividades rituais se intensificaram, os rapazes passaram a integrar o grupo de tocadores do tambor. Noto que a performance deles relaciona-se diretamente com a audiência dos “brancos” que incentivam os

rituais. Eles riem, fazem comentários em volume alto e batem com força tentando chamar a atenção dos que assistem. Em determinados dias, enfeitam-se com colares e braçadeiras, demonstrando interesse pelos enfeites tradicionais. Observando os corpos dos jovens percebe-se que respondem a estímulos da audiência e que seus movimentos, seja na dança junto ao bloco de meninas e mulheres que acompanham o xamã, seja tocando o *ivapu*, são exagerados e “para fora”. Eles “encenam” o interesse pelos rituais para a câmera e passam a se representar como portadores dos conhecimentos tradicionais.

A presença de pesquisadores interessados nas atividades tradicionais indígenas gerava um efeito de espelho²⁰ entre os jovens Asuriní, enquanto a câmera propunha performances, o que reforçava os recursos e possibilidades de construção de imagens de si (Cunha; Ferraz; Hikiji, 2006). Os jovens, então, mimetizam a atitude dos pesquisadores que, por sua vez, mimetizam o engajamento dos velhos Asuriní, principais detentores dos conhecimentos tradicionais. Aqui, a definição de mimesis de Taussig (1993)

20 Refiro-me diretamente à metáfora dos jogos de espelhos desenvolvida por Caiuby Novaes (1993) para pensar a dinâmica da autoimagem entre os Bororo do Mato Grosso. Para a autora, a autoimagem é uma noção dinâmica e multifacetada, na qual a constituição e representação da imagem de si operam de maneiras diferentes dependendo de quem é o outro que se toma como referência.

como a natureza que a cultura utiliza para criar uma segunda natureza, a faculdade de imitar, copiar, criar modelos, explorar diferenças, entregar-se e tornar-se Outro, ajuda-nos a compreender o comportamento dos jovens. O ritual é o local do encontro entre jovens tornando-se brancos (interessados na cultura indígena) e, por que não dizer, de pesquisadores tornando-se índios (Asuriní detentores da cultura tradicional).

No último dia, imediatamente depois de findarem os exaustivos dois meses de “festa”, ainda no espaço ritual, enquanto conversávamos sobre alguns episódios e comentávamos o sucesso da performance como um todo, o xamã principal pede o pagamento do tambor *ivapu* e do trabalho realizado. No momento tomei como brincadeira e, vendo que ele se enervava, expliquei-lhe que eu não tinha como pagar em dinheiro e sim em trabalho, com a devolução das filmagens e com o trabalho na Escola Indígena.

O acordo selado de devolução do material registrado significava, não apenas um compromisso ético com o futuro dos Asuriní, mas também que os índios haviam compreendido as ações de apoio à transmissão dos conhecimentos tradicionais.

O xamã pareceu não ter dado muita atenção a minha resposta, pois simplesmente levantou-se e foi embora, do que se apreende que toda a negociação realizada antes do ritual parecia não ter sentido algum para os índios. Ou seja, a negociação serviu, antes de tudo, à pesquisadora como uma justificativa e uma autorização para o registro do ritual.

Afinal, qual o sentido da devolução do material de pesquisa aos sujeitos pesquisados?

Assistindo às imagens gravadas do ritual, pude formular algumas interpretações para explicar o pedido do pagamento, quando o xamã disse: “*Ivapupanekwapava*”. *Ivapu* é o nome do tambor de tronco escavado confeccionado para o ritual e *opanekwap* quer dizer “trocar”, ou “pagar” em adaptações recentes. Tradicionalmente, os xamãs são recompensados pelo trabalho de tratamento dos pacientes (*imunara*) no ritual, o que é feito pelas famílias da pessoa tratada. Desse modo, o pedido do pagamento pode ter sido feito em troca dos cuidados prestados à pesquisadora Fabíola Silva, que participou do ritual na posição de *imunara* e por quem me tornei responsável, atuando na função de *imunarajara* (*imunara* = paciente, *ijara* = dono).

Outra interpretação aponta para a atividade do xamã como mediador das relações com as alteridades sobrenaturais. Assim, ele deve regular e mediar os fluxos e a circulação do princípio vital (*ynga*), tanto pela transubstanciação e consubstanciação da substância vital (*ynga*) provenientes dos espíritos, quanto na captura e produção de imagens (*ayngava*) dos humanos. Dessa forma, o pagamento das filmagens seria uma forma de o xamã exercer controle sobre as imagens produzidas na aldeia, do mesmo modo que a posse da televisão e o controle das suas exibições permitem que ele regule o fluxo das imagens de fora para dentro.

Uma terceira interpretação aponta para a atividade do xamã como mediador das relações com as alteridades so-

ciais, visto que sua posição de xamã de prestígio associa-se à de liderança política, o que é confirmado, tanto entre os Asuriní, quanto diante de interlocutores não-indígenas. Dessa forma, o pedido de pagamento pode ser entendido como uma tentativa de controle de bens e mercadorias introduzidos na aldeia²¹ e, assim, das relações com os interlocutores não-indígenas.

Ritual, imagens e conflito

Em seus estudos acerca dos rituais Asuriní durante o período de 1976 a 1982, época em que a população indígena entrou em escala declinante e que a ameaça de extinção física se fez presente, Müller (1984-85, p. 108) nota que as atividades rituais foram realizadas com grande vitalidade. A autora interpreta a intensificação dos rituais Asuriní, nesse período, como a reafirmação dos valores do grupo e de sua visão de mundo, num esforço de reorganização tribal.

Na década de 1990, a autora observa rituais realizados com os mesmos detalhes formais, a mesma parafernália ritualística e desempenho da dança e do canto de outros tempos, o que foi possível com alguns rearranjos no quadro de atores, a partir do qual passam a participar mulheres e homens mais velhos nas funções de *vanapy* e *uiratsimbé*. Segundo Müller (1993, p. 6), os Asuriní “[...] vêm mantem-

21 Segundo Gallois (2002, p. 227), essa é uma forma ritualizada de aproximação com os “brancos” por meio da qual os Waiãpi controlam o fluxo de bens e recursos dos *karaiko* (não-índios).

do, nessas mudanças, padrões estruturais, valores éticos e morais, sua visão de mundo, internalizados fundamentalmente através dos rituais”. A convivência irreversível com seres diferentes, amistosa e ameaçadora, é vivida na ação ritual, estando prevista na cosmologia. A autora conclui que a performance ritual permite que

“[...] os outros também participem como público, pois, na ação ritual do *Maraká*²², a própria relação entre o falante (o performador) e o ouvinte (os demais membros do grupo, dentre eles os que assistem e também aqueles que participam da performance) faz parte da significação.” (Müller, 1993, p. 201).

A produção de imagens no contexto etnográfico foi determinada pelas relações estabelecidas entre pesquisadores e indígenas. Cabe, aqui, citar um episódio que evoca essas relações na construção do ritual. De volta do campo, em conversa com Regina Polo Müller, espectadora e pesquisadora de rituais Asuriní há mais de trinta anos, a antropóloga afirma nunca ter visto incorporação de espíritos durante o dia. A luminosidade ameaça as condições essenciais ao transe dos xamãs e interfere nos processos de transformação que ocorrem no ritual xamanístico. Do que podemos concluir que os ritos envolvendo transe no ritual *Apykwara* foram realizados de dia para que pudessem ser captados pela câmera.

22 *Maraká* ou *muraaia* são nomes dados aos rituais xamanísticos e propiciatórios de modo geral.

Parafrazeando Dawsey (2005, p. 168), que toma os quatro momentos do “drama social” como elementos metanarrativos para entender um ensaio de Turner sobre a Antropologia da Experiência²³, proponho uma brincadeira. Tomemos o modelo de Turner (1987) para pensar a relação entre ritual Asuriní e conflito, a partir da relação que se estabelece entre pesquisadores e grupo indígena. Nas quatro fases do “drama social”, teríamos: 1) pesquisadores diagnosticam uma crise entre gerações na aldeia e propõem a performance e a filmagem do ritual como instrumento para a transmissão dos conhecimentos aos jovens (separação ou ruptura); 2) no início do ritual, jovens se negam a participar – episódio do transporte do *ivapu* (crise ou intensificação da crise); 3) jovens integram as atividades cerimoniais e performam para a câmera no momento liminar da performance (ação remediadora), 4) o xamã pede o pagamento do ritual e a vida cotidiana volta ao seu curso (reintegração, desfecho final).

Incorporou-se na performance ritual a experiência histórica do contato amistoso e ameaçador com os “brancos” e, ao mesmo tempo que os não-indígenas são bem-vindos e que as filmagens são permitidas, o antropólogo e os não-indígenas podem se constituir enquanto ameaça e o ritual deve ser pago em dinheiro. A história do contato com a sociedade nacional demonstra como a convivência com as

23 “Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience”. In: Turner, 1986.

alteridades pode ser perigosa e mesmo destrutiva. Ambiguidades, constrangimentos, negociações, conflitos e consensos estão presentes nas imagens produzidas por antropólogos em encontros e desencontros com os Asuriní, que estabelecem, de início, relações também ambíguas com as alteridades no ritual.

Bibliografia

APPADURAI, A. *Modernity at large*. Cultural dimensions of globalization. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1996.

CAIUBY NOVAES, S. *Jogo de espelhos – imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp, 1993.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com Aspas*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009.

CUNHA, E.; FERRAZ, A.; HIKIJI, R. O vídeo e o encontro etnográfico. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo: PPGAS, USP, n. 14/15, p. 287–297, 2006.

DAWSEY, J. Victor Turner e Antropologia da experiência. In *Cadernos de Campo*. São Paulo: PPGAS, USP, n° 13, p.163–176, 2005.

AHE Belo Monte. Estudos de Impacto Ambiental (EIA) e Relatório de Impacto Ambiental (RIMA) Componente Indígena, 2009.

GALLOIS, D. Nossas falas duras – Discurso político e auto-representação Waiãpi. In: ALBERT, B.; RAMOS, A. (Orgs.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no Norte-Amazônico*. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. Arte como sistema cultural. In: *O saber local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

MÜLLER, R. P. Asuriní do Xingu. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: Departamento de Ciências Sociais da USP, v. 27/28, p. 91-114, 1984/85.

_____. *Asuriní do Xingu, história e arte*, 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. O corpo em movimento e o espaço coreográfico: antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis. In: NIEMEYER, A. M.; GODOI, E. P. (Orgs.). *Além dos Territórios: um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas: Ed. Mercado de Letras / Departamento de Antropologia, IFCH / Unicamp, 1998.

_____. Corpo e imagem em movimento: há uma alma nesse corpo. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v. 43 (2), p. 165-193, 2000.

_____. As crianças no processo de recuperação demográfica dos Asuriní do Xingu. In: *Crianças Indígenas – ensaios antropológicos*. São Paulo: Global Editora, 2002.

NAPEDRA. *Antropologia da Performance: drama estética e ritual*. São Paulo: Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama / USP, 2006. (Projeto Temático apresentado à Fapesp).

RIBEIRO, F. *Etnodesenvolvimento e o mercado verde na Amazônia Indígena: os Asuriní no médio Xingu*. São Paulo: Procan/USP, 2008. (Relatório de exame de qualificação).

SCHECHNER, R. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.

SILVA, F. *Cultura material e dinâmica cultural: um estudo etnoarqueológico sobre os processos de manutenção e transformação de conjuntos tecnológicos entre os Asuriní do Xingu*. São Paulo, MAE/USP, 2005a. (Projeto de pesquisa apresentado à Fapesp).

SILVA, M. Antropologia e movimento indígena na Amazônia Brasileira. In: IX Congresso de Antropologia, 2002, Barcelona. *Anais do Congresso de Antropologia*. Barcelona, Espanha, 2002.

SILVA, R. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais”. In: *Horizontes Antropológicos*. Rio Grande do Sul, PPGAS, p. 35–65, 2005b.

TAUSSIG, M. *Mimesis and alterity* – a particular history of the senses. New York: Routledge, 1993.

TURNER, V. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. *Liminal ao Liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual*. Um ensaio de Simbologia Comparativa. Tradução inédita de Herbert Rodrigues. São Paulo, 2005.

_____. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Víctor Turner. In: *Cadernos de Campo*. Tradução de Herbert Rodrigues. São Paulo: PPGAS, USP, nº 13, p.177–185, 2005.

TURNER, V.; BRUNER, E. *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

VAN GENNER, A. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

VILLELA, A. *Das Acontecências: experiência e performance no ritual Asuriní*. Dissertação (Mestrado em Artes) – PPGA/ Unicamp, 2009.

Descritividade e emicidade do documentário: as escolhas da realização de um filme sobre o trabalho doméstico¹

Armelle Giglio-jacquemot

Universidade de Poitiers, França

Introdução

Todo filme resulta de um conjunto complexo de escolhas. A cada grande etapa de sua fabricação – exploração, escolha do tema, escritura, filmagem, montagem, mixagem – o(a) diretor(a) deve compor com múltiplas limitações e oportunidades² e eleger, entre as opções possíveis, as que lhe parecem atender melhor suas intenções. É verdade que numa realização, nem todas as escolhas são o produto de deci-

1 Versão próxima ao artigo original publicado em 2012 na revista *ethnographiques.org*, n. 25, sob o título *Descriptivité et émicité du documentaire: les choix de réalisation d'un film sur le travail domestique*.

2 As que são ligadas, notadamente, à linguagem cinematográfica, ao gênero no qual se pretende inscrever seu filme, às condições de filmagem, ao orçamento que se dispõe, etc.

sões maduras e algumas dentre elas são também espontâneas ou intuitivas. Conscientes ou não, elas não deixam de produzir efeitos nos quais vou me focalizar examinando as escolhas de realização de *Nice, bonne au Brésil* (2009), um documentário que consagrei ao trabalho doméstico e centrei sobre a figura de uma empregada doméstica brasileira, Elenice Barbosa, chamada “Nice”³. Explicitando a estratégia de realização adotada, minha intenção é dar conta da maneira como procedi para explorar, filmar e compartilhar essa experiência e essa realidade do trabalho. Trata-se, notadamente, de descrever o modo como foi construído e instalado um ponto de vista que assume claramente um *parti pris* descritivo e êmico.

Das notas videográficas ao documentário

No meu percurso e na minha prática de antropóloga, o recurso às imagens em movimento começou cedo – desde meu primeiro trabalho de campo na umbanda – sem que houvesse um questionamento sobre as modalidades de conhecimento e de produção do real que operavam nos documentos visuais que realizava. Certamente porque, durante muito tempo, utilizei as imagens por motivos que não tornavam essa reflexão imperativa. Filmando, sobre-

3 Esse documentário, indicado para vários festivais na França e no Brasil, recebeu o prêmio Des Rencontres Internationales du Film de Chercheurs de Lyon, em 2011. Pode-se assistir alguns trechos no site de seu distribuidor R&O Multimédia <<http://www.recherche-et-organisation>>.

tudo, cerimônias e rituais, utilizava a filmadora como um instrumento de pesquisa bem mais vantajoso, para a gravação desses fenômenos, do que os simples caderno, caneta, gravador e máquina de fotografar. Se essas imagens apresentavam um interesse certo em matéria de pesquisa e mesmo de ensino, na intenção como na utilização, elas tinham por vocação ser o que André Leroi-Gourhan chama de “notas cinematográficas”⁴ em seu famoso artigo de 1948 (1948, p. 104). Inicialmente destinadas a mim mesmo e, por derivação, aos meus interlocutores do campo e a um público restrito de pesquisadores e estudantes, essas imagens permaneceram, na sua grande maioria, em estado bruto. Quando foram um pouco montadas para serem mostradas em seminários de pesquisa, cursos ou conferências, elas o foram sob a forma de documentos que emprestavam seu fio diretor à linearidade cronológica de seus temas – rituais ou cerimônias – que se viam, assim, descritos e contados em imagens. Mostradas por seu valor fortemente descritivo, essas imagens exigiam a ajuda de um comentário exterior. Elas produziam também efeitos lastimáveis: em vez de aproximar dos universos exóticos dos quais eram extraídas, muitas vezes elas confortavam o sentimento de estranheza dos espectadores e até mesmo os seus preconceitos.

4 “Ces bouts tournés au jour le jour, sans plan déterminé, rendent d’éminents services et l’on commence à utiliser la caméra comme un bloc-notes. [...] Transformées en film, les notes ont les pires défauts du documentaire; conservées à l’usage du spécialiste elles sont précieuses.” (1983, p. 104).

É certamente o sentimento de desconforto moral causado por esse mal-entendido que me levou a filmar numa nova perspectiva: não mais para coletar dados úteis às minhas pesquisas, mas para fazer filmes que, destinados a um público amplo, existissem por si próprios e dessem acesso a realidades e a vividos que meu trabalho de antropóloga me leva a explorar, sentir e a apreender de dentro do campo etnográfico, a partir da experiência íntima e prolongada. Documentários etnográficos portanto, não explicativos ou didáticos, mas compreensivos, que proporcionam um sentimento de encontro com os universos, as pessoas e as práticas que mostram. Mas, como conseguir isso com sons e imagens? O que mostrar da realidade de referência? O que colocar em imagens e em relato? E como? É nas reflexões suscitadas por essas perguntas preliminares e nas respostas que elas obrigam a conceber que estão ancoradas as escolhas de realização de *Nice, bonne au Brésil*.

Descritividade e emicidade do documentário

Durante dois anos, de 2008 à 2009, eu pacientemente decupei, selecionei e montei as imagens desse documentário. Eu as havia filmado cinco anos antes, em dezembro de 2003. Quanto à Nice, a personagem deste filme, nosso encontro aconteceu cinco anos antes da filmagem, em 1998, quando ela entrou, quase ao mesmo tempo que eu, no casarão que fornece seu quadro espacial ao filme: ela para trabalhar como empregada doméstica “que dorme no

serviço”; eu para me hospedar a convite de seus patrões. Mais de dez anos se passaram, então, entre o primeiro encontro com a Nice e o ponto final colocado no filme.

Salientar, para começar, que o documentário necessitou de muito tempo, é apontar não somente as dificuldades de toda ordem encontradas durante sua elaboração mas também, e sobretudo, o método do qual procede o resultado – a etnografia que tem o tempo como meio e como aliado – e a preocupação fundamental que guiou as decisões tomadas em todas as etapas da realização: propor um olhar que enfatize a descritividade e a emicidade⁵.

A descritividade remete à preocupação com a descrição das ações e interações humanas e passa pela observação fina e prolongada das práticas, dos comportamentos e gestos. Quanto à emicidade, ela remete à preocupação com a restituição êmica dessas ações e interações, isto é, a uma atenção particular voltada para o ponto de vista dos atores⁶ que exige, para ser alcançado, que se compartilhe seu dia a dia de maneira prolongada. Pois, somente a experiência da imersão é que permite acessar intimamente à “sua visão de seu mundo” como escreveria Bronislaw Malinowski (1963, p. 82). Aliás, descritividade e emicidade são intimamente ligadas na medida em que, para descrever bem as ações e interações, é preciso levar em conta suas significações cul-

5 Duas dimensões constitutivas do que Jean-Pierre Olivier de Sardan chama “o índice etnográfico” do documentário (1994, p. 53).

6 No sentido sociológico do termo.

turais, isto é, aceder primeiro ao sentido que lhes conferem os que as realizam e as vivem (Sperber, 1982, p. 15).

Se essa dupla preocupação pode produzir um olhar singular e refletir uma sensibilidade antropológica (Olivier de Sardan, 1994, p. 63), esse olhar e essa sensibilidade não se transmitem assim num filme: não basta ligar a filmadora, orientá-la na direção certa e deixar rodar para que o simples registro seja apto, por si próprio, a traduzi-las. Para que a descritividade e a emicidade se insinuem no documentário, há de conseguir expressá-las em imagens e sons. O que supõe que o discurso filmado esteja organizado e articulado em torno dessas duas dimensões; o que supõe, então, uma série de escolhas operadas em todas as etapas da fabricação do filme com esse intuito.

Se o realizador tiver êxito, certamente conseguirá comunicar ao espectador sua compreensão íntima da experiência e da visão das pessoas filmadas. É esse o objetivo. Ele conseguirá dar-lhe acesso às maneiras de fazer, representações, valores, vivências, sentimentos, sensações dos sujeitos graças à sua própria experiência de incorporação do mundo deles. Conseguir comunicar essa compreensão, conseguir abrir esse acesso a um público que tem um vivido social ou cultural diferente do das pessoas filmadas – eis a meta que persigo através do documentário. É certo que o realizador não pode controlar totalmente as leituras que serão feitas de seu filme, nem as emoções e sentimentos experimentados pelos espectadores. Mas seu objetivo é certamente de introduzir e confiná-los num mundo dentro

do qual farão suas leituras (Henley, 2009) e sentirão o que sentirão.

As intenções

Durante os 68 minutos que dura *Nice, bonne au Brésil*, eu queria que os espectadores estivessem confinados, como Nice, na grande casa onde ela passa a maior parte de uma vida dominada por um trabalho extenuante e escravidante. Que eles sentissem sua solidão, seu isolamento, seu sentimento de limitação e de estagnação, seu cansaço – o suficiente, pelo menos, para que não fosse necessário que ela os convencesse pelo seu discurso, mas que as suas palavras somente confirmassem ou reforçassem a percepção deles.

Mantendo os espectadores no quadro fechado do casarão, fazendo-lhes acompanhar os passos de Nice de maneira a lhes propor uma leitura do espaço inspirado em sua prática, mostrando-lhes as tarefas que ela cumpre sem parar, minha intenção era não somente dar-lhes a conhecer a realidade do trabalho de empregada a partir do lugar de Nice mas também colocá-los na condição de participar mental e fisicamente de seu trabalho. Sentir o desgaste físico e a carga mental; seu caráter enfadonho e repetitivo, bem como sua amplitude, dureza e variedade; experimentar os sentimentos de não-valor, de não-reconhecimento ligados a esse trabalho, o sofrimento e as inquietações causados pelo desprezo social dos quais Nice se sente objeto – principal-

mente por parte daqueles que ela chama de “gente importante” ou ainda “os outros”, entre os quais os seus patrões.

O que me animou profundamente ao fazer esse filme, foi a vontade de sacar Nice de sua invisibilidade nessa grande casa onde, apesar da energia e do cuidado dispensados, a utilidade e até mesmo a realidade de seu trabalho são ignorados pelos que a empregam, como é o caso de numerosas empregadas que vi trabalhar em famílias brasileiras. Basta, para se convencer, observar o estado medíocre e a pouca funcionalidade do material de trabalho que lhe fornecessem seus empregadores.

A escolha do tema

É aqui que tudo começa. À diferença do que acontece geralmente nos documentários sem intenção antropológica, é o conhecimento aprofundado do real de referência que orientou a escolha do tema. Em outros termos, as sondagens e reflexões antecedentes não foram feitas na intenção de fazer um filme, elas foram seu preâmbulo: quando filmo Nice no seu cotidiano, nossa relação é antiga e tenho, como pano de fundo, o conhecimento de seu trabalho, do universo no qual ele é realizado (constituído, notadamente, das relações que ela tem com seus empregadores e seus quatro filhos) e, enfim, da experiência e da visão que ela tem dele (tanto do seu, como do de outras domésticas). Por outras palavras, baseio-me numa compreensão e num saber etnográficos prévios.

Não encontrei as empregadas por ocasião de uma pesquisa sobre o trabalho doméstico no Brasil⁷, fenômeno que permaneceu à margem das pesquisas que realizei nesse país, embora objeto de um interesse constante. Encontrei essas mulheres pobres tanto nos meus diversos campos etnográficos – entre os fiéis da umbanda e os usuários dos serviços públicos de saúde – quanto no domicílio das várias famílias de classe média nas quais fui hospedada por vinte e cinco anos.

As empregadas são numerosas no Brasil, onde o trabalho doméstico representa o primeiro emprego feminino⁸. Com algumas delas me relacionei. A Nice é uma dessas. Fora nossa afinidade recíproca, as estadas longas e repetidas na casa que era ao mesmo tempo seu lugar de trabalho e de moradia propiciaram a construção de uma relação sólida. Viver sob o mesmo teto oferece, de fato, oportunidades de trocas, de aproximação, de conhecimento. Reencontrar-se depois de meses de ausência também reforça os laços. Entretanto, nessa casa, como em outras onde fiz amizade

7 Ao contrário do sociólogo Dominique Vidal, que estudou durante vários anos a domesticidade feminina no Rio de Janeiro e que contribuiu com um ponto de vista precioso sobre os copiões.

8 Isto é, 17% das 39,5 milhões de mulheres que trabalhavam em 2009. No mesmo ano e segundo a mesma fonte – pesquisa PNDA/IBGE de 2009 – 7,2 milhões de pessoas estavam classificadas na categoria “trabalhadores domésticos”; dentre elas 6,6 milhões eram mulheres (ou seja, 93%) e apenas 26,3% estavam declaradas por seus empregadores.

com a empregada, a relação não se desvendou plenamente: afastada das relações esperadas entre uma empregada doméstica e a convidada de seus patrões, ela se desenvolveu sobretudo nos espaços e momentos em que estávamos sozinhas. A filmagem adaptou-se a essa característica da relação: ela aconteceu durante cinco dias quando, afora uma das filhas adolescentes que passava para almoçar de vez em quando, nos encontrávamos na ausência dos outros moradores da casa.

Esse tipo de sondagem baseada em relações privilegiadas e estadias prolongadas permite apreender e, por consequência, ressaltar aspectos da realidade de referência que não são acessíveis ao leigo, diretor ou não. Assim, a escolha do tema é a expressão de um “meio termo entre um interesse narrativo e um interesse antropológico”⁹, isto é, “um interesse que se propõe como competência incarnada num saber prévio a respeito do tema e que serve de sondagem” (Olivier de Sardan, 1994, p. 58)¹⁰.

9 “un compromis entre un intérêt narratif et un intérêt ethnologique”. A tradução é minha.

10 “un intérêt qui se propose comme compétence incarnée dans un savoir préalable portant sur le sujet et tenant lieu de repérage”. A tradução é minha. N.O.: a autora deixou em aberto apenas a tradução da palavra “repérage”, optamos por “sondagem” (poderia ser também “pesquisa de locações”, são os levantamentos de informações e filmagens que antecedem a realização de um filme), o que vale também para outras ocorrências de “sondagem” nesse artigo.

No início, pensei em fazer o retrato de duas empregadas domésticas: uma, Nice, 33 anos, negra, de origem rural, solteira e sem filhos, que “dorme no emprego” em uma residência de uma cidade média do interior do Estado de São Paulo; a outra, Rilma, branca, 55 anos, de origem urbana, separada e mãe de dois filhos adultos, que trabalha durante o dia em um apartamento na megalópolis de São Paulo. Por meio de uma comparação construída entre essas duas situações contrastadas, a minha intenção era levar o espectador a alcançar e identificar, por ele mesmo, os elementos de semelhança e as recorrências no trabalho, no vivido do trabalho e no ponto de vista sobre a condição dessas duas mulheres. Em outros termos, eu queria construir um retrato sociológico a partir da aproximação dessas duas figuras singulares que enfatizasse o que me parecia amplamente compartilhado pelas empregadas e pertinente para elas. É com esse intuito que, depois da filmagem com a Nice, fiz uma outra, de uma semana, com a Rilma, no apartamento onde ela trabalhava e eu me hospedava. Mas no momento da decupagem das imagens feitas de uma e da outra, pareceu-me que o que o documentário poderia ganhar com a colocação em evidência dessa semelhança nas práticas, nos vividos e nos olhares, ele o perderia em intimidade com as realidades e experiências que eu queria descrever e fazer o espectador experimentar, submergindo-o no cotidiano e no universo de trabalho das duas empregadas. Preparar o encontro com cada uma delas e instalar essa proximidade essencial exigia uma construção lenta e progressiva. Ora, a duração do documentário não poderia se voltar contra sua intenção,

isto é, cansar o espectador em vez de capturá-lo. Afinal, achei mais eficaz focar o filme somente numa empregada: renunciei Rilma por Nice, escolhendo aquela cuja presença em imagem e personalidade envolventes me parecia mais suscetível de provocar a empatia do espectador.

A filmagem

Esse tipo particular de sondagem que antecede a escolha do tema também tem efeitos na filmagem.

Como o trabalho de Nice e o espaço no qual ela evolui são bem conhecidos, não somente os olhos e ouvidos são atentos a captar, selecionar, aproximar o que me pareceu característico e significativo no seu trabalho, mas também o corpo é capaz de antecipar e de se adaptar às suas ações e seus deslocamentos. O que supõe, obviamente, a escolha de um material leve e cômodo (uma filmadora de mão) que permite se adaptar rapidamente à evolução das ações.

Essa interiorização prévia do trabalho dá a quem seguiu a filmadora uma grande disponibilidade e capacidade de adaptação e de antecipação. É assim que consegui filmar Nice sem dirigir ou interromper suas ações, sem atrapalhar seus movimentos; filmar com uma filmadora só; ser sua interlocutora ao mesmo tempo que filmava, enquadrava, e pensava na montagem¹¹. Nice pôde ser, também, minha

11 Todos os planos do filme foram realizados em tomadas diretas, sem direção: em nenhum momento dei indicações à Nice sobre o que ela devia fazer, mostrar ou dizer.

interlocutora e se dirigir a mim enquanto trabalha uma vez que mobilizamos, nos momentos de tomadas de cena, uma relação que muitas vezes já nos levou a conversar enquanto ela realiza os gestos de trabalho.

O conhecimento prévio do trabalho de Nice também permite identificar os efeitos da profilmia, isto é, as modificações de comportamento produzidas pelo dispositivo fílmico ou, mais amplamente, como escreve Claudine de France (2006, p. 18) “tudo que, dentro do filmável [...] é transformado ou criado pela presença do cineasta e de sua filmadora”¹². Pois, se a familiaridade de nossa relação e a escolha de um dispositivo de filmagem mínimo (sem tripé, sem iluminação, sem tomada de som, sem segunda filmadora) reduzem consideravelmente os gestos e os comportamentos profílmicos, somente o conhecimento aprofundado do trabalho de Nice permite identificar o caráter profílmico do que é gravado e, portanto, selecionar, no momento da montagem, o que é de natureza a respeitar a promessa feita ao espectador de fidelidade ao real de referência¹³. Ele evita, notadamente, de se enganar sobre o caráter comum ou excepcional das coisas filmadas sobre seu caráter representativo ou singular, sobre seu sentido. Ele permite notar o que é exagerado, acrescentado, ausente.

12 “tout ce qui, dans le filmable [...], est transformé ou créé par la présence du cinéaste et de sa caméra.” A tradução é minha.

13 De fato, é esse o engajamento de todo realizador de um documentário vis-à-vis dos espectadores: ele promete que o que lhes vai mostrar não foi inventado.

Durante a filmagem, não observei, por parte de Nice, modificações na execução de seu trabalho, nem de uma maneira geral no seu jeito de ser, marcado por uma naturalidade surpreendente – tendo em vista a situação inédita de filmagem. Entretanto, no início, reparei que ela tomava precauções para não me molhar ou espirrar água na filmadora, realizando seus gestos com menos vigor e amplitude, ou ainda que ela não desligava a luz quando eu a seguia na saída de um cômodo. Entendi que ela zelava para não atrapalhar meu trabalho como eu também estava atenta a não atrapalhar o dela. Expressava-se aí uma forma de cooperação e um respeito mútuo pela atividade de cada uma, realizada no mesmo espaço de trabalho. No momento da filmagem estabeleceu-se uma proximidade laboriosa, nunca experimentada antes e permitida, notadamente, pela dimensão técnica e material, física e corporal do ato de filmar, os pés na mesma água, o corpo inclinado debaixo dos mesmos móveis, o mesmo sol violento sobre a cabeça, os mesmos barulhos nos ouvidos, etc.¹⁴ Não integrei na montagem essas modificações sutis dos gestos e maneiras de fazer de Nice que, aliás, sumiram rapidamente, uma vez que a convenci que era eu que devia prestar atenção.

Se a situação de filmagem não teve impactos significativos sobre o trabalho e a maneira de ser de Nice, não foi o caso de seu discurso, que encontrou nesse espaço-tempo singular as condições de sua expressão, de sua elaboração e

14 Ver igualmente sobre essa questão Baptiste Buob (2009).

de sua libertação. A fala da Nice, como as nossas conversas durante a filmagem, são efeitos do dispositivo fílmico. Elas pertencem uma relação inédita que – mesmo que esta encontre na nossa relação habitual uma familiaridade e uma confiança essenciais ao surgimento do discurso de Nice – se constrói durante o tempo e no quadro extraordinário de um filme sobre o trabalho de empregada no Brasil, no qual ela desempenha o papel da “empregada brasileira”. Mas aí, os efeitos são tão evidenciados, tanto na filmagem quanto na montagem, que não é um problema: não há como o espectador pensar que a Nice fala consigo mesma em voz alta quando cumpre suas tarefas domésticas; é óbvio também que ela tem comigo uma interlocutora cuja presença não é obliterada no filme e que, no quadro dessa interação, solicita seu discurso, ativamente às vezes.

É durante a primeira hora de filmagem que mais senti a artificialidade do dispositivo no qual se iniciou a nova relação: ela criou um certo desconforto e uma distância que se traduziram por um silêncio pouco comum entre nós. Esse silêncio foi entrecortado por breves comentários da parte de Nice – “Eu adoro trabalhar com o rádio”, “Que calor!” – e por breves aprovações minhas que me pareciam testemunhar tanto a adesão à nova configuração e a vontade mútua de, nela, estabelecer a comunicação, como também as hesitações de uma relação principiante na qual cada uma de nós devia encontrar seus marcos e investir um papel inédito. É a Nice que colocou fim nessa estranha fase preparatória quando, ao sair da despensa, ela olhou

pela primeira vez para a filmadora declarando com um ar jocoso: “A empregada tem que se tornar uma atriz!”. É com essa fórmula que aponta, ao mesmo tempo, seu papel no trabalho (desempenhar vários papéis) e no documentário (desempenhar o papel da empregada) que Nice entrou em cena. É assim que ela investiu seu papel, colocando-me ao mesmo tempo no meu, o da interlocutora/parceira *cameraman* atenta a acompanhá-la tanto em seus gestos quanto em seus pensamentos. Colocada em situação de mostrar sua atividade de empregada, Nice não parou por aí. Ela também tinha coisas a dizer sobre seu trabalho e as disse, no coletivo (as empregadas) e no singular (ela mesmo).

Na montagem, conservei essas imagens dos primeiros passos da relação e construí sua progressão de maneira cronológica perseguindo dois objetivos importantes para mim: introduzir um elemento de reflexividade, explicitando assim a situação e a relação de filmagem e, sobretudo, arranjar um encontro do espectador com a Nice, calcado na aproximação gradual que se estabelece entre ela e eu no decorrer da filmagem.¹⁵ Pareceu-me que essa escolha podia produzir no espectador um sentimento de proximidade. Também selecionei, no discurso de Nice, os trechos que remetiam aos temas recorrentes (a desvalorização, a falta de reconhecimento, a humilhação, o desprezo social, o sentimento de responsabilidade, o receio em relação ao

15 Aproximação que se traduziu por uma diminuição da distância que nos separa no momento da gravação e, na imagem, por planos mais aproximados.

futuro) que ela abordou espontaneamente e explorou, até seu esgotamento, durante os cinco dias da filmagem.¹⁶

A trama narrativa

Em *Nice, bonne au Brésil*, o tempo desempenha o papel de fio diretor. A linearidade cronológica da narração reproduz a da filmagem.

Essa estrutura narrativa permite descrever o trabalho – os gestos, as tarefas, sua sucessão durante o dia e, também, dia após dia – emprestando sua própria linearidade e respeitando, dessa maneira, no plano de montagem, as progressões temporais normais (decompostas em subseqüências de uma mesma seqüência). Assim o tema do filme, o trabalho, é também seu fio diretor e a descrição etnográfica se converte facilmente em descrição fílmica. No nível do discurso, essa estrutura permite também acompanhar a fala de Nice respeitando seu próprio andamento¹⁷. Enfim, a adoção de

16 Temas cuja importância não aparece somente no discurso de Nice mas no de todas as empregadas domésticas brasileiras com as quais eu me relacionei. No seu estudo sobre as domésticas do Rio de Janeiro, Dominique Vidal (2007) constata, ele também, a recorrência desses temas no discurso das trabalhadoras domésticas que ele entrevistou.

17 De qualquer maneira, as roupas de Nice impunham a escolha de uma trama cronológica estrita. Na medida que ela as troca todo dia, eu não podia sequenciar planos com vestimentas diferentes, sem risco de confundir o espectador. Mas essa obrigação é oportuna: ela serve à linearidade cronológica da narração pois a sucessão dos dias se vê bem marcada pelas mudanças de roupas.

uma trama cronológica autoriza uma montagem cujo caráter repetitivo – calcado nas tarefas incessantes realizadas pela Nice – deve levar os espectadores a penetrar, e até sentir, o cansaço, a lassidão, o enclausuramento e a solidão dessa mulher. Ao julgar pelas reações recolhidas até agora sobre o filme, essa escolha produz os efeitos esperados. Frequentemente os espectadores franceses e brasileiros – principalmente espectadoras, aliás – dizem se sentir cansados ao final da projeção.

Transportado pelo tempo, o relato fílmico é construído pela alternância de sequências descritivas e de sequências de discurso. Estas visam dar acesso a elementos do vivido e do ponto de vista de Nice que não podem ser evidenciados pela imagem. Integradas às cenas descritivas, permitem a Nice existir enquanto sujeito e, por isso, são aptas a levar pouco a pouco o espectador ao mundo dela. A dificuldade residia no arranjo desses dois tipos de sequência na medida em que a montagem também devia garantir o equilíbrio e a dinâmica do filme. Precisava igualmente evitar o perigo de uma leitura miserabilista da vida e da situação pouco desejáveis de Nice. Por isso, no momento da filmagem e da montagem, eu fiquei atenta a filmar e depois selecionar cenas em que ela canta, sorri, mostra sua vivacidade, sua intensidade, em que evoca suas alegrias, seus amigos, suas saídas, no intuito de contrariar uma leitura caricatural e unilateral de sua pessoa e de suas realidades. Na escolha e na composição das sequências, também procurei confrontar ambientes, discursos, ações que produzissem (ou

contivessem nelas mesmos) efeitos de contraste suscetíveis de surpreender ou mesmo de desconcertar. Como na cena onde nós vemos Nice ajoelhada no box do banheiro, em contato íntimo com a sujeira dos outros, cantando por si própria enquanto esfrega os cantos com força e aplicação. Uma cena que destila uma sensação misturada de degradação e de serenidade.

Outros *partis pris*: o silêncio do comentário

Não utilizei comentários em voz *off*. Teriam mantido o espectador fora do mundo no qual queria, precisamente, fazê-lo entrar. O silêncio do comentário é um dos meios pelo qual o diretor pode manifestar uma postura que assume nitidamente um *parti-pris* descritivo e êmico.

Não queria, também, que o espectador pudesse alimentar um qualquer sentimento de superioridade em relação à Nice graças a uma voz *off* que teria incarnado a legitimidade científica e, dessa maneira, confirmado os preconceitos do senso comum, a saber, as empregadas – e, de maneira geral, “os pobres” ou ainda “o povo” – não são suficientemente articuladas, precisa-se de uma autoridade exterior para extrair o sentido de tal ou tal situação, de tal ou tal fala.¹⁸

Enfim, não queria pegar o espectador pela mão e lhe indicar o que devia pensar, reter. Desejava que dentro do mundo em que estava mergulhado, ele pudesse apreciar

18 Ver igualmente Cardarello et al. (1998).

com liberdade o trabalho, a significação dos gestos, das palavras e das situações representadas.

Entretanto, optar pela ausência de comentários leva a se privar de um meio bastante eficaz para transmitir informações contextuais importantes, de ordem biográfica, sociológica, econômica. Contornei essa dificuldade apelando para o discurso de Nice e passando por sua própria narração. Isso implicava que, no momento da filmagem, eu conseguisse dela todas as informações que me pareciam indispensáveis à montagem, suscitando as que ela não dava espontaneamente por meio de perguntas feitas durante nossas conversas, quando a ocasião se apresentava. Se, por exemplo, não me parecia útil ela dar a sua idade – a imagem fornecendo essa informação de maneira satisfatória¹⁹ – importava-me ela evocar suas origens rurais (comuns a muitas domésticas que se empregam na cidade) ou ainda a tenra idade na qual tinha começado a trabalhar (10 anos), o que ela fez, aliás, sem eu precisar intervir no fio de seu discurso. Da mesma maneira, eu queria que fossem dadas indicações objetivas permitindo apreciar a mediocridade de seu salário e, por consequência, seu baixo nível de vida. Para conseguir isso, aproveitei-me de uma conversa – na qual ela expressava que “38 reais” para uma blusa e “59

19 Entretanto, contra toda expectativa, os espectadores me perguntam com frequência a sua idade com a curiosidade, me parece, de saber se Nice tem realmente a idade que aparenta, isto é, no fundo, para verificar se sua vida de trabalho não a envelheceu mais do que sua idade.

reais” para um perfume, “é muito dinheiro” – para lhe perguntar quanto ela ganhava, sabendo que era pouco provável ela dizê-lo por si mesma. Mas, como fazer entender a espectadores franceses e mesmo, daqui a alguns anos, a espectadores brasileiros, o que representam os “450 reais” anunciados por Nice nesse momento? Indicar entre parênteses, na legenda em francês, seu valor em euros não era uma boa ideia. Precisava que a informação pudesse resistir ao tempo como ao espaço, isto é, que qualquer espectador pudesse, hoje ou amanhã, aqui como alhures, se representar o que a Nice podia se permitir com essa quantia no Brasil de 2003. O ideal teria sido indicar o preço médio de um quilo de arroz e de frango, de um aluguel modesto, de uma passagem de ônibus. Eu superei a dificuldade perguntando a Nice quanto custava a consulta que seus pais deviam fazer e que ela ajudaria a pagar. Pareceu-me que os “120 reais” que ela indicou por uma consulta anterior – ou seja, um quarto de seu salário – davam um ideia razoável do que representava, para viver, o dinheiro que ganhava. Pelo menos, permite entender plenamente o que ela quer dizer quando declara, no filme: “Tudo que vou fazer para mim, eu penso: ‘Meu Deus, é caro! Não posso comprar’.”

As interações entre filmados e filmadores

As mesmas razões que levaram a renunciar aos comentários em voz *off*, me fizeram adotar o princípio de uma *cameraman*-parceira que dialoga com Nice. Mostrando as

interações filmante/filmada, a minha intenção é dar a ver e escutar a relação que existe entre nós no intuito de explicitar uma proximidade que possa ser compartilhada pelo espectador. Aliás, essa relação é constantemente revelada pelos olhares, sorrisos e as falas, pontuadas por meu nome, que a Nice dirige a mim. Não estou fisicamente presente na imagem – a não ser alguns segundos no reflexo da tela da televisão que a Nice está desempoeirando – mas estou sonoramente. Escutando minha voz, meus risos, perguntas e reações, os espectadores acedem não a um narrador supra-contextual mas a uma pessoa implicada numa relação interpessoal, na qual eles, por sua vez, podem se introduzir.

Os *partis pris* estilísticos

Um outro conjunto de escolhas, relativas ao plano dessa vez, sustentam a estratégia de realização. Elas dizem respeito à imagem e ao som e foram feitas tanto no momento da filmagem quanto no da montagem.

Assim, por exemplo, privilegiei os planos sequências que servem à descrição do trabalho de Nice ao mesmo tempo que permitem acompanhar o desenvolvimento de suas ações; e, na escala dos planos, os planos de conjunto e os planos médios que situam as ações mostrando os lugares onde ela evolui e trabalha (a propriedade, a casa, as salas, seu quarto). Em contrapartida, optei pelos planos fixos e aproximados nas sequências de discurso, como um meio de instalar o espectador no meu lugar nas conversas

e na cumplicidade com ela. Os planos sequências conferem ao filme um ritmo lento que me pareceu apropriado para garantir sua descritividade e a permitir a imersão gradual do espectador no universo de Nice e no seu ponto de vista.

Privilegiei também a montagem *cut*²⁰ da imagem e do som, e minimizei o recurso a efeitos visuais e sonoros que reservei a transições entre sequências e também entre certos planos, quando me pareciam servir à narração ou à fluidez do filme. Por exemplo, para marcar a passagem de um dia para o outro (através de um sóbrio *fade-out*²¹ seguido por um *fade-in*²²); para minimizar a impressão de pulo na transição entre dois planos com uma diferença de eixo marcada, ou ainda, para reforçar a impressão de continuidade entre tarefas que se sucedem no mesmo dia garantindo uma transição suave graças a *splits audio*.²³

Da mesma maneira, por fidelidade ao real de referência, não introduzi ilustrações sonoras nem quis atenuar os barulhos produzidos pelos aparelhos domésticos (notada-

20 Montagem seca, isto é, a passagem nítida, instantânea, de um plano para o seguinte, sem efeitos óticos nem sonoros de ligação entre os dois planos.

21 Isto é, o gradativo escurecimento da imagem, até o preto total, que marca o fim do dia junto à diminuição progressiva do som até o silêncio.

22 Isto é, o gradativo aparecimento da imagem e do som que marca o início de um novo dia.

23 Isto é, o som de um plano começa antes da imagem aparecer.

mente o aspirador) no sentido de poupar o espectador. O espaço no qual a Nice evolui também é um espaço sonoro: irritar-se com certos barulhos que o compõem é uma maneira de entrar nele e vivenciá-lo – como se deixar levar pelas canções que ela escuta.

Conclusão

Estas são as principais escolhas feitas com o intuito de oferecer um acesso ao trabalho de empregada doméstica a partir do lugar de Nice. Entre elas, há de incluir as que visam suscitar uma participação empática do espectador²⁴; e também as que procuram tornar palpáveis – e não somente visíveis pela imagem – as realidades e experiências descritas. Pois, como escrevem os autores do *Manifeste de Lausanne*, “a antropologia é uma ciência cujo saber se alimenta à experiência sensível e à relação engajada” (2011, p. 13)²⁵: ao embarcar o espectador numa abordagem compreensiva do real representado, ao imergi-lo nele à maneira do antropólogo no campo, trata-se de lhe proporcionar uma experiência de percepção que lhe permite construir seu próprio ponto de vista dentro do quadro interpretativo proposto.

24 A focalização numa personagem, uma empregada e não várias, por exemplo.

25 “L’anthropologie est une science dont le savoir s’alimente à l’expérience sensible et à la relation engagée.” A tradução é minha.

Para seus protagonistas, a história que conta o filme pertence ao passado. Desde então, Nice fundou seu próprio lar, teve dois meninos e encontrou um trabalho menos pesado como empregada mensalista num apartamento do centro da cidade, ocupado por uma pessoa sozinha. Na casa dela, assistimos ao filme em silêncio religioso e emocionado, pontuado com os suspiros da Nice, transtornada: primeiro, maravilhada e jubilosa em se ver com seu nome na capa do DVD; e depois, entristecida e oprimida na medida em que o filme avançava, mergulhando-a de novo num período penoso de sua vida e reanimando a amargura que lhe deixou sua cruel dispensa após o nascimento de seu primeiro filho²⁶. Quanto a seus patrões, hoje vivem longe dos lugares da filmagem e já tinham vendido a casa quando o filme foi terminado. Assistir a ele juntos representava uma prova que procurei evitar mandando o DVD da França, insegura em relação a sua reação e ao mesmo tempo confiante que o momento de conversar a propósito chegaria na sua hora. Mas não desejaram se manifestar e *Nice, bonne au Brésil* marcou o fim de nossa relação.

26 Nice foi despedida dois anos depois da filmagem, na saída da maternidade. É mais uma vantagem da duração da realização ter permitido incorporar esse último evento ao filme. Mas foi uma escolha difícil que se assemelhou a um dilema: fazê-la era ofender os patrões, meus amigos; mas renunciar a ela, era esquivar-se e não era mais confortável moralmente.

Bibliografia

BUOB B. Filmer, montrer, entendre des savoir-faire. Regards et écoutes croisés dans la médina de Fès. *Ateliers du LESC*, n.33, 2009 [En ligne] Disponible em: <<http://ateliers.revues.org/8206>> ; DOI : 10.4000/ateliers.8206

CARDARELLO, A.; FONSECA, C.; GODOLPHIM, N.; ROSA, R. Nos bastidores de um vídeo etnográfico. In FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. L. M. (eds.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus Editora, 1998, p.269–284.

FRANCE, C. La profilmie, une forme permanente d'artifice en documentaire. In COMOLLI, A.; FRANCE, C. (eds). *Corps filmé, corps filmant*. Nanterre, Université de Paris X-FRC, coll. Cinéma et sciences humaines, n.13, p.117–142, 2004.

GIGLIO-JACQUEMOT, A. «Descriptivité et émicité du documentaire: les choix de réalisation d'un film sur le travail domestique». *ethnographiques.org*, n. 25, Filmer le travail: chercher, montrer, démontrer, décembre 2012 [en ligne], 2013.(<http://www.ethnographiques.org/2012/Giglio-Jacquemot>)

HENLEY, P. Da negação: autoria e realização do filme etnográfico. In BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. G. (eds.). *Imagem e Conhecimento*. Campinas : Papirus Editora, p.101–126, 2009.

LEROI-GOURHAN, A. Cinéma et sciences humaines: le film ethnographique existe-t-il?. *La revue de géographie et d'ethnologie*, Paris, n.3, p. 42–50, 1948.

MALINOWSKI, B. *Les Argonautes du Pacifique Occidental*. Paris, Gallimard, Collection Tel, 1963.

OLIVIER DE SARDAN, J-P. Pacte ethnographique et film documentaire. *Xoana, Images et sciences sociales*, n.2, p. 51–64, 1994.

SPERBER, D. *Le savoir des anthropologues*, Paris, Hermann, 1982.

VIDAL, D. *Les bonnes de Rio. Emploi domestique et société démocratique au Brésil*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

Filmografia

GIGLIO-JACQUEMOT, A. *Nice, bonne au Brésil*, DVD, couleur, 68 minutes, version originale: portugais, sous-titres français. Distribution : R&O Multimédia, 2009.

Dom e contradom visual: a utilização da fotografia no contexto da violência e/ou ilegalidades

Bárbara Copque

INARRA-PPCIS Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ/Brasil

“Se você abrir uma pessoa, irá achar paisagens. Se me abrir, encontrará praias”. É assim que Agnès Varda (2008), cineasta belga, apresenta seu filme e, através das praias, atualiza seu passado. Quando, entre os anos de 1976 e 1978, os portões da penitenciária Talavera Bruce – unidade feminina situada no Complexo Gerició/Bangu – foram abertos para a pesquisadora J. Lemgruber (1983), ela se deparou com

paredes e portas cinzas, despojadas de qualquer elemento decorativo; piso em cerâmica, de um verde esmaecido e sempre impecavelmente limpo; corredores que parecem não ter fim – tudo transmite a sensação de vazio imenso. Internamente também não há que pairar dúvidas: isto é uma prisão. (p.29)

No entanto, em 2009, ao ultrapassar os mesmos portões, logo percebi uma mudança da relação com o ambien-

te prisional. Não por acaso, a primeira parede com a qual nos deparamos ao entrar na Talavera Bruce é cor-de-rosa e uma das portas é totalmente pintada, tendo como motivo uma paisagem bucólica. Isto aqui é uma prisão?! De imediato revê R. Barthes (1980) em *A Câmera Clara* e a foto me aconteceu: fotografei o *studium*, esse campo de informações possíveis nessa imagem que se ofereceu ao meu intelecto (p. 46), ou, nas palavras de E. Samain, “a fotografia enquanto ela vem me procurar – eu sujeito de sua leitura – informando-me, comunicando-me, oferecendo-me o sentido”. (1998, p.130).



Fotografia 01 – Entrada da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.

As paredes coloridas e decoradas que encontrei no Talavera Bruce dialogavam com um dia especial na penitenciária: tratava-se da realização do III Festival da Canção Penitenciária, um evento que mobilizou não só as detentas, mas também todo o corpo funcional da instituição, e o meu olhar:



Fotografia 02 – Auditório da Penitenciária Talavera Bruce.
Fonte: própria autora.

Em outro movimento, como numa antítese, o Festival da Canção rompia com a rotina comumente característica das instituições prisionais, alterando as regras de funcionamento e introduzindo uma nova dinâmica, ainda que fugaz, no interior da penitenciária. Cabe salientar que no Talavera, diferentemente das unidades masculinas, as detentas não ficam restritas às celas durante o dia. Há uma aparente mobilidade; há uma circulação vigiada, um trânsito disciplinado.

Juntei-me aos muitos convidados: alguns parentes, outros funcionários do “sistema” e vários jornalistas carregando suas máquinas fotográficas, além de duas equipes de televisão aberta para a cobertura do evento. Um dia atípico para *algumas* internas já que, *só as de bom comportamento são convidadas*. “Poucas, então”, comento num breve cálculo. Observo que o número de convidados é superior ao de detentas.

Esse mundo vigiado e regrado da prisão, que molda as relações sociais, não é vivenciado pelas presas com passividade, ele é enfrentado por muitas delas por meio de formas diferenciadas. O Festival da Canção, criado em 2005 por um grupo de internas, é um exemplo dessas formas de enfrentamento. Entretanto, o que conduziu a minha atenção foram algumas recomendações às internas: para que “permanecessem em pé dando preferência aos convidados na ocupação das cadeiras e no consumo das bebidas (água, café e chocolate)”; as premiações – um televisor e um tratamento de clareamento dentário, um rádio *cd-player*, um ventilador e kits de beleza para todas as concorrentes¹, e,

1 Produtos oferecidos pela empresas *Fnac* e *L’Oreal de Paris* que patrocinaram o evento.

as torcidas se dividiriam entre os estilos musicais do pagode, funk, hip-hop, bossa-nova e o gospel. Diante das promessas de melhorias das condições prisionais e dos olhares incrédulos de algumas internas, o meu olhar foi, igualmente, atraído pelos gestos e cenários, como a decoração do auditório para o evento, cujas paredes – ressaltado – foram pintadas em tons de rosa e ornadas com cortinas e bolas de festa em matizes e nuances lilases.



Fotografia 03 – Díptico: espaço interno e auditório. Fonte: própria autora.

O que caracteriza o discurso disciplinar nos meios de confinamento é que ele se torna norma. Ainda que extrínseco ao domínio da lei, acaba substituindo-a e, de uma forma muito diferenciada, naturalizando as condutas. No caso do Talavera Bruce, encontramos esse discurso em formas difusas. Quando iniciei o meu trabalho de campo tive como recomendação *comparecer somente com o necessário para a pesquisa, uma caneta e o papel para as anotações*, não abordar temas como a visita íntima e as relações homossexuais. E, durante o evento, já com a câmera na mão (autorizada para o evento), a orientação das agentes era para que *o meu fotografar se limitasse ao espaço do auditório*.

No que concerne à natureza da fotografia, o ato de fotografar implica necessariamente na escolha de um enquadramento no tempo e no espaço, ou seja, numa síntese entre o evento que se apresenta e as interpretações construídas sobre ele. Dessa forma, adianto que no meu ato fotográfico não intencionava documentar, mas sim utilizar a fotografia como um suporte auxiliar para a apreensão daquela realidade, como reiteração das minhas observações e, principalmente, como facilitadora do meu diálogo em campo. Pois, num processo de investigação colaborativa, muitas vezes a feitura das imagens era dividida com as internas e os agentes que me apontavam não só como elas deveriam ser enquadradas, como também o seu conteúdo. Foi este o caso, já que, enquanto fotografava, fui abordada por uma interna que me pediu para fotografá-la:



Fotografia 04 – Interna da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.

“Quantos filhos você tem?” perguntei-lhe. “Dois, um casal.” E continuou: “Você pode me enviar essa foto pra mandar pra eles?!”; “Vamos tirar mais uma foto ali?! É com a minha ex-diretora”.



Fotografia 05 – Dptico: Interna da Talavera Bruce e sua ex-diretora.
Fonte: própria autora.

E somos apresentadas. A ex-diretora tece elogios à interna, que me solicita o envio das fotografias impressas no papel.

O inesperado pedido permite pensar sobre o corpo como suporte de tantos discursos possíveis, especialmente aquele que revela o modo de vestir e, conseqüentemente, a questão do vestir como linguagem. As frases bordadas (pela interna) na camiseta para o dia de festa – dado que a presença de fotógrafos e jornalistas era conhecida – estimulam a comunicação e passam o recado: “meus filhos eu te amo”, bordou a interna. Durante o fotografar, descubro que ela raramente recebe a visita dos filhos e de familiares, situação bastante comum na TB e em outros estabelecimentos prisionais femininos. Segundo o relatório final² do grupo de trabalho inter-

2 Ver BRASIL, Ministério da Justiça. Sistema Penitenciário Nacional do Brasil. Dados consolidados. Departamento Penitenciário Nacional. Brasília, 2007.

ministerial para a reorganização e reformulação do sistema prisional feminino, as visitas nas unidades prisionais brasileiras são reduzidas: menos de um terço das presas brasileiras, recebem visitas (BRASIL, 2007: p.89). Os fatores que dificultam tais visitas são inúmeros, mas a concentração de unidades em locais distantes associada aos custos financeiros do deslocamento, aos calendários que estabelecem as visitas apenas em dias úteis e ao estigma experimentado pela mulher delituosa são fatores que contribuem decisivamente para o abandono das presas pela família e amigos.

Ao seguir com o fotografar, outra interna solicitou: “Você poderia tirar uma foto minha e da minha namorada?”



Fotografia 06 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.

Para a minha surpresa, outras detentas fizeram o mesmo pedido. Entre diálogos e fotografias, o visor da máquina digital facilitava a interação – o “deixa eu ver como ficou” – nas escolhas dos enquadramentos e na composição das poses, tornando-as sujeitos da linguagem fotográfica.



Fotografia 07 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.



Fotografia 08 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.



Fotografia 09 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.

“Envia as fotos pra mim” solicitaram todas. Nomes e localizações eram anotados. Pavilhões, alojamentos, galerias, alas, celas e cubículos. Aproveitei a oportunidade para compreender melhor as diferenças entre esses espaços. Elas me explicaram que a distribuição das presas obedece a classificações, não por critérios como delitos ou anos de condenação, mas sim por comportamento, filiação religiosa, atividades laborativas e maternagem. Isto, porque alguns espaços que não possuem celas individuais, como os alojamentos, são considerados lugares de castigos, enquanto as celas individuais são uma premiação – já que quem “mora” raramente se envolve em conflitos, individualizando e decorando o seu espaço.

Eis-me eu próprio como medida do ‘saber’ fotográfico. O que sabe o meu corpo da fotografia? Notei que uma foto pode ser o objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, experimentar, olhar (Barthes 1980, p.23).

A interatividade na produção dessas imagens fotográficas foi o que possibilitou o acesso aos fragmentos das relações daquele grupo. Nesses espaços de anúncio, o grupo construía uma narrativa num movimento de afirmação de afetos e sexualidades, visto que por meio do fazer fotográfico, o sujeito enunciador é capaz de revelar a partir de gestos, poses, enquadramentos aparentemente banais, encenações e máscaras significativas, como num jogo de ordem performativo (Dubois, 1993).



Fotografia 10 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.



Fotografia 11 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.

Ainda que a *performance* seja um conceito bastante abrangente, encontrado em diversas áreas (Baumann, 2008; Langdon, 1999 e 2006), aqui, as performances culturais são as que nos interessam, pois correspondem aos momentos em que os valores e os significados de determinados grupos sociais são representados de forma simbólica ou são corporificados, ou seja, performados.



Fotografia 12 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.



Fotografia 13– Interna da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.

Nesse grupo de imagens “solicitadas”, é interessante notar que essas performances corporais expressam sexualidade, principalmente, quando os corpos discursam so-

bre uma possível identidade homossexual ou identidades homossexuais e transexuais (tranhomens). M.L. Heilborn (2010, [1999]) no artigo “Construção de si, gênero e sexualidade” afirma que, na definição de sexualidade, há uma variação no grau de importância entre os sujeitos, pois

mais do que um recurso explicativo baseado em diferenças psicológicas, essa variação é efeito de processos sociais que se originam no valor que a sexualidade ocupa em determinados nichos sociais e nos roteiros específicos de socialização com que as pessoas se deparam. A cultura (sem sentido lato) é a responsável pela transformação dos corpos em entidades sexuadas e socializadas, por intermédio de redes de significados que abarcam categorizações de gênero, de orientação sexual, de escolha de parceiros. Valores e práticas sociais modelam, orientam e esculpem desejos e modos de viver a sexualidade, dando origem a carreiras sexuais/amorosas. (p. 40-59)

Raros são os estudos sobre homossexualidade em ambientes prisionais femininos. Em seu trabalho “Cemitério dos Vivos”, J. Lemgruber (1983) apresenta uma breve análise sobre essa questão e assinala que existe certa dificuldade em conceituar o que seria a homossexualidade nesse cenário:

Para o corpo de guardas e para a administração basta que duas internas estejam sempre juntas para levantar suspeitas. [...] A partir do momento em que é definida como homossexual pela administração e pelos guardas, ela está sujeita à observação constante, e qualquer atitude

pode ser interpretada à luz de evidências anteriores [...] ter um antecedente de prática homossexual implica ser considerada menos confiável e mais propensa a envolvimento em outras formas de comportamentos desviantes como o uso de tóxico, por exemplo [...] quando se pergunta o porquê de uma repressão tão enérgica a resposta é sempre a mesma – o homossexualismo provoca muitas brigas e, por isso, deve ser evitado a tudo custo. (p. 99-101)

Do mesmo modo, B. Soares (2002) observa que “[...] uma presa estava na tranca porque a guarda a pegou beijando, na boca, outra interna” (p.43). Todavia, é importante ressaltar que, desde 2006, algumas penitenciárias brasileiras têm, paulatinamente, permitido as visitas íntimas homossexuais desde que exista um contrato de união estável entre elas³, e a única unidade prisional feminina que consente é a de São José do Rio Preto. Cabe à direção de cada unidade prisional decidir sobre as permissões ou proibições dessas visitas conjugais. Corroborando as pesquisas de B. Soares e J. Lemgruber, o relatório final da Secretaria de Políticas Para as Mulheres do Ministério da Justiça de 2008, a despeito do exercício dos direitos sexuais pelas mulheres em situação de prisão, destaca que as relações homoafetivas entre mulheres por si só são caracterizadas por algumas

3 Ver jornal O Estado de São Paulo, do dia 30 de abril de 2006, disponível em: <<http://www.aids.gov.br/noticia/o-centro-de-ressocializacao-feminino-crf-de-sao-jose-do-rio-preto-no-interior-de-sao-paulo-c>>

autoridades penitenciárias como falta administrativa e são penalizadas, mesmo sem previsão legal, o que acarreta sérias consequências no cumprimento – remissão – da pena. Dessa forma, fica evidente o explícito desrespeito às sexualidades das mulheres encarceradas.

Pensar as relações afetivas e sexuais na Penitenciária Talavera Bruce perpassa também por analisá-las verbal e visualmente no que concerne às performances, aos gestuais, aos modos de vestir, às sonoridades e cores e, principalmente, à internalização dessas escolhas na construção, ou não, de suas identidades sexuais. M. Sahlins (2007, [2000]), em *La Pensée Bourgeoise*, por exemplo, considera o sistema de vestuário um “verdadeiro mapa” do universo cultural, pois a indumentária não reproduz apenas as divisões e subdivisões entre grupos etários e classes sociais, mas também a distinção entre gêneros e sexualidades. O sistema do vestuário

reproduz na sociedade ocidental as funções do chamado totemismo. Como materialização suntuária das coordenadas principais de pessoa e ocasião, converte-se num vasto esquema de comunicação – de modo servir como linguagem da vida cotidiana entre pessoas que podem jamais ter tido algum contato anterior. (p. 209-212)



Fotografia 14 – Díptico: – Internas (e transhomem) da Talavera Bruce.
Fonte: própria autora.



Fotografia 15 – Fonte: própria autora.



Fotografia 16 – Interna da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.



Fotografia 17 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.

Trazendo essa reflexão para a dinâmica da Talavera Bruce e buscando um breve diálogo com M. Foucault (2003, [1975]), quando este diz que os dispositivos do poder disciplinar caracterizam-se pela minúcia e pelo detalhe, indago sobre o quanto as paredes em cor-de-rosa e lilás e as decorações dispostas no auditório da penitenciária poderiam estar carregadas de significados. Não à toa, num reconhecimento de algo familiar, recupero algumas imagens do Festival da Canção – caminhando de foto em foto – para orientar o meu refletir etnográfico, (re)criando narrativas para alcançar um maior entendimento do evento.



Fotografia 18 – Diptico: Interna da Talavera Bruce e sua ex-diretora.
Fonte: própria autora.



Fotografia 19 – Díptico: casal de internas e plateia da Talavera Bruce.
Fonte: própria autora.



Fotografia 20 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.



Fotografia 21 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.



Fotografia 22 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.



Fotografia 23 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.



Fotografia 24 – Interna da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.



Fotografia 25 – Díptico: convidados (sentados) e internas da Talavera Bruce Fonte: própria autora.

No caminhar pelas imagens, alguns detalhes chamam a atenção do meu olhar: são as tensões entre os territórios espaciais e corporais. Contrário às *performances*, são as tecnologias disciplinares e a ênfase nas cores das paredes que indicam às internas os modos de ocupação dos espaços. Recuperando M. Foucault (2005), entendo que é necessário separar os corpos para torná-los visíveis à observação, ou seja, pode-se dizer que a atenção dada ao espaço e à distribuição dos indivíduos nele é também uma das principais características do poder disciplinar. Conforme anuncia o autor, os procedimentos disciplinares ficam cada vez mais meticulosos e, por meio de diversas técnicas, estabelecem a organização no espaço físico, como a cerca e o quadriculamento (p.122-123). A cerca é concebida como um local heterogêneo como todos os outros e fechado em si, enquanto que o quadriculamento tem como princípio a localização imediata, onde a ideia de “cada indivíduo no seu lugar; e cada lugar um indivíduo” permite o controle da presença e/ou ausência das detentas, assim como o comportamento de cada uma. Tal procedimento visa conhecer para dominar e dominar para utilizar. Nesse aspecto, é a cerca e o quadriculamento que possibilitam o controle da dinâmica e da rotina que prejudicariam o bom funcionamento da instituição. As cercas do TB são cor-de-rosa.

Num procedimento que se aproxima do projeto das reformas íntimas (de conversão e redenção) que governaram o “período das freiras” na origem das prisões de mulheres da década de 1940, algumas paredes receberam cores em

tons rosa e lilás para estimularem a docilidade das internas na medida em que essas cores são atribuídas, tradicionalmente, na cultura brasileira, à feminilidade (Lima, 1987). Nesse sentido, seria possível supor que as cores das paredes tenham um significado disciplinar, desconsiderando, em particular, a homossexualidade feminina e sugerindo, dessa forma, uma “afeminação”⁴ da prisão. M.-L. Heilborn (1997) compartilha a ideia de que o gênero molda a sexualidade:

Está-se se salientando aqui nesse esforço de relativização da sexualidade a dimensão da construção social da pessoa, isto é, do mesmo modo em que admitimos ser a cultura quem delimita o sentido de masculino e feminino, também o próprio reconhecimento do que vem a ser um ser humano, subjetiva e socialmente falando-se, depende das representações coletivas presentes em uma sociedade sobre o que significa, como se demarca e se atualiza um ente individual (a pessoa). [...] Este modo de formular a questão apoia-se na perspectiva construtivista, que privilegia uma abordagem do sexo como um domínio social equivalente a outros tantos: carece de socialização, de internalização de representações, de introdução a determinadas práticas, de negociação de significados sobre atitudes do que venha a se constituir como erótico o sexual em um determinado contexto social. (Gagnon e Simon 1973: p. 4)

Assim, a referida autora revela que é a cultura a grande responsável pela “transformação de corpos sexuados em corpos socializados” (*idem, ibidem*).

4 Cf. Elça Mendonça Lima, *op.cit.*, p. 69.



Fotografia 26 – Internas da Talavera Bruce. Fonte: própria autora.

Contudo, em dias de festa, corpos uniformizados e distribuídos nos quadriculamentos são provocados nas suas identidades ou alteridades e recuperam – através de roupas, sapatos, maquiagens, cabelos, gestuais e subjetividades individuais – as suas singularidades. Procuro fotografar tais corpos e duas cenas despertam meu interesse: a conversa entre duas detentas e, um pouco afastada do evento, uma outra interna isolada...



Fotografia 27 – Interna da Talavera Bruce. Fonte própria autora.

No avançar do diálogo fotográfico, fui interpelada por uma agente de segurança penitenciária: “Por aí não pode. Você me fotografou?!” “Não posso fotografar por aqui?”, questiono. Ela pegou a câmera e apagou algumas imagens: “Tenho que apagar todas as imagens que aparece qualquer agente. Você não pode fotografar os agentes penitenciários. Não pode fotografar aqui”. Como salienta V. Flusser, “em fotografia não pode haver

ingenuidade.” (1985: p. 19) Há sempre uma intenção em se fotografar e em se deixar, ou não, fotografar.



Fotografia 28 – Imagens “deletadas”.

Nunca se fotografou tanto e, da mesma maneira, nunca tantas fotos foram “deletadas”, “apagadas” da “memória da câmera”. Com o advento da fotografia digital, houve um aprimoramento e uma ampliação do feito analógico de George Eastman – “Você aperta o botão, nós fazemos o resto” – que, ao final do século XIX, transformou as câmeras em equipamentos do poder de todos. Essa convergência digital estabeleceu uma série de mudanças na fotografia e, dentre elas, as mais complexas são a imediatização, a difusão, os suportes e a apreciação.

A meu ver, a utilização da câmera fotográfica digital na pesquisa de campo, se por um lado torna mais transparente o processo de construção da imagem ao exibir um resultado imediato, intensificando e estimulando a participação dos envolvidos no encontro, por outro, faz com que o pesquisador se depare com as questões da eleição, da edição e, nesse caso específico, a obrigação de destruição das imagens não-autorizadas. O pesquisador já não pode mais selecionar as imagens ao longo do trabalho e análise, distante do campo. Ademais, nas pesquisas realizadas em contextos de violência, desvios e/ou ilegalidades, como em prisões, particularmente, observamos *a priori* na fotografia uma maior aderência do seu referente, ou aquilo que R. Barthes chama de “referente fotográfico”, “a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva sem a qual não haveria fotografia” (op.cit, p. 109). Pois, como toda representação, a fotografia guarda uma ambiguidade de, ao mesmo tempo, ser e não ser a coisa representada. Por sua ontologia, a fotografia é produção de uma imagem da realidade, ou seja, necessita que um objeto se coloque na frente da câmera para que a imagem se produza. Assim, ela apresenta um componente mimético de ser imagem ou representação de algo; imagem que permite, uma vez produzida enquanto fotografia, visualizar aquele referente mesmo na sua ausência. A prisão, por suas características, obriga o desvio do olhar, ou se pretende como um espaço que se furta ao exame público. O fotografar significa, igualmente, expor (e se expor), invadir e vigiar, pois ao revelar aquilo que foi enquadrado, a imagem fotográfica, nesse contexto, pode

comprovar, provar e assim criar tensões: “Tenho que apagar todas as imagens que aparece qualquer agente. Você não pode fotografar os agentes penitenciários”, foi a ordem recebida de uma agente penitenciária.



Fotografia 28b – Imagens “deletadas”. Fonte: própria autora.

Anne-Marie Christin⁵ (1995), em *A imagem escrita ou a desrazão gráfica* diz que, para existir, quer seja um retrato ou

5 Refiro-me à autora numa mesma perspectiva de releitura proposta por Fabiana Bruno, em *Fotobiografia: por uma metodologia da Estética em Antropologia*. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Valho-me desta proposta de F. Bruno em torno das imagens para o contexto do meu trabalho, onde o preto traz a conotação de uma ausência. A ausência de uma imagem que se torna presente.

um texto escrito (uma dupla-imagem), é necessário dispor de um “suporte” – ou, para melhor dizê-lo – de uma “tela” (branca ou escura), de um “quadro”, de um “fundo” ou de um “espaço” onde essa imagem possa se assentar. Sem essa superfície ou “espaço” que participa da produção de sentidos, as escritas e as imagens não poderiam ser reveladas.

No livro *Pensée écrite et communication visuelle* (2003 [2007]), A.-M. Christin volta à questão da “superfície da tela”:

O modelo, mesmo o mais primitivo e o mais grandioso desta tela (e ele o foi, efetivamente para as três civilizações que inventaram os ideogramas, a Mesopotâmia, o Egito e a China – assim como os Maias), é o céu estrelado. O que este céu tem de surpreendente, com efeito, é que diferente do mundo heterogêneo e incoerente que nos circunda, ele, logo, nos aparece – mesmo se tratar aqui de uma ilusão –, como uma superfície contínua. Essa superfície apresenta uma dupla peculiaridade. Ela é “constelada” de pontos luminosos, os quais, em razão de seu caráter aparentemente abstrato, se propõem a nós como signos. Por outro lado, esses signos são separados por intervalos, vazios, os quais não têm nada de aleatório, mas permitem, ao contrário de combinar estes signos em sistemas. [...] Signos e tela celestes, constituem, com efeito, nas sociedades antigas, o modo de comunicação privilegiado dos homens, com o além (um para além da tela do céu), isto é, com os deuses. (p. 16)

Fazendo uma alegoria às metáforas criadas por A.-M. Christin, utilizo a ideia de “não-imagem” – apresentada como uma “tela negra” – para representar a imagem apa-

gada que não se fez visível, mas permanece como um rastro presente numa outra imagem recuperada nas lembranças da minha memória e imaginário como um traço que emerge no “branco” de uma folha de papel (a página virgem). Desta forma, busco trabalhar com uma “não-imagem” para refletir como o apagar ou excluir da imagem no cartão de memória da máquina fotográfica determinou a aparição de uma dupla-imagem: aquela que *não* foi permitida expor e a outra não-imagem que socialmente *não* permite mostrar o seu pertencimento institucional. As ideias de “tela negra” como superfície e “não-imagem” como uma ausência-visível me permitem recuperar a fotografia apagada, isto é, a imagem que não se vê, mas que existe e é carregada de sentidos, para tentar compreender a intencionalidade que orientou o “deletar” da imagem.

Na reflexão sobre as crises e os conflitos no sistema penitenciário do Rio de Janeiro, Edmundo Coelho (1987) chama a atenção para o fato de que a relação entre o agente penitenciário e o preso é condicionada por um fator estruturante das prisões: de um lado, os agentes penitenciários são os únicos interlocutores cotidianos dos presos e os representantes mais próximos do poder disciplinar, ou seja, de tudo aquilo que oprime os detentos, mas se constituem, também, no alvo de suas hostilidades (p. 84). Daí advém a vulnerabilidade à qual estão sujeitos e que se expressa nas ameaças explícitas por parte dos presos. De outro, a imagem negativa que a “sociedade” constrói do sistema penitenciário afigura os seus funcionários quando estes se

encontram fora do ambiente de trabalho. E as principais características acionadas para construir essa imagem repousam no uso excessivo da força e na corrupção. Daí um retrato que surge puramente negativo.

Movidos por essas valorações, e aconselhados por uma ética contida no Manual do Agente Penitenciário⁶ que solicita o resguardo da imagem, muitos agentes procuram esconder ou não revelar o seu vínculo com o sistema penitenciário para, assim, evitar situações de reconhecimentos por parte daqueles com quem interagem fora dos muros da instituição. Os agentes penitenciários procuram, então, evitar a exposição pública do seu pertencimento institucional. As razões da preocupação se devem à segurança pessoal. “Você me fotografou?!” perguntou a agente penitenciária, apagando a sua imagem e todas aquelas que continham agentes penitenciários.

...

Somada às mudanças na percepção sobre o aprisionamento de mulheres, a fotografia me permite apreender as sucessivas camadas de imagens existentes no universo da Penitenciária Talavera Bruce e os fenômenos que, ali, fogem à fala, à comunicação não-verbal.

6 Ver Manual do agente penitenciário disponível em: <http://www.depen.pr.gov.br/arquivos/File/manual_agente_pen.pdf>

Bibliografia

BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BAUMAN, R. A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. *Antropologia em Primeira Mão*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, UFSC: 2008.

CHRISTIN, A.-M. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris: Flammarion, 1995. (Idées et Recherches).

_____. *Pensée écrite et communication visuelle*. Actes du forum International 'Inscriptions, calligraphies et écritures dans le monde. 24 a 27 de abril de 2003. Biblioteca Alexandrina: Centro da Caligrafia, p. 15-24, 2007.

COELHO, E. C. *A oficina do diabo: crise e conflitos no sistema penitenciário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. 18ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

HEILBORN, M. L. Gênero, Sexualidade e Saúde. In: *Saúde, Sexualidade e Reprodução – compartilhando responsabilidades*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, p. 101-110, 1997.

LANGDON, J. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. In: ECKERT; ROCHA (Orgs.). *Revista Horizontes Antropológicos* 12. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

_____. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. *Antropologia em Primeira Mão*. v. 94, p. 1-26, 2007.

LIMA, E. M. *Origens da Prisão Feminina no Rio de Janeiro – O Período das Freiras (1942 –1955)*. Rio de Janeiro: OAB/RJ, 1983.

SAMAIN, E. Um retorno à “Câmara Clara”. Roland Barthes e a antropologia visual. In: *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SAHLINS, M. *Cultura na prática*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

_____. La Pensée Bourgeoise: a sociedade ocidental como cultura. In: *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007

SOARES, B. M.; ILGENFRITZ, I. *Prisioneiras: vida e violência atrás das grades*. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.

FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

O artifício da imagem na construção do real

Carmen Opipari

École des Hautes Études en Sciences Sociales, França

Sylvie Timbert

Université de Nice Sophia-Antipolis, França

Abordando o estatuto das imagens produzidas em dois contextos de pesquisa de campo, trataremos da questão da construção do real operada através do artifício da imagem, assim como dos desdobramentos teóricos e metodológicos decorrentes. O primeiro contexto é o de terreiros de candomblé de São Paulo nos quais trabalhamos com crianças na realização do filme “Bárbara e seus amigos no país do candomblé”¹ (Opipari; Timbert, 1997) e com erês, os espíritos-criança, na realização de “erê/erê: son image ou celle de l'autre?” (Opipari; Timbert, 1998). O segundo contexto é o de uma favela no Rio de Janeiro, onde realizamos com crianças² do morro e da escola de samba de Mangueira “O

1 Este filme recebeu o prêmio do Istituto Etnografico della Sardegna-Rassegna Internazionale di Cinema Etnografico, Nuoro, 1998, e o prêmio do Juri no festival Bilan du Film Ethnographique, Paris, 1997.

2 Para essa pesquisa, contamos com o apoio do CNPQ e da FAPERJ através da concessão de bolsas de pós-doutorado.

morro da Mangueira como é”³ (Opipari; Timbert, 2010). Apesar da diversidade de temas abordados e dos objetivos particulares a cada pesquisa, o ponto de vista adotado nestes dois campos converge para o que, privilegiando seus aspectos menores, chamamos “olhares da criança”.

Na acepção de Deleuze e Guattari (1980), esse aspecto menor não se resume a uma minoria. De fato, o olhar menor emana geralmente do minoritário, mas se consideramos uma pessoa, uma entidade ou um grupo que se constitui enquanto tal, que passa a ser representativo de si mesmo ou dessa minoria, ele escapa ao aspecto menor. Se a minoria é um estatuto, o menor, ao contrário, é alguma coisa que passa. Ele é precário, instável, nômade. Nessa perspectiva, não se trata da criança como categoria de pessoa cujo futuro seria o adulto. No seu aspecto menor, a criança é encarada como potência de devir, entrando ela mesma num devir-criança produtor de novas subjetividades, encarnando esse “olhar menor” que desestabiliza o instituído, aponta para sentidos incessantemente renovados. As crianças aqui são consideradas como verdadeiros atores sociais capazes de refletir sobre suas próprias experiências. Levando a sério suas brincadeiras e histórias, pudemos estabelecer um diálogo no qual nos tornamos parceiros de interrogações mútuas e recíprocas. Tendo a imagem como suporte e objeto de reflexão, o campo comum a essas experiências de

3 Este filme recebeu o prêmio “filme mais inovador” do Istituto Etnografico della Sardegna-Rassegna Internazionale di Cinema Etnografico, Nuoro, 2010.

pesquisa integra a dimensão do imaginário na construção do real e a produção de novas subjetividades através desses olhares da criança.

No trabalho de campo em terreiros de candomblé, a utilização do vídeo como ferramenta de pesquisa levou-nos a adotar uma estratégia de banalização na qual a câmera, mesmo desligada, estaria o máximo possível associada à nossa presença. Longe de tentar dissimulá-la, a integração da câmera ao nosso próprio corpo atribuía-lhe várias funções. Nosso papel era, assim, definido pela maneira como ela atuava, o que, por outro lado, sinalizava o interesse que dávamos a certas situações ou acontecimentos. A câmera constituiu-se, dessa forma, em bloco de anotações fílmicas a partir do qual elaboraríamos reflexões teóricas que alimentariam por sua vez a realização de alguns filmes.

Nesse processo, a percepção que as pessoas tinham do nosso trabalho levava-as a nos indagar, por exemplo, sobre o que fazíamos ali quando, em algumas ocasiões, não trazíamos a câmera conosco. Essa percepção exprime-se na brincadeira de uma criança que nos seguia, enquanto filmávamos, segurando uma garrafinha de plástico colada num dos olhos: as imagens que captamos nesse jogo de espelho com sua câmera de mentira revelam nossos próprios gestos e postura. Na edição do filme⁴ que resultou dessas experiências, a poesia singela dessas imagens faz eco à

4 Trata-se aqui do filme “Bárbara e seus amigos no país do candomblé”.

reflexão de duas outras crianças que, falando do que gostariam de ser quando crescer, nos dão sua visão do nosso trabalho e concluem: “Quero ser filmadora, como vocês.”

De maneira esparsa e difusa, as crianças participam da vida cotidiana dos terreiros assim como dos momentos mais solenes de suas festas rituais. Nas nossas anotações fílmicas, fomos percebendo sua singular presença: um olhar curioso através da porta semiaberta do quarto dos orixás; a observação atenta durante o sacrifício de animais e a participação ativa ajudando na preparação destes; garotos que batucam com um pedacinho de pau imitando os *ogãs*⁵; meninas que ajudam as *equedis*⁶; durante as festas, crianças que se divertem em imitar os gestos dos adultos e no cotidiano, adultos que se divertem, por sua vez, em pedir para as crianças imitarem, para a câmera, a gestualidade do transe. Notas fílmicas a analisar: como abordar essas práticas, à margem dos rituais, aparentemente sem importância, banais e bastante comuns? Que sentido assumem essas brincadeiras de imitação para os adultos e sobretudo para as crianças?

Essas questões puderam ser aprofundadas a partir de um desses felizes acasos que intervêm nos momentos aparentemente vazios do campo. Estávamos na laje da casa de uma filha de santo, na pequena favela que dá de fundos para o terreiro de candomblé de seu pai. Fazia muito calor,

5 Músicos responsáveis pelos atabaques.

6 Mulheres que, entre outras coisas, cuidam das pessoas em transe.

instalamo-nos ali para beber uma cerveja. Distraidamente, vemos logo embaixo, numa viela, crianças que brincam: algumas meninas fazem bolinhas de barro, outras as dispõem sobre pedaços de madeira que decoram com flores e folhas. Observação flutuante de uma brincadeira de criança. Uma das garotas levanta essa espécie de tabuleiro para colocá-lo sobre a cabeça e, tentando equilibrá-lo, deixa entrever uma pequena dança. As outras riem e continuam a preparar seus pratos. Dois ou três meninos, que assistem esse vai e vem, começam a batucar sobre baldes e bacias de plástico. Outras garotas esboçam alguns passos daquela mesma dança. A brincadeira parecia tomar corpo e chamava cada vez mais nossa atenção. Interrompemos a conversa com a filha de santo: “Olha aquelas crianças, elas estão brincando de quê?”. Levantando-se para buscar mais uma cerveja, ela nos respondeu: “Ah, elas não têm o que inventar... Isso é diversão de criança...”. O som dos atabaques improvisados não nos parecia aleatório, já podíamos reconhecer o toque dedicado a um orixá: elas brincam de candomblé. Víamos ali, pela primeira vez, certos elementos rituais estruturarem-se de maneira autônoma numa brincadeira da qual os adultos não participavam. Apesar do grande interesse que nos despertava, hesitamos em descer para filmá-la.

Se os efeitos inevitáveis da auto-encenação integravam-se como mediadores nas relações com as pessoas e como dado da própria pesquisa, até que ponto a introdução da câmera nessa brincadeira a exacerbaria ou até mesmo nos impediria de acompanhar seu desenrolar até

o fim? Uma aposta a fazer, descemos e começamos a filmar. No início um pouco tímidas, fingindo não nos ver, as crianças acabam brincando conosco. As meninas colocam os tabuleiros sobre a cabeça, formam uma roda para dançar ao som dos atabaques. Dão várias voltas, em seguida, colocam os tabuleiros no chão e retornam à roda. Agora, uma delas fecha os olhos, curva-se para frente, seus ombros tremem, coloca as mãos para trás e passa a dançar de maneira diferente. Depois de alguns segundos, ela para, dá uma risada. Outras meninas esboçam os mesmos gestos e passam a dançar com os olhos fechados. Decidimos seguir uma delas de muito perto. As risadas das outras não parecem perturbá-la, ela se mostra séria, impassível. Num enquadramento com a câmera muito próxima do seu corpo, podemos vê-lo tremer ligeiramente. Faz mais de um minuto que a seguimos assim nesse plano — sequência que nos permite captar a intensidade e os fluxos criados nessa relação. Já não se ouvem mais os risos das outras. Tomadas por essa performance, temos a impressão de filmar um transe. A garota para, olha para a lente e solta uma gargalhada. A brincadeira continua com variações de gestos, danças e ritmos que, assemelhando-se de maneira flagrante aos rituais dos adultos, comportam, no entanto, uma boa parte de improvisação muito criativa. A noite cai, precisamos interromper a filmagem. A brincadeira também cessa e as crianças nos pedem para voltarmos uma outra vez para “continuar brincando”, o que fazemos alguns dias mais tarde.

Dessa vez, a brincadeira incrementa-se com novos ingredientes: as meninas enrolam tecidos em volta do corpo e cabeça, seus “transes” intensificam-se, as referências a seqüências de rituais são mais variadas. Mais garotos tocam seus atabaques improvisados. Outras crianças e alguns adultos instalam-se em volta para assistir. De vez em quando, essa “plateia” intervém para acrescentar um elemento nas improvisações de cada uma. Filmamos mais longamente do que a primeira vez, a câmera integra-se completamente à brincadeira: as crianças brincam para e com ela. De fato, a auto-encenação tornou-se um catalisador, um desencadeador das performances. Isso nos permitiu, em seguida, tecer outros laços com as crianças que, como os adultos, se mostraram um pouco surpresas com nosso interesse pelas suas atividades lúdicas, pelo que experimentavam, pelas histórias que podiam querer nos contar.

Outras filmagens de brincadeiras e de uma série de conversas abriam novas pistas de pesquisa e a possibilidade de realizar um filme. Elas nos falam de suas sensações corporais, de seu desejo de “virar no santo”⁷, de pertencer ao candomblé, do encanto que representam para elas as roupas, as danças, a transformação dos corpos durante o transe. Com os adultos, as questões levantadas pelas crianças intervinham como objeto de pesquisa: Seus filhos brincam também? O que pensam a respeito desses “transes”? Quando eram crianças, brincavam também de “virar no

7 Entrar em transe.

santo”? Desenhava-se uma nova perspectiva: os adultos, que aparentemente não davam quase nenhuma importância a essas “invenções de criança”, demonstravam um olhar interessado. Eles explicam, por exemplo, como, nessas “imitações” de transe, identificam às vezes nos corpos das crianças sinais de uma aproximação do orixá, “como um leve carinho”. Navegando entre essas reflexões e experiências, não procurávamos estabelecer uma relação vertical na qual as colocações dos adultos explicariam as práticas das crianças. Pelo contrário, colocadas num mesmo plano, esclareceriam diferentemente a questão do aprendizado e da produção dos códigos sociais nos quais o “verdadeiro” e o “falso” do transe são constantemente redefinidos.

Retornando do campo, a análise das anotações fílmicas nos orientaram na direção de uma concepção do filme baseada num desafio. Tratava-se de levar o espectador a penetrar no mundo do candomblé através dos olhares da criança, sem recurso a um fio condutor clássico, imposto por um comentário “científico”, ou ainda pelas explicações autorizadas de pais de santo ou de adultos. As histórias de vida de algumas dessas crianças, seu olhar menor, deveriam ser suficientes para nos garantir contra todo tipo de exotismo, mostrando a presença de práticas do candomblé até o mais íntimo de seu dia-a-dia: as brincadeiras girando em torno do transe; a iniciação, para alguns, desde muito cedo; suas participações informais nos rituais; a manifestação do orixá no cotidiano através do transe ocorrido no contexto de uma doença grave, etc. As imagens desperta-

riam, assim, para uma percepção sensível dos diferentes aspectos corporais das brincadeiras e das marcas deixadas nos corpos: visíveis numa gestualidade bastante elaborada, produzindo esses transe “de mentira” e marcas “de verdade” quando escarificam seus braços para “fazer de conta” que foram iniciadas; ou ainda mais sutis, quando nos falam de suas sensações durante a brincadeira como as de uma experiência de transe “de verdade”. Como Alice, essas imagens produzidas pelas crianças nos conduzem numa viagem ao “país do candomblé” onde o imaginário opera na construção do real.

Paralelamente ao filme, as análises teóricas do “verdadeiro falso” e do “falso verdadeiro” de seus transe não se limitavam mais tão somente às experiências e brincadeiras das crianças. Encontrávamos a pertinência dessas questões nas práticas dos adultos. De fato, os deslizamentos de fronteira entre “verdadeiro” e “falso” mostraram-se inerentes ao aprendizado do qual o transe é objeto. Estar quase, não o suficiente ou verdadeiramente em transe são modulações sutis, variações enunciadas e vividas em diferentes momentos em que se estabelece a relação entre a pessoa e seu orixá, ou santo. Processo dinâmico, sua efetivação nunca é propriamente concluída; a aliança entre o adepto e seu orixá ou santo está sempre sendo selada. O ritual de iniciação, marco dessa ligação, é encarado nas expressões que o definem — “fazer o santo” ou “ser feito no santo” — como uma dupla fabricação, da pessoa e de seu santo. Feitura mútua e contínua operada pelos rituais e no cotidiano ao longo da

história da pessoa, essa aliança produz um bloco indissociável adepto-santo que, no momento do transe, será identificado como sendo o “santo de tal pessoa”, e no cotidiano, “a pessoa de tal santo” (Opipari, 2010). Aquém da iniciação, pode-se ver, na brincadeira das crianças, as primícias dessa construção de um “personagem” que será identificado mais tarde como sendo seu santo. Essas brincadeiras não se limitam, então, a uma imitação estereotipada da gestualidade dos adultos, elas encerram uma potência criativa. No limiar do “de verdade” e do “de mentira”, ao brincar, as crianças experimentam em suas performances um salto (Opipari; Timbert, 2001) e tornam-se, como os adultos, atores na produção dos códigos sociais do transe.

A questão desses deslizamentos de fronteira e saltos aparece no filme graças à maneira como a brincadeira foi levada a sério. Levar a sério implica na nossa capacidade de realmente escutar o que a criança tem a dizer a ponto de sermos “postos em movimento” por elas⁸. Os comen-

8 Como nos indica Márcio Goldman, devemos ser capazes de realmente escutar qualquer “nativo” “‘o máximo possível’, quer dizer, até sermos ‘postos em movimento pelos informantes’. Estes, aliás, nunca são ‘informantes’, mas atores dotados de reflexividade própria, ou seja, teóricos, com os quais podemos e devemos tentar dialogar e aprender. A capacidade de suportar a palavra nativa, levá-la efetivamente a sério e permitir que conduza a reflexão antropológica até o seu limite parecem-me os únicos critérios de qualidade disponíveis na nossa disciplina — qualidade, é evidente, infinita e interminavelmente aperfeiçoável.” (Goldman, 2009, p. 130).

tários de um dos pais de santo que, durante as filmagens, mostrara-se bastante crítico ao tempo e à importância que dedicávamos às crianças, nos daria uma outra dimensão desse levar a sério. Sua interpretação sobre a forma como apresentamos a brincadeira — esta é introduzida pela fabricação dos bolinhos de barro — dava-lhe um alcance quase mítico: “Vocês fizeram bem de começar o filme com a terra. A terra misturada com a água é o começo de tudo, vocês fizeram bem de mostrar isso no começo do filme, porque no candomblé, a criança também é o começo de tudo”. Como o barro, a criança no seu aspecto menor é potência de devir. Esse aspecto age e está presente no devir-criança dos recém-iniciados, processo que delinea os primeiros traços de seus erês, espíritos-criança mensageiros do orixá.

Durante o longo período dessa pesquisa de campo, foi também na relação com esses espíritos-criança que encontramos um terreno fértil para a reflexão sobre a produção de imagens do transe. Essa questão já suscitou controvérsias históricas, tendo como base o problema do segredo ritual. Nas disputas entre terreiros, dizia-se, por exemplo, que aqueles que abriam suas portas para serem fotografados ou filmados, revelando esse segredo, não tinham ou perdiam sua raiz, sua tradição. A produção dessas imagens tornariam-se, então, um perigo para sua reputação. A introdução, cada vez mais frequente, de câmeras nos terreiros, pelos antropólogos e pelos próprios adeptos, ameniza o discurso ao mesmo tempo que permite colocar em evidência a atribuição de um certo poder aos orixás: poder de velar uma foto, ou ainda, de

não se revelar na imagem produzida. No contexto das religiões africanas, Jean Rouch observara que, ao ver sua imagem no estado de transe, a pessoa poderia entrar novamente em transe. Perigo da imagem. Poder da divindade sobre a imagem. Poder da imagem sobre o adepto.

Na sua dissertação dedicada aos erês, Ordep Trindade Serra (1978) constata que estes não suportam uma confrontação com sua própria imagem. Na nossa experiência de campo, observamos que a presença da câmera suscitava efetivamente reações bastante particulares dos erês, não somente de hostilidade, mas também de curiosidade, cabotinagem, jogo. Resolvemos mais uma vez levar a sério a brincadeira tentando estabelecer um diálogo com esses erês, através do dispositivo imagético, para explorar essas nuances. O que essa relação com a imagem poderia nos revelar sobre o papel desempenhado pelos erês no próprio Candomblé? O que os erês teriam a nos ensinar sobre nossas imagens? Em que medida poderíamos fazer de sua auto-encenação objeto de investigação?

Essa experiência foi primeiramente desenvolvida no contexto das festas rituais, dedicadas aos erês, realizadas nos terreiros e também, de maneira mais particular, na casa de adeptos. As questões-guia iniciais tratavam da relação dos erês com sua própria imagem e as representações que resultam dessa relação, assim como da relação do adepto com seu erê e com seu santo. De maneira mais geral, questionávamos o estatuto das imagens do transe produzidas nos filmes antropológicos. Qual é o estatuto dessas imagens

para o espectador, para a antropologia, para os adeptos e para os próprios erês? A edição do filme seria guiada por essas indagações. Após uma sequência de imagens de transe nas quais vão surgindo os orixás e depois os erês, nosso comentário em voz *off* convida o espectador a essa reflexão: “Captar em imagens a transformação dos corpos durante o transe e a minuciosa recomposição desses corpos numa nova identidade, um novo personagem, o da divindade, o orixá, e depois o do erê. Qual é o objeto dessa captura? O que capturamos de passagem nessas passagens de posseção? No candomblé, os erês são espíritos-criança. Estes erês são os mensageiros dos orixás que os enviam em terra. Os orixás abandonam os corpos de suas filhas ou filhos para deixar lugar aos erês. Posseção precedida de uma desposseção, o erê encarna a própria ambiguidade: ele é filho do orixá, como o adepto, mas é também pai desse adepto, como o orixá. Personagem liminar, o erê talvez esteja no limiar de qualquer representação. Erê, seu nome significa em yoruba: estátua, imagem. Ele é filho, pai, mas também indissociavelmente irmão, duplo. Pois, chama-se o erê Ibeji, os gêmeos yoruba, ou Cosme e Damião, os gêmeos cristãos. Interpeladas pelas suas reações à câmera, às vezes hostis ou violentas, mas também e muito frequentemente zombeteiras e cabotinas, decidimos estabelecer com eles um diálogo mais explícito. Quem são esses personagens que nossa câmera tenta captar? Como eles percebem sua ‘mise en images’? Qual é o estatuto dessas imagens: quem reconhece quem ali?”

A partir do diálogo estabelecido pelos erês com nossa câmera, acrescentamos uma câmera fotográfica Polaroid para a produção de discursos e imagens sobre a própria imagem. O dispositivo consistia em colocar algumas questões preliminares aos erês: nome, idade, o que mais gosta de fazer, etc. Em seguida, pedíamos que fizessem uma descrição de si mesmos para, por fim, perguntar se já tinham se visto e se gostariam de se ver. Nessa última etapa, intervinha a Polaroid: clic! Captada a imagem, aguardávamos com o erê sua aparição no papel. Surgia um curioso diálogo cujas variações e nuances foram compondo um desenho impreciso, de contornos oscilantes. Alguns viam, na progressiva formação da imagem Polaroid, eles mesmos e, como Colibri, acrescentavam: “Eu sou bonito”. Para outros, como Margarida que se descreveu como uma menina loira, tratava-se de sua cavala, o corpo do adepto, no seu caso o de Marlene, uma senhora bem negra. Ameaçando com a possibilidade de fazer explodir a câmera, Margarida nos advertira: “Esse troço não me pega.”

A aparição gradual da imagem da Polaroid, talvez como o próprio transe, parecia materializar esse processo sutil de reconhecimento de si mesmo e/ou do “outro” através do qual não se define necessariamente uma identidade, mas traços, linhas de um papel desempenhado por esse personagem que, às vezes, pode ser ou estar ali só pela metade:

- Como você se chama?
- Espada de fogo.
- Quantos anos você tem?

- Metade.
- Como assim, metade?
- Metade. Eu ainda não nasci, não fui raspado [iniciado].

Se o transe pode intervir antes da iniciação do adepto, esse diálogo intermediado pelo dispositivo imagético sugere a possibilidade do erê ocupar uma espécie de limbo, esse território do entre-dois, da liminaridade: já ali, mas sem ter ainda nascido.

Além da câmera Polaroid, o próprio vídeo foi utilizado como dispositivo mediador do diálogo com os erês mas também com os adeptos. Mostramos a uma filha de santo trechos de um filme, que realizamos anteriormente (Opipari; Timbert, 1993), no qual seu erê era um dos protagonistas. O reconhecimento de seu santo, de seu erê e os dos outros adeptos é imediato e inequívoco. Filmamos em seguida uma conversa com ela sobre a possibilidade de mostrarmos as mesmas imagens a seu orixá e a seu erê. Quanto ao orixá, duas razões, segundo ela, nos impediriam. O orixá, vindo sempre com os olhos fechados, não poderia enxergar. Além disso ou, talvez por isso, os orixás “não gostam de televisão”. Quanto ao erê, “que já vem com os olhos abertos”, poderíamos tentar se uma das equedis do terreiro o chamasse ali mesmo, em sua casa. Marcamos então um encontro no qual pudemos passar num monitor trechos do mesmo filme a Cuscuzeiro, seu erê. A partir de seus comentários, surgia progressivamente um novo diálogo. Quando o filme mostra, na festa ritual dedicada aos erês, o momento

em que estes abandonam os corpos dos adeptos deixando o lugar para os orixás, Cuscuzeiro nos explica: “Agora tá cantando pro meu dispaizinho vir em terra pra eu ir embora...”. Com esse “agora”, a colocação no presente nos incita a questioná-lo:

— Porque você não vai embora quando você ouve essa cantiga?

— Eu vou embora só quando eu quiser...

— Ah é?

— Aí tá cantando pro meu dispaizinho Oxalá... Sabe porque eu não vou embora?

— Não.

— Porque lá é uma coisa, eu tô aqui é uma outra coisa, não é o meu dispaizinho que tá aqui cantando...

— Ah...

— Ele tá dentro daquele negócio...meu dispaizinho tá aqui?

— Não.

— Meu dispaizinho tá cantando aqui? Então, pronto!...

A reflexão arguta de Cuscuzeiro sobre o espaço e o tempo da imagem no monitor nos faz avançar sobre a possibilidade dele se olhar num espelho. Ele responde que não pode fazê-lo e acrescenta:

— Desde que eu nasci, eu nunca me vi no espelho... eu sou feio...

— Porque você pode se olhar no filme e não pode se olhar no espelho?

— Eu olhei porque tava lá dentro, e naquele espelho que a senhora quer mostrar pra eu, eu nunca zolhei... e nós não sai naquilo... a senhora põe eu lá dentro do espelho?

Expondo, através dos dispositivos imagéticos utilizados, o procedimento de construção e produção das imagens, o filme traz essa reflexão sobre o que estamos chamando aqui de artifício da imagem: o meio ou o processo através do qual ela é capaz de produzir algo. Construído a partir das questões compartilhadas ao longo dessa experiência com os erês, ele é deliberadamente inconclusivo. Sequência de imagens de erês que provocam ou brincam com a câmera e nossa voz *off* que comenta: “Medo, provocação, curiosidade, zombaria? A maioria dos erês brincaram de dialogar conosco, com nossa câmera: sou eu, não sou eu, é a minha cavala. O erê toma posseção dos corpos num dado momento, num dado lugar. Imagem, magia do instante. Não se captura nada num espelho, o que se capta em vídeo? O que vimos da beleza de Colibri, da feiúra de Cuscuzeiro, da loirice de Margarida? Você não me pegou, você não me conhece.”

Seguindo o fio das reflexões elaboradas no contexto do candomblé, novas trilhas foram traçadas na pesquisa que desenvolvemos na favela da Mangueira no Rio de Janeiro. Um dos objetivos era o de cartografar, a partir dos olhares de algumas crianças, as microrresistências vividas no cotidiano entre morro e escola de samba de Mangueira.

Nesse contexto, a relação com a câmera estabeleceu-se de maneira diferente ao do candomblé. Nos espaços reservados às atividades da escola de samba, antes de levá-la

ao campo, ela já estava lá, nas representações compartilhadas pelas pessoas sobre o que seria o trabalho de alguém vindo do exterior. A banalização da imagem na Mangueira, o hábito dos moradores de ver repórteres televisivos tanto no morro quanto na escola de samba, amalgamava nossa presença à de uma câmera inexistente. Mesmo sem ela, éramos apresentadas como sendo “as moças que estão fazendo umas filmagens aqui”. Opostamente ao processo de integração da câmera a nosso corpo, desta vez seria necessário liberá-lo desse prolongamento parasita. Somente depois de alguns meses indo a campo sem a câmera, começamos a filmar as aulas (de cavaquinho, passista, mestre-sala e porta-bandeira) ministradas às crianças na quadra da escola de samba. De modo geral, tratava-se de registros descritivos nos quais o diálogo com as crianças era ainda limitado. Intercalávamos essas filmagens à nossa participação sem a câmera buscando criar outros espaços de troca.

A tentativa de filmagens de conversas com algumas crianças e de cenas no morro apontaram, na sua maioria, os tropeços e os desencontros que nos levariam a buscar um outro caminho para apagar, não somente os estereótipos que nos eram atribuídos, mas também aqueles que se colam às imagens, veiculadas exaustivamente, do espetáculo do carnaval e das “crianças da favela”: exímios sambistas ou vítimas da violência. No morro, na época controlado por uma facção do tráfico de drogas, um cuidado especial deveria ser tomado para introduzirmos a câmera: que tipo de imagem poderíamos produzir sobre o cotidiano

vivido ali? Dificuldade ou impossibilidade de filmar, e filmar o quê? Cenas mais ou menos ensaiadas de alguém que “faz de conta”, sem olhar para câmera, que está descendo por uma viela inevitavelmente esvaziada? Imagens negociadas? Jovens armados, fumando maconha, fora de foco ou tarjados? Imagens roubadas por uma câmera escondida?

Em seu estudo sobre Francis Bacon, Deleuze (1984) lembra que o pintor jamais se encontra diante de uma tela branca e virgem: de antemão, esta está sempre recoberta de clichês. Antes de começar a pintar, é preciso livrar-se deles: limpá-los, varrê-los. Mais do que em outras situações de campo, devíamos nos submeter à tarefa fastidiosa e incessantemente recomeçada de “limpeza” das relações estabelecidas com a câmera. Embaralhando as pistas, tateando um pouco ao acaso, tentávamos reencontrar, de maneira diversa, zonas de conexões diferentes.

Alguns meses foram necessários para tecermos laços com um garoto de 8 anos que já havíamos filmado nos cursos de mestre-sala. Propusemos filmar uma conversa com ele na qual falaríamos dos cursos, da escola de samba mirim na qual desfilava e de sua vida no morro. Apesar de carregada de todos os clichês de uma “entrevista”, essa conversa abriu espaço para uma proposta que ele nos faria: filmar, no campinho perto de sua casa, seu “bloco” formado por meninos que tocam numa bateria improvisada com latas e baldes e meninas que sambam. Preparamos essa filmagem com um jovem morador do morro que nos auxiliaria caso a presença da câmera criasse algum problema com as pesso-

as do entorno. Deixando-nos guiar pelo desejo das crianças de serem filmadas no “seu bloco”, fazendo “o seu carnaval”, entrevistamos um espaço menos marcado por imagens padronizadas pela escola de samba.

A partir dessa experiência, o garoto de 8 anos e a sua turminha (dois outros garotos e uma menina) passaram a nos encontrar após os cursos para um bate-papo no qual nos contavam as novidades do morro, o que se passara nos intervalos de nossas ausências. Aos poucos, fabricavam narrativas e histórias ricas em detalhes e imagens. Abria-se uma brecha para estendermos esses encontros. Propusemos então uma brincadeira com a qual pensávamos poder produzir outras imagens: desenhar. A aceitação foi imediata e a organização empenhada por todos: nos veríamos sábado, eles preparariam a laje da casa de um dos garotos, nós levaríamos papel, lápis, canetinhas, etc.

Só algumas indicações iniciais, como as regras de um jogo, norteariam nossa brincadeira: colocar a folha de papel na horizontal, eles teriam uma só folha, por isso era preciso caprichar no desenho levando o tempo que fosse. Em seguida, nossa ideia era aliar ao olhar de cada um, exposto nos seus desenhos, a narrativa de histórias que dessem conta do cotidiano vivido por eles. Uma espécie de exercício estético e antropológico de aproximação de imagens a narrativas sobre esse cotidiano. As correções dos textos que faziam, a escolha dos temas dos desenhos diziam também respeito ao que poderia ou não sair dali, ao que era passível ou não de se tornar público. Um menino propôs desde o primeiro

encontro que filmássemos os desenhos enquanto um outro leria as histórias. Mais uma brincadeira surgia e cada um dava uma ideia no que foi se apresentando como esboço de roteiro para um possível filme. As sessões de desenho eram intercaladas pelos encontros para gravação das histórias, as duas atividades funcionando como motores uma da outra.

No meio desse processo, talvez um excesso de zelo na “lavagem da tela” nos tenha levado à uma situação engraçada. Numa conversa, contávamos que, naquela semana, tínhamos apresentado no Museu Nacional, vizinho ao morro da Mangueira, um filme realizado com crianças do candomblé. Um dos garotos, surpreso, exclamou-se:

— Vocês fazem filmes? E se a gente fizesse um juntos?!

Aproveitamos a deixa:

— O que você acha que estamos fazendo?

No sorriso silencioso esboçado em seguida pelo garoto, reencontrávamos esse olhar menor até então encoberto por tantas camadas pré-concebidas; o plano de consistência parecia começar a “dar ponto”, novas subjetividades poderiam exprimir-se. Nos nossos vários encontros, os temas dos desenhos, as modalidades de invenção das histórias e as regras da brincadeira variavam em função do cruzamento de pontos de vista e desejos de cada um. Não se tratava de coletar dados em si sobre o que é o morro ou o que é a Escola de Samba. Pelo contrário, eram os processos de construção dessas imagens que nos interessavam privilegiar. Nada estava preliminarmente instituído, a metodologia

de trabalho seria inventada passo a passo com eles. Seguindo Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros, nosso desafio era o de “realizar uma reversão do sentido tradicional de método — não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (méta-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas.” (Benevides; Passos, 2009, p. 17). Um método cartográfico no qual, na instalação dos dispositivos imagéticos, através dos desenhos, histórias e vídeo, realizaríamos três deslocamentos concomitantes, indissociáveis e contínuos. Deslocamento no espaço, na temporalidade e o próprio deslocamento de si mesmo nos permitiriam seguir nesse caminho⁹.

Para as filmagens, decidimos que um lugar fora da Mangueira seria a melhor opção, já que a presença da câmera ali certamente não seria bem aceita. Nossos trajetos e incursões no morro e a apreciação de eventuais perigos e conflitos contavam com a sagacidade e experiência das crianças, nossos guias. Escolhemos a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), espaço próximo dos moradores da Mangueira¹⁰ e uma referência simbólica para o trabalho

9 Para uma abordagem mais detalhada desse método cartográfico ver Opipari e Timbert, 2013.

10 O conjunto de prédios da UERJ, separado do morro pela linha do trem, ocupa boa parte da paisagem que se vê de vários pontos da favela. Os moradores do morro encontram na UERJ diversos tipos de assistência: social, hospitalar, jurídica, etc. Antes de abrigar a Universidade, essa construção, que se destinava ao Hospital das Clínicas da Universidade do Brasil, permaneceu durante muitos

que estávamos fazendo, “nosso trabalho”, como passou a ser chamada a brincadeira. Este compreendia os desenhos, as histórias, as filmagens, o filme e a própria pesquisa que apresentaríamos mais tarde numa outra Universidade.

Além da UERJ, fizemos filmagens em outros lugares. Essas “saídas” eram muito apreciadas pela descoberta de novos espaços e pelo prazer de passear pela cidade. Mas a situação na UERJ trazia particularidades que foram apontadas por um dos garotos como as mais adequadas para o “nosso trabalho”: estar em volta da mesa, no ambiente silencioso da biblioteca, e com praticamente ninguém no terraço. Dali, tínhamos também o morro da Mangueira como pano de fundo, o que possibilitou, desde a primeira filmagem, um deslocamento do olhar permitindo um espaço de diálogo inédito no qual acolhíamos, pouco a pouco, uma Mangueira que, ao mesmo tempo próxima e distante, poderia ser contada, retrabalhada como um íntimo-estrangeiro.

Nesse primeiro encontro, como combinado, começamos pela gravação da leitura das histórias criadas até então. Ao final, a câmera permaneceu ligada. Sem nada previsto para o próximo passo, no meio de um breve silêncio, uma das crianças tomou a palavra instaurando uma conversa. Tratava-se agora, para nós, de nos deixarmos “pôr em movimento” pela intensidade das reflexões que surgiam, mo-

anos inacabada. Com os restos do material deixado ali formou-se a vizinha Favela do Esqueleto na qual viveram antigos moradores da Mangueira até serem removidos nos anos 1960.

vendo-nos no bom ritmo. A câmera deveria acompanhar os diálogos mas, por vezes, precedê-los e dar a palavra, no bom momento. Por exemplo, com o simples enquadramento da criança que escuta a outra ou ainda, durante um silêncio, com um lento movimento de panorâmica capaz de produzir uma relação onde o acaso da irrupção de uma fala pode ser captado ou mesmo produzido. Brincaríamos assim também com essas crianças que permanecem dificilmente no quadro.

Na dimensão lúdica, onde o jogo e a brincadeira são mais uma vez levados a sério, o imaginário desempenha um papel fundamental na conexão que se dá entre antropólogas e crianças. Deslocamo-nos, não somente no espaço, viajamos nesse imaginário sem sair do lugar. De fato, essa viagem não implica um movimento, mas uma relação com a diferença¹¹. Deslocamo-nos, antropólogas e crianças, de nós mesmas para acolher “o outro”. Somos desterritorializadas pelo agenciamento de elementos heterogêneos que implica essa conexão. As subjetividades não estão constituídas de antemão. Neste agenciamento, bifurcamos da ideia de intersubjetividade para a de produção. O diálogo torna-se, então, produtor de subjetividades: antropólogas e crianças entram num devir-outro criador de novas significações. O produto desse encontro, as subjetividades que emergem dali, são coletivas e polifônicas. Papéis e funções

11 Referimo-nos aqui à ideia de *voyage sur place* de Deleuze e Guattari (1972), retomada igualmente por Janice Caiafa (2007).

circulam, o conhecimento antropológico não pertence mais a um do que ao outro.

Pudemos, nesses vários encontros, filmar conversas sobre a vida no morro estimuladas pelos próprios desenhos. Percorríamos as “histórias inventadas” deslizando facilmente entre elas e a “realidade”. A participação de uma das crianças flagrou um dos aspectos fundamentais dos dispositivos e da metodologia de trabalho que criávamos coletivamente nessa experimentação. Ao falar do seu desejo de filmar o morro, os moradores e sua família, ela é interrompida por um dos garotos que acena para isso a necessidade de se filmar a Mangueira de perto. Diante do aparente impasse imposto pela impossibilidade de subir o morro com a câmera, ou ainda, de abordar esse próximo-distante, a garota corta-lhe a palavra: “Isso é uma história, você tem que entender, tem que botar na cabeça, isso é uma história. Não é uma realidade, se fosse uma realidade, tudo bem, mas é uma história, como se fosse assim: uma história minha, sua, do Braian, do Júnior, da Carmen, da Sylvie.” E apontando para o morro e para a linha do trem que nos separava de lá: “Uma realidade é assim, uma casa de verdade dos moradores, o trem que agora tá passando, essas coisas aí... Isso é uma história... Isso daí que é a realidade”. Nossa história, nosso trabalho, nosso filme, um território distinto dessa realidade imediatamente visível que reconstruímos lentamente para nos aproximarmos de um “real imaginado” (Gonçalves, 2008), no qual uma nova temporalidade instala-se, a das narrativas: “daqui seis horas”, “daqui cin-

co dias”, “era uma vez”, “é como se”. Reencontramos, na edição do filme, a exigência desse deslocamento temporal, já que nenhuma continuidade cronológica impõem-se: sequências das crianças filmadas em idades diferentes encaixam-se sem nenhuma preocupação com a linearidade. Nem mesmo a circularidade dos ciclos do carnaval prevalece. Seguimos a ideia de Jean Rouch, segundo o qual “fazendo como se, ficamos mais próximos da realidade.” (Fieschi, 1998). Deslocando-nos ao grado das fabulações dos desenhos e histórias, entrevemos esse real construído pelo artifício da imagem, uma ficção que, longe de opor-se ao real, nos permite ao contrário construí-lo coletivamente.

A esses deslocamentos vieram acoplar-se diferentes defasagens perceptíveis na edição do filme, nas narrativas, imagens e conversas. O filme foi elaborado à partir dos desenhos, de alguns de seus detalhes, das histórias ou de várias delas imbricando-se umas nas outras. Para ajustar-se à singeleza dos traços, os procedimentos e efeitos de edição são deliberadamente simples, sem recurso a truagens mais complexas que teriam colocado em risco a fragilidade e a poesia dos desenhos. O ritmo deveria respeitar tanto a lentidão das leituras balbuciantes, quanto a rápida fulgência dos tiros e helicópteros durante as invasões da polícia. Inserem-se as conversas e comentários a propósito dos acontecimentos relatados, reinventados, passando livremente das descrições da vida no morro a considerações éticas. Nenhuma cronologia nem hierarquia nisso tudo, os elementos heterogêneos justapostos ficam simplesmente

lado a lado ou se comunicam. Esboça-se uma espécie de *patchwork*, cada peça vem lembrar, consolidar ou romper com a precedente. Uma bricolagem provisória sustenta juntos os diferentes materiais, como as construções nas favelas. Essa composição aparentemente desordenada encadeia-se, no entanto, a partir de uma ideia, uma cor, um movimento, para abrir brechas pelas quais correm linhas, que ondulam como as pipas e estriam com pequenos arrancos ou grandes voos o céu do morro. Linhas de intensidades variáveis, algumas lentas e sinuosas voltando sobre elas mesmas como as resistências, as tomadas de posições contra a injustiça e a violência; mas também linhas de desejo, poéticas, como os rodopios dos pequenos mestres-sala ou a ginga da tão jovem rainha da bateria.

O morro e a vida da favela, pequenos acontecimentos corriqueiros, incidentes banalizados ou acontecimentos graves que marcam o cotidiano, aparecem, sobretudo, na primeira parte do filme. Como se fosse preciso dizer, explicar, contar o que acontece ali antes de poder falar da escola de samba. Um dos garotos gostaria de introduzi-la, mas um outro imediatamente contrapõe: “Todos os trabalhos que a gente vai fazer, a gente tem de botar a quadra da Mangueira? E a vida no morro que a gente faz? Não é só dentro da quadra que a gente vive não, hein!”. Como se descrever o cotidiano no cerne da escola de samba só pudesse vir em seguida, depois de se fazer compreender, sentir o quanto essa escola sem o morro resumir-se-ia mais uma vez aos clichês regu-larmente espalhados pela televisão e pela imprensa.

Essa defasagem do ponto de vista encontra-se em vários níveis no filme. Já na sua abertura, os garotos recitam uma longa lista de tudo o “que tem na Mangueira” pontuando-a pelo refrão: “Mangueira é uma mãe, Mangueira é uma mãe”. Contrariamente a toda expectativa, não se trata de um samba, nem de um pagode ou funk, que são, no entanto, os gêneros musicais mais ouvidos na Mangueira. É um rap que, acompanhado pelas vozes retomando uma batida de funk, escande a letra do “Rap da Estação Primeira de Mangueira”. Este introduz “o morro da Mangueira como é”. Escola de samba e morro encontram-se assim, desde o início, imbricados:

No morro da Mangueira tem igreja,
Aonde vai os crentes da Mangueira (...)
Na quadra da Mangueira tem macumba,
Tem a Vila Olímpica da Mangueira,
A gente joga bola na barreira (...)
Tem o curso de Mestre-sala e porta bandeira,
Tem a cracolândia da Mangueira (...)
Não se esqueça que o tráfico não acabou no morro
da Mangueira,
Mas nós crescemos e vivemos no morro da Mangueira,
Andamos de cavalo, de bicicleta e de patins no morro
da Mangueira,
Mangueira é uma mãe, Mangueira é uma mãe (...).

Somente na segunda metade do filme, faremos uma primeira incursão na quadra da escola, o famoso Palácio do Samba que, segundo um dos garotos, “não é dentro do

morro, assim, no meio do morro não, é mais embaixo, na porta do morro, ela [a quadra] que faz a abertura, ela que faz a abertura da Mangueira. Porque sem a escola de samba o morro fica chato”. Os rudimentos de um batuque nascente não estão sincronizados com um grupo estruturado de pessoas que ensaiam ali. Penetramos nesse espaço em câmera alta para sairmos rapidamente com um *zoom out* combinado ao movimento que enquadra, através do teto retrátil da quadra, agora em câmera baixa, o morro. Contracampo: do morro, em câmera alta, através de um furo na grade do campinho de futebol, apenas percebemos o Palácio do Samba.

Nessa ligeira passagem, contrariando a expectativa de enfim penetrarmos e permanecermos no terreno já tão explorado das imagens veiculadas sobre a Mangueira-escola de samba, é como se, com seus movimentos, a câmera ao mesmo tempo varresse os clichês que estas carregam e se deslocasse para uma outra perspectiva.

O som agora sincronizado, reencontramos no campinho as crianças que, com baldes e latas, preparam seu bloco, seu carnaval. Um primeiro ritmo, mais lento, meio desajeitado, lembra de muito perto o toque dedicado a um orixá. Em seguida, acelerando-se, fica mais próximo da batida de uma bateria de escola de samba. Graças a essa sequência rítmica, a instabilidade do menor nos faz perceber a conexão entre dois universos historicamente muito próximos. As meninas entram uma a uma para sambar com graça deixando transparecer nos gestos o prazer da dança. Os me-

ninos dirigem, interrompem a brincadeira para organizar a batida da bateria e a performance das passistas. Numa rápida cena, uma menininha, intrigada pela nossa presença, esboça para a câmera um movimento, mas de funk. As garotas do bloco se divertem em corrigir seus gestos. Em outros momentos do filme, quando ouvirmos o metralhar das percussões, assistirmos trechos de ensaios de passistas e mestres-sala, desfiles no sambódromo, etc., tratar-se-á sempre das crianças que ensaiam, frequentam os cursos oferecidos na quadra e desfilam na escola de samba-mirim — permaneceremos assim nesse universo hesitante, precário e instável. A expectativa de nos instalarmos no território institucional, balizado pela Estação Primeira de Mangueira, será propositadamente desviada, às vezes frustrada, até podermos encará-lo para além dos clichês que o circundam.

Esses pequenos desapontamentos inscrevem-se, de fato, como contratempos que, nas suas respirações, abrem furos para deixar escapar linhas de fuga. Essas defasagens operam falhas que, correndo o risco de fracassar ou de decepcionar, indicam passagens para seguir as crianças nas suas fantasias, suas revoltas, seus questionamentos. E é somente assim que suas vozes e olhares menores se deixarão perceber.

Do alto do terraço da UERJ, as crianças comentam a vista que se tem da Mangueira: “A paisagem daqui, parece que dá pra ver tudo... Dá pra ver os moradores todos daqui, a ponte Rio-Niterói... dá para ver a praia”. Até a praia, um

desejo, um horizonte que dali é fisicamente impossível de se ver. Num outro momento, um dos garotos reclama, porque a menina que manipula algumas folhas com os textos das histórias “vai tirar tudo da desordem!”. Contrassensos às vezes levados ao absurdo, como o que vem finalizar uma das histórias: “E o chefe da tribo saturando a chuva e saturou errado e saturou o vento. Fim da história. Índio de novo.”

Por vezes, as apreciações remetendo à uma escala de valor inabitual pontuam as narrativas. Nessa mesma história da tribo de índios, um traidor de quem foi cortada a cabeça “na mesa do machado”, que morreu com chicotadas e cujo corpo começava a se decompor não suscita comentários particulares. Em contrapartida, especifica-se que “dois irmãos comiam ilegalmente pão e bolo de milho”. Numa outra história, após ter descrito o assassinato de um traficante por um policial que atirou-lhe uma bala em plena cabeça, o autor qualifica de abuso o fato dos policiais terem penetrado na Associação dos Moradores, ou ainda, terem entrado na casa de um morador sem pedir licença.

As referências vacilam. O desenho de dois minúsculos personagens foi abandonado pelo garoto que o iniciara: “Não dá pra desenhar isso”. Diante da impossibilidade de representar o estupro de uma menina de seis anos, ele virou a folha, dividida o reverso em quatro cenas: à esquerda, o dia com o sol, à direita, a noite. No filme, intercala-se, entre o dia e a noite, a folha quase branca onde no canto esquerdo percebe-se os dois pequenos personagens verde e rosa superpostos. Os retângulos enumerados de um a quatro

colocam num mesmo plano, e nessa ordem: de dia, o esporte com o campinho de futebol e a missa de Deus onde os moradores rezam pelo dia-a-dia; de noite, um “micro-ondas”¹² improvisado num balde de gari onde o acusado do crime de estupro é ao mesmo tempo queimado e baleado e uma briga entre duas mulheres ciumentas que disputam o mesmo homem que é traficante. Título da história: a noite e o dia na Mangueira.

A progressão do verde e rosa que colore o morro, sobretudo perto do carnaval, encontra-se nos desenhos. Só escapam a polícia civil, o Bope e os urubus. Os traficantes, os bandidos, as vítimas, as armas ou mesmo as balas, mas também as casas e as pipas compartilham as cores da Estação Primeira de Mangueira com os mestres-sala e assistas. Nenhuma dicotomia, como o bem e o mal, o bom ou o ruim, o a favor e o contra, o grave ou o insignificante, discrimina o porte dessas cores. O verde e rosa cadencia como um motivo em eco ao refrão do “rap da Estação Primeira de Mangueira”, como um ritornelo, esse território existencial: “Mangueira é uma mãe, Mangueira é uma mãe...”. É assim que emerge com toda a potência do afeto e da poesia, essa outra história que contamos coletivamente: “O morro da Mangueira como é”.

Quando nos aproximando do fim do filme, ao término de um desfile, uma enorme cabeça de Pierrô destaca-se na

12 Local onde os traficantes do Rio de Janeiro queimam as pessoas condenadas à morte pelo “tribunal do crime”.

noite da Sapucaí, o samba enredo já não é mais acompanhado pela bateria, ouvimos somente as vozes das crianças do carro alegórico: poderia parecer uma bela imagem de fim, mas é só o início de vários falsos fins. O samba enredo continua agora com uma única voz, fora do campo da imagem ritmado por palmas — as crianças sustentam ainda na dispersão, na praça da apoteose, seu carnaval, sambando para a câmera, rodopiando ao mesmo tempo em que caminham. Deixamo-nos mais uma vez nos “pôr em movimento” por elas, um dos garotos puxa a câmera pelo braço: “o ônibus, o ônibus...”. Na viagem de volta à Mangueira eles continuam, agora cantando o samba enredo da Estação Primeira de Mangueira daquele ano: “sou Mangueira, uma poesia singular...”.

Não, não paramos o filme aqui. Descida do ônibus, já na Mangueira, pedaços de fantasia na mão. Um dos garotos, encostado numa grade, espera para repartir, em seguida, ao som do funk que toca ali na rua dando acesso ao morro, o famoso Buraco Quente. O funk parece retomar seus direitos sobre o samba. O garoto sobe a rua, se volta para a câmera agitando os braços num adeus sem fim. No meio dos créditos, ele recomeça: “O meu trabalho... aí ... o meu trabalho, eu queria ser, é...”. Uma voz fora do campo o interrompe: “bandido!”. Ele retoma e quebra mais um clichê, nem médico, nem bombeiro, nem jogador de futebol, nem advogado e muito menos bandido: “Bandido, não, você é sem graça... Meu trabalho, eu queria ser... Entregador de pizza”. Esses falsos finais repetem o tempo que recomeça

e que escande tanto as narrativas quanto a vida no morro. É o fim dessas histórias que não têm fim. De fato, durante todo o filme deixamo-nos embalar pela temporalidade do “era uma vez”: Era uma vez no morro da Mangueira... Era uma vez um mundo feliz... Era uma vez uns morros longe do Rio de Janeiro... Era uma vez um mundo que tinha guerra... Era uma vez Tinta no Morro... Era uma vez uma grande paisagem que surgiu no morro de Mangueira... Era uma vez “operação de assustar”... Era uma vez, ao nascer-do-sol, os polícia chegou no morro... Era uma vez a operação, ninguém sabia o que ia acontecer... Era uma vez a missa na quadra da Mangueira... Era uma vez a macumbeira na Mangueira... Era uma vez a tribo dos índios...

Tentar seguir o fio de uma ideia, de um traço, de um gesto. Caleidoscópio incessantemente agitado, esses fragmentos de imagens, de narrativas, de músicas, reunidos um momento, recompõem-se diferentemente no instante seguinte. É pelo meio que deixamos os sonhos nômades e os percursos das crianças, suas escapadas e suas linhas de fuga, suas desterritorializações produtoras de novos territórios numa Mangueira que é ao mesmo tempo o morro, a escola de samba e elas mesmas, quando batem no peito e dizem: “Eu sou Mangueira”.

Bibliografia

BENEVIDES, R.; PASSOS, E. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓCIA, L. *Pistas do método cartográfico*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

CAIAFA, J. *Aventura das cidades: ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

DELEUZE, G. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Ed. de la différence, 1984.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Ed. de Minuit, 1980.

_____. *L'anti-Œdipe*. Paris: Ed. de Minuit, 1972.

FIESCHI, J-A. *Mosso, mosso. Jean Rouch Comme si*. 73 min., 1998.

GOLDMAN, M. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. *Análise social*. v. XLIV (190), Lisboa: ICS Universidade de Lisboa, 2009.

GONÇALVES, M. A. *O real imaginado*. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

OPIPARI, C. *O Candomblé: imagens em movimento* – São Paulo, Brasil. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. La transe de possession: une intime alliance. *Revue Chimères*. Paris: Association Chimères, p. 54-55, 2004.

_____; TIMBERT, S. Cartografia imaginada da Mangueira. *Fractal: revista de psicologia*. Nitéroí: UFF (no prelo), 2013.

_____; _____. *O morro da Mangueira como é*. Vídeo HD, 52 min., 2010.

_____; _____. Jeux et Performances. In MORO, M. J. *et ali* (Org.). *Cliniques du jeu – Jouer, rêver, soigner, ici et ailleurs*. Grenoble: La Pensée Sauvage, 2008.

-----; ----- . Un petit souffle glacé... . *Revue Chimères*. Paris: Association Chimères, n.41, p. 112-118, 2001.

-----; ----- . *Erê/Erê, son image ou celle de l'autre?* Vidéo Betacam, 32 min., 1998.

-----; ----- . *Barbara et ses amis au pays du candomblé (Bárbara e seus amigos no país do candomblé)*. Vidéo Betacam, 52 min., 1997.

-----; ----- . *Erê, les enfants terribles du candomblé*. Vidéo BVU-SP, 16 min., 1993.

TRINDADE-SERRA, O. *Na trilha das Crianças: Os Erês num Terreiro Angola*. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília, 1978.

O filme é como um livro, uma memória que nunca acaba: entrevista com Divino Tserewahú

Fernanda Silva¹

PPGCS–Universidade Federal de São Paulo, SP/Brasil

Divino Tserewahú Tsereptse é um cineasta indígena Xavante, residente na aldeia Sangradouro no Mato Grosso. Sua história com as imagens tem início através do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), vinculado até o ano 2000 ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI).² Foi em 1988, através de convite realizado por líderes da aldeia de Sangradouro, por meio de Lucas Ruri'õ. Eles desejavam que um de seus rituais fosse filmado — o *Wai'á* — importante ritual

-
- 1 Concluiu sua dissertação de mestrado em fevereiro de 2013 com o título: “O cinema indigenizado de Divino Tserewahú”.
 - 2 O Vídeo nas Aldeias tem início no ano de 1986 como um projeto de comunicação intercultural vinculado ao CTI. A intenção era de estreitar as relações entre índios e não índios para conjuntamente enfrentar os problemas que estavam sendo vivenciados pelos povos indígenas no Brasil. De um projeto de comunicação intercultural ele passa a ensinar as técnicas de realização de filmes. O projeto amadurece e ganha repercussão nacional e internacional e com o passar dos anos se torna uma escola referência na formação de cineastas indígenas.

de iniciação masculina para esse povo. Vincent Carelli (em Araújo, 2011),³ coordenador do VNA, conta que a preocupação de Lucas era o esquecimento de detalhes do ritual, pois a maioria dos anciãos a dirigir o cerimonial daquele ano não viveria até o próximo, o que poderia comprometer sua continuação.⁴

A partir desse primeiro contato, o VNA realizou outros trabalhos com os Xavante, tendo ministrado oficinas e formado realizadores como o Caimi Waiassé e o Jorge Protodi, além do próprio Divino Tserewahú. Em narração feita em seu primeiro filme como diretor: *Hepariidub'radá: Obrigado irmão* (1998), Divino assume para todos algo que já foi muito reproduzido em diferentes lugares e que poderia ser interpretado por nós como vocação: “Eu já falei pra minha esposa, a minha profissão é a filmagem, só pra isso que eu nasci. Não é pra enxada, não é pra pegar machado, não é pra fazer a roça, já falei isso pra todos da aldeia”. Como nos conta Divino no filme supracitado, ele começa a filmar quase por acaso devido ao seu irmão Jeremias, o cinegrafista escolhido pela aldeia no começo dos trabalhos realizados

3 ARAÚJO, Ana Carvalho de. (Org.). *Vídeo nas Aldeias: 25 anos*. Olin-da, PE. 2011.

4 O filme realizado pelo VNA foi *Wai'á, O Segredo dos Homens* (1988), dirigido por Virgínia Valadão e não por acaso esse ritual também foi filmado posteriormente por Divino Tserewahú nas aldeias de Sangradouro e São Marcos originando os filmes: *Wai'á Rini: o poder do sonho* (2001), e *Daritidzé: Aprendiz de curador* (2003).

com o VNA, que desistiu desse ofício para fazer outro trabalho (se tornou chefe de posto da FUNAI) passando, dessa forma, a função para Divino.

Teve um dia que o Jeremias pegou a câmera e me disse: “Vou te ensinar”. E depois ele me disse: “Agora você vai assistir ao que gravou”. Quando foi à noite, ele tirou a fita da câmera e botou no vídeo. “Você vai ver o que você gravou hoje. Aí você vai se assustar, mas não fique assustado não”. Eu fiquei impressionado. Como a câmera grava? Como a câmera vai tirar o corpo da gente, a imagem da gente? Primeiro eu fiquei tímido com a câmera e tinha medo da comunidade, porque eu era muito novo. Só gravava de longe, de costas. E eu pensava que queria ser filmador, a minha ideia era sempre essa. Então meu irmão não aguentou mais trabalhar com a câmera e deixou na minha mão. (Divino em Araújo, 2011, p.54).

Divino me relatou fazer mais de vinte anos que filma diversas situações na sua aldeia, e no ano de 1997 ele finaliza seu primeiro filme, momento em que foi convidado oficialmente a participar do VNA. Por meio dessa instituição, ele pôde estudar fora do país as técnicas de realização do cinema em lugares como Havana (Cuba), Madri (Espanha) e Paris (França). Ele demonstra muita gratidão ao VNA, a quem atribui toda a sua formação. Divino é casado, tem 37 anos e é pai de sete filhos, recentemente tornou-se avô e assim como outros jovens Xavante no período da infância e adolescência, estudou no colégio da missão católica salesiana, ainda presente em Sangradouro.

Carelli (em Araújo, 2011) conta que a entrada de Divino no projeto teve início com a realização da série televisiva *Programa de Índio* (1996), na qual atua como repórter. Esta série veiculou quatro episódios que foram transmitidos pela TVE do Rio de Janeiro e teve a participação de uma equipe de indígenas (Bororo, Baikari e Xavante) que atuaram como apresentadores, repórteres, cinegrafistas, dentre outras funções. Porém, foi em 1997 durante a primeira oficina coletiva de formação de realizadores indígenas no Xingu, que Divino teve sua primeira experiência de formação em conjunto com outros 29 indígenas. Depois disso, seus trabalhos não pararam.

Atualmente, Divino mora em Sangradouro e trabalha no Museu das Culturas Dom Bosco, sediado em Campo Grande (MS). No ano de 2012 o museu instalou uma espécie de filial em Sangradouro. O cineasta ministra aulas de audiovisual para outros indígenas e faz parte do programa de apoio a realizadores indígenas (PROARI), que pretende se consolidar enquanto instituição.⁵ Ele continua desenvolvendo projetos em parceria com o VNA sempre que surge uma situação oportuna, mas de maneira independente. Além disso, possui uma grande rede de contatos que lhe proporcionam trabalhos, como as oficinas que realiza e os eventos em que participa. Também presta consultorias. Por exemplo, re-

5 Este é um programa vinculado ao Museu das Culturas Dom Bosco e tem o objetivo de apoiar jovens indígenas com a produção audiovisual, dentre outros. Mais informações no site: <<http://www.iteia.org.br/proari>>

centemente foi lançado o filme *O Mestre e o Divino* (2013) de Tiago Campos Torres, no qual Divino trabalhou como consultor. No filme, é abordada a perspectiva, enquanto cineasta, do salesiano Adalberto Heide, que realizou filmes sobre os Xavante, e a perspectiva, como cineasta, de Divino Tserewahú, além daquela de Tiago Campos Torres sobre estes dois realizadores.

Divino realizou, até este momento, sete filmes lançados pelo VNA, sendo eles: 1) *Hepariidub'radá: Obrigado Irmão* (1998); 2) *Wapté Mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999); 3) *Merunti kupainikon man: Vamos à Luta* (2002); 4) *Wai'á rini: O Poder do Sonho* (2001); 5) *Daritzé: Aprendiz de curador* (2003); 6) *Tsõ'rehipãri: Sangradouro* (2009) e 7) *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem Nome* (2009).⁶ Além disso, também realizou outros trabalhos fílmicos em parceria com outras pessoas e instituições.⁷

Esta entrevista é fruto de minha pesquisa de mestrado, realizada entre setembro de 2010 e fevereiro de 2013 na UNIFESP. Selecionei para a pesquisa os sete filmes de Divino

6 Todos os filmes estão à venda no site do VNA: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>>

7 Refiro-me a atuação de Divino Tserewahú como técnico no Centro de Comunicação Digital e Pesquisa Partilhada (CEDIPP / USP) que ministra oficinas de audiovisual para indígenas, e sua parceria no projeto pedagogia Griô, curso que visa a troca de saberes entre universidade e conhecimentos tradicionais. Ver: <<https://usp-digital.usp.br/tycho/gruposPesquisaObter?codigoGrupoPesquisa=00676093DOY5FR>>

para realizar o que denomino “etnografia fílmica”. Desse modo, considerando os filmes como campo de pesquisa, parto da proposta narrativa construída pelo cineasta em seus sete filmes e procuro problematizar questões que levam em conta a operacionalização de termos como “invenção da cultura”, Wagner (2010); “cultura com aspas”, Carneiro da Cunha (2009), “cinema menor”, Deleuze e Guattari (1977) e “cinema indigenizado”, Sahlins (1997) – conceitos que me possibilitam pensar as questões desencadeadas pelos filmes.⁸

Contudo, o que apresento a seguir é uma síntese de duas entrevistas gravadas em situações distintas, sendo a primeira em outubro de 2010, logo depois de ter ingressado no programa de Pós-Graduação. Ela aconteceu durante uma oficina de audiovisual realizada na aldeia Ribeirão Silveira dos Guarani Mbya, em São Sebastião (SP).⁹ A segunda

8 WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010; CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura Com Aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009; DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. *KAFKA: Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1977; SAHLINS, Marshall. O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (parte I). *MANA*, Rio de Janeiro, 3 (1): p. 41-73, 1997. ISSN 0104-9313 (versão impressa).

9 A oficina foi coordenada por Tutu Nunes e pela fotógrafa Tati Wexler, com a colaboração técnica, como oficineiros, de Lucas Keese do CTI e Divino Tserewahú. Este foi um projeto financiado por uma lei de incentivo, no Estado de São Paulo, que objetivou capacitar os Guarani Mbyá na realização de filmes e fotografias, aos moldes do que faz o VNA.

ocorreu durante um encontro previamente agendado com Divino, na cidade de São Paulo em dezembro de 2012, momento em que finalizava o texto da dissertação.

Fernanda Silva – Pra começar, conte um pouco de você, sua formação e como se tornou um realizador de filmes?

Divino Tserewahú – Eu sou Divino Tserewahú, da etnia Xavante, cineasta indígena. Acho que é melhor contar o começo da história. Eu estudei em São Paulo de 1984 a 1987 e quando aconteceu a festa que chamamos de *Wai'á*, em 1987, que todo menino Xavante é obrigado a participar, eu tinha 13 anos e fui participar. Isso aconteceu durante o tempo das aulas na escola em São Paulo, então eu fui sem avisar ninguém da escola sobre isso, mas eu avisei meu “padrasto” aqui de São Paulo e ele falou que tudo bem. Mas, um mês depois a escola me colocou como desistente e depois chegou uma carta na aldeia pra mim. É claro que eu tinha que ir à aldeia, porque pra ser iniciado no poder do sonho (*Wai'á*) você tem que ir bem antes. A câmera do VNA chegou à aldeia com a Virgínia Valadão, ela foi a pioneira, foi convidada pra ir filmar a festa. Naquele ano o Lucas Ruri'õ era um dos responsáveis pela festa e ele ficou sabendo que o CTI tinha um projeto de filmar nas aldeias que tava começando e então fez o convite pra eles virem até Sangradouro. Foi assim que tudo começou.

F.S. — Virgínia Valadão foi a primeira pessoa que realizou um filme sobre o ritual *Wai'á*?

D.T. — Sim, e nesse ritual eu também participei, fiz minha iniciação. Então, depois disso, o pessoal do VNA se comprometeu que iria doar a câmera pra aldeia e doaram mesmo. Pedi transferência da escola que estudava em São Paulo em 1988, no ano seguinte da festa, e fui pro colégio São Gonçalo de Cuiabá (Mato Grosso). Mas, foi em 1989 que eu fiquei sabendo que havia uma câmera de filmagem na aldeia, e quem assumiu a função de cinegrafista foi meu irmão Jeremias. Só que ele não conseguiu continuar sendo cinegrafista e quando voltei pra aldeia, em 1990, comecei a gostar e comecei a mexer na câmera, meu irmão foi me ensinando um pouco. Fui usando a câmera, sozinho. Como a câmera foi doada pelo VNA eles procuraram saber como estava sendo o uso dela e quando voltaram na aldeia me acharam filmando, perguntaram se não era o meu irmão o responsável por isso, mas então os velhos contaram que eu havia assumido a câmera. E foi assim que me acharam, me trouxeram para São Paulo e me deram um cursinho e depois eu fui levando as filmagens de forma independente. No começo, eu filmava quase todo dia e mostrava pra todos da aldeia e eles se animavam com as suas imagens assistidas no mesmo dia que tinham sido filmadas. Eu tenho muitas imagens, desde o começo até os dias de hoje.

F.S. — Então você começou a usar a câmera filmadora ainda adolescente, tinha dezesseis anos, é isso?

D.T. — Sim, e fui levando o trabalho sozinho. Eu tenho um registro enorme em fitas VHS, acho que de 300 a 500

horas de filmagem. Imagina, você vai ao acervo do VNA e pode ver o meu trabalho, está tudo guardado e quando eu preciso peço cópia das imagens. Foi assim que o VNA começou a se interessar pelo meu trabalho e a partir de 1995 eles foram lá e começaram a me orientar mais de perto. A primeira oficina grande que participei aconteceu para os indígenas brasileiros em 1997, lá no Xingu, e depois disso o VNA não me largou, me colocaram na lista deles (risos).

F.S. – Como foi essa oficina no Xingu?

D.T. – Foi o primeiro passo da minha formação de documentarista. Teve mais de trinta indígenas do Brasil, lá aprendi muita coisa. Foi a primeira oficina do VNA pra formar realizadores indígenas. A gente teve vários professores como o Gianni Puzzo, Vincent Carelli, Tutu Nunes, o Paixão. Até hoje, quando o Gianni me encontra ele me apresenta para os outros como o seu aluno, e tudo bem pra mim, foi com eles que eu aprendi. E aí foi indo, é uma história muito longa da minha vida.

F.S. – O que vocês aprenderam nessa oficina?

D.T. – Eles ensinavam assim: quando for filmar, não corta e pega tudo, porque não se sabe se o que a pessoa está falando é importante, orientavam nesse sentido. Falavam pra gente não usar o zoom, por que se a gente quer captar a imagem de perto tem que chegar próximo da pessoa. Ensinaram como segurar a câmera pra ela não tremer, controlando a respiração. Ensinaram sobre luz, contraluz, plano,

plano médio, plano aberto, fechado, tudo. Essas orientações a gente ia aprendendo também durante as filmagens, na prática. Inclusive, vai acontecer uma oficina agora em janeiro lá em Sangradouro, é isso que eu estou organizando agora, se você quiser ir lá pra acompanhar, começa dia 07 de janeiro.¹⁰ Então é isso Fernanda, é muita história do meu trabalho como cineasta. Agora, eu amo meu trabalho, eu abracei a câmera. Ela me levou pra frente. Se eu não tivesse vontade de aprender, eu não iria conhecer o mundo.

F.S. – Enquanto a gente conversava, você me contou que foi funcionário do VNA, foi nessa época?

D.T. — Não, comecei a ser funcionário em 1999. Foi quando comecei a priorizar o trabalho. A partir disso, eles abriram oportunidades pra mim, com escolas de cinema internacionais. Fui pra Cuba, Madri e finalizei na França, levei seis anos pra me formar, reprovei uma vez e fiz de novo, tudo financiado pelo VNA. Eles dão oportunidade pra gente estudar, tem que aproveitar. O interesse deles sobre mim também foi para ter acesso às áreas indígenas, foi uma parceria.

F.S. – Você disse no começo da entrevista que se auto-define como um cineasta indígena, em que você é diferente de outros cineastas não indígenas?

10 Divino se refere à oficina de formação de realizadores indígenas realizada na aldeia de Sangradouro (MT) em janeiro de 2013. A oficina é fruto da parceria com o CEDIPP da USP e a Universidade Federal de Goiás.

D.T. — Bom, pra começar eu penso diferente. Eu vejo que existe um olhar não indígena e um olhar indígena. Isso faz parte de cada um. Nos documentários de cineastas não indígenas, por exemplo, eles fazem os filmes como pesquisadores que são de fora dos lugares que filmam. Agora, eu como cineasta indígena tenho o meu olhar e isso é diferente porque é o olhar de quem é de dentro do lugar. Os cineastas não indígenas muitas vezes vão filmar algum povo indígena e nem sabem o que está acontecendo. Quando tem festas e cerimônias, acham bonito, mas nem sabem o que é. No meu caso, eu sei o que vai acontecer, quando eu filmo meu povo, é da minha cultura, eu acompanho sabendo o que está acontecendo. Minha visão é assim: se eu estou contando da minha cultura está certo, não imaginado. Ser cineasta mudou muita coisa na minha vida.

F.S. — O que mudou?

D.T. — Meu trabalho é muito mais valorizado na aldeia, os alunos e professores estão estudando meus filmes, a minha biografia, vamos falar assim. Eu estou aqui há duas semanas e eles estão sentindo minha falta por lá. Eu tenho que voltar pra dar aula na escola, também dou aulas de comunicação, explico pra eles como devem falar com a imprensa, com o jornal, vamos dizer. Porque o que você falar vai ser divulgado e não tem volta. Por isso, tem que ser coisa certa, tem que pensar no que vai falar. Tem que aprender a se comunicar bem.

F.S. – Falando agora dos seus filmes, percebo que em todos eles sua narração é marcante. Muitas vezes você aparece dialogando ou entrevistando alguém e, quando não aparece fisicamente, o espectador percebe sua presença, pois sua voz *over* é uma voz que parece ter corpo, as pessoas sempre dialogam com a câmera que você opera e isso é algo nos seus filmes que os tornam bem peculiares. Você sempre explica as etapas dos filmes, sejam dos rituais ou outra situação, mesmo no primeiro filme *Hepariidub'radá: obrigado irmão* (1998), em que você está contando como começou a filmar. Eu posso dizer que esse é o seu modo de fazer filmes?

D.T. – Em parte sim, mas nós queremos refazer esse primeiro filme. Isso depois de terminarmos o filme que estamos fazendo agora, filme do Tiago, que é sobre a minha vida de cineasta e que está sendo apoiado também pelo Vincent.¹¹ Ele vai ficar como se fosse uma introdução do meu primeiro trabalho *Wapté Mnhõnõ* (1999). Mas, agora, o meu jeito de filmar está mudando.

F.S. – O que está mudando no seu jeito de filmar?

D.T. – Meu jeito de pensar começa a mudar e meu estilo de fazer filmes também. O jeito de contar história, entende? Por exemplo, quero contar sobre a saúde Xavante que está precária. Nossa saúde está precária e tem problemas

11 O filme citado é *O Mestre e o Divino* (2013), direção de Tiago Campos Torres.

nas aldeias, como o lixo. A prefeitura não manda pessoal pra fazer a limpeza do lixo da aldeia. Antes, a gente tinha esse serviço, mas acabou há oito anos. Então precisamos nos organizar pra resolver essa situação que é um problema pra todos, pois antigamente a aldeia era limpa. Outra coisa que também tem feito meu estilo mudar são as oficinas que tenho feito pra outros indígenas. Faz quatro anos que comecei a ensinar outros indígenas a fazer filmes.

F.S. – Os seus dois últimos filmes *Sangradouro* (2009) e *Pi'õnhitsi* (2009) são bem diferentes dos primeiros, imagino que eles já façam parte desse seu processo de mudança. Neles você divide a direção e a edição com outros cineastas que trabalham no VNA, o Tiago Campos e a Amandine Goisbault. Você aborda temas delicados, como a questão da catequização salesiana e as mudanças que estão sendo vivenciadas na aldeia atualmente, como os jovens que não desejam mais participar dos rituais, particularmente da nomeação feminina. No filme *Pi'õnhitsi*, esse fato é atribuído à proibição deste ritual pelos padres salesianos. Percebi que esses filmes chamam muito a atenção do público nas mostras que acompanhei.¹² Você pode falar um pouco deles?

D.T. – Essa é uma festa tradicional que tem muito valor pro nosso povo. Na mostra dos filmes, o público assistiu aos

12 Refiro-me aos Eventos: Todo dia é dia de Índio (II Encontro e mostra de filmes), realizado na UNIFESP- Guarulhos, de 07 a 09 de junho de 2011; Ameríndias, realizado na UNESP- Araraquara de 09 a 11 de junho de 2011.

depoimentos que afirmam que os padres não queriam que os Xavante continuassem a realizar a festa que a gente chama *Pi'õnhitsi*, que significa a mulher que ganhou o nome. A mulher que vai receber o nome na festa pode querer manter relação sexual com o cunhado, mas isso só vai acontecer se o homem for bom caçador, trabalhador, tiver artesanato, somente assim. Se outro cunhado também quiser a mulher e souber que ela só deseja o outro cunhado, pode acontecer briga e, às vezes, acontece o ciúme e assim começa a confusão. Por isso os salesianos proibiram a festa. Eles disseram que não tava dando certo, pensaram que a festa era bagunça, pecado. Os Xavante obedeceram por 10 anos, mas depois retornaram. Hoje em dia, as meninas ouvem muitas histórias sobre as relações sexuais, como se elas tivessem que manter relações com muitos homens, por isso não querem participar da festa, sentem medo. No filme, tem o depoimento de uma mulher mais velha que participou da festa e ganhou nome, ela falou que tem pessoas contando o ritual de forma errada para as meninas, pois quem decide se haverá relação sexual com o cunhado no período do ritual é somente a mulher que vai receber o nome. As únicas pessoas que sabem se haverá relação é a mulher e o cunhado dela, os outros não sabem. Nessa festa a menina ganha nome, nome bonito. O título do filme era para ser “Mulher Xavante com nome”, mas como a festa não aconteceu a gente decidiu deixar “Mulher Xavante sem nome”, pois tentamos várias vezes fazer a festa e não deu certo. As meninas que deveriam ter participado das festas que tentamos realizar já

tiveram até filho e não ganharam o nome. Quando eu mostrei o filme pronto ao público na aldeia, eles perguntaram por que o título ficou “Mulheres sem nome” e então eu expliquei que a gente havia feito várias tentativas de realização da festa pra ser filmada e não tinha dado certo. Depois disso eles conversaram e demoraram mais ou menos umas seis horas pra concordar com o título, e falaram que ainda vão fazer outra festa pra ter um filme que possa se chamar “Mulheres Xavante com nome”. Fazer esse filme foi dramático, foi uma doença que peguei naquele momento, eu tentei muito que a festa fosse realizada, ia à casa dos velhos e falava que eram eles que tinham me pedido pra fazer o projeto e que eu precisava de apoio, só que mesmo com o apoio dos velhos os jovens não quiseram. Depois de o filme ser lançado, eles se arrependeram de não ter feito a festa. Bom, depois sarei. Agora tem muita gente que vem e me fala que o filme ficou bom, mas que é pra gente programar outra festa pra fazer outro filme. Eu falo que temos que ir com calma, ir pensando, deixar que os jovens esqueçam as fofocas que ouviram sobre a festa. Espero que o Natal Anhanõa e outros alunos meus possam fazer um filme desse ritual. Como eu falei, está mudando meu jeito de filmar, quando as pessoas assistiram na aldeia o filme *Sangradouro* (2009) ficaram admiradas, me perguntavam como eu tinha coragem de mostrar aquilo, mostrar as músicas de fora, entrevistar o padre. Mas eles gostaram, e esse também é um filme muito importante pro meu trabalho. É uma história que as pessoas da comunidade gostam de ver, gostam de ouvir a história da aldeia.

F.S. – O que você ensina aos alunos? Me lembro que na oficina que acompanhei na aldeia Ribeirão Silveira, você ensinava como segurar e posicionar a câmera para um bom enquadramento e para dar estabilidade às imagens, também ensinava a não utilizar o zoom. Além disso, o que mais você ensina?

D.T. – É isso mesmo, isso é o principal. Tem que cuidar das imagens. Por exemplo, uma coisa pode ser importante e se usar o zoom, estraga, então tem que ter um preparo pra fazer a filmagem, pois se quem está filmando não conhecer a cultura do povo filmado, tem que perguntar o que vai acontecer no momento e como vai ser. Se as pessoas locais explicarem, tudo bem, você fica preparado e mesmo que não conheça a cultura já entendeu a situação, assim fica preparado e atento pra não usar o zoom. O zoom até pode ser usado quando tem algo de importante pra filmar e se está longe, mas eu prefiro não usar. Outra coisa que ensino é como conquistar cada personagem que participa do filme, porque eles ganham com isso. Quando eu faço um filme a gente sempre oferece alguma coisa pra pessoa. Tem que pesquisar e descobrir como fazer pra chegar até as pessoas e amansar, assim elas participam das filmagens. Depois na hora da edição é que a gente vai decidir se as imagens ficaram boas pra serem usadas no filme.

Eu acredito que tenho que passar meus conhecimentos pra outros povos, os povos indígenas no Brasil. Nós temos que valorizar muito a nossa tradição, que é muito importante. Nós

não podemos mudar nunca; nasci como Xavante, nunca vou ser branco. O branco que pensa que por viver junto com o povo Xavante, vai ser como o Xavante, não vai. Mas vai aprender a respeitar a cultura do povo Xavante. As culturas dos povos indígenas no Brasil são muito diferentes. O que eu penso é que a sociedade Xavante nunca vai se perder, a sua cultura, a sua raiz é muito forte. Quando alguém chega à nossa aldeia não ouve as crianças falando português, elas falam a nossa língua. A língua materna que eu adoro muito, a língua materna é muito forte, nossas mulheres nem falam português na aldeia. Isso eu admiro muito. Eu tenho um salão de projeção e sempre faço projeção dos filmes pra eles se animarem, passo os meus vídeos e de outros colegas também realizadores indígenas, fazemos um intercâmbio com os filmes. Então eu conto isso para outros indígenas, digo que eles precisam aprender a usar a câmera, pois nós indígenas temos que saber contar a história do nosso povo, saber nos defender. Não adianta falar que teve gente que prometeu alguma coisa pra gente e não cumpriu, assim não tem como provar o que se falou. Agora, com o filme a gente tem prova. Por isso, o vídeo é importante — eles entenderam como é a linguagem do audiovisual. Eles já têm uma noção de como trabalhar e como fazer, estamos começando a formar mais indígenas.

F.S. – De quem você fala quando diz que estão formando mais indígenas?

D.T. – Eu falo de mim, do PROARI que é uma ONG formada por uma equipe de realizadores indígenas que vão es-

tar comigo na próxima oficina nos Guarani Kaiowa¹³ e também falo do VNA, que tem uma trajetória muito constante. Enfrentou a dificuldade dos povos indígenas entrando em lugares difíceis. Com o tempo as pessoas gostam e depois passam a fazer parte da equipe. Como foi o caso recente dos Guarani do Rio Grande do Sul.

F.S. – Como já falamos antes, você divide a direção e a edição de alguns de seus filmes. Por exemplo, em *Wapté Mnhõnõ* (1999), que mostra o ritual de passagem do menino para a vida adulta, e que também é seu primeiro filme sobre ritual, você convidou outros indígenas para participar do processo de filmagem. Como foi isso?

D.T. – Na oficina realizada no Xingu, em 1997, convivemos com vários indígenas de vários lugares e então eu comecei a pensar que era hora de fazer um trabalho mesmo, hora de pegar amizade com outros colegas e hora de tentar fazer filmes. Então começou. Ficou muito claro pra comunidade de Sangradouro o que significava convidar os meus colegas (Caimi Waiassé, Jorge Protodi e Whinti Suyá) pra fazer esse trabalho. Pra eles é uma troca de conhecimento, eles foram lá e filmaram comigo e isso é uma história pro meu povo e, às vezes, eles me perguntam: por que você não convida mais os seus colegas? Bom, é que cada um foi fa-

13 Divino se refere a oficina de audiovisual que foi ministrada por ele em conjunto com a equipe do PROARI em outubro de 2010, que ocorreu posteriormente a oficina ministrada na aldeia Guarani Mbyá de Ribeirão Silveira.

zer uma coisa, tem uns que não filmam mais, deixaram de ser cineastas. O Caimi ainda continuou fazendo filmes, mas junto com outros trabalhos e com outras instituições.

F.S. – Ainda com relação ao *Wapté Mnhõnõ* (1999), eu li a crônica do Vincent Carelli¹⁴ sobre as filmagens, em que ele afirma ter recebido uma aula de política Xavante por causa das situações que ocorreram no decorrer das gravações do ritual. Ele conta que a oficina que deu origem ao filme foi bem tumultuada por conflitos políticos internos que já vinham de anos anteriores e que acabaram em disputas das lideranças da aldeia pelo domínio dos equipamentos de filmagem, dentre outras coisas, como a tentativa de impedir que você participasse das filmagens. Você pode falar disso?

D.T. – É que a nossa política interna é difícil de entender, mas eu me aprofundei muito. Hoje em dia eu não me aperto mais. Eu vou, chego lá e falo. Assim chegamos num acordo. No começo foi um pouco difícil. Você leu o texto do Vincent, mas alguma coisa que ele escreveu ele imaginou — eu falei isso pra ele — alguma coisa ele imaginou, mas alguma coisa ele também acertou. É por isso que eu digo, tem antropólogo que vai à aldeia, escreve e publica sem consultar a gente pra explicar o que aconteceu em certos momentos, e o Vincent também fez isso. Ele só me mostrou o texto depois que postou no site, então perguntou se tava certo o

14 Refiro-me a “Crônica de uma oficina de vídeo” (1998) de Vincent Carelli. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>>

que escreveu. Eu falei que alguma coisa ele imaginou, alguma coisa ele acertou, eu falei isso pra ele. Mas depois disso acabaram os problemas na aldeia pra fazer os filmes. O meu povo entendeu o que é a imagem, o que é o vídeo, eles entenderam que tudo é memória, que nunca se acaba, agora eles se soltam mais para serem filmados. Tem vários velhos e várias pessoas que já morreram e que eu filmei, a gente pode assistir e ver as pessoas, matar as saudades, eles choram quando assistem.

F.S. –Durante os debates dos seus filmes e nos textos publicado pelo VNA,¹⁵ você diz que para fazer a edição final dos filmes você consulta os velhos, como é isso?

D.T. – Eu participei da edição de todos os filmes, sempre dou minha opinião. E sempre falo pro Vincent que eu tenho que mostrar o filme para a comunidade antes de finalizar. Eu levo o filme pré-montado à aldeia e explico pra comunidade o que fizemos e quem quiser assistir e fazer críticas pode fazer. Mas, as principais pessoas que fazem as críticas são os mais velhos. Meu processo de filmagem não é sozinho, todas as coisas que eu filmo são analisadas pelos velhos. Nunca trabalhei sozinho, nunca o meu vídeo foi feito só por mim. Sempre consulto o significado das coisas dos rituais e da cultura — tudo isso eu sempre anoto do jeito que eles explicam e assim eu vou construindo a sequência

15 Os textos estão disponíveis no site: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>>

do filme. Tem coisa que não pode ser mostrada, mas tem que falar no filme que não pode. Na entrevista é explicado o que não pode e por quê. Na hora da edição eu trabalho com dois, três editores e vou dirigindo sempre como os velhos explicam. É assim que monto o significado da sequência. É esse o processo — toda vez que a gente faz uma pré-edição, pré-roteiro, eu levo pros velhos e pergunto se está certo, se eu montei do jeito que eles explicaram pra mim e eles vão analisando. As coisas que eles acham que é preciso mudar, eu mudo.

F.S. – Todos os seus filmes passaram pela análise dos mais velhos?

D.T. – Nunca realizei os filmes sozinho, e como sempre fui diretor considero muito os velhos. Nunca fiz filme apenas da minha vontade e as vontades que tenho eu conversei com os velhos. O que eles não concordam, eu concordo com eles. Se existe alguma coisa que eles querem e não tem na imagem, eu faço entrevista com eles depois. Assim, a gente vai assistindo e eu vou explicando no VNA. Quando é aprovado pelos velhos, a gente finaliza com os créditos. Depois fazemos o DVD com várias cópias e todas as aldeias ganham. Eles se animam com a própria imagem. Eles consideram a própria imagem como uma história. Os nossos velhos estão acabando e antes disso eu já aproveitei muito a memória e a sabedoria deles. Eles consideram o filme como um livro, uma memória que nunca acaba do povo Xavante, então eles gostam de qualquer coisa. Por exemplo, se eu

perder alguma coisa de importante eles ficam bravos, eles me cobram: “Você perdeu, não filmou, e agora? Vai faltar e nunca mais ninguém vai ver.”

F.S. – Você disse que os anciãos são os que fazem as principais críticas. São anciãos dos dois clãs que fazem as críticas, *Poredz’ono* e *Öwawe*?

D.T. – Todos fazem, mas o *Poredz’ono* é o dono da festa da furação de orelhas. É *Poredz’ono* que dirige a festa. E o ritual *Wai’á* também é *Poredz’ono*, mas eles têm que aceitar a opinião do *Öwawe*, o outro clã. Porque nas coisas da cultura tem o debate, e *Poredz’ono* tem que ouvir a opinião do outro pra ficar correto, é isso.

F.S. – Teve alguma sequência ou cena de algum filme que você teve que insistir com os velhos para deixar na edição?

D.T. – Não posso, se não me queimo. A cultura Xavante é forte, é a nossa espiritualidade. Como é mostrado no *Wai’á rini* (2001). O que é de conhecimento do homem eu não posso falar para as mulheres, mesmo pra você que é branca, mesmo estando aqui na cidade eu não posso. Por exemplo, vê aquele matinho ali fora? Então, tem espírito presente, eu não posso falar por isso. Xavante é isso. É uma religião.

F.S. – Dos seus sete filmes produzidos pelo VNA, você tem algum preferido?

D.T. – *Sangradouro* (2009) e *Wa'ia: o poder do sonho* (2001). São os dois filmes mais importantes. O *Wa'ia* é importante pra vida do homem Xavante e o filme é importante pra ter a lembrança, pois tem algumas coisas que o jovem não lembra mais. O que vai ajudar futuramente? É essa filmagem que eu fiz. *Sangradouro* (2009), porque é importante? Porque os velhos que eu entrevistei falaram tudo certo. Agora nós queremos reeditar o filme, vamos alterar alguma coisa, pois nós achamos mais histórico dos Xavante, da chegada dos Xavante à aldeia de Sangradouro. Eu acho muito importante contar essa história, porque os nossos pais foram quase escravizados pelos padres quando chegaram. Eles mandavam trabalhar e quem não trabalhava, apanhava e ficava sem comer, eram judiados pelos padres. Meu pai me contou isso e tem vários velhos que já me contaram também. Como eu sou neto do pioneiro da aldeia, eu descobri a nossa história porque perguntei ao meu pai como foi que começou a aldeia Sangradouro e ele me contou que foi o meu avô que sonhou com esse lugar, que este seria um lugar bom pra eles. Nessa época, os Xavante estavam brigando muito entre si, tendo muitos problemas e sofrendo, então meu avô reuniu um grupo de pessoas que o seguiram até aqui, junto com os padres. Eu já tive muitas críticas do público sobre esse filme em mostras que fui debater, por causa da religião dos padres, mas hoje em dia não tem mais nada a ver, nós voltamos pra nossa religião. Mesmo assim, a gente sempre agradece os padres salesianos. Claro, eles nos receberam pra depois evangelizar, mas depois de um tempo nosso povo voltou pra nossa religião.

Foi no ano de 1972, mais ou menos, que os Xavante começaram a voltar aos costumes pra não esquecer o que é tradição. Eles começaram a retomar tudo o que é da gente mesmo. Os padres começaram a brigar e os Xavante começaram a reagir. Então os padres começaram a baixar a cabeça e hoje em dia poucas pessoas vão à igreja. Claro, nós temos uma religião própria da gente, não é que a gente não acredite em Deus, a gente acredita. Eu acredito, principalmente, mas não vou à igreja. Eu estou na minha religião, na do meu pai.

F.S. – As pessoas na aldeia assistem aos seus filmes? Reconhecem o seu trabalho?

D.T. – Todo mundo assiste, em todas as casas. Por isso que eu sou valorizado pelo meu povo e isso é uma emoção pra mim, é a história que eu vou deixar para o meu povo um dia. Isso é uma história muito emocionante da minha vida, às vezes eu choro, quando assisto meu trabalho com minha mulher — eu choro de verdade. Porque é emocionante? É um trabalho que me levou ao rumo da minha vida, um trabalho que me fez amadurecer, um trabalho que me fez respeitar a minha cultura, que me fez respeitar outras culturas de povos indígenas do Brasil. Isso é uma emoção muito grande. Eu falo pra minha comunidade que quero deixar minha história e a história do meu trabalho, um dia alguém vai perguntar quem é que fez esses filmes, e vão saber que fui eu o cineasta.

F.S. – Você vai ao cinema quando está na cidade? Gosta de assistir filmes?

D.T. – Ao cinema eu não vou, mas eu gosto de ver filmes de outros cineastas indígenas e também de artes marciais, esses tipos, e também admiro muito os filmes do Jean Rouch, o antropólogo cineasta. Mas na minha casa eu assisto jornal e acabou. Meus filhos é que assistem filmes, de luta, de todo tipo.

F.S. – Com relação à temática dos seus filmes, há uma predominância de filmes sobre os rituais Xavante — quatro são sobre rituais.¹⁶ Foi uma escolha sua?

D.T. – Não é minha preferência. Claro que eu também gosto, mas os velhos é que mandam. Dizem: “A gente está acabando, um dia vocês vão sentir falta da gente”. Então eles me falam: “Nós vamos fazer isso, não deixa de filmar”. Eu pego a câmera e filmo. Os velhos estão acabando, então eu aceito o que eles pedem. Eu pego câmera, sento e espero as coisas dos rituais começarem — em qualquer horário, pode ser de madrugada — sempre foi assim.

F.S. – Por que os velhos querem que você filme os rituais?

D.T. – É uma forma de segurança filmar os rituais, como já falei em outros momentos, pois os anciãos sempre dizem: “Vocês jovens estão tendo memória muito fraca, lembram num momento, mas daqui a três ou quatro anos não lembram mais, não registram.

F.S. – E o que é ritual pra você?

16 São eles: *Wapté mnhõnõ: a iniciação do jovem Xavante* (1999); *Wai'á rini: o poder do sonho* (2001); *Daritzé: Aprendiz de curador* (2003) e *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem nome* (2009).

D.T. – Ritual pra nós é a cultura, uma coisa que a gente sempre faz e isso não pode desaparecer. Por isso, os velhos falam: “Registra, não perde, porque vocês têm memória muito curta”. “Não é mais como nós, antigamente não tínhamos esses tipos de máquinas para registrar, era somente na memória, então hoje em dia vocês têm a oportunidade de gravar e arquivar, mas não é só arquivo, é pra mandar para as escolas da aldeia e outras escolas”.

F.S. – Certa vez, em uma comunicação via Skype que tivemos você disse que a palavra em sua língua para cultura é *wahöimanadzé*...

D.T. – É a palavra que usamos pra cultura, não é a tradução da palavra de vocês. É a nossa cultura, é o nosso mundo. A palavra que usamos quando aprendemos os costumes dos outros é *dahöimanadzé*.

F.S. – Em todos os seus filmes vocês usam muito a palavra *wahoimanazé*, ou seja, cultura. Tanto por meio das falas dos velhos quanto por suas narrações, se fala muito em preservar a cultura Xavante.

D.T. – Essa é a forma das pessoas falarem. É isso mesmo, não pode deixar de gravar. Os velhos sempre me orientam, eu aprendi muito com isso.

F.S. – Você me disse que seu trabalho mudou muito sua vida. Ele também trouxe alguma mudança pra sua aldeia ou para os Xavante, de um modo geral?

D.T. – Mudou muito. O olhar dos mais novos e dos mais velhos mudou muito porque também outra coisa que eles pensam é que o filme beneficia a comunidade sempre, então eles apoiam. O filme é feito sobre a comunidade. É feito com eles e eles têm o retorno. As vendas dos filmes feitas pelo VNA são revertidas pra aldeia. Os anciãos sempre apoiam a realização dos rituais. Nossa cultura é forte, mas mudou alguma coisa, aos poucos vem mudando. Muitos jovens não querem mais participar das festas, antigamente participavam muitas crianças e jovens, hoje muitos não querem participar, como mostro no filme *Sangradouro* (2009). Mas, por isso, é importante o vídeo, o filme. Tem muitos jovens que também querem ser cineastas, participam das oficinas. Eles querem me imitar. O Natal Anhahö'a está seguindo meus passos, sempre está ao meu lado. E isso é bom, eu abri essa oportunidade pra fazer outra grande oficina, já temos recursos e professores, na próxima oficina teremos 40 alunos (Terena, Bororo, karajá, indígenas do Xingu), isto está crescendo.¹⁷ Meus filmes já foram muito premiados. *Sangradouro* (2009) ganhou prêmio faz pouco tempo no festival de cinema no Equador, *Pi'õnhitsi* (2009) e o *Wai'á rini* (2001) também ganharam prêmio no Canadá. O *Wai'á rini* é velho e ganhou prêmio como veterano na retrospectiva. Então esse ano os Xavante estarão ricos (risos), pois cada final de ano o Vincent manda o que é de direito com relação às premiações. Isso é muito importante. O VNA

17 Idem nota de rodapé n.10.

me considera um ganhador de prêmios. Eu não me considero isso, eu divido meus prêmios com meus amigos.¹⁸

F.S. – Por quê e pra quem você faz filmes?

D.T. – Pra mim filmagem é memória, infinito, nunca acaba. Quando eu morrer e os velhos morrerem, o filme vai continuar. Se algum dia algum pesquisador ou alguém quiser pegar esses filmes eles ainda existirão. Para os jovens que não sabem direito a nossa tradição, por exemplo, quando vamos fazer uma festa como a de furação de orelhas, algumas partes ninguém sabe e se tem filmado a gente pode consultar. Quem está substituindo os velhos são os documentários. Pra quem eu filmo? Pra comunidade, pra todos os Xavante. Através do *Wai'á rini* (2001) eu recebi convite de outra aldeia pra fazer o *Aprendiz de curador* (2003). Mas também pra levar a outros povos indígenas e mostrar que eles também podem fazer filme. Outro motivo é para informar, pois tem muita gente que fala que índio é isso ou aquilo, mas não sabe direito. Os índios têm suas tradições. Através da imagem as pessoas vão entender quem são os Xavante. É importante para a sociedade não indígena entender como é que é a vida na aldeia de cada um dos povos indígenas. Através do trabalho que faço, descobri várias culturas de povos indígenas do Brasil. Agradeço muito as pessoas que me formaram e a esse meu trabalho, pois antes eu tinha menos ideia do que tenho agora.

18 Conferir premiações no site: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php?c=25>>

F.S. – Você deseja realizar outros tipos de filmes, além de documentários?

D.T. – Eu acho que documentário serve pra tudo. Já tentei fazer ficção, tenho vontade de fazer, mas ainda não deu. Quero fazer um filme sobre minha família. Quando casei fui filmado e quero contar uma história sobre isso.

F.S. – Sei que você é bem ocupado e tem vários trabalhos, como as oficinas de audiovisual, os festivais de cinema que participa recebendo premiações e sendo jurado, os diversos eventos em que debate os seus filmes, dentre outros. E, além disso, o que mais você faz?

D.T. – Tem muita história a minha vida (risos). Eu estive no festival de cinema indígena há pouco tempo na Colômbia, fui convidado pra ser júri do festival. Fui e falei com meus colegas do júri e eles me escutaram, eles aprenderam comigo e eu aprendi coisas novas com eles. Teve um diretor que falou que a gente trocou experiências. Esse festival valeu muito, disseram que estávamos fazendo sucesso. Mas, também aconteceu uma situação difícil. Eu recebi mensagem do meu filho dizendo que meu pai estava muito doente e naquele mesmo dia na mostra passou um dos meus filmes e tem meu pai nele. Eu chorei bastante, nem consegui ficar na sessão e sai do auditório. Mas, mesmo assim, foi muito bom, porque compartilhei muitas coisas com outras pessoas. Também participei como jurado num festival em Berlim, e não sei falar alemão (risos). Trabalho no museu

das culturas Dom Bosco e estou digitalizando algumas imagens antigas sobre os Xavante, que tem no acervo do museu. Também estou organizando a próxima oficina, como já falei, e iniciando mais uma parceria com o CEDIPP/USP sobre a pedagogia Griô. A gente vai levar pra aldeia agora. Se alguém vier da aldeia para o curso irá ganhar uma bolsa pra ser mestre. Tenho que ir a Cuiabá pra assinar um contrato de um trabalho de edição que fiz e tenho muitos compromissos. Agora só vou descansar em maio. Esse ano (2012) eu viajei muito, quase não fiquei na aldeia. Mas quando estou na aldeia e fico livre, faço compras, cozinho pra minha mulher e para os meus filhos — eles ficam contente, todos ficam em minha volta, se animam. Penso em tirar um período de descanso, um ano. Quero aprender a fazer roça, machucar minha mão, minha mão ficou dura de tanto trabalhar com a câmera e o computador (risos).

F.S. – (risos) É bastante coisa, com certeza! Como você disse, sua vida tem muita história. Divino, pra gente finalizar essa conversa, uma última pergunta: você se considera uma pessoa realizada com o trabalho?

D.T. – Claro, eu me sinto feliz com meu trabalho, mas eu sou gente simples. É isso o que eu posso falar de mim.

F.S. – Eu te agradeço muito pela conversa e por ter me ensinado através dos seus filmes um pouco mais sobre você e os Xavante. *Hepari* Divino, obrigada.

D.T. – *Hepari* Fernanda, obrigado.

Bibliografia

CARVALHO DE ARAÚJO, A. (Org.). *Vídeo nas Aldeias: 25 anos*. Olinda, PE. 2011.

CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com asas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARRI, F. *KAFKA: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

SAHLINS, M. O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (parte I). *MANA*, Rio de Janeiro, 3 (1): p. 41-73, 1997.

SILVA, F. O. 2013. O cinema indigenizado de Divino Tserewahú. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

Filmografia

VALADÃO, V. *Wai'á, O Segredo dos Homens*. 15 min., 1988.

TORRES, T. C. *O Mestre e o Divino*. 85 min., 2013.

TORRES, T. C.; TSEREWAHÚ, D. *Pi'õnhitsi, mulheres Xavante sem nome*. 53 min., 2009.

TSEREWAHÚ, D. *Daritidzé, aprendiz de curador*. 35 min., 2003.

----- . *Wai'á rini, o poder do sonho*. 48/60 min., 2001.

TSEREWAHÚ, D. et al. *Wapté mnhõnõ, a iniciação do jovem Xavante*. 52 min., 1999.

Pesquisa fotográfica e fílmica no litoral norte da Paraíba¹

João Martinho Braga de Mendonça
Universidade Federal da Paraíba, PB/Brasil

Introdução

A Companhia de Tecidos Rio Tinto (do mesmo grupo das lojas Pernambucanas) foi instalada no início do século por empreendedores suecos, vindos de Pernambuco, no local onde hoje está abrigado o Campus IV da UFPB. Ela marca apenas mais um momento de uma longa trajetória de contato entre índios e europeus, na qual entram, historicamente, as presenças de holandeses, franceses e portugueses. A população indígena Potiguara hoje é numerosa, com cerca de dezesseis mil pessoas distribuídas em três terras indígenas². Uma delas constitui parte significativa da área do município de Rio Tinto: trata-se da TI Potiguara de Monte-Mór.

A Vila de Monte-Mór, uma das 29 aldeias Potiguaras espalhadas na região, abriga ainda edificações construídas

1 Agradeço ao CNPq que através do seu “Edital 03/2009 Novos Campi” concedeu apoio substancial a esta pesquisa.

2 Dados da FUNASA em 2011, para maiores detalhes sobre os Potiguaras e suas terras ver o trabalho recente de etnomapeamento feito por Cardoso e Guimarães (2012).

pela antiga fábrica de tecidos. Hoje, dos 23 mil habitantes de Rio Tinto, 2 mil se identificam como Potiguara na medida em que habitam a terra indígena situada dentro da área do Município, ou seja, constituem cerca de 10% da população. Essa informação meramente estatística, contudo, nos diz muito pouco das relações estabelecidas entre índios e não-índios no local, mediadas pelos mais diversos tipos de agências atuantes na região (FUNAI, FUNASA, empresas de turismo, usinas, igrejas, universidades, etc.) além das prefeituras. Como resultado de processos históricos há muito tempo instaurados contatam-se, hoje, nessa área indígena, múltiplas relações de aliança e/ou conflito que se fazem sentir em todo o conjunto da população.

Os primeiros estudos antropológicos dos Potiguara consistem em uma Dissertação de Mestrado, de Paulo Marco Amorim, defendida no Museu Nacional em 1970 (AMORIM, 1970)³ e nos trabalhos (de etno-história) de Franz Moonen (1986, 1992).

Antes disso, já nos anos 60, encontram-se algumas notas (redigidas por Alfred Métraux) num dos volumes (o 3º) do Manual organizado por Julian Steward no *Bureau* de Etnologia Americana, numa seção dedicada aos Tupinambá. Os Potiguara figuram aí como uma das “tribos da costa”.

3 Índios camponeses: os Potiguara de Baía da Traição, trabalho de mestrado concebido sob as diretrizes dos estudos de áreas de fricção interétnica, coordenados por Roberto Cardoso de Oliveira e que já procuravam focalizar a dinâmica complexa das relações entre índios e não índios (OLIVEIRA, 1964).

Por suas alianças com os Portugueses no passado, teriam sido “recompensados com concessões de terras” ainda no século XVII (STEWART, 1963, p.95–96).

À caracterização dos Potiguaras no Manual de Julian Stewart pode-se atribuir uma crítica, como fez Oliveira (1999), no sentido de que aí

(...) são utilizadas fontes históricas e, primordialmente, relatos de cronistas quinhentistas e seiscentistas ou naturalistas viajantes dos séculos XVIII e XIX. Ou seja, tais povos e culturas passam a ser descritos apenas pelo que foram (ou pelo que se supõe terem sido) há séculos, mas nada (ou muito pouco) se sabe sobre o que eles são hoje (...) (OLIVEIRA, 1999, p. 15)

Estudos históricos, de qualquer maneira, indicam claramente não só a antiguidade das populações indígenas que ocupam a região, mas também a natureza complexa das relações sociais que tiveram lugar no passado. Recentemente, foi publicado um trabalho que aborda de forma detalhada e fartamente documentada o período compreendido entre 1585 e 1630. Embora seu foco seja a “política e a economia na Capitania da Paraíba”, a percepção das relações conflituosas travadas por europeus com os Potiguaras é um dos temas obrigatórios que levará, neste trabalho, à caracterização dos engenhos estabelecidos sob a ordem colonial (GONÇALVES, 2007).

À época da primeira expedição enviada pela Coroa Portuguesa para a conquista do Paraíba em 1574, a re-

gião já estava ocupada pelos Potiguara, grupo Tupi que estendia seus domínios pela faixa litorânea do Nordeste, compreendida entre o Paraíba e o baixo Jaguaribe, no Ceará. (...) As ordens eram para que os lugares-tenentes dos donatários de Pernambuco e Itamaracá fornecessem os homens e as armas necessárias para formar uma força terrestre poderosa o suficientes para que os Potiguara e os franceses fossem derrotados no Rio Paraíba e para que, ali, fosse erguido um forte que garantisse o início do povoamento branco (...) (GONÇALVES, 2007, p.38; 78)

A autora lembra que a região constituía porto para os franceses, então aliados aos Potiguara contra os Portugueses, que planejavam povoar a região. Batalhas sangrentas se travaram no período...

(...) O encarnado do sangue de europeus e, principalmente dos índios Potiguara haveria de se espalhar pelas montanhas da Copaoba e pelas praias de Acejutibiró. (...) Encerra-se o capítulo, mas a história continua, em outra paragem, à beira do mar, anunciando a chegada de novos personagens (GONÇALVES, 2007, p.82)

Embora, segundo a autora, essa derrota dos Potiguara em 1585 só fosse admitida por eles em 1599, nesse período, os holandeses também entraram em cena para realimentar ainda por muito tempo a vingança Tupi contra os Portugueses até que, por fim, a aliança entre Portugueses e Potiguaras se tornasse uma realidade (GONÇALVES, 2007, p.85).

Os episódios que envolveram os holandeses e, principalmente, a Capitania de Pernambuco, não serão abor-

dados agora, nem a proeminência de personagens históricos do passado Potiguara, como Zorobabé, Felipe Camarão ou Pedro Poty (LIMA, 1990). Basta apontar para essas várias relações interétnicas, estabelecidas historicamente com a chegada dos europeus nestes territórios (os quais acredita-se terem sido dominados pelos Potiguaras através da derrota e expulsão de outras tribos inimigas que também habitavam a região), para perceber que a presença sueca e alemã na primeira metade do século XX em Rio Tinto, já sob a ordem republicana, é apenas mais um capítulo das complexas tramas da colonização e do desenvolvimento desta região. Onde, portanto, limites territoriais e pertencimento étnico são alvos de tensões e conflitos até hoje.

Interessante notar a reflexão sobre tais histórias, por parte dos Potiguaras, na redação de um manifesto publicado em 1986, com várias assinaturas e datado de 19 de abril de 1984, na Aldeia São Francisco. Nesse texto, os Potiguaras afirmam que “(...) documentos históricos comprovam nossa presença ininterrupta há pelo menos 484 anos (...)” (POTIGUARA, 1986, p. 80). Esse momento dos anos oitenta já representa, sem dúvida, um tempo no qual os estudos antropológicos no Brasil haviam avançado bastante, além de constituir a década na qual os direitos territoriais indígenas e quilombolas seriam finalmente admitidos na Constituição de 1988—em grande parte devido às pressões dos movimentos sociais surgidos a partir dessas populações, organizados pelo menos desde os anos 70.

A antropologia havia efetivamente tomado novos rumos na segunda metade do século, notadamente com o desenvolvimento de linhas de pesquisa em etnicidade ligadas aos estudos propostos por Fredrik Barth em torno da construção das fronteiras étnicas (BARTH, 1969). A etnia Potiguara foi (assim como outras etnias situadas na região Nordeste), neste sentido, tema de trabalhos desenvolvidos no Museu Nacional do Rio de Janeiro bem como na própria UFPB (além de outros trabalhos desenvolvidos nos programas de pós-graduação da UFPE, da UFRN e da UFAL, para ficar só nas universidades mais próximas). Nessas abordagens mais recentes, a etnologia indígena assume, frequentemente, a perspectiva de uma “antropologia histórica” (OLIVEIRA, 1999) e procura pautar-se pela investigação de fenômenos de “emergência” ou de “mobilização étnica”.

A cultura passa a ser concebida, nesse contexto, não mais como “imagens arquitetônicas de sistemas fechados”, passa-se a trabalhar com “processos de circulação de significados, enfatizando que o caráter não estrutural, dinâmico e virtual é constitutivo da cultura.” (OLIVEIRA, 1999, p.35). Manifestações como a dança do Toré passaram a ser valorizadas nas atividades culturais de muitas destas etnias, inclusive dos Potiguara (PALITOT; SOUZA JÚNIOR, 2005), como parte do processo de autoafirmação étnica. O incremento do turismo nessas áreas litorâneas gerou também, nas últimas décadas, novos cenários para as relações interétnicas na região. Não só o Toré, como também artesanato, pintura corporal e passeios ecológi-

cos tomam parte no rol das opções turísticas oferecidas pelos Potiguara aos visitantes. Tais fatores dinamizam e complexificam ainda mais os problemas atinentes ao pertencimento étnico e cultural.

Contornos e pressupostos de uma pesquisa com imagens

Definir o campo de pesquisa, seus pressupostos e delimitações específicas, é talvez uma das tarefas mais difíceis dadas ao pesquisador no campo da antropologia visual. No presente caso, assume-se um enfoque inicialmente integrativo, que busca transpor fronteiras rígidas entre as especialidades antropológicas (etnologia indígena, antropologia rural ou urbana, patrimônio cultural e memória, etc.) de modo a manter um diálogo (NIEMEYER; GODOI, 1998) entre estas e as especificidades da antropologia visual aqui proposta. Acredita-se, ao menos num primeiro momento, que a própria dinâmica e complexidade do campo de pesquisa nesta região (com seus mais diversos atores e agências) exigem que se assumam tal postura.

Em termos da pesquisa imagética propriamente dita, propõe-se desenvolver um tipo de abordagem onde a imagem não seja apenas um “pretexto” ou “ponto de apoio” para estabelecer proposições num plano discursivo. Trata-se, pois, de tomar consciência “(...) dos problemas postos por toda imagem (e cada uma na sua especificidade técnica) (...)” tanto quanto assumir que esta

imagem (ou toda e qualquer imagem) “(...) alimenta, provoca e engaja, de uma *outra maneira* do que sob o registro da escrita, nosso *pensamento e nosso imaginário*. (...)” (SAMAIN, 1994, p. 36).⁴

Dessa maneira, as imagens pré-existentes são aqui objeto de um levantamento e de análises que procuram perceber os sentidos nelas veiculados, não necessariamente os mesmos que circulam nos textos e livros já produzidos.⁵ Trata-se, portanto, de constituir um campo imagético de certa forma paralelo àquilo que tem sido escrito. Perguntar, então, pela maneira como as imagens representaram (ou não) lugares, eventos e personagens (KOSSOY, 2001) é apenas o ponto de partida de um projeto concebido para médio e longo prazo. Ou seja, antes de produzir mais imagens (sejam com objetivos documentais ou outros) acredita-se ser necessário primeiramente conhecer o universo imagético ao qual, posteriormente, espera-se contribuir (com práticas de antropologia visual). O que também significa dar atenção ao modo como foram introduzidas e difundidas diferentes tecnologias imagéticas (desde o antigo aparelho fotográfico aos novos celulares com câmeras digitais).

4 Grifos do autor.

5 Por outro lado as imagens também precisam ser relacionadas à oralidade, sobre o que indico algumas reflexões publicadas em Mendonça (2012).

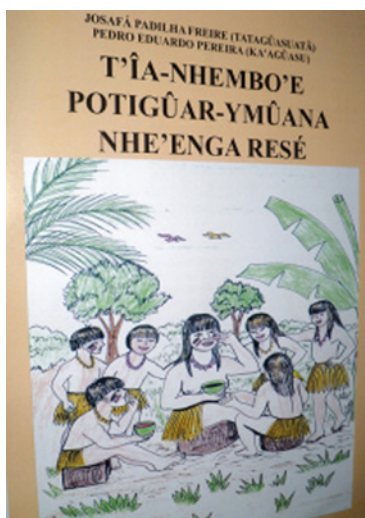


Fotografia antiga do desfile de 7 de Setembro, provavelmente colecionada por Juarez Oliveira (já falecido). Foi cedida (com outras 57 fotos) para o acervo da pesquisa, já em formato digital, pelo fotógrafo Ednaldo Félix, amigo do colecionador e filho de um dos mais antigos fotógrafos da cidade, José Félix. Foto de J. Félix. Data: aprox. décadas de 50-80, séc. XX. Acervo Arandu/UFPB – fundo Ednaldo Félix.

As pesquisas já desenvolvidas nas áreas de etnologia e outras correlatas (história, por exemplo) fazem uso eventual e mesmo algumas análises de materiais visuais pictóricos, fotográficos ou fílmicos (VIEIRA, 2001; MELLO, 2002; PALITOT, 2005; LIMA, 1990; COSTA; COSTA, 1989, etc.). Por outro lado, observa-se a produção recente de documentários indígenas institucionais ligados aos projetos desenvolvidos no SEAMPO/UFPB.⁶ Como, no entanto, perceber a cultura dos Potiguara

6 Setor de Estudos e Assessoria a Movimentos Populares/Universidade Federal da Paraíba.

hoje a partir de suas próprias imagens (fotográficas ou filmicas)? Como recuperar seu contexto histórico de apropriação das tecnologias de produção de imagens (fotográficas ou filmicas)? Enfim, num mundo em que estas tecnologias de produção de imagens se tornam mais acessíveis, como os Potiguara as utilizam em termos de sua autoconscientização étnica e cultural? Em que medida os mesmos se apropriaram de uma visão histórica do passado no modo como veem a si mesmos e qual o papel das imagens neste processo?



Esta fotografia mostra uma cartilha usada nas escolas indígenas e está disponível no diário virtual www.guerreirosipotiguara.wordpress.com, sua legenda original é “Nossa língua Tupi Antigo nos dias atuais sendo revitalizada nas escolas”. Nesta mesma página outras 29 fotografias apresentam paisagens relevantes, alimentos típicos e lideranças indígenas em ações cerimoniais e políticas. Fotógrafo não identificado. Data: aprox. 2011.

Por outro lado, em termos de produções imagéticas na região contígua à área Potiguara presume-se que existam muitas fotografias tomadas no período de funcionamento da fábrica em Rio Tinto. Em que medida, pois, a recuperação e a reflexão em torno dessas antigas fotografias poderia contribuir ao entendimento dos processos culturais que envolvem as relações interétnicas nesses locais? O levantamento e a reunião de imagens do passado conservadas junto às famílias locais, sejam elas Potiguara ou Riotintenses, poderia contribuir para novas percepções de cidadania (e da sua história) por parte dessas populações? Enfim, o tratamento organizado dessas imagens junto dessas populações, com base nas metodologias de pesquisa em antropologia visual, poderia levar à produção e à edição de imagens atuais (fílmicas ou fotográficas) que pudessem contribuir efetivamente como práticas culturais a serem apropriadas por estas comunidades?

Passo, doravante, a uma síntese dos principais caminhos tomados por esta pesquisa e de alguns dos seus resultados. Síntese apressada, sem dúvida, que espero retomar e amadurecer posteriormente.

Levantamento de imagens fotográficas antigas

As primeiras relações estabelecidas localmente no âmbito desta pesquisa foram com alguns dos fotógrafos locais.⁷⁰

70 Convidei-os pessoalmente para participarem do *Seminário Memória e Imagem no vale do Mamanguape*, promovido pelo curso de antropologia de Rio Tinto em outubro de 2009.

fato de Rio Tinto ter uma história relativamente curta (de vila operária a partir de 1917, emancipou-se como município em 1956) favoreceu a descoberta dos primeiros fotógrafos ali efetivamente estabelecidos. Membros de três famílias que residem em Rio Tinto tornaram possível levantar dados sobre a história de vida e o trabalho desses primeiros fotógrafos que atuaram na cidade antes mesmo de sua emancipação. Em dois destes casos, a prática fotográfica foi aprendida e continuada, num caso pelo filho (outros filhos também aprenderam o ofício mas se mudaram) e noutro pelo genro.



Aluno bolsista PIBIC/CNPq prepara captação de áudio para sessão de fotoelicitação (a partir de ampliações de fotografias antigas) com o fotógrafo Ednaldo Félix, filho do fotógrafo José Félix (já falecido). O material captado foi usado na edição do filme *Passagem e permanência* (2012). Foto de João Martinho de Mendonça (JMM). 9dez2011. Acervo Arandu/UFPB – Edital CNPq 03/2009.

As motivações para esclarecer hábitos relacionados à prática fotográfica (por quê, para quem e como fotografavam) junto aos familiares dos antigos fotógrafos aliam-se à busca das imagens mais antigas, produzidas em preto e branco. Embora, inicialmente, essas fotografias não tenham sido disponibilizadas para minha consulta, com o tempo e a confiança estabelecidos foi possível perceber que elas existem (embora não muito numerosas) e que muitas vezes estão guardadas com essas famílias, até com certa reserva.

As falas desses fotógrafos descendentes daqueles primeiros, no entanto, indicavam que a preocupação com a preservação ou conservação dos antigos artefatos não era comum entre esses profissionais, haja vista às preocupações comerciais prioritárias senão exclusivas. Assim, as poucas fotografias às quais tive acesso, nesses casos, foram conservadas, principalmente, por serem fotografias de sua própria família, às vezes emolduradas na sala de suas residências ou cuidadosamente alocadas em armários e gavetas.

Os contatos com os fotógrafos locais referidos acima levaram, por sua vez, a outros contatos: seus clientes. Através de uma pequena ficha com breve apresentação do projeto (ênfase na relação fotografia e memória na cidade) foi possível tomar contato com outros moradores das famílias locais—alguns deles forneceram diversas fotografias bem como informações de várias naturezas e alguns revelaram-se mais propensos a manter relações de amizade.

Aos poucos, foi possível tomar outros contatos, não mais através de fichas preenchidas, mas por indicações

diretas dos clientes ou de outros sujeitos com quem me encontrava durante a pesquisa de campo (não necessariamente clientes). Significa que, durante muitos dias, fiz um percurso que vai da Universidade (localizada no centro) à praça central e daí ao mercado ou às ruas principais do centro (onde residem colaboradores). Alguns convites (para almoço, festas ou passeios) indicavam-me novas oportunidades, bem como os primeiros sinais de uma aceitação da minha presença como pesquisador-professor.

Paralelamente à busca de fotografias antigas junto às famílias locais, logo fui levado a conhecer uma exposição fotográfica realizada em 2006, por ocasião do aniversário de cinquenta anos da cidade. Isso me indicava outro horizonte da pesquisa: a prática do colecionamento deliberado, quando o sujeito se interessa declaradamente por reunir outras fotografias que não as que circulam junto aos seus familiares e amigos. No caso das fotografias antigas reunidas para a exposição (ocorrida na praça central e depois mantida na sala de entrada da Biblioteca Municipal) havia, também, um aspecto político envolvido.⁸

8 A filha de um dos fotógrafos mais antigos da cidade, por exemplo, notou que seu pai deveria “aparecer” nesta exposição, mas “nem entrou”. Seus comentários deram-me a entender que ela não apoiava as iniciativas daquela gestão do município responsável pela exposição.



A utilização de recursos da rede mundial de computadores é bastante comum entre índios e não índios, os quais fazem circular diversos tipos de imagens. Fotografias antigas como estas do Cine Teatro Orion em Rio Tinto estão disponíveis no sítio virtual www.riotintopb.com.br através de um link para o aplicativo “Picasa” e pertencem a coleções particulares de acesso restrito. Fotógrafo não identificado. Data: aprox. décadas de 50–80, séc. XX.

A análise dessa exposição (das fotografias, dos diferentes contextos de exposição, das lembranças da mesma por diversos moradores bem como das motivações de seus organizadores) permitiu levantar novas questões, tanto quanto descobrir percursos de determinados artefatos fotográficos, os quais passaram de mãos em mãos até chegarem ao colecionador organizador. Quais relações de poder poderiam estar implicadas nesta prática de colecionamento? Isso apareceu tanto na maneira como a exposição foi concebida como, por caminhos indiretos, nas falas de pessoas que cederam fotografias para esta exposição.

Outro colecionador, já falecido, parecia oferecer um contraponto ao primeiro. Não ocupava posições destacadas na sociedade, não era médico, engenheiro ou advogado e nem sequer havia completado o ensino fundamental. Portador de deficiência mental, passou a receber um tipo de auxílio-doença, o que o tornou responsável por uma das principais fontes de renda de uma família numerosa (com vários irmãos e irmãs, filhos de operários da fábrica de tecidos). Fazia entrega de fotos para os fotógrafos locais e fez reunir fotografias dos mais diversos assuntos. Sua coleção continua sob a guarda de sua família e tornou-se um dos casos analisados mais detidamente em nossa pesquisa.

Cinema e vídeo

Outros dois focos da pesquisa são dignos de nota: os usos do cinema e do vídeo. No primeiro caso, as informa-

ções até o momento levantadas indicam o impacto marcante do cinema na primeira metade e em meados do século. As primeiras exposições foram abertas, chamadas por alguns de “cinema campal”, com sessões na praça (em frente à igreja) ou no mercado público (antes do surgimento das primeiras televisões). Posteriormente, um enorme edifício foi construído: o Cine-Teatro Orion, com 1537 cadeiras, foi inaugurado em 1944 e funcionou ininterruptamente até 1986 (MELLO, 2002, p. 120).

O uso do vídeo apareceu associado ao trabalho fotográfico e foi relativamente tardio, em termos comerciais. Algumas das lojas que hoje oferecem serviços de filmagem foram inicialmente introduzidas pelos fotógrafos locais já estabelecidos. Nesses casos, a pesquisa toma como indicadores, deve ficar claro, unidades de produção e/ou distribuição que estabelecem e mantêm um comércio regular de imagens no município. Não é desconsiderada, contudo, a produção local (particular) ou itinerante (particular ou comercial) nem, tampouco, as produções que vêm de estabelecimentos em cidades vizinhas.

Já com relação às áreas indígenas, foi constatada variada produção de fotografias e vídeos relativos aos períodos de demarcação das terras entre 1981 e 2007. Essas imagens, geralmente tomadas por pesquisadores ou indigenistas que estiveram nas áreas, encontram-se espalhadas tanto em acervos particulares quanto em acervos de instituições, como o CIMI (Conselho Indigenista Missionário). Foi possível, contudo, reunir três conjuntos de imagens, cedidas

em momentos diversos pelos seus autores: a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (USP), o indigenista José Humberto do Nascimento e o SEAMPO/UFPB (vários autores envolvidos nos processos de demarcação).⁹



Entrada de material no acervo do laboratório: rolos de película super-8 cedidos por José Humberto Nascimento, de quem se vê parte da mão no canto esquerdo da foto. Estes e outros materiais cedidos (com restrições de uso) formaram fundo homônimo. Foto de João Martinho de Mendonça (JMM). 2mar2012. Acervo Arandu/UFPB – Edital CNPq 03/2009.

9 Materiais atualmente mantidos na reserva técnica do Laboratório de Antropologia Visual (Arandu) da UFPB em Rio Tinto.

A vontade de filmar festividades e cerimônias em geral é bastante clara. Pude notar, também, a encomenda de imagens (aos produtores locais) nas áreas rurais e indígenas, geralmente em ocasiões festivas importantes. Por outro lado, junto às famílias com quem tenho contato, notei a circulação de imagens em vídeo, sejam elas produzidas pelos moradores locais ou por amigos e/ou familiares que moram em outras cidades (às vezes bem distantes, mesmo em outros estados). Um senhor já aposentado, por exemplo, fez filmar cenas das festividades natalinas e de alguns lugares específicos para serem enviadas à sua irmã que mora no Rio de Janeiro.

Trajetórias de pesquisa e inserção

Dessa maneira, na busca por imagens pré-existentes, tornou-se possível perceber reflexões éticas sobre circulação de fotografias e vídeos por parte das pessoas envolvidas, além de notar os principais assuntos e as maneiras como estes são concebidos e distribuídos em termos de imagens.

A constituição do que tenho chamado de campo imagético pareceu-me prioritária à qualquer tentativa de produção (de mais imagens). Pareceu-me importante refletir melhor, ao longo dos contatos e amizades estabelecidas, sobre como e o quê poderia ser fotografado e filmado e, além disso, a partir de quais questões? Ou seja, como outras imagens (por nós produzidas) pode-

riam tomar parte e fazer alguma diferença num campo já saturado (inclusive pela multiplicação avassaladora de imagens digitais)?

A opção por esse caminho implicou em discreta produção fotográfica circunscrita à memória (ou bloco de notas visuais) do trabalho de campo. Significou também a priorização da formação de um acervo imagético e da pesquisa prévia (à produção de mais imagens) sobre fontes escritas e visuais acerca da sociedade e cultura locais. As relações dialógicas estabelecidas com os sujeitos envolvidos foram concebidas como parte de um processo lento de inserção, entremeado ainda por diversas outras atividades docentes.

Com o passar dos anos, as relações estabelecidas tendem a consolidar-se. No momento, um leque de possibilidades se abre e o conhecimento já reunido permite conceber e experimentar o sentido colaborativo pretendido inicialmente. Torna-se viável, portanto, o estabelecimento de metas mais específicas de produção de imagens, inclusive no sentido dos procedimentos exploratórios preconizados por Claudine de France (FRANCE, 1998), associadas às questões de pesquisa inicialmente levantadas ou surgidas posteriormente.

No percurso desta pesquisa de caráter qualitativo, relações em maior profundidade com alguns moradores foram priorizadas em detrimento de contatos com maior número de pessoas. Essa condução pareceu também necessária, em vista de que o pesquisador trabalha na cidade também

como professor, ou seja, a distinção entre “estar aqui” e “estar lá” (GEERTZ, 2003) ganha contornos que exigem uma reflexão cuidadosa sobre o processo de inserção. Isso resultou numa percepção mais distanciada das forças políticas, dos grupos sociais e das associações de diversas naturezas atuantes na região, a partir do que é possível, doravante, dimensionar melhor os caminhos a serem tomados na continuidade da pesquisa.



Debate a partir de material filmado pelo Prof. José Sérgio Leite Lopes, com um ex-trabalhador da Fábrica, em outubro de 2009 durante o Seminário Memória e Imagem no Vale do Mamanguape. Estiveram presentes nesse dia, além do Prof. J. S. L. Lopes (gesticulando): o ex-vereador local Sr. Saulo Cavalcanti (em 1º plano), alunas e professores do curso de graduação em Antropologia. Fotograma extraído de filmagem por JMM. Lab. Arandu, Rio Tinto. 3out2011. Acervo Arandu/ UFPB – Edital CNPq 03/2009.

As relações intersubjetivas com sujeitos diferentes (ex-trabalhadores da fábrica, fotógrafos, filhos de ex-trabalhadores, lideranças indígenas, alunos indígenas, etc.) foram privilegiadas, portanto, bem como o cuidado nos procedimentos adotados, por exemplo, jamais reter por período superior a um dia as imagens que nos foram confiadas para digitalização. Nesse caso, procurou-se criar um padrão de abordagem que pudesse evitar a identificação da pesquisa com as práticas locais de empréstimo (e não devolução) de fotografias.

Passagem e permanência: uso do vídeo na pesquisa

Em 2011, após alguns exercícios de filmagem por nós efetuados com a câmera na rua principal (durante o seminário oferecido em parceria com a UFRGS),¹⁰ surgiu um convite de um morador local e aluno da universidade para que filmássemos o desfile de sete de setembro. Aceitei o convite e, com a assistência direta de outros dois alunos, foram gravadas cerca de duas horas de imagens ao longo do evento que teve início perto de oito da manhã para encerrar-se às treze e trinta.

10 I SEMINÁRIO DE ANTROPOLOGIA VISUAL ARANDU/ BIEV/ NAVISUAL Percepção, conhecimento, produção e criação de memórias coletivas através da imagem e do som. Ministrado por Cornélia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha nos dias 19, 20 e 21 de julho de 2011, no Laboratório de Antropologia Visual (Arandu) da UFPB em Rio Tinto.



O fotógrafo local, nosso interlocutor e personagem de *Passagem e permanência*, produziu algumas cenas de nosso exercício fílmico durante o desfile do 7 de setembro. Três alunos da graduação em Antropologia aparecem junto comigo como assistentes de câmera/pesquisa. Foto de Hildebrando Domingos. Acervo Arandu/UFPB – fundo Hildebrando Domingos. Rio Tinto/PB, 7set2011.

A participação e o interesse dos alunos moradores¹¹ foi da maior importância no sentido de obter autorização para as filmagens, bem como para elaborar um roteiro básico de nossa atuação com a câmera. Como faltavam apenas alguns dias quando o convite para filmar esse evento surgiu, concebi o exercício como uma pesquisa fílmica de caráter exploratório (FRANCE, 1998), ou seja, já usaria a câmera

11 Jaquisandro Ferreira (que convidou-me para filmar o sete de setembro), Danilo Marques de Farias (ambos moradores com família na cidade), Luana Maia e Marianna Queiroz (moradoras há quase três anos), os três últimos com bolsas do PIBIC/CNPq.

nessa primeira vez que presenciava esse evento, sem maiores informações sobre o mesmo. Informações estas que seriam trabalhadas posteriormente com os próprios sujeitos no exame das imagens resultadas.



Na avenida da praça central da cidade, ao lado da estátua do Cel. Frederico Lundgren, professoras e crianças de escola indígena (aldeia Silva de Belém) apresentam dança circular (Toré) durante as festividades do 7 de Setembro. Foto de Hildebrando Domingos. Acervo Arandu/UFPB – fundo Hildebrando Domingos. Rio Tinto/PB, 7set2008.

Tinha, contudo, formado um acervo significativo de imagens fotográficas do sete de setembro (entre outras) tomadas por diferentes fotógrafos em diversos anos passados. Nessas imagens, predominavam os planos gerais de conjunto bem como posições de câmera elevadas, às vezes, acima dos participantes do desfile. Decidi, assim, por uma abordagem quase inversa às imagens fotográficas já pro-

duzidas, o que deveria propiciar outras visões e percepções, talvez complementares às primeiras.

Isso implicou em usar a câmera numa altura média bem como na busca de maior aproximação com os corpos e sua gestualidade, a qual procurei sublinhar em planos muitas vezes fragmentados que davam destaque a certas partes do corpo e às relações do corpo com os instrumentos musicais utilizados. Ou seja, ao invés de adotar como base grandes planos gerais típicos de abordagens de rituais e festas, tive por estratégia o uso de planos mais fechados, adequados à abordagem das técnicas corporais ou materiais. (France, 1998).



Plano próximo de pratista durante o desfile de 7 de Setembro. Fotograma extraído de filmagem por JMM. Rua da Mangueira, Rio Tinto. 7set2011. Acervo Arandu/UFPB – Edital CNPq 03/2009.

Por outro lado, procurei realizar cada tomada exercitando um olhar fotográfico, ou seja, através da busca de

composições em que o enquadramento, a luz e o foco fossem definidos permanentemente ao longo de mais de sessenta tomadas de curta duração, com poucos movimentos de câmera. Evitei, assim, a filmagem contínua (ao contrário do que seria esperado se tomássemos como única referência o trabalho de Claudine de France acima mencionado), o que permitiu pensar sobre diferentes níveis de complementaridade (tanto quanto na singularidade) entre os registros fílmicos e fotográficos.

Em algumas sessões restritas, examinamos os resultados obtidos. A edição de um pequeno filme que relacionasse o trabalho de formação do acervo (e as antigas imagens do sete de setembro) àquelas imagens atualizadas foi concebida como forma de restituição (e exposição de resultados) bem como uma maneira de dar continuidade à pesquisa fílmica iniciada.

Então, convidamos algumas participantes do desfile para assistirem às imagens conosco e suas reações foram gravadas (apenas as falas). Alguns dos sujeitos (três fotógrafos e a família de um colecionador) com quem já tínhamos contato aceitaram de imediato participar do filme, o que ocorreu através de modalidades diversas de “elicitação” (BANKS, 2009; EL GUINDI, 2004) a partir das imagens antigas e atuais do sete de setembro.

Após a finalização da primeira versão editada, todos foram convidados, em sessões separadas, para assistirem ao filme e novamente foram registrados os comentários e reações, os quais ampliaram o conhecimento não só da nature-

za do desfile e de sua importância na formação artística dos jovens, como também do papel dos fotógrafos, que haviam sido filmados em plena atuação durante o desfile cívico.



Irmã e irmão do colecionador Juez Oliveira, que emprestaram suas vozes ao filme, assistem e comentam comigo os primeiros resultados da edição. Laboratório Arandu/UFPB. Foto do aluno bolsista PIBIC/CNPq Danilo Marques de Farias. 22mar2012. Acervo Arandu/UFPB – Edital CNPq 03/2009.

Outras questões e reflexões envolvidas na pesquisa e na elaboração do filme *Passagem e permanência: três ensaios em torno do sete de setembro em Rio Tinto*¹² serão postergadas para dar lugar a um breve resumo do mesmo e aos comentários finais desta comunicação.

12 Vídeo-documentário selecionado e exibido no IV Festival do Filme Etnográfico do Recife (2012) e no 2º Festival Internacional de Cinema Documental e Transmedia (Portugal, 2013).

Por dentro do vídeo: concepção, montagem e desdobramentos

O filme, de curta duração (18 min), foi concebido na forma de três ensaios diferenciados e, de certa maneira, complementares. No primeiro, a prática de colecionamento foi abordada através das vozes dos familiares do colecionador falecido, com base nas próprias fotografias por ele colecionadas, muitas das quais com sua própria imagem durante o desfile.

A segunda parte do filme (um segundo ensaio) consistiu numa amostragem de seis minutos extraídos de cerca de duas horas de filmagem descontínua. A terceira parte, ou terceiro ensaio, trouxe as vozes de três fotógrafos e de uma jovem participante do desfile, obtidas a partir da visualização de suas próprias imagens, trabalho dos primeiros e recordações desta última, que também assistiu às imagens fílmicas que produzimos (combinação de modalidades de foto e vídeo-elicitação).

Dessa maneira, todas as falas que aparecem no filme foram montadas sobre as mesmas imagens fotográficas que as provocaram (dos colecionadores e fotógrafos). As imagens fílmicas, que também motivaram algumas dessas falas, apareceram no segundo ensaio sem quaisquer comentários sobrepostos. Assim, as imagens da gestualidade e dos movimentos de dançarinos e músicos deixam entrever sua fluência, ainda que muitas vezes fragmentada no tempo e no espaço, numa montagem de seis minutos que

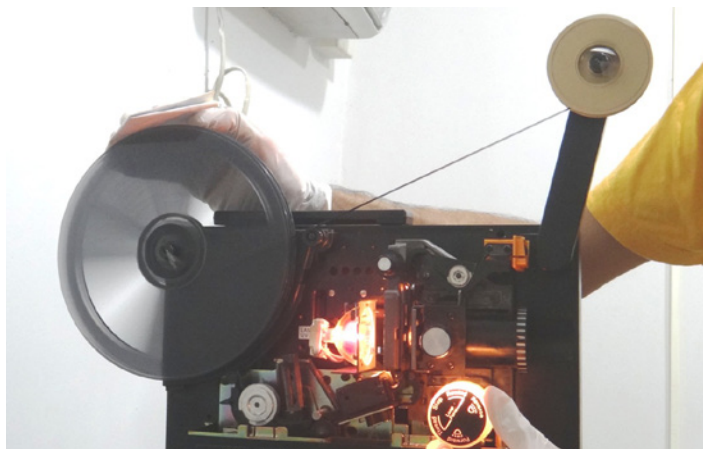
desconstruiu a linearidade do desfile em favor das cores e dos ritmos encontrados.

Quando fiz contato com o editor, levei-lhe já uma versão prévia que montei, a qual permitiu dar-lhe uma ideia inicial do que gostaria de fazer. Trabalhamos juntos em todas as sessões de edição e em diversos momentos divergi dos procedimentos e das ideias que o guiavam. Muitas de suas observações, por outro lado, contribuíram bastante para a elaboração do vídeo e várias das decisões (sobretudo no que diz respeito aos cortes de imagem e áudio) tiveram sua participação direta. O processo de animação das imagens fotográficas pareceu-me um campo promissor a ser explorado mais detidamente.

O trabalho, enfim concluído, despertou interesses diversos. Um morador jovem procurou-me para mostrar suas imagens do sete de setembro reunidas em vários anos. Um dos fotógrafos que emprestou sua voz ao filme sugeriu novas filmagens em 2012. A pesquisa com imagens mostrou-se fundamental no sentido do estabelecimento de relações efetivas entre a produção do conhecimento na universidade e seu aproveitamento cultural pelos sujeitos e comunidades locais. Todos os participantes receberam exemplares do filme finalizado, o que ocorreu numa sessão especialmente dedicada a eles. Além disso, as escolas (municipais e estaduais) locais também foram convidadas para uma sessão na qual receberam exemplares do filme produzido. Nessas ocasiões, as reações e comentários ao filme ficaram também registrados como parte constitutiva da pesquisa,

a qual segue seu curso na elaboração de novos resultados.

Nesse sentido, a produção e distribuição local do vídeo-documentário representou apenas o início de um processo de diálogo e conhecimento das imagens na região a partir de perspectivas antropológicas. O mesmo tem por base permanente o trabalho de formação e pesquisa de acervos imagéticos, realizado no Arandu – Laboratório de Antropologia Visual da UFPB. São caminhos abertos na constituição de memórias coletivas que prometem realizações imagéticas de maior alcance.



Aspecto do processo de visionamento e identificação de material fílmico do acervo através de projetor super-8. Atividade em parceria com o NUDOC – Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB. Foto de JMM. João Pessoa, 30ago2012. Acervo Arandu/UFPB – Edital CNPq 03/2009.

Bibliografia

AMORIM, P. M. *Índios camponeses: os Potiguara da Baía da Traição*. Dissertação de Mestrado, PPGAS / MN / UFRJ, 1970.

BANKS, M. *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, P. (Org.). *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Unesp, 1998 [1969].

CARDOSO, T. M.; GUIMARÃES, G. C. (Orgs.). *Etnomapeamento dos Potiguara da Paraíba*. Brasília: FUNAI/CGMT/CGETNO/CGGAM, 2012.

COSTA, A. M. R. M.; COSTA, J. E. *Potiguara: cultura material*. João Pessoa: FUNAI/ SAC/ SUER, 1989.

EL GUINDI, F. *Visual anthropology: essential method and theory*. Lanham: Altamira Press, 2004.

FRANCE, C. de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp, 1998.

GEERTZ, C. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

GONÇALVES, R. C. *Guerras e açúcares: política e economia da capitania da Paraíba 1585 – 1630*. Bauru SP: Edusc, 2007.

KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LIMA, J. F. de. *A lealdade e o heroísmo do índio Potiguara Pedro Poty*. João Pessoa–PB: A União, 1990.

MELLO, J. O. de A. Arqueologia industrial e cotidiano em Rio Tinto. In: PANET, A. *et al. Rio Tinto: estrutura urbana, trabalho e cotidiano*. João Pessoa: UNIPÊ, 2002. p. 65–122.

MENDONÇA, J. M. B. de. Ética, oralidade e pesquisa fotográfica. *Iluminuras*. Porto Alegre, v.13, n.31, p.85–100, 2012.

MOONEN, F. História da conquista do território Potiguara: 1500 a 1985. *Cadernos Paraibanos de Antropologia*, n.2, João Pessoa, UFPB, p. 83–102, 1986.

----- . Os índios Potiguara da Paraíba. In: MOONEN, F. e MAIA, L. M. (Orgs.) *Etnohistória dos índios Potiguara*. João Pessoa: Procuradoria da República na Paraíba / Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1992, p. 93-149.

NIEMEYER, A. M. de; GODOI, E. P. (Orgs.) *Além dos territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

OLIVEIRA, J. P. (Org.). *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

OLIVEIRA, R. C. *O índio e o mundo dos brancos: a situação dos Tukuna do alto Solimões*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

PALITOT, E. *Os Potiguara da Baía da Traição e Monte-Mór: história, etnicidade e cultura*. Dissertação de Mestrado, PPGS/ UFPB-UFCG, 2005.

PALITOT, E.; SOUZA JÚNIOR, F. B. Todos os pássaros do céu: o toré Potiguara. In: GRÜNEWALD, R. (Org.) *Toré: regime encantado do índio do Nordeste*. Recife: Massangana, 2005.

POTIGUARA. Manifesto Potiguara. *Cadernos Paraibanos de Antropologia*, n.2, João Pessoa, UFPB, p. 69-81, 1986.

SAMAIN, E. Para que a antropologia consiga tornar-se visual. In: FAUSTO NETO (Org.). *Brasil: comunicação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p. 33-46.

STEWART, J. H. (ed.) *Handbook of South American indians: the tropical forest tribes*. New York: Cooper Square Publishers, v. 3, 1963.

VIEIRA, J. G. *A (im)pureza do sangue e o perigo da mistura: uma etnografia do grupo indígena Potyguara da Paraíba*. Dissertação de Mestrado, PPGAS / UFPR, 2001.

Antropologia visual e identidades étnicas

Juliana Nicolle Rebelo Barretto

PPGA–Universidade Federal de Pernambuco

Universidade Federal de Alagoas, AL/Brasil

Reivindicações indígenas no sertão alagoano

Os Karuazu localizam-se no alto sertão alagoano, mais precisamente no município de Pariconha, fazendo parte de um movimento de emergência indígena em busca de reconhecimento étnico. São pessoas que têm, na sua identificação enquanto indígenas, a afirmação da descendência dos índios Pankararu – população localizada no estado de Pernambuco –, praticando seus rituais de devoção às entidades encantadas.

A partir do ano de 1998, quatro etnias – Kalancó, Karuazu, Koiupanká e Katokinn –, presentes no sertão alagoano, iniciaram processos de reivindicação étnica (AMORIM, 2003). Esse fenômeno pode ser analisado a partir do conceito de “etnogênese”. De modo geral, a antropologia utiliza tal conceito em situações em que coletividades, na medida em que se percebem e são percebidas como formações distintas por possuírem um patrimônio social considerado ex-

clusivo, desenvolvem novas configurações sociais de base étnica.

Segundo Miguel Bartolomé (2006, p. 40), “a etnogênese é um processo histórico constante que reflete a dinâmica cultural e política das sociedades anteriores ou exteriores ao desenvolvimento dos Estados nacionais da atualidade”. Esse conceito foi elaborado para dar conta dos processos históricos de coletividades étnicas que elaboraram novas configurações sociais resultantes de migrações, invasões, conquistas, entre outros fatores. Sendo assim, tais populações indígenas presentes no sertão alagoano podem ter suas reivindicações étnicas percebidas a partir do que é chamado de etnogênese.

Na região nordeste, por exemplo, observa-se que a ascensão da identidade indígena está relacionada a situações de grupos até então identificados como caboclos, ou simplesmente sertanejo(s) (OLIVEIRA, J., 2004; ARRUTTI, 2004b). Decorre daí que noções como a de etnogênese podem ser utilizadas pela antropologia para descrever o fenômeno de reaparecimento ou ressurgimento de populações em busca do reconhecimento étnico (OLIVEIRA, J., 2004).

A identidade étnica da população Karuazu é permeada por uma memória repleta de histórias de migração. Pessoas que se deslocaram, em épocas distintas, da aldeia Pankararu por diversos motivos, buscando melhores condições de vida e se instalando em áreas vizinhas no município alagoano de Pariconha. Tais histórias de descendência são tão fortes na memória Karuazu que muitas vezes as identidades

se confundem, ora as afirmações são de que “nós somos Karuazu”, ora “somos Pankararu”, por fim a solução é posta em “somos Karuazu, filhos de Pankararu”.

Tem-se a noção de que a memória não é formada simplesmente por um repertório passivo de dados, e sim definida coletivamente em constantes relações de transmissão de narrativas e constantes modificações, de modo que a memória é formada a partir de contínuas negociações que se repetem, e ao contar o passado estabelecem o presente, havendo uma interação entre estes.

Maurice Halbwachs (1990) destaca que a memória não é algo dado, mas sim construído a partir das relações entre passado e presente, indivíduo e sociedade. Ao rememorar, o sujeito faz uma viagem ao passado tendo como referência o espaço por ele vivido, porém, esse passado também é visto como um referencial orientador para o presente. Para o autor, na relação indivíduo/sociedade as forças sociais devem ser devidamente consideradas, mas não subjugam o papel do indivíduo. A memória vista como construção terá o indivíduo como agente, pois é ele que, ao transitar entre diferentes grupos sociais, estabelece a articulação de tempos e espaços sociais distintos, confrontando suas lembranças com as dos demais membros. Logo, a memória individual resultará da elaboração do sujeito, selecionando, destacando, ocultando suas lembranças e ajudando a estruturar a memória coletiva (HALBWACHS, 1990).

Ser Karuazu não exclui a possibilidade de ser Pankararu, inclusive são muitos os índios Karuazu que nasceram na

área Pankararu e foram até o estado de Pernambuco para fazer seu cadastramento nos órgãos assistenciais. Uma situação que exemplifica bem essa fluidez da identidade étnica ocorreu durante minha estada, quando pude ouvir algumas inquietações quanto ao andamento do processo de regularização da Terra Indígena; os índios se perguntavam se não teria sido melhor reivindicar a ampliação da área indígena Pankararu, identificando-se como mais uma aldeia, do que assumir uma identidade étnica independente. Porém, a situação atual é que, geograficamente, os Karuazu estão situados na zona rural do município de Pariconha, tratando-se de uma população que se formou a partir de um grupo de convívio com o qual se tem em comum lembranças de descendência étnica, tendo assim um compartilhamento de história diferente da vivida pela população de seus ascendentes. A partir do ano de 1999, esse grupo passou a compartilhar mais que lembranças, iniciando seu processo de emergência étnica e se organizando politicamente para tal.

Entre os Karuazu, o vínculo à origem Pankararu é constantemente referido pelas frequentes falas de seus membros. Sendo assim, na metáfora da árvore utilizada pelos próprios índios, os Pankararu são localizados e percebidos como “Tronco”, e os Karuazu se assumem como uma ramificação deste tronco de descendência étnica. Tal população indígena, regida por símbolos semelhantes que impregnam a vida social, tem no seu espaço de origem o ponto de referência na estruturação da memória. Halbwachs (1990) menciona os

significados que o espaço assume ao ser marcado pelas relações estabelecidas entre os homens. O passado é evocado não apenas nas histórias individuais, mas o ambiente social, seus ascendentes, as redes de relações entre estes e vários aspectos da rotina trazem a etnicidade à tona.

As histórias de saída da área Pankararu, das dificuldades de trabalho, das secas, dos conflitos e da instalação nesse novo local constituem matéria-prima para a afirmação coletiva dessa identidade. Pertencer aos Karuazu parte do sentimento de compartilhar essa memória de migração, não se tratando então de narrativas que se perderam no passado, mas de sentimentos vivos que aglutinam e moldam experiências no presente (ANDRADE, 2004). Memória que, de alguma forma, explica sociabilidades, posicionamentos políticos, preconceitos, inimizades, produzindo a própria ação social.

A repetição, bem como a atualização dessa memória de saída e de chegada, é a maior expressão de sua ligação com o território atual. Pode-se dizer que tais registros, com diversas fontes e diferentes narrativas de domínio comum, são o primeiro elemento produtor dessa identidade. Esse sentimento compartilhado cria alianças que possibilitam um comportamento coletivo e politicamente diferenciado. Entre os índios no Nordeste, assim como entre os Karuazu, os laços territoriais fundamentam-se nos laços memoriais. Entre eles, estes devem ser considerados, pois ela revelam o caráter histórico das populações, assim como os processos conflituos pelos quais elas passaram.

Autorrespeito como ideologia

São muitos os relatos que narram insultos estabelecidos pela construção de estigmas, como a de “caboclo fedorento”. Dona Maria, índia Karuazu, conta que, ao assumir sua identidade indígena, ouvia constantemente de seu ex-marido, não índio, a ofensa de “caboclo podre”, referindo-se ao cheiro do fumo, e Dona Maria retrucava, “eu fui e vou”, referindo-se ao ritual de culto aos *Encantados*, até que seu ex-marido a colocasse diante da escolha, ou a aldeia ou ele, e ela escolheu a aldeia. Experiências como essa acabam por unir pessoas em grupos solidários que compartilham comportamentos e valores, formando uma comunidade moral.

Tais estereótipos são cruciais na definição dos limites, justificando a localização dos indivíduos ao delimitar quem é um e o outro. Eles tornam possível dividir o mundo estabelecendo critérios de classificações. Por meio de classificações como estas, os membros que formam a população cresceram conscientes de uma identidade compartilhada.

Após o início do processo reivindicatório, esses elementos, tanto os aceitos quanto os coibidos, precisaram ser ressignificados de modo a responder às demandas classificatórias. Negando estigmas como: *não somos caboclos fedorentos*. Confirmando: *somos filhos de Pankararu!* Eles criam novas etnias, as filhas dos Pankararu, ramos, que têm no tronco um passado seguro, mas que também possuem sua autonomia enquanto novas etnias. Dessa forma, ao buscarem laços ancestrais, esses sujeitos passaram a se sentir pertencentes a um passado, que revivido no presente se torna um novo conjunto de elementos.

Tratou-se de dinamizar antigos laços étnicos dos quais seus portadores tinham se distanciado, mas que os recuperam, porque deles se podem esperar potenciais benefícios coletivos. Daí a atualização do sistema de metáforas Pankararu organizar-se segundo o par Tronco Velho/Ponta de Rama, traduzindo as distâncias entre descendentes e antepassados, ou entre grupos antigos e novos.

A primeira das quatro populações a reivindicar sua identidade étnica foi os Kalancó, que tiveram apoio dos Pankararu e dos Geripancó,¹ seguidos pelos Karuazu, os Koiupanká e os Katokinn. Esse movimento girou em torno de dar visibilidade, mostrar-se enquanto indígenas a quem os ignorava. Axel Honneth destaca que

A diferença entre, ‘conhecer’ (*Erkennen*) e, ‘reconhecer’ (*Anerkennen*) torna-se mais clara. Se por, ‘conhecimento’ de uma pessoa entendemos exprimir sua identificação enquanto indivíduo (identificação que pode ser gradualmente melhorada), por ‘reconhecimento’ entendemos um ato expressivo pelo qual este conhecimento está confirmado pelo sentido positivo de uma afirmação. Contrariamente ao conhecimento, que é um ato cognitivo não público, o reconhecimento depende de meios de comunicação que exprimem o fato de que outra pessoa é considerada como detentora de um ‘valor’ social (HONNETH, 2004 apud CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p. 31).

1 População indígena também localizada no município de Paricoanha, no sertão alagoano.

Se outrora tais identidades étnicas eram negadas pelas instituições controladoras, os Karuazu, os Kalancó, Koiupanká e Katokinn chegaram ao ápice da busca pelo reconhecimento nas apresentações públicas chamadas de *Festas de Ressurgimento*. Nesses momentos foram demonstrados rituais sagrados contidos de uma ancestralidade. Rituais que, buscados no passado, ganharam novas formas com características de antigas.

As *Festas de Ressurgimento* acontecem somente após a etnia percorrer um longo processo de resgate de traços visíveis em que as comunidades se identifiquem e que sejam identificadas oficialmente enquanto índios. Daí o termo: ressurgir, sair do anonimato mostrando-se publicamente (AMORIM, 2003). Esse termo não significa que as etnias haviam sido extintas, mas que a sociedade as ignorava, não havia uma visibilidade maior para suas diferenças. A expressão utilizada pelos indígenas para identificar as ações que envolvem o momento de emergência étnica é chamada de “levantamento da aldeia”. O *levantamento da aldeia* significa a transmissão de conhecimentos aos *parentes*, é o processo pelo qual as etnias buscam elementos que intensifiquem o sentimento grupal de pertencimento, bem como auxiliem a alcançar o reconhecimento oficial enquanto povo indígena autônomo. Assim, roupas, cocós, artesanatos são ressignificados e passam a deter um valor emblemático, ausente em seu uso cotidiano.

Assim, no dia 19 de abril de 1999, aconteceu a “abertura do terreiro”² Karuazu, momento este em que foi comemo-

2 Expressão utilizada para designar o início das práticas religiosas em um local específico, o terreiro.

rada a *Festa de Ressurgimento* dessa etnia. A abertura do terreiro, o batizado dos *praiás* e a intensificação dos rituais de culto aos *Encantados* ocupam lugar central no processo de reatualização étnica Karuazu. O ponto de partida desse processo se dá com o aparecimento da *semente*, que, segundo Arruti (2004b, p. 271), “é a forma material por que os *Encantados* se manifestam pela primeira vez”. Um amuleto, que aparece para o indivíduo escolhido pelo *Encantado* para trabalhar com as forças invisíveis. Entre os Karuazu, o primeiro *praiá* a ser *levantado*, sendo então o “dono do terreiro”, foi o *Kankararezinho*,³ presente que Dona Galega, esposa do pajé Antônio, recebeu de seu tio Dão quando o procurou em um momento de doença. Conta seu esposo que o tio Dão entregou uma mochila, lhe deu e disse “aqui zele que um dia vai lhe servir. Zele direitinho, faça como é que é pra fazer as obrigação, que um dia vai lhe servir. Nós nem pensava, nessa época de existir aldeia. Mas aconteceu, no momento de ser uma semente. O dono do Terreiro”.⁴ Quando um *Encantado* se manifesta, demanda uma série de ações, a princípio, o levantamento do *praiá*, por seguinte o levantamento do *terreiro* para realização da *Brincadeira do Praiá*.

Se, em um primeiro momento, os elementos de culto aos *Encantados* aparecem como demarcadores desta

3 Há uma pequena variação no nome desse Encantado, sendo chamado de *Kankararezinho*, *Kankakarezinho*, entre outros. Para este trabalho estou usando a forma falada pelo pajé Antônio na gravação fílmica.

4 Pajé Antônio, entrevista em 28 de fevereiro de 2009.

identidade, tais sinais continuam presentes nos discursos ao longo da história Karuazu. Segue abaixo um relato de Zé Arnaldo, rezador da região:

Já tive perguntação lá dentro de Brasília, uma mulher encarou eu lá e disse que eu não era índio nesse momento. [...] Ela disse: eu tô fazendo essa pergunta pra você que eu tô achando que você não é índio não. Eu disse: a minha avó era índia, mas meu avô não era. Meu avô era alagoano, daqui do estado de Alagoas. Eu mandei eles dois se casar, minha avó mais o meu avô? Aí quer dizer que misturou, eu fui puxando a família mais de meu avô, com o cabelo gastado, mais feio, mais preto, e a parte de minha avó, quem puxou a ela puxou bonito e mais moreninho, né? Aí é no momento d'eu dizer, então não importa que eu tenha mistura. O que importa acima de mim é minha cultura dada por Deus e eles [se referindo aos *Encantados*]. Aí eu luto, luto e até agora não tô arrependido, não. E nem tem coisa nesse mundo pra fazer eu ficar arrependido refém a minha luta. Quem der respeito dê, quem não der, mas eu dando respeito, eu dou mesmo de verdade [sic] (trecho da fala de Zé Arnaldo, rezador Karuazu, extraído do vídeo Ponta-de-Rama (2007)).

Na citação acima, Zé Arnaldo faz menção a significados que vão estar extremamente relacionados às reivindicações desses sujeitos: devoção aos *Encantados* e respeito à diferença.

Segundo Roberto Cardoso de Oliveira (2006),

Os tempos mudaram e o movimento indígena se encarregou de dar aos índios o autorrespeito que faltava.

Claro que não se pode generalizar esse efeito virtuoso do movimento indígena em todas as etnias e, nem mesmo, em todas as pessoas membros desses povos originais. Todavia, as observações que têm sido feitas por etnólogos e indigenistas permitem afirmar que os setores mais modernos desses povos – que em termos de gerações seriam as classes etárias mais jovens – vêm assumindo aquilo que se poderia chamar uma ideologia de crescente autorrespeito (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p. 53).

É essa consciência de uma “ideologia de crescente autorrespeito” no movimento indígena que vai demandar o reconhecimento das identidades étnicas, bem como o direito à cidadania plena que a ela é ligado. Ou seja, a associação dos direitos políticos à dimensão de ordem moral. Cardoso de Oliveira (2006, p. 54) fala de uma *etnoética*, que seria “a emergência de um discurso ético subjacente ao discurso político”, uma vez que a falta de reconhecimento, o desprezo, o desrespeito configuram-se como insulto moral e que esses fatores atrelados ao discurso político formam um conjunto de reivindicações realizadas pelos movimentos étnicos.

No caso dos índios do Nordeste, a questão do reconhecimento carrega consigo diversas dificuldades contidas em um duplo limiar estigmatizante, em que de um lado pesa a ausência de traços fenotípicos dessa população que os identifiquem como indígenas, julgando-os como extintos ou condenados à extinção, e de outro pesam práticas culturais diferenciadoras que geram categorizações pejorativas, como a de caboclos.

Andrade (2004) fala sobre a formação do povo Kalancó enquanto coletividade étnica situando que as classificações e categorizações dadas pelos regionais não índios tinham efeitos estigmatizantes e justificando a continuidade da segregação social.

Ao inventarem aqueles caboclos a partir de estigmas, os regionais criam não só fronteiras, mas também distâncias em relação a eles. Sem dúvida, as classificações estavam amparadas empiricamente e valiam-se de comportamentos, costumes e condutas adotados pelos caboclos, mas é a transformação, pelos regionais não índios, destes elementos objetivos em arma simbólica que lhes permite impor um modelo de representação para a alteridade cabocla (ANDRADE, 2004, p. 114).

Ou seja, esse modelo de alteridade é formado por relações coercitivas que criam uma comunidade solidária onde são compartilhados símbolos, experiências e laços de afinidade. Sendo assim, consta no discurso da população local histórias de discriminação com a não aceitação da identidade indígena por parte dos demais regionais que, ao mesmo tempo, perseguem as características diferenciadoras dessa população. Esta, por sua vez, tendia a ocultar estas características visando à própria segurança. No processo em busca do reconhecimento étnico, estas situações vão sendo modificadas à medida que são reivindicadas relações de respeito e sinais estigmatizantes vão sendo percebidos como símbolos de identidade. Então novas interpretações são atribuídas à identidade indígena, e elementos que antes

eram marginalizados passam a ser valorizados, ocupando pontos marcantes nessas identidades.

As Corridas do Imbu Karuazu – Produção Fílmica

Na elaboração da dissertação “Corridas do Imbu: Rituais e imagens entre os índios Karuazu” (BARRETTO, 2010), se teve como objetivo fazer uma análise das representações assumidas pela população Karuazu em um filme realizado compartilhadamente – pesquisador e população pesquisada – sobre as *Corridas do Imbu*. Visando tal processo de negociação, o material audiovisual foi elaborado coletivamente, no qual o pesquisador atuou como facilitador na organização de reuniões discursivas, enquanto a população indicou cenas que deveriam compor as narrativas.

A atmosfera gerada durante o complexo ritual das *Corridas do Imbu* circula em torno da criação, ou *fabricação*, para utilizar um termo de Frederik Barth (1997), de elementos identificadores de diferença étnica que estabelecem conexão com um passado ancestral e, também, da formação de mecanismos políticos situacionalmente utilizados. Nesses momentos, compreensões são compartilhadas e são criados critérios demarcadores de pertencimento à etnia, estabelecendo relações de avaliação e julgamento por parte da população local e dos demais atores.

Tendo em vista que a utilização do registro imagético nesses contextos pode se tornar um instrumento reivin-

dicatório de afirmação étnica por parte da comunidade, a união da produção etnográfica e do registro audiovisual nessa situação pôde estabelecer uma relação de reciprocidade entre o pesquisador e a população pesquisada, criando versões negociadas da realidade.

Para Sílvia Pellegrino (2007, p. 140), “os termos do realismo e da reflexividade na construção de sentidos das criações audiovisuais constituem um espaço de negociação onde as forças envolvidas interagem de forma fluida”. Sendo assim, pretendeu-se fazer uma etnografia sobre o processo de construção dessas imagens no filme, que, por sua vez, também é etnográfico. A imagem e a escrita serviram como instrumentos complementares de análise.

O realismo criado pelas câmeras aponta para uma mudança de foco na perspectiva teórica, passa-se da procura pela construção de um realismo ao realismo da construção (PELLEGRINO, 2007, p. 143). A autora afirma que as produções audiovisuais realizadas em parceria com populações indígenas “indicam que o evento fílmico não se limita às imagens produzidas, mas deve ser considerado um espaço híbrido de invenção criativa” (PELLEGRINO, 2007, p. 140). Os produtos audiovisuais devem ser percebidos como espaços que dão visibilidade, pondo em comunicação contínua os agentes envolvidos e dando visibilidade às fronteiras identitárias.

Sendo assim, foi pensando no recurso das imagens como potencialmente reveladoras de aspectos importantes vivenciados e descritos pelos próprios Karuazu que se utilizou o registro audiovisual como método de captar de forma

mais precisa suas experiências. A produção imagética aglutina significados que não estão contidos somente no produto final, mas também em sua elaboração, desde o momento das primeiras negociações sobre o registro das imagens, por exemplo. Dessa forma, buscou-se descrever tais momentos, considerando-os como espaços onde a reflexão sobre quais elementos devem compor a imagem volta-se para o que os Karuazu julgam ser identitariamente seus elementos, elaborando então uma fala sobre eles mesmos.

Nessa tentativa de aproximação das formas e processos por meio dos quais os Karuazu “representam” a si mesmos, entre eles mesmos e entre eles e nós, foram realizadas três reuniões, com o intuito de elaborar um roteiro audiovisual sobre as *Corridas do Imbu*.

A primeira reunião ocorreu três dias após minha chegada à aldeia. Foram os próprios Karuazu que planejaram esse encontro para discutir a organização das celebrações vindouras e para que a pesquisa fosse apresentada. Nesse momento, o objetivo da pesquisa – de análise das *Corridas do Imbu* – foi esclarecido, assim como a proposta de registro fílmico desse ritual. Recordamos que a ideia das filmagens foi fruto de seus próprios argumentos, durante as visitas anteriores, e que o roteiro de imagens também seria realizado com base nas suas argumentações sobre o que eles julgavam importante para ser registrado.

Inicialmente, como uma forma de perceber quais eram aqueles que tinham maior interesse no registro audiovisual, ficou definido que os próprios índios escolheriam quem participa-

ria da elaboração do roteiro, por exemplo, lideranças, mulheres e idosos. Porém, sugeriram que as reuniões fossem abertas para todos, ficando confirmada somente a data da próxima reunião. Então todos estavam convidados para participar.

Na segunda reunião chegaram mais de 50 pessoas, entre homens e mulheres, de várias idades. Porém, apesar da tentativa de quebrar a estrutura hierárquica por meio do diálogo, nas reuniões as pessoas que opinaram foram, em sua maioria, lideranças locais, rezador, pajé e membros da associação indígena. Considerei que esse fato revelava e direcionava a produção proposta para uma forma por meio da qual os Karuazu traduziriam seus significados políticos. Obter, numa reunião, o que se julgava ser Karuazu poderia ter efeitos cumulativos importantes na política interna da comunidade e na carreira política dos indivíduos.

Iniciamos com a exibição do filme “Ponta-de-Rama” (2007), que havia sido visto por alguns índios da aldeia. O clima de brincadeira e euforia envolveu toda a reunião, especialmente as crianças que olhavam atentas as imagens, comentando sobre os conhecidos que apareciam, em especial o rezador Karuazu Zé Arnaldo, que no vídeo dá uma entrevista. Porém, a expectativa maior se direcionava para a exibição do filme “Do São Francisco ao Pinheiros” (2007), que aborda a questão das famílias Pankararu que migraram para a cidade de São Paulo em busca de melhores condições de vida. A esperança de ver um parente distante nas imagens se misturava com a curiosidade de ver como vivem as pessoas que se deslocaram para tão distante de sua terra natal. Algu-

mas pessoas que apareceram no filme foram identificadas, principalmente por Dona Galega, que saiu da aldeia Pankararu quando casou com o pajé Antônio. Ela apontava as pessoas conhecidas mencionando os seus respectivos familiares.

Uma cena que despertou polêmica na exibição desse filme foi a imagem em que os *praiás* dançam numa quadra de esportes em São Paulo. Algumas pessoas se sentiram incomodadas ao verem as indumentárias próprias do ritual sendo utilizadas fora de um terreiro. Considera-se que esse incômodo fere as regras que dizem respeito às práticas que envolvem elementos do sagrado. Mesmo entre grupos que possuem conhecimentos ritualísticos semelhantes, a fluidez na valoração dos significados de determinadas práticas e seus limites é que vai estabelecer as diferenças. O que em um grupo é aceito como prática habitual, em outro, pode ser rejeitado.

Consentimentos e as restrições dadas dizem respeito à representação que esses grupos fazem de si, uma vez que a natureza simbólica da mensagem propagada e suas formas permitidas de registro são estabelecidas pelas decisões dentro de lógicas que revelam definições sobre o sagrado. Para a análise antropológica, o que é dito, o lugar e o momento apropriado para os registros autorizados estão intrinsecamente relacionados. Entre os Karuazu, mencionar a identidade de alguns *praiás*, nome de pessoas, ou determinadas ações pode soar como revelações de segredos. Uma situação um tanto embaraçosa, por exemplo, foi de uma criança, Eduardo, que ao ver fotografias dos *praiás* revelava quem estava por debaixo da indumentária, uma vez que ele tinha acesso ao *Poró* e sabia

quem as vestia. Eduardo foi proibido de entrar nesse local até que compreendesse noções do que era secreto.

O orgulho e a reverência ao segredo se tornam instrumentos de apoio da identidade, garantindo a demarcação simbólica entre indígenas e não indígenas, daí a força que o mistério resguarda. Isso pode ser observado entre os Karu-azu e se revelava de forma ainda mais visível com o uso do registro audiovisual voltado para fortalecimento da etnicidade indígena que vivenciam.

Segundo Edwin Reesink (2000), o segredo se refere a uma “essência religiosa, o núcleo de conhecimento”, um campo de saber restrito aos indígenas, sendo este campo a sua *ciência*, a sabedoria, das quais os não indígenas são privados. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o segredo separa quem é indígena de quem não é, ele também cria um eu coletivo que compartilha significados, unindo-os.

Para alguns autores, por exemplo no caso de uma iniciação, bastaria ter um segredo qualquer, porque o conteúdo em si não importaria tanto quanto o fato de ser segredo (cf. Snoek 1985). De certa maneira, esse é o *segredo do sagrado: ter um segredo para assegurar e unir*, de forma que o conteúdo poderia, em última instância, ser um vazio. Em contrapartida, essa parte do segredo induz a que seja o *sagrado do segredo*, a função étnica e sociopolítica do segredo o torna, por sua vez, sagrado (REESINK, 2000, p. 391, grifos do autor).

Desta forma, para a produção antropológica, compreende-se que não é importante a revelação do segredo, mas sim o que ele representa para a constituição da identidade étnica. “O segredo poderia ser a simples existência de um segredo

do, reconhecido como tal no campo interétnico” (REESINK, 2000, p. 391), o que importa são as relações que ele, o segredo, estabelece, criando limites e fortalecendo identidades.

Na segunda reunião, novamente foram explicados o que era um roteiro e a necessidade de eles opinarem sobre as cenas a serem gravadas. Também se elaborou um roteiro de perguntas a serem respondidas, como: O que deve ser filmado nas *Corridas do Imbu*? Quais os momentos? No filme deve ter entrevistas? Se sim, quais as pessoas que devem falar? Sobre quais assuntos? A estratégia de escrever num papel de cartolina possibilitou que as sugestões fossem registradas. Essa forma de reunião também lhes é próxima, uma vez que se assemelha aos encontros promovidos pela Fundação Nacional do Índio (Funai), pela Fundação Nacional de Saúde (Funasa) e pelo Conselho Indigenista Missionário (Cimi), a que os índios já estão habituados. A exibição do vídeo também foi utilizada como uma forma de estimular a participação nas sugestões.

Uma preocupação que se mostrou presente foi a discussão sobre a que público se destinaria tal produção. E o que a princípio seria um registro para as pessoas se verem futuramente passou a expressar a vontade daquelas pessoas em “se tornarem visíveis”, ante os amigos, os parentes distantes, o Estado, e todos aqueles que os ignoram.

A primeira sugestão que os Karuazu fizeram nessa segunda reunião foi que as práticas rituais fossem filmadas juntamente com a narração de uma pessoa mais velha explicando o que estava acontecendo. Essa sugestão a princípio não foi bem-aceita pelos demais membros, porém, a ideia de um membro mais velho falando sobre tais práticas permaneceu.

Aliás, entre os Karuazu, assim como em várias culturas indígenas, os idosos têm um lugar de destaque. Numa cultura em que os conhecimentos ritualísticos são passados oralmente, os anciãos conservam um maior campo de saber. Cabe a eles desempenhar a função de transmitir estes saberes, seus costumes, organizando ou reorganizando os elementos culturais. Nos Karuazu, os saberes tradicionais englobam as *obrigações* com os *Encantados*, as formas de cura com os *Trabalhos de Mesa* e os remédios feitos com ervas, os cânticos, as danças e as pinturas para os dias de festa. As próprias entidades sagradas, os *Encantados*, já são por si só representação dos *caboclos mais velhos*.

Faz parte da organização política dos movimentos de emergência étnica a busca por uma ancestralidade, e essa origem está intrinsecamente ligada aos mais velhos, suas histórias e seus saberes. São os mais velhos as fontes principais na busca das tradições que foram distanciadas. Daí a manutenção da ideia de registrar os mais velhos explicando as *Corridas do Imbu* e contando um pouco da sua história. Outras pessoas também foram escolhidas, como o pajé, o cacique e os *avós de praiás*.

Os momentos do ritual escolhidos para compor o registro foram os da feitura da comida, desde a matança do boi até a limpeza das panelas; a preparação da *garapa*; a pintura do corpo; o *Toré*; a “Queima do Cansação”; e a “colocação dos cestos” em oferta aos *Encantados*. A única restrição em capturar imagens se referiu ao local do *Poró*. O *Poró* foi definido como espaço físico sagrado a que somente os índios têm acesso. Porém, se pensarmos na noção de limites dos segredos, é necessário perceber que, apesar dos consenti-

mentos dados à revelação de determinados momentos rituais, estes momentos não são menos valorados que aqueles mantidos em sigilo, mas apenas que, dentro das regras do sagrado, tais ações e seus significados podem ser revelados. Por isso, as cenas do *Toré* (dança popular entre os índios do Nordeste), da “Queima do Cansanção” (momento em que os participantes do ritual dançam carregando nas costas galhos da planta urticária, chamada cansanção), da “colocação dos cestos” (oferenda de cestos com alimentos aos *Encantados*), entre outras, têm tanta representação do que é o ser Karuazu quanto a manutenção dos segredos do *Poró*.

Dentre os elementos escolhidos, a “Queima do Cansanção” assumiu uma posição central no culto de devoção aos *Encantados*, constituindo-se no cume do complexo ritual das *Corridas do Imbu*. Os preparativos do terreiro, das oferendas e os cuidados com o corpo proporcionam um ambiente de expectativa para a chegada da chamada “Queima do Cansanção”.

Visando a participação dos índios na edição do filme, foi realizada uma terceira reunião. Esta ocorreu quando as cenas já haviam sido capturadas. Foram 12 horas de imagens fílmicas gravadas de cenas de rituais e de entrevistas realizadas. Com base no roteiro inicial, decidiu-se submeter essas 12 horas de imagens gravadas a uma pré-edição. O resultado, então, foi uma pré-edição de 1 hora e 30 minutos para ser exibida entre os Karuazu e estimular a discussão sobre uma edição final. Assim, nessa terceira reunião, os Karuazu definiriam o que estava excessivo nas cenas ou o que faltava.

Destacam-se aqui algumas cenas do material fílmico captado sobre as *Corridas do Imbu*, momentos que foram escolhidos durante as reuniões para serem registrados.



Figura 1 – Domingo pela manhã e a preparação da imbusada. Fonte: autoria própria.



Figura 2 – Distribuição da comida ofertada aos *Encantados*. Fonte: autoria própria.



Figura 3 – Pintura corporal feita com barro branco, conhecido como *Toá*, e água, é tradicionalmente utilizada pelos povos do denominado *Tronco Pankararu*. Fonte: autoria própria.



Figura 4 – As mulheres colocadoras de cesto conduzem o cortejo dos penitentes do cansaço levando suas oferendas, circulando os três terreiros. Fonte: autoria própria.





Figura 5 – Finalmente, no terceiro terreiro, o do *Nascente*, acontece a “Queima do Cansação”, quando os participantes, em uma dança circular, queimam-se uns aos outros batendo com galhos da urtiga em suas peles. Segundo um dizer que se repete, o *cansação* é o manto de Nossa Senhora, e participando daquela flagelação os índios ficam sob sua proteção. Fonte: autoria própria.

A abordagem do material elaborado para realização de um filme não se restringe à imagem. Abarca também a análise das mensagens transmitidas verbalmente. Nesses contextos, a palavra tem importância fundamental, uma vez que expressa imagens produzidas na mente em função das experiências com os objetos. Tanto palavras quanto formas expressam, no recurso audiovisual, algo sobre o mundo.

Durante as entrevistas, embora se tivesse um roteiro de assuntos que deveriam ser abordados, elaborado conjuntamente com os índios nas reuniões, buscou-se deixar os entrevistados à vontade para falar sobre o que queriam. Sendo assim, as temáticas variaram desde o *levantamento da aldeia*,

o apoio dos Pankararu e dos demais povos na organização política da população, o surgimento dos *Encantados*, os trabalhos de cura dos *Encantados*, até a falta de assistência da FUNAI.

Várias narrativas presentes nesses registros referiam-se às experiências pessoais dos entrevistados. Nesse caso, as lembranças, as imagens evocadas acerca do passado não deixaram de estar diretamente relacionadas ao presente. A escolha dos mais velhos para contarem suas histórias, por exemplo, liga-se à questão de eles terem em suas narrativas as lembranças sobre a ascendência étnica Pankararu que os Karuazu possuem.

Dona Amélia, Dona Liette e Dona São Pedro são figuras centrais na transmissão de registros sobre lembranças referentes a esse vínculo com os Pankararu. Elas são, portanto, responsáveis pela manutenção dessas imagens na memória Karuazu. A escolha dessas anciãs para representar a população Karuazu mostra como os próprios indivíduos podem se tornar importante referência quando há o propósito de afirmação de um grupo, revelando o eu coletivo. Uma vez que as memórias dessas três senhoras são incorporadas ao legado dos Karuazu, os demais membros também podem, por meio da difusão das informações, incorporar esses significados em suas memórias, embora não advenham diretamente de suas biografias.

Há 11 anos que os Karuazu iniciaram seu processo de mobilização política em busca do reconhecimento étnico oficial. Como já foi dito, essa mobilização foi marcada pela realização de uma celebração intitulada *Festa do Ressur-*

gimento. E assim, quando o pajé Antônio aparece no filme falando sobre o que julga ser a história dos Karuazu, ele narrou o início da organização de uma rede de apoio, entre eles e os índios Pankararu, Geripancó e Kalancó. Ele também destaca a articulação com o Cimi e a realização da festa, concluindo que, “[...] tá com dez anos de abertura da aldeia, vai interar dez anos agora no mês de abril [...] agora que nós somos índio! não, que quando nascemos já somos índio, né? Nascemos e já somos índio”.⁵

Outro assunto que foi significativo para registro de imagens voltadas para esse filme se refere aos *trabalhos de cura dos Encantados*. Relatos como o registrado numa entrevista com o rezador Zé Arnaldo se assemelham com outros depoimentos também.

Teve uma cristã que através desse trabalho, lá uma menina de Delmiro [se referindo a cidade de Delmiro Gouveia], que veio pedir socorro aqui. Ela chegou aqui, ô Seu José, por amor de deus, eu vim pedir até por amor de deus, pro senhor, que eu já fiz consulta ne vários. Olha, fui pra Aracajú, Paulo Afonso, Maceió e Arapiraca e nada deu certo no meu problema. E eu vim pedir pra senhor vê o que é esse problema no meu estômago, que é aquilo cheio, que é aquele cheio no meu estômago, que nem tá colado na boca do meu estômago. Aí eu disse: Tá bom. Aí forrei a mesa, aí fiz a chamada dos *Encantados*, fiz um trabalho pra eles. Eles ensinaram uma garrafada. Eles mandaram ela dizer a eu que era pra eu fazer a garrafada.

5 Entrevista em 14 de março de 2009.

Aí eu já sei, quando é as braia [mistura], eu mesmo já sei que eles já me derrama tempo o dom pras garrafada, aí eu peguei, fiz a garrafada bem preparada, eles deram o repouso de boca, que não pode comer certos tipos de carne, nem nada, pra não quebrar o resguarde. Tem resguarde. Deu um mês de repouso pra ela. Ela cumpriu direitinho, colocou limpo, colocou tudinho, colocou um rato. Um rato desses ratos mesmo, coloco dois. Dois ratos da boca do estômago dela, colocou pela boca. Ela comeu? Colocou ele vivo, andando. Ela colocou ele como ali? Então é nisso aí, é muita safadagem que o povo lá fora faz, agora como entrar, é que eu não tô entendendo como é que entra aquele mal [sic] (trecho da fala de Zé Arnaldo, rezador Karuazu, extraído do vídeo Ponta-de-Rama (2007)).

Ao narrar suas experiências com práticas xamanísticas, Zé Arnaldo vincula, no depoimento registrado em gravações fílmicas, a eficácia dos trabalhos de cura do terreiro Karuazu. A eficácia das práticas de cura é difundida nas localidades vizinhas, uma vez que os moradores das proximidades procuram os Karuazu para se curar de males. Assim, os Karuazu concebem que a identidade deles também se constitui a partir de relações de poder e prestígio na região.

Contudo, a questão da ascendência Pankararu e as histórias de migração foram os assuntos mais abordados. A afirmação da identidade indígena Karuazu passa continuamente pela identificação da origem Pankararu. As três anciãs escolhidas para dar seus depoimentos no vídeo nasceram na aldeia Pankararu. Considero que isso é um dado revelador da importância que os Pankararu ocupam entre os Karuazu.

Considerações finais

Ao destacar a análise das *Corridas do Imbu*, adentrou-se em um campo simbólico que envolve histórias de migração e descendência indígena, disputas políticas numa rede de relações interétnicas e um amplo sistema de conhecimentos sagrados no culto às entidades *Encantadas*. Tal cosmologia encantada pode ser percebida como unificadora e constituinte desta etnicidade indígena, uma vez que o ser Karuazu se organiza em torno de práticas rituais.

É nesse contexto que as *Corridas do Imbu*, como uma complexa prática presente no calendário anual de culto aos *Encantados*, assumem importância preponderante, quando os sentimentos de pertencimento são atualizados e evidenciados para quem é de fora. Pode-se dizer então que, “nessa dinâmica identitária, há a constatação de que as realizações dos rituais de culto aos *Encantados* atuam como práticas fortalecedoras das identidades” (PONTA-DE-RAMA, 2007).

Por sua vez, considerou-se para a realização da dissertação referida que a elaboração de um filme junto aos Karuazu sobre as *Corridas do Imbu* e seus significados conduziria às representações que a comunidade tem sobre tais práticas, bem como ao entrelaçamento destas relações com o processo de afirmação étnica da população.

As imagens representadas pela população, por sua vez, mostraram que a realização das *Corridas do Imbu* está diretamente ligada à descendência Pankararu. Na construção da memória Karuazu, foram essas histórias de migração que

se destacaram nos discursos captados para o filme. E nessa relação de descendência também se herdaram significados cosmológicos, em que percepções de corpo são transmitidas oralmente por meio das histórias de doença e cura.

Por fim, na elaboração do filme, percebeu-se que o que se chama de *Corridas do Imbu* se apresenta na forma de um complexo ritual, podendo ser desfragmentado em pequenas práticas que estão entrelaçadas fortalecendo a identidade indígena Karuazu. A preparação e distribuição dos alimentos, o “Flechamento do Imbu”, o “Puxamento do Cipó”, a “Brincadeira dos praiás” e a flagelação com a urtiga na “Queima do Cansanção” são ações rituais ligadas a um sentido maior: o culto aos *Encantados*. Dentro desse complexo ritualístico, foram as práticas de sacrifícios que, em termos de registros de imagens, se destacaram como maior demarcador de quem é indígena. Quando há a flagelação por meio da “Queima do Cansanção”, durante o período de quaresma, quando acontecem as *Corridas do Imbu*, os indivíduos sentem-se mais próximos às entidades *Encantadas*, realizando provações de fé e devoção e retribuindo as graças alcançadas.

Referências bibliográficas

AMORIM, Siloé Soares de. *Índios Ressurgidos: A construção da auto-imagem Os Tumbalalá, os Kalancó, os Karuarú, os Katokinn e os Koiupanká*. Dissertação (Mestrado em Múltiplos)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

ANDRADE, Ugo Maia. Dos estigmas aos emblemas de identidade: os percursos da formação de um povo. *Revista de Estudos e Pesquisas*, FUNAI, Brasília, v. 1, n. 1, p. 99-139, jul. 2004.

ARRUTTI, José Maurício. A produção da alteridade: o *Toré* como código das conversões missionárias e indígenas. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8., 2004, Coimbra. *Cadernos...* Coimbra, set. 2004a.

_____. A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (Org.). *A Viagem da Volta*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; LACED, 2004b.

BARRETTO, Juliana N. Rebelo. *Também sou Ponta-de-Rama* (Uma abordagem Identitária dos Índios no Sertão Alagoano). Trabalho de Conclusão de Curso, Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2007.

_____. *Corridas do Imbu: rituais e imagens entre os índios Karuazu*. Dissertação (Mestrado em Antropologia)–Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

BARTH, Frederik. *Grupos étnicos e suas fronteiras*. São Paulo: Unesp, 1997.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. As etnogênesis: velhos atores e novos papéis no cenário cultural e político. *MANA*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 39–68, 2006.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Caminhos da Identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

OLIVEIRA, João Pacheco. Uma etnologia dos “Índios Misturados”? Situação Colonial, Territorialização e Fluxos Culturais. In: _____. (Org.). *A Viagem da Volta*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; LACED, 2004.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. Antropologia e visualidade no contexto indígena. *Cadernos de Campo*, Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, n. 16, p. 139–152, 2007.

REESINK, Edwin Boudewinj. O segredo do sagrado: o toré entre os índios do nordeste. In: ALMEIDA, Luís S.; GALINDO, Marcos; ELIAS, Juliana L. (Orgs.). *Os índios do Nordeste: temas e problemas 2*. Maceió: EDUFAL, 2000.

FILMOGRAFIA:

DO SÃO Francisco ao Pinheiros. Direção de Paula Morgado e João Sena. São Paulo: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia, 2007. 1 DVD.

PONTA-de-Rama. Direção de Juliana Barretto. Maceió: Laboratório de Antropologia Visual em Alagoas/AVAL – UFAL, 2007. 1 DVD.

DOCUMENTOS:

Relatório de Análise Crítica de Material Bibliográfico Diversos Sobre os Grupos Étnicos Kalancó e Karuazu (AL), elaborado pelo antropólogo Ugo Maia Andrade a Coordenação Geral de Estudos e Pesquisas/CGEP da FUNAI, como parte do contrato de consultoria n. 22/2002, setembro de 2002.

O estatuto da fotografia e a pesquisa etnográfica: direito de uso de imagem e representação autorizada

Lilian Sagio Cezar

PPGAS–Universidade de São Paulo

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro,
RJ/Brasil

Antropologia

A pesquisa antropológica acontece a partir da elaboração de estratégias e condições que permitam ao pesquisador se relacionar com o *Outro* em seus termos, vivenciado em seus espaços, tempo e códigos. Nesse processo se constrói a interlocução entre pesquisador e pesquisados, alteridades que se reconhecem e se respeitam enquanto agentes de um processo holístico de comunicação e construção de conhecimento.

A experiência possibilitada pela pesquisa de campo é fundamental à antropologia. A meta do antropólogo é a construção de conhecimento a partir de pesquisas de cunho qualitativo cujos critérios são cientificamente balizados pela concorrência, conferência e crítica entre pares. Para isso o pesquisador deverá lidar em seu ofício com a relação entre

experiência (no duplo sentido do termo) e ação, inerentes à observação participante, de um lado, e à análise científica de outro. Para Gutwirth, a observação participante estabelece uma relação dialética entre experiência e ação na medida em que a observação se constitui a partir de “uma relação distanciada entre o objeto e o sujeito enquanto a participação implica numa imersão mais ou menos forte e ativa [...] no grupo ou meio estudado e, portanto, numa identificação com este, o que tende a eliminar a relação distanciada” (GUTWIRTH, 2001, p. 230).

É justamente por meio da observação participante, na experiência, interlocução e vivência com os agentes pesquisados que o antropólogo poderá abolir pré-conceitos e juízos de valor próprios de sua cultura para observar, descrever e analisar conceitos e formas de vida específicas ao outro. Essa tarefa é extremamente complexa se levarmos em conta que cada pesquisador, ainda que tenha seu olhar domesticado pela teoria antropológica (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000), possui valores, sistema lógico e sensibilidade individual e específica, nem sempre explicitamente formulados, que afetam e influenciam o processo cognoscente.

Para proceder a pesquisa antropológica, o pesquisador deverá inicialmente descentralizar seu próprio olhar por meio da imersão no universo social e cosmológico do grupo estudado, levando em consideração as mais diferentes narrativas acessadas, o que lhe aproximará da diversidade e pluralidade de opiniões, estórias, histórias de vida e explicações de seus interlocutores. Articulando comparativa-

mente esses discursos e práticas observadas em pesquisa de campo, o pesquisador poderá conferir inteligibilidade aos acontecimentos e respectivos discursos gerados pelo grupo, a fim de elaborar a “ciência social do observado” (LÉVI-STRAUSS, 2008).

Longe de ser um trabalho aberto e vago, o empreendimento etnográfico clássico tem como finalidade a textualização dos fenômenos socioculturais sistematicamente observados e registrados. Nesse processo de construção da narrativa etnográfica, o pesquisador irá lidar relacionalmente com o material etnográfico constituído prioritariamente pelo caderno de campo.

O caderno de campo é instrumento fundamental à pesquisa antropológica enquanto empreendimento cognitivo que visa representar os processos vivenciados pelo pesquisador em sua pesquisa de campo a partir da observação participante em uma determinada comunidade específica num determinado período de tempo. É no caderno de campo que ele realiza o primeiro esforço de abstração em relação às dimensões vividas de espaço e tempo presentes no mundo visível, para assim codificar, portanto, descrever e interpretar o particular contexto de imersão pelo qual os dados e informações foram obtidos. É justamente este registro que permite ao pesquisador apreender referências que muitas vezes fogem às entrevistas, pesquisas documentais e dados estatísticos.

A observação do comportamento concreto e as indagações verbais, que têm como objetivo representar a repre-

sentação que alteridades fazem de seus mundos, em seus termos, são procedimentos complementares da pesquisa de campo. A escrita do caderno de campo permite ao pesquisador operacionalizar a sistematização e interpretação inicial dos dados obtidos e a consequente avaliação constante do processo, a fim de regular e retroalimentar a própria pesquisa. Se o processo de escrita do caderno de campo tem como objetivo tornar compreensível e trazer alguma proximidade aos fenômenos compartilhados em campo, o processo posterior de construção da narrativa etnográfica requer do pesquisador um distanciamento postural diante desses mesmos dados obtidos. A textualização das observações sobre as culturas está para além da tradução da “cultura nativa” por meio da “cultura antropológica”.

O ato de descrever um objeto constitui uma forma de representar o que pensamos nele ter visto, ou seja, explicar é não somente um ato de linguagem em que são estabelecidas relações entre conceitos e o objeto descrito, mas também um ato de demonstração que se dá por meio da tentativa de presentificação do objeto explicado e a referência de um pelo o outro. Nenhuma descrição está isenta de interpretação. Assim, “a descrição e a explicação se interpenetram mutuamente” de modo que “o conceito aprofunda a percepção do objeto e o objeto aprofunda a referência da palavra” (BAXANDALL, 2006, p. 72).

A ação de descrever qualquer coisa, ainda que minuciosamente, carrega em si a autoria daquele que descreve e, a reboque, as suas escolhas e marcas pessoais. Toda

descrição, incluindo a etnografia, consiste em uma atividade eminentemente interpretativa. Nesse sentido, o ofício do etnógrafo é a descrição e interpretação dos dados obtidos a partir da observação participante por meio de um processo espiral em que as teorias e visões de mundo dos nativos e dos antropólogos sejam confrontadas a fim de que os dados provenientes do campo tencionem conceitos e categorias constitutivas da disciplina e vice-versa.

A descrição etnográfica estabelece também uma relação de terceira ordem, não mais entre o pesquisador e seus interlocutores, mas entre o pesquisador e seus possíveis leitores. Assim, ela projeta uma relação de comunicação emissor-receptor, em que a ficção etnográfica¹ visa articular comunicação a partir da qual diferentes povos podem retroalimentar seus processos de interpretação, negociação e diálogo em seus relacionamentos históricos e múltiplas formas de articulação de poder.

Clifford Geertz afirma que o que define a etnografia enquanto empreendimento é um tipo de esforço intelectual que busca e, ao mesmo tempo, representa, a partir de um risco elaborado, estratégias para a realização de uma “descrição densa”. Esses estudos, ainda segundo o autor, “constroem-se sobre outros estudos, não no sentido de que retomam onde outros deixaram, mas no sentido de

1 A narrativa etnográfica envolve uma dimensão essencial de ficção ao por em ressonância interna dois pontos de vista completamente heterogêneos (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

que, melhor informados e melhor conceitualizados, eles mergulham mais profundamente nas mesmas coisas” (GERTZ, 1989, p. 31). É uma espécie de realização cumulativa, nos termos de Strathern (2006), cuja capacidade regenerativa se centra na habilidade de ampliar significados, ocupar diferentes pontos de vista, constituindo assim maneira de criar as condições para que diferentes povos e culturas possam construir entre si formas de diálogo, interpretação, e negociação.

Pesquisa etnográfica e fotografia

No plano político, a antropologia assumiu para si a responsabilidade institucional de criar representações narrativas em formato de construtos categóricos sobre alteridades, conferindo-lhes inteligibilidade em seus próprios termos. Paradoxal tarefa esta à qual se propôs a antropologia: derivada em seus primórdios do esforço e do trabalho milenar da razão ocidental para controlar, subjugar e excluir a diferença, não o faz hoje exatamente por reconhecer a diversidade e valorizar essa diferença, tentando apreendê-la sem suprimi-la; pensá-la em si mesma como ponto de apoio para ampliar e impulsionar o pensamento por meio de diferentes perspectivas sobre um mesmo objeto (GOLDMAN, 2003).

A fotografia também se constitui enquanto instrumento desta mesma razão ocidental. Em seus primórdios, a realização da imagem fotográfica esteve confinada ao espaço do

estúdio, com suas cortinas, colunas, tapetes, palmeiras, em composições de cenários claustrofóbicos (BENJAMIN, 1985). Já no final do século XIX a fotografia, emancipada pelo aprimoramento tecnológico do aparelho, é produzida pelo fotógrafo que pôde finalmente caminhar, acessar as mais diversas paisagens e gentes do mundo. Podemos afirmar que de certa maneira o *flâneur* e o *voyer* estão na essência do fazer fotográfico. A sucessão de cliques fotográficos fez coincidir o olho do fotógrafo, dotado de sua cultura, e o visor da câmera, num processo espiral que retroalimenta a própria produção de imagens, em que uma fotografia gera outra e outra, sucessivamente. Emergem desse processo imagens dos quatro cantos do mundo, e com elas representações que a um só tempo reafirmam a dicotomia “Nós” (civilizados) X “Outros” (exótico, selvagem). O fazer fotográfico constitui também uma operação de caça (FLUSSER, 2002), portanto de predação e domínio do outro.

Decorre desse processo o fato de que a escolha, ou seja, a seleção realizada no espaço e no tempo por meio do recorte fotográfico constitui uma forma de atribuir valor à cena fotografada. Por ironia, a fotografia, em um primeiro momento, fotografa o notável para surpreender; e por inversão, decreta notável aquilo que foi fotografado. Isto se estende da fotografia para outras formas de representação do mundo visível por meio da imagem técnica (FLUSSER, 2002). Por isso mesmo, a realização e utilização da fotografia enquanto instrumento voltado à pesquisa etnográfica constitui matéria controversa. O caráter simbólico dessas

imagens, a materialização de uma forma de olhar parcial e particular do pesquisador, a escolha e conseqüente valorização de determinados aspectos em detrimento de outros são algumas das problemáticas questionáveis sobre a utilização da fotografia como instrumento de pesquisa.

A imagem fotográfica constitui um signo, uma vez que signo é todo objeto, forma ou fenômeno que represente algo distinto de si mesmo. Este signo geralmente se manifesta como traço do real, isto é, um índice. E também se constitui em representação por semelhança ou analogia com o referente, nesse caso funcionando como um ícone. Concomitantemente, a fotografia representa ainda uma convenção social instituída em relação àquilo que a imagem designa, isto é, seu contexto.

A fotografia pode ser considerada como uma emanção do real passado por meio de imagem sem código, ainda que, evidentemente, códigos venham a infletir em sua leitura (BARTHES, 1984). Podemos ainda afirmar que o artefato fotografia tende a permanecer invisível, pois o que este dá a ver é o referente da foto em detrimento à materialidade da imagem em si.

A utilização cotidiana de imagens enquanto forma de expressão e meio de comunicação, bem como as experiências de uso de imagens em ciências sociais, em especial na antropologia, exigiram o desenvolvimento de ferramentas de análise e crítica, que embasassem o estudo e utilização dessas imagens. Este processo de constituição de um “*corpus científico*” permite que imagens não sejam

apenas “instrumento de pesquisa, mas também um campo de análise legítimo da disciplina antropológica e, como já queria Margaret Mead desde a década de 1940, forma de discurso através do qual podemos divulgar o resultado de nossa pesquisa” (CAIUBY NOVAES, 2006, p. 16).

A apropriação do suporte fotográfico nos trabalhos desenvolvidos por Bateson e Mead (1942) e Collier Jr. (1973) adquire esteio de procedimento exploratório voltado à antropologia que permite ao pesquisador elaborar estratégias de utilização da imagem por meio das quais questões circunscritas ao nível do sensível passam a ser eficazmente acessadas. Para tanto, o papel do pesquisador que escolhe fazer uso de imagens se circunscreve em lidar com estas enquanto recorte intencional do mundo visível que transcodifica o vivido em cena; desconstruindo a ideia de real que pode permear a visualização das imagens técnicas (FLUSSER, 2002; GURAN, 2002).

O pesquisador deverá ter em conta que as imagens podem ser feitas por múltiplos atores e produzidas com múltiplos objetivos. Imagens podem ou não ser emprestadas, trocadas, rasgadas, manipuladas, expostas, ou seja, usadas das mais diferentes maneiras. Gerar e se valer de imagens para se comunicar constituem atos culturais que refletem maneiras de pensar, ver e viver o mundo a partir de recortes, padrões, objetivos e intenções que podem ser analisados a partir da pesquisa com imagens.

As fotografias produzidas por membros dos grupos estudados carregam uma natureza endógena ou *êmica*

(GURAN, 2011), sendo impregnadas da representação que seus integrantes fazem de si próprios, o que, de alguma forma, exprime a identidade social em questão. Por outro lado, quando fotografias são realizadas pelo pesquisador, pautadas num projeto de pesquisa que possui um objetivo específico e que pode se remeter a hipóteses e conjuntos de dados qualitativos e/ou quantitativos, atribui-se a estas uma natureza exógena ou *ética*. Esses contornos classificatórios auxiliam na planificação da pesquisa e contribuem no processo de explicitação das mais diversas perspectivas que venham a participar dos processos de interlocução e produção de imagens de uma investigação.

O pesquisador, ao realizar fotografias durante a pesquisa de campo, marca uma posição e desempenha uma função social facilmente reconhecida e valorizada em boa parte das sociedades. Esse processo pode tanto ser benéfico para a pesquisa como gerar tensões e acirrar conflitos, o que exige atenção e sensibilidade por parte do pesquisador na tratativa das pessoas e na circulação das imagens geradas. Se bem-aceito, o fotógrafo-antropólogo gerará uma gama de imagens não só de seus interlocutores, mas das mais diferentes paisagens e pessoas a eles articuladas. Almeja-se, no caso de fotografias produzidas pelo próprio pesquisador, no âmbito da pesquisa social, que esta “tenha mais densidade de conteúdo, até porque o olhar do autor já está instrumentalizado pela disciplina, tendo sido treinado para localizar e destacar aspectos do mundo visível que ensejam ou atestam questões de relevância antropológica” (GURAN, 2011, p. 80).

Na prática, nem sempre as imagens geradas possuem o que se poderia denominar “apelo antropológico”. Emergem também das relações de interlocução os pedidos e demandas por fotografias posadas que representem as famílias unidas, a criança, a comida posta à mesa... esses também são processos importantes, pois o lugar preponderante do pesquisador-fotógrafo de escolha e seleção do recorte fotográfico é de algum modo subvertido, o que abre espaço para que informações outras, muitas vezes tidas como irrelevantes ou despercebidas, sejam explicitadas e pautadas por meio da pesquisa com imagens. Também nesse viés encontramos pesquisas que lançam mão de oficinas que possibilitem aos interlocutores agir na produção de imagens fotográficas que representem seus cotidianos e seus interesses específicos (TACCA, 1990).

O pesquisador que utiliza imagens em sua pesquisa antropológica lida com grande quantidade de informações imagéticas em que procedimentos de sistematização rigorosa e construção de comparações dos dados são imprescindíveis. Para tanto, a criação de um banco de imagens² (seja analógico ou digital) auxilia no ordenamento, catalogação e categorização das fotografias a partir de suas especificidades, conforme aquilo que pode ser lido nelas.

A utilização de fotografias como instrumento de pesquisa em Ciências Humanas pode oferecer ao pesquisador

2 Estas podem ser produzidas pelo próprio pesquisador, por seus interlocutores, pela mídia, pela polícia, podem pertencer a coleções de museus, fundações, bibliotecas, arquivos, etc.

a possibilidade de destacar um aspecto de uma cena para a partir daí desenvolver uma reflexão objetiva sobre como os indivíduos e grupos sociais representam, organizam e classificam suas experiências e mantêm relações entre si. O antropólogo-fotógrafo pode apresentar aos seus interlocutores, sempre que achar conveniente e necessário, as fotografias por ele realizadas durante a pesquisa como forma de dar a ver seu recorte e representação dos processos sociais pesquisados, assumindo que a leitura das fotografias quando realizadas pelos interlocutores constitui uma maneira eficaz de retroalimentar a própria pesquisa.

Uma outra estratégia para a busca de informações é a realização de entrevistas a partir das fotografias (MOREIRA LEITE, 1993; VON SIMSON, 2007; CEZAR, 2010). Essa estratégia constitui um recurso de estímulo à memória e permite ao pesquisador lançar mão do uso de fotografias para pautar as conversas e abordar temas durante entrevistas abertas ou semiestruturadas. A leitura destas imagens varia de pessoa a pessoa, uma vez que é característica da própria imagem a polissemia. A cada leitor chegará uma cadeia fluante de significados, enquanto outros, também adjacentes aos significantes da imagem, poderão ser inclusive ignorados. Num primeiro momento é a memória a base inicial solicitada a qualquer agente que deseje realizar a leitura e compreensão de uma imagem. Posteriormente, a leitura e compreensão se processam por meio da incorporação ou não de tal imagem junto à memória.

Se, como afirma Baxandall (1991), fatos sociais favorecem o desenvolvimento de faculdades e hábitos visuais

característicos, acreditamos que a utilização de fotografias em antropologia pode permitir o seu estudo articulando-os às mais distintas perspectivas culturais correspondentes.

As normas brasileiras de direito de uso de imagem

No Brasil, a constituição do Estado Civil, a estruturação dos direitos individuais da pessoa e a judicialização das relações sociais perante o Estado, ocorrida nos últimos 50 anos, fizeram com que o Direito de Uso de Imagem emergisse.

A Constituição Federal do Brasil de 1988 estabelece em seu Artigo 5 que a pessoa não pode se privar de sua própria imagem, podendo no entanto dela dispor (de maneira gratuita ou em proveito econômico). Ao mesmo tempo a pessoa não poderá utilizar de imagem alheia sem consentimento expresso desta por meio de sua autorização, seja para divulgação, publicação ou ainda alteração.

O capítulo II do Novo Código Civil Brasileiro de 2002 também legisla sobre a matéria ao tratar “Dos direitos da personalidade”, em seu Artigo 20, que determina:

Salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais. (BRASIL, 2002).

Com a reforma e sistematização de diferentes códigos jurídicos ocorridas na última década, em especial o fim da Lei de Imprensa,³ a preocupação a respeito da definição do Direito Autoral e Direito de Uso de Imagem entrou em pauta de discussão entre todos os profissionais que realizam e se valem de imagens para o exercício de seus ofícios e atividades laborais.

O Direito ao Uso de Imagem de um indivíduo diz respeito ao controle do uso de sua imagem (independentemente de ser representação do tipo indicial, icônica ou simbólica). Cabe ao indivíduo autorizar expressamente a utilização de sua imagem por terceiros, sendo-lhe facultado agir assim gratuitamente ou mediante pagamento. A utilização da imagem de outrem sem a obtenção da devida autorização incorre em violação ao direito à imagem e pode gerar sanções como o pagamento de indenizações.

Em geral as pesquisas antropológicas realizadas a partir de imagens em movimento⁴ por meio da produção de vídeo

3 Desde 1967, o jornalismo e por conseguinte o fotojornalismo contaram com legislação específica para o setor, a “Lei da Imprensa”, que lhes fiava o direito de gerar imagens desde que as pessoas fotografadas estivessem no espaço público. Com o fim da Lei da Imprensa em 30 de abril de 2009, todos os profissionais da imagem passaram a estar sob a regulamentação do Código Penal de 1942, alterado posteriormente em 1984, da Constituição Federal de 1988 e do Código Civil de 2002.

4 O desenvolvimento tecnológico permite que câmeras fotográficas também filmem pequenos vídeos, o que pode ser utilizado pelo pesquisador como alternativa para realizar a solicitação da autorização de uso de imagem aos seus interlocutores durante a pesquisa.

facilitam o processo de obtenção das autorizações de direito de uso de imagem, uma vez que ao finalizar o processo de filmagem o pesquisador pode diante da câmera ligada solicitar ao seu interlocutor a autorização do uso de imagem, mediante a reiterada explicação sobre os fins acadêmico-científicos que serão conferidos àquela imagem que acabou de ser gerada.

No caso da produção fotográfica em pesquisa antropológica, o processo de solicitação de autorização do direito de uso de imagem, ao ser realizado a partir de documento escrito, gera no mínimo uma quebra da lógica de reciprocidade e confiança, implícitas ao diálogo e interlocução construídos ao longo da pesquisa.

Ao fotografar, o pesquisador acaba realizando um grande número de imagens sobre temas, pessoas e situações nem sempre esperadas ou planejadas. Essas fotografias têm como característica o *hic et nunc*, o aqui e agora fotográfico, em que o processo criativo-intuitivo se desenvolve a partir da busca própria rumo àquilo que é passível de ser fotografado. A grande dificuldade de associar o processo de produção de fotografias ao processo de obtenção das respectivas autorizações do direito de uso de imagem exige que o pesquisador elabore estratégias para lidar com as contingências dessas distintas ações.

MODELO SIMPLIFICADO
AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E OUTRAS AVENÇAS

Eu, _____
_____, de nacionalidade
_____ e estado civil
_____, exercendo a profissão de _____
_____, portador do CPF de nº _____
_____, e Carteira de Identidade
nº _____, neste ato AUTORIZO que
– nome do(a) pesquisador(a) – ao realizar a pesquisa (título
da pesquisa, vínculo institucional e agência de financiamento)
junto ao (grupo/ organização/ etc.), a utilizar, em caráter não
exclusivo, sem ônus e sem limitação de tempo, o meu nome, a
imagem física e o som da voz captados no processo da pesquisa,
com a finalidade de produção acadêmico-científica que pode
gerar livros, artigos científicos, filmes e transmissões televisivas
de natureza educativa, informativa e/ou cultural, em quaisquer
emissoras autorizadas a captar, transmitir, retransmitir e/ou
repetir sua programação, no Brasil e/ou em qualquer país do
mundo, bem como para sua difusão audiovisual de igual natureza,
em quaisquer suportes e mídias, incluindo o armazenamento
através de processos digitais, inclusive via Internet, e ainda em
instituições culturais, de ensino, saúde, meios de transporte,
seminários, congressos, palestras, *workshops* e eventos, ficando
desde já vedada sua exploração comercial ou qualquer outra
utilização não expressamente aqui autorizada.

ASSINATURA

Local, ____ de _____ de 20 ____.

Uma das estratégias que vem sendo utilizada por fotógrafos profissionais⁵ para lidar com a dificuldade de obtenção do direito de uso de imagem é a construção de fotografias que não identifiquem as pessoas representadas, seja por meio do proposital desfoque da imagem, do recorte fotográfico que exclui seus rostos das imagens geradas, etc. Esses recursos permitem ao fotógrafo lidar imgeticamente com situações de acaso e desconhecimento que se imponham durante o momento fotografado. Nesse caso há uma tendência à generalização das pessoas fotografadas a partir da sobrevalorização da paisagem geográfica, arquitetônica e social. Esse tipo de fotografia traz consigo, a reboque, a materialização de um tipo de olhar ocidental pós-colonial, configurado pelo distanciamento entre o *Nós* (o observador “imparcial”, aquele quem constrói conhecimento sobre algo) e o *Outro* (“objeto” a ser revelado pela fotografia). É justamente esse tipo de olhar que a antropologia, em especial a antropologia visual, tratou de epistemologicamente desconstruir a partir de um incessante processo de crítica acadêmico-científico.

Entendemos que toda e qualquer atividade científica deve dispor de normas e garantias que balizem as relações estabelecidas entre pesquisador e pesquisados. Porém, chamamos a atenção para a necessidade de discutirmos como garantir

5 Maiores informações disponíveis em: <http://rpcfb.com.br/2010/06/gt6a-direito-autoral-e-direito-de-imagem/>. Primeiro encontro da Rede de Produtores Culturais da Fotografia Brasileira. GT Direito Autoral e Direito de Uso de Imagem. Brasília, 29 de maio de 2010.

o direito do antropólogo-fotógrafo de exercer seu ofício sem incorrer na violação do direito de uso de imagem das pessoas representadas nas imagens geradas a partir de sua pesquisa.

Publicação, exposição e divulgação dos resultados de pesquisa

A divulgação e publicação de fotografias antropológicas, assim como de qualquer imagem fotográfica, são regidas por uma série de leis e disposições legais que garantem o direito autoral do realizador da fotografia e o direito de uso de imagem do referente (pessoa representada) pela fotografia. Diferentemente do direito autoral, o direito de uso de imagem é circunstanciado e diz respeito a cada utilização, exposição e circulação dada a uma determinada imagem. As autorizações, em tese, garantirão que as imagens geradas a partir da pesquisa social possam ganhar visibilidade e ser publicizadas nos mais distintos suportes de exposição de pesquisas acadêmicas, podendo ainda transitar em espaços que propiciem o diálogo entre ciência e arte.

Observamos, porém, que existem espaços acadêmicos de debate e exposição de imagens que não necessariamente demandam a apresentação dos termos de autorização de direito de uso de imagem. Verificamos que exposições organizadas em galerias e espaços culturais universitários, onde a atividade eminentemente acadêmica e não comercial respalda juridicamente o processo de exposição e publicização de obras fotográficas, em geral não solicitam a apresentação

dos termos de autorização de direito de uso de imagem das pessoas fotografadas aos autores das fotografias. Do mesmo modo a utilização de imagens para a confecção de painéis, *banners*, participação em concursos fotográficos, instalações e exposições de imagens em congressos científicos, construção de *blogs* e *sites* acadêmicos não dependem da aquisição e apresentação desse tipo de documento.

Para a composição de monografias de final de curso, dissertações e teses, também há uma maior flexibilidade em relação à solicitação da apresentação de autorizações de direito de uso de imagem, uma vez que o resultado desta produção fotográfica e da consequente construção de acervo estão eminentemente vinculados à produção acadêmica. Em caso de fotografias de arquivos e fundações, é exigido que o pesquisador tenha o cuidado de citar o nome da instituição que cedeu as imagens com fins acadêmicos.

O mesmo não acontece no caso da iniciativa de editoração e publicação destes trabalhos. As atividades que envolvem tanto o mercado editorial como o mercado de artes (galerias) constituem o maior gargalo para a publicização das imagens quando estas são parte constitutiva de obra acadêmica.

Algumas revistas científicas são rigorosas quanto à solicitação das autorizações visando à publicação de ensaios fotográficos e textos que articulam a linguagem fotográfica à escrita como forma de construção e transmissão de conhecimentos em ciências sociais, o que geralmente é estabelecido pelo corpo editorial e explicitado nas normas de publicação destinadas aos seus autores.

Acontece também o caso em que editores de revistas científicas não exigem a apresentação das autorizações por entenderem que a circulação do conhecimento cumpre um papel social fundamental à sociedade e, portanto, não deve ser cerceada em sua liberdade de veiculação de informações de caráter acadêmico.

Diferentemente das grandes empresas de mídia, as revistas destinadas à publicação de artigos científicos não contam com o respaldo legal do direito constitucional à liberdade de expressão e imprensa nem com departamentos jurídicos que assessorem tais publicações.

No caso da produção de imagens com fins acadêmico-científicos, há um hiato quanto ao respaldo legal que identifique e qualifique tais produções. Essa questão ganha contornos outros quando projetamos situações de investigação que envolvem a construção de imagens de ações de repressão ou violência realizadas por agentes do Estado ou por integrantes de facções que agem na ilegalidade, em situações de greve e protestos em que haja a explicitação de conflitos, em suma, em situações de pesquisa em que haja o caráter contestatório nas quais qualquer um dos lados escolha não autorizar a publicação de sua imagem na pesquisa, ainda que as ações sejam realizadas em espaço público, diante do pesquisador-fotógrafo, de outros atores da sociedade e, principalmente, dos profissionais de mídia.

No caso da publicação de livro, há as exigências do registro da obra na Fundação Biblioteca Nacional (<http://>

www.bn.br/portal/) e Agência Nacional do ISBN⁶ (<http://www.isbn.bn.br/>). Há também a solicitação da apresentação dos termos de autorização dos direitos de uso de imagem circunstanciada àquela obra, visando evitar qualquer possível contestação jurídica futura.

As editoras de livros e galerias de objetos de arte cumprem o papel social de permitir a circulação das obras científicas a partir do mercado, processo esse que geralmente possibilita a transformação da obra acadêmica num bem a ser consumido, portanto, num produto. Para que esse processo aconteça incide sobre a obra uma série de exigências legais que visam amparar juridicamente os direitos comerciais dessas instituições, o direito do realizador sobre sua obra e o direito das pessoas ali representadas.

Um exemplo prático

Em minha pesquisa de campo na Congada realizei, somente numa noite de festa,⁷ 86 fotografias. Esse número oferece ao leitor o exemplo do que considero ser um dos maiores desafios de lidar com fotografias em pesquisa de campo e ter que obter a autorização para o uso de imagem das pessoas por elas representadas. Imaginem o processo de pesquisa

6 *International Standard Book Number.*

7 Pesquisa realizada na cidade de São Sebastião do Paraíso-MG entre 2005 e 2010. A noite em questão é a comemoração a São Domingos, em 29 de dezembro de 2008. Agradeço à FAPESP o auxílio à realização dessa pesquisa.

concomitante ao processo de obtenção das respectivas autorizações. Isso certamente demandaria um auxiliar em pesquisa de campo treinado para compreender o ato da pesquisadora-fotógrafa e buscar, com base numa suposição ou na fala da mesma, quem e quantas pessoas foram fotografadas em cada cena clicada. Esse processo caótico se complexifica exponencialmente no contexto da festa de Congada, seja em seus momentos públicos ou nos rituais privados, uma vez que cada noite de evento recebe no recinto montado para a festa a média de dez mil pessoas, entre dançadores e público presente, todos esses sendo um possível referente nas fotografias da pesquisadora. A solução prática encontrada ao longo da pesquisa foi a de sistematizar e selecionar um número razoável de imagens e, a partir destas, conduzir foto-entrevistas com algumas das principais lideranças da festa. Houve também momentos em que entrevistas sem a presença de fotografias foram realizadas, sendo que estas exploraram informações imagéticas provenientes de vídeos e DVDs caseiros, profissionais (e piratas), DVDs com compactos dos melhores momentos das transmissões televisivas da festa da Congada. Ou seja, considero que o objetivo de rastrear e perseguir as imagens da festa da Congada e os conceitos nativos acionados para sua compreensão foi alcançado.

Dentre as 86 fotografias realizadas nesta noite, escolhi somente uma para a composição da minha tese de doutorado (CEZAR, 2010). Nada de excepcional para um fotógrafo profissional que sabe a importância da quantidade e qualidade das imagens feitas para o processo de seleção e edição do material

fotográfico resultante, seja de uma seção de fotografias feitas em estúdio ou em eventos de qualquer natureza.

A seleção daquela fotografia em específico se deve ao fato de esta imagem sintetizar parte dos interesses e percepções que compõem a dinâmica conceitual nativa dos dançadores da Congada. Nela é possível ver representado o Vice-Rei Congo Gorvalho, paramentado com capa azul feita em cetim e coroa dourada, recebendo um abraço do prefeito Mauro Zanim, ambos aparecem no palanque montado para a festa de Congada de 2008. A fotografia também representa um jovem congadeiro que assiste o fraternal cumprimento trocado entre as autoridades dessas duas distintas estruturas hierárquicas presentes, a hierarquia tradicional própria da festa, com seu honroso cargo de Vice-Rei, e a hierarquia político-administrativa do município, na figura de seu prefeito. A imagem contém ainda a representação de dois soldados da polícia militar ao fundo, o que remete à manutenção da ordem e da segurança durante o período da Congada.

Uma interpretação possível dessa imagem dá conta do Vice-Rei enquanto congadeiro que ascendeu na hierarquia constituinte da festa, coisa que lhe confere status, pompa, poder e trânsito político dentro da Congada. Exemplo disso é a própria troca de cumprimentos com o prefeito da cidade durante a festa, ressaltada pela sua posição de superioridade na configuração da fotografia, uma vez que o Vice-Rei ocupa a porção mais elevada da imagem, sendo representado em nível mais elevado que o próprio prefeito no momento fotografado, acima do palanque. O Vice-Rei carrega

ainda a vestimenta composta de capa de cetim e coroa, o que reforça o caráter de destaque aos olhos de quem vê a fotografia. A imagem do jovem congadeiro que olha a troca de cumprimentos entre Vice-Rei e prefeito funciona como uma convenção do tipo pictórico que direciona e chama atenção para esta ação re-apresentada na imagem. Concomitantemente, o olhar curioso do jovem congadeiro abre possibilidade para leituras metafóricas sobre o caráter da festa, indicando que a Congada pode possibilitar às novas gerações de dançadores, em sua maioria negros e pobres, enxergar o acesso a um tipo determinado de status e reconhecimento, como os alcançados pelo Vice-Rei Congo naquele momento transcodificado em cena.

Vislumbro aqui os meandros da busca das autorizações de uso de imagem dos sujeitos representados nesta imagem. Tive ao longo da pesquisa uma relação de parcial proximidade e cordialidade com o Vice-Rei Congo Gorvalho e com o prefeito Mauro Zanim e não considero problemático o acesso a esses que foram de fato meus interlocutores durante o processo de pesquisa. O principal impedimento para a obtenção das autorizações está na busca e acesso ao garoto representado, uma vez que não o conheço pessoalmente e não sei de seu paradeiro atual nem o de seus responsáveis.⁸ O que fazer, então? Não me resta outra alternativa a não ser buscar esse garoto ou, pelo menos, tornar pública na cidade a minha

8 No caso de menor de idade, a autorização de uso de imagem deve ser concedida pelos responsáveis legais pela criança ou adolescente.

busca a partir da publicação de um anúncio (pago) durante dias consecutivos em jornais de circulação local, solicitando informações sobre o menino e sua família. Essas ações constituiriam provas da minha boa fé na tentativa de obtenção da autorização do direito de uso de imagem em caso de algum tipo de contestação legal futura.

Logicamente que estou adotando um tom pessimista e extremo, porém, ao pintar o cenário com matizes nebulosos, tento chamar a atenção para a necessidade de ampliar o debate, a construção de narrativas etnográficas que de algum modo tematizem não só as nuances da utilização de imagem em antropologia, mas as possibilidades e desafios jurídicos a essa prática associada. Neste momento em que as instituições representativas das ciências sociais no Brasil pleiteiam frente ao Ministério de Ciência e Tecnologia a criação de um conselho específico para tratar da ética na pesquisa em ciências sociais e humanas,⁹ vale frisar que as especificidades da construção de imagens em nossas pesquisas poderão vir a se constituir importante matéria de debate. O mesmo pode ser dito diante do processo de regulamentação da profissão de antropólogo no país.

9 Hoje as pesquisas estão submetidas à Comissão Nacional de Ética em Pesquisa, do Ministério da Saúde, regida por normas que têm prejudicado a pesquisa em ciências sociais e humanas por não se aplicarem perfeitamente às particularidades da área (disponível em: http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=788:presidente-da-anpocs-tem-encontro-productivo-com-ministro-da-ciencia-tecnologia-e-inovacao&catid=1136:destaques&Itemid=433; acesso em: 11 maio 2013).

Bibliografia

- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.
- BATESON, G.; MEAD, M. *Balinese character, a photographic analysis*. New York: New York Academy of Science, 1942.
- BAXANDALL, M. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- _____. *Padrões de Intenção*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BRASIL. Lei nº 10.406, de 10 de janeiro de 2002. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Legislativo, Brasília, DF, 11 jan. 2002. p. 1.
- CAIUBY NOVAES, S. *Imagem e Ciências Sociais: Trajetória de uma relação difícil*. Tese (Livre Docência)–Programa de Pós–Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, 2000.
- CEZAR, L. S. *O velado e o revelado: Imagens da Festa da Congada*. 2010. 228 f. Tese (Doutorado)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- COLLIER Jr., J. *Antropologia visual: A fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU, 1973.
- FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GALVÃO, W. *A Constituição Brasileira de 1988*. São Paulo: AFPEP, 2000.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- GOLDMAN, M. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 46, n. 2, 2003.

GURAN, M. Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 7, n. 10, p. 77–106, 2011.

_____. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

GUTWIRTH, J. A etnologia, ciência ou literatura? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 7, n. 16, p. 223–239, dez. 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

OLIVEIRA, J. C. (Org.). *Oito em um acadêmico* Código Civil, Código de Processo Civil, Código Penal, Código de processo penal, Código Tributário, Consolidação das Leis do Trabalho, Código de Defesa do Consumidor, Constituição Federal, Legislação Complementar. São Paulo, SP: Lemos & Cruz, 2005.

MOREIRA LEITE, M. *Retratos de família: Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.

STRATHERN, M. *O gênero da dádiva*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

TACCA, F. *Sapateiro: o Retrato da Casa*. 1990. 275 f. Dissertação (Mestrado)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

VIVEIROS DE CASTRO, E. O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 1, p. 113–148, 2002.

VON SIMSON, O. R. M. *Carnaval em Branco e Negro: Carnaval Popular Paulistano: 1914–1988*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Como atuar e viver nos postos do SPI: reflexões a partir de três coleções fotográficas da seção de estudos¹

Lucybeth Camargo de Arruda

PPGAS–Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal Oeste do Pará, PA/Brasil

Encontrando as fotografias e os índios nos postos

Fotografia 1 – Imagem SPI00049



Equipe foto-cinematográfica composta pelos Srs. Nilo Oliveira Vellozo, Heinz Foerthmann, Carlos Barreto de Souza e auxiliares Terena. Schultz, Harald. 1942. Fonte: SCHULTZ, Harald, 1942.²

- 1 Este artigo é um esforço de síntese da tese de doutorado em Antropologia Social/Unicamp, cujo título é *Naturalmente filmados: modos de atuar e de viver nos postos indígenas do SPI na década de 1940*.
- 2 A legenda produzida pelo Arquivo do Museu do Índio traz primeiramente a autoria do fotógrafo. Aqui, faço a inversão por entender

Penso ser necessário dizer que esta pesquisa é fruto de um doutorado em Antropologia Social e que, em princípio, as coleções fotográficas não eram o meu enfoque. O processo de pesquisa começou encontrando-se as fontes textuais do Serviço de Proteção aos Índios (SPI). Fiz um levantamento da documentação administrativa do SPI, tendo como intenção a inspetoria regional 06³. O plano era percorrer essa documentação enfocando os postos indígenas desde o momento de suas instalações até um recorte temporal que permitisse ver a conformação dos grupos nesses espaços. Com isso, passaríamos a analisar as relações estabelecidas entre índios e não-índios, olhando para as administrações desses postos e como os grupos indígenas respondiam a essa tutela⁴. Mas, aos poucos, ao longo da própria pesquisa,

que a principal informação é a legenda que revela alguns elementos (mesmo que exíguos) da pessoa fotografada e então, depois, o nome do fotógrafo. A referência de identificação da imagem é o código de acesso na base de dados do Museu do Índio. Ao me referir à fotografia no corpo do texto não utilizarei a numeração arábica e sim o código de acesso.

- 3 Departamento do SPI em nível regional que coordenava os postos indígenas instalados em Mato Grosso. Na época, Mato Grosso correspondia ao recorte espacial que englobava os estados de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Rondônia.
- 4 A referência de Tutela utilizada é nos termos de Oliveira (1988, p. 225), em que a sua finalidade é justamente transformar, através de um ensinamento e uma orientação dirigidas, tais condutas desviantes em ações e significados prescritos pelos códigos dominantes. (...) o tutelado não é plenamente capaz de defender,

no processo de levantamento da documentação disponível no acervo do Museu do Índio⁵, além dos microfimes referentes à inspetoria regional 06, resolvi separar também as imagens relativas a esses postos indígenas.

Ao mergulhar no acervo imagético, três coleções fotográficas (Documentário Terena, Bororo e Posto Simões Lopes), produzidas nos anos de 1942 e 1943, ganharam força e passaram a ser centrais na pesquisa, principalmente, pelo fato de serem fontes que agem com flexibilidade em sentidos opostos, ora como espelhos de atitudes conscientes, ora como distorções da realidade. Através delas, a pesquisa ganhou tonicidade, dinamismo, se é que se pode colocá-la nesses termos. Nem por isso, deixamos de lado a documentação administrativa referente aos postos indígenas, que serviram de cenários contextuais para pensar as coleções fotográficas, até porque o corpo documental, escrito e imagético, não está descarnado um do outro.

Obedecendo a um critério de primeiro “olhar” para as fotografias, identificamos elementos e movimentos que ganharam aberturas e desdobramentos, de forma a nos permitir ver fissuras estruturais na amálgama “posto indígena”. Essas imagens nos permitem acessar um mosaico de

expressar ou mesmo conhecer os seus reais interesses, havendo necessidade de alguém que atue ou decida em seu lugar para evitar que ele sofra ou seja lesado em consequência de atos que outros com ele concluíram.

5 Acervo Arquivístico e Audiovisual do Museu do Índio, localizado na cidade do Rio de Janeiro.

elementos que poderiam ser explorados e nos levar a um grande leque de assuntos ligados à história dos índios no Brasil. Procurando um enfoque direcionador para não cair em uma infinidade de possibilidades, fiz a escolha de manter como questão central: olhar para as ações e participações indígenas dentro dos postos – tema com o qual já vinha trabalhando no projeto inicial da pesquisa de doutorado.

O movimento de trazer as imagens para o primeiro plano não significou em momento algum abandonar a documentação escrita. Pelo contrário, ao fazê-lo estava buscando formas de adensá-la e permitir, com isso, quebrar os discursos homogêneos da política indigenista e ver os processos históricos ali engendrados. Dessa forma, demonstrar que há uma história mais complexa – ou ainda, várias histórias – além da contada em linhas gerais pela história oficial, algo como: no momento que os grupos indígenas “aceitaram” morar nos postos, foram “perdendo” seus modos de vida e se inserindo no modo “civilizado”. Nos postos passaram a trabalhar, a estudar e a se integrar à sociedade nacional. Grosso modo, é isso que a documentação do SPI procura afirmar. No entanto, vários estudos, tanto de história como de antropologia, vêm trabalhando com essas fontes que, cotejadas e problematizadas, vêm nos mostrando que é possível contar outras histórias.

Assim, explícito que o recorte espacial desta pesquisa está situado no movimento das ações que amiúde moviam os espaços dos postos e entorno, sendo os grupos indígenas ativos e participantes dessa história. Essa intenção

obriga-me a deslocar o olhar, para o que está fragmentado nas imagens, num plano indiciário (nos termos de Ginzburg 1990). A hipótese caminha no sentido de que o índio que morava ou visitava o posto indígena estava a todo o momento interagindo, ativo e participativo, muito além da dicotomia categórica “selvagem” *versus* “assimilado”. Ele estava perfazendo movimentos que conformavam mobilidades dentro e/ou fora da delimitação do posto, e/ou ainda, na fronteira dessas espacialidades. As imagens nos dão conta de um Bororo, Terena ou Bakairi em trânsito, indo e vindo, trocando, comprando, vendendo, trabalhando, estudando, dançando, agindo, atuando, enfim, vivendo. Em muitas situações revelam um índio compondo e constituindo o posto indígena, mas, também, revelam sinais de criatividade nesse ato de estar e fazer parte do posto.

As coleções de fotografias aqui analisadas cumprem algumas funções, que estavam ditas de antemão, pelo discurso narrativo inscrito nas próprias imagens, como: a função de testemunho de que o trabalho administrativo-gerencial estava sendo realizado e, conseqüentemente, servia também como atestado da “integração” dos índios propriamente ditos; a função de arquivo, no sentido do registro documental histórico da ação do Serviço, enquanto instituição e também como política de Estado; e, ainda, cumpria a função museológica, do colecionismo do próprio índio como objeto de museu, já que se tratava de registrá-lo também em seu estado “primitivo” para a constituição de um acervo que o caracterizava como fiel depositário da nacionalidade brasileira.

Logo, ao trazer uma imagem, tentei mostrar, inspirada em Edwards (2001), o que me fazia indagar e perceber para além de como a imagem está constituída – de como ela se inscreve e sugere o passado. Ao levantar os elementos presentes nessa constituição, considerando o saber do fotógrafo (técnico, científico, sociocultural) que, por sua vez, também levava instruções do Serviço, tentei centrar-me nos aspectos que escapam e, por isso, me trazem questões, ou ainda, em elementos que permitam visualizar um cenário mais amplo no espaço e no tempo. Sobretudo nesses casos, fiz uso das etnografias⁶ que até então tinham sido produzidas sobre os grupos revelados nas fotografias em questão. No entanto, esse movimento, em relação às etnografias, obedece ao recorte temporal da época ou anterior à produção das fotos. Dessa forma, acercamos melhor o contexto de produção das imagens e a biografia de coisas e de pessoas, identificando, na medida do possível, a participação de cada agente social, seja ele o funcionário do Serviço, seja ele o Bororo, o Terena e/ou o Bakairi.

Creio que, dessa forma, as imagens deram outras possibilidades de percepção, sobre não apenas como, por

6 As obras etnográficas são de Karl von den Steinen, resultado de sua expedição à região central do Brasil, chegando até ao Xingu no final do século XIX; Max Schmidt, que fez parte da expedição de Von den Steinen e que, depois, fez a sua própria expedição no início do século XX, por volta de 1926; os padres salesianos Antonio Colbacchini e César Albisetti com etnografias produzidas entre os anos de 1920 e 1930; Herbert Baldus com artigos etnográficos entre os anos de 1930 e Egon Schaden.

exemplo, o Serviço foi construindo esse Outro – que é o índio imaginado e teorizado como “localizado”, “integrado”, “trabalhador nacional”, “selvagem”, “bárbaro”, “Bororo”, “Terena” ou “Bakairi” – mas também como essas mesmas fotografias diziam como o homem Bororo ou o grupo Terena se colocaram nessa construção. É importante frisar que esses elementos presentes dentro dos enquadramentos das fotos estão inseridos em um mundo histórico-social para além das estruturas de significação inscritas nas evidências, seja da documentação escrita ou da imagética.

Quando proponho a mescla da documentação, não estou à procura de uma reconstituição total do passado, “a ponto de fazê-la reviver no presente.” (Dosse 2004, p. 196). Essa junção, ora palavras ora imagens, pode nos fornecer detalhes como uma alternativa intuitiva para a reflexão. Pois, não podemos perder de vista que a documentação manipulada neste trabalho é, sobretudo, administrativa e foi construída na perspectiva da mentalidade positivista de subsidiar a lógica de uma história oficial – governo sedentarizando e incorporando índios à sociedade nacional. Ao percorrer os registros documentais do SPI, percebemos toda uma estrutura mental e ideológica da construção dos índios como categoria genérica e em uma posição passiva de serem direcionados, tutelados, sem condições de agir por conta própria. As imagens, em muitas situações, não fogem desse arcabouço mental. No entanto, elas também oferecem para além da metáfora, o espelho como memória. A positividade desse exercício está em partir das imagens à procura da quebra, da ferida, daquilo que nos faz pensar, duvidar e também imaginar e nos inspirar.

Acredito que, seguindo os indícios que se colocam como fraturas, tanto nas fotografias, conforme Elizabeth Edwards (2001), quanto na própria documentação escrita, vamos dar conta dessa presença indígena como parte integrante da formação histórica desses lugares, denominados pelo SPI, de postos indígenas. O exercício passa a cotejar, na documentação a partir das imagens dos índios, todas as ações que fazem acioná-los, seja como discurso seja como ação. Penso que, dessa forma de perceber a documentação, o índio passa a ser, pelo menos, o Bororo, o índio Terena ou o Bakairi.

Localizando os fotógrafos, a Seção de Estudos do SPI e as intencionalidades de produção.

Fotografia 2 – Imagem SPI00404



Harald Schultz, chefe da equipe etnográfica fotografando menina Terena fazendo trabalhos manuais. Fonte: SCHULTZ, Harald, 1942.

Fotografia 3 – Imagem SPI00052



Homem com adornos corporais da festa do Bate-pau ao lado do membro da Comissão Etnográfica do SPI, Heinz Forthmann. Fonte: SCHULTZ, Harald, 1942.

Ao deter a atenção para as coleções fotográficas, aqui analisadas, faremos o exercício de localizá-las para então pensar sobre elas, com elas e, principalmente, a partir delas. As imagens foram produzidas em preto e branco e são de autoria dos fotógrafos e funcionários do SPI, Harald Schultz e Heinz Foerthmann, lotados na Seção de Estudos (SE). Schultz foi o autor das imagens dos grupos Terena que moravam nos Postos Indígenas de Assistência, Nacionalização e Educação (PIN) Cachoeirinha e Taunay, no ano de 1942. Heinz Foerthmann fotografou grupos de Bororo nos PIN São Lourenço e Córrego Grande, bem como grupos de

Bakairi e índios da região do Xingu, no Posto Indígena de Atração (PIA) Simões Lopes, em 1943. Foerthmann participou da expedição em que Schultz fotografou os Terena nos postos Cachoeirinha e Taunay e, na ocasião, fez as fotografias dos bastidores da expedição (*Still*), além de ser o responsável pela gravação de disco.

Nessa época, sobretudo a partir de 1942, o SPI utilizou sistematicamente instrumentos como a fotografia, a produção de filmes cinematográficos, gravações de disco e coleta de artefatos com a finalidade de arquivamento e de estudos etnográficos futuros. Isso porque, em novembro de 1939, o presidente da república Getúlio Vargas criou o Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI), uma instância de definição política para a questão indígena. Assim, o SPI cumpria o papel executor da política indigenista e o CNPI, o papel exclusivamente consultivo e normativo. De acordo com Carlos Augusto da Rocha Freire (1990, p. 18), o Estado Novo criou vários conselhos normativos com a intenção de mediatizar a intervenção do Estado junto a vários assuntos de ordem política, educacional, sócio-cultural, científica e econômica. Tais conselhos funcionavam como assessorias especializadas e o CNPI cumpriu esse papel. Com isso, segundo Antonio Carlos de Souza Lima,

o exercício do governo dos índios encontraria nos primeiros anos desta década (1940) um momento chave em sua trajetória, com a cristalização de normas e procedimentos, objetivados e reproduzidos consuetudinariamente entre seus quadros, contando, para tanto, com o pano de fundo da *Marcha para Oeste*. (1995, p. 284).

Como Lima aponta nesse trecho, o governo de Vargas tinha objetivos mais amplos que estavam aliados à questão indígena. O Conselho cumpriu propósitos, ligados também ao projeto Marcha para Oeste que tinha como meta “povoar e desenvolver as regiões Centro-Oeste e amazônica.” (Garfield 2011, p. 40). Com isso, a questão indígena que estava relegada ao esquecimento desde a crise que assolou o SPI, com os cortes orçamentários em 1930, retornou ao cenário em nível governamental com essas duas jurisdições (SPI e CNPI), que constituíam essencialmente os órgãos oficiais da política indigenista brasileira. Carlos Augusto da Rocha Freire (1990, p. 27) afirma que a Marcha para Oeste permitiu, sob o seu impulso, a reorganização do Serviço.

É preciso concordar com Lima (1995), no fragmento acima, que a conjuntura dos primeiros anos da década de 1940, vista através do CNPI, sob o comando de Rondon, foi o foro que cristalizou o saber sobre os índios na forma de normas e métodos que vinham sendo reproduzidos desde tempos imemoriais pelas diversas formas de colonização, nomeadas pelo autor como práticas “consuetudinárias”, e impressas, nessa época, como prática “sertanista” – tendo Rondon como a figura detentora e reprodutora de tal prática.

Ao fazer essa reflexão é possível perceber a ambiguidade presente na ação da política indigenista (assimilação *versus* preservação), que se mostra mais evidente com a ação do Conselho Nacional de Proteção aos Índios ao criar a Seção de Estudos e tudo o que nela se produziu em seguida. A hipótese é que a participação de antropólogos no Con-

selho (CNPI) proporcionou a introdução dos conhecimentos “especializados” em antropologia nas ações do Serviço.

Ao observar a composição do CNPI, sem adentrar nas questões (demandas e situações) que foram tratadas nessa ocasião e considerando apenas o fato da presença de dois membros-antropólogos – Edgard Roquette-Pinto e Heloísa Alberto Torres⁷ – é impossível não elaborar questões sobre quais foram as ações do Conselho que tiveram a colaboração e/ou influência desses dois membros-antropólogos e/ou como atuaram⁸. No caso deste trabalho, de maneira pontual,

7 Edgard Roquette-Pinto iniciou sua carreira como assistente de Antropologia e Etnografia no Museu Nacional, em 1906; foi pesquisador e colaborador da Comissão Rondon em 1913; no ano de 1926 foi nomeado diretor do Museu Nacional. Heloísa Alberto Torres, desde 1918, trabalhava no Museu Nacional como assistente de Roquette-Pinto, que segundo Castro Faria (1999) foi o patrono da carreira científica de Heloísa Alberto Torres, que foi professora-substituta na Seção de Antropologia e Etnografia do Museu, ao ser aprovada por concurso em 1925. Ela foi membro do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil, de 1934 a meados da década de 40 e, em 1935 foi vice-diretora do Museu Nacional, assumindo sua direção em 1938. Alguns trabalhos de mestrado e doutorado tratam da trajetória profissional de Roquette-Pinto e a construção do seu conhecimento como antropólogo e a sua contribuição para a construção da disciplina de Antropologia no Brasil e na ação indigenista, enquanto um lugar político. Ver: Ribas (1990), Freire (1990), Castro Faria (1998). Da mesma forma, também há trabalhos nessa direção sobre Heloísa Alberto Torres. Ver Corrêa (1988; 1997), Freire (1990), Grupioni (1998), Castro Faria (1998; 1999).

8 Para uma análise de cunho institucional do CNPI na gestão Rondon e que traz algumas questões que perpassam esses dois membros-antropólogos ver Freire (1990).

a questão perpassa a influência intelectual no resultado das coleções fotográficas aqui analisadas, visto que as instruções para a equipe de Cinematografia e Fotografia vieram do CNPI⁹.

Assim, a SE e a equipe de Foto-Cinematografia, responsável pela coleta de imagens e sons de grupos indígenas no interior dos postos deram um *start* fundamental para evidenciar tal ambiguidade (assimilação *versus* preservação), pelo simples fato da materialidade documental e etnográfica. Essa prática de registro, inicialmente foto-cinematográfica e de coleta de peças etnográficas, a partir do órgão oficial, se revela planejada a partir de um departamento específico, dando ênfase ao aspecto cientificista no tratamento dos grupos indígenas. Além disto, contribui de certa forma, para dar outros contornos à política indigenista, sobretudo, de visibilidade internacional.

Fronteiras físicas e conceituais – espacialidades concebidas e construídas

O caminho que trilhei para olhar as imagens foi de imaginar-me no lugar dos fotógrafos, no sentido de chegar e adentrar o posto indígena. As primeiras paisagens revelam um todo

9 Por tratar de um artigo, a intenção é apenas de apontar as questões. No entanto, vale frisar que não com a intenção de destringir a genealogia dessas trajetórias, mas acredito ser importante cotejar informações que nos dão pistas das relações entre esses membros e pesquisadores, acadêmicos e instituições. Dar visibilidade a esses relacionamentos pode nos dizer muito, por exemplo, da concepção de indianidade que estava sendo colocada em prática através dessas imagens aqui analisadas. Para saber mais, indico a tese de doutorado, Arruda (2012).

exterior, enquanto arquitetura, instalação, vista geral e parcial desses espaços. As reflexões partem das imagens panorâmicas, dos postos em questão, tomando, em princípio, o plano métrico, a arquitetura e a expressão plástica espacial, cujos contornos materiais, dotados de fronteiras físicas culminam em fronteiras conceituais e arcabouços mentais. Essas imagens me fizeram ir atrás das instruções dessas construções para acompanhar como cada posto foi ganhando materialidade arquitetônica. No entanto, nesse processo vamos percebendo espaços sendo construídos como reflexo dos sentidos de quem os concebeu. Percebemos multiplicidades de configurações espaciais nessa exterioridade que se apresenta.

Fotografia 4 – Imagem SPI02864



Vista geral do Posto Indígena São Lourenço. Da esquerda para direita: estação telegráfica, escola, casa do encarregado (sede da Colônia Militar), casa de hóspedes, hospital (em construção), casas dos empregados, casa de máquinas e aldeia. São Lourenço. Fonte: FOERTHMANN, Heinz, 1943.

Ao olharmos para a fotografia panorâmica da povoação São Lourenço, imagem SPI02864, percebemos a intencionalidade de Foerthmann de registrar a materialidade do projeto civilizador assinado pelo Estado brasileiro, através, da política indigenista via Serviço de Proteção aos Índios. A legenda dá a referência dessas edificações e confirma essa materialidade:

Vista geral do Posto Indígena São Lourenço. Da esquerda para direita: estação telegráfica, escola, casa do encarregado (sede da Colônia Militar), casa de hóspedes, hospital (em construção), casas dos empregados, casa de máquinas e aldeia¹⁰.

Essas operações de orientação que circunstanciam a espacialidade do Posto Indígena São Lourenço, por meio da composição entre fotografia e legenda, dão conta da nomeação de toda a estrutura. Em princípio, a leitura se fecha para ver o empreendimento ordenado, regulado e organizado, com edifícios estruturados que cumprem funções bem definidas: casa para o encarregado, casa para os empregados, escola, um lugar para a comunicação (estação telegráfica), um lugar para o trabalho (casa de máquinas), assim como uma casa para os hóspedes, que nessa época estava ocupada pela equipe foto-cinematográfica. A imagem do posto nos fornece a noção de um pequeno vilarejo à beira do rio São Lourenço e sem muito mais.

10 Informações de época datilografadas no Álbum de contato SPI SE 01-02. Legenda da imagem SPI02864. SARQ – MI. RJ.

Fotografia 5 – Imagem SPI02978



Hospital, casa de hóspedes, moradia do encarregado e escola do Posto Indígena. Fonte: FOERTHMANN, Heinz, 1943.

Fotografia 6 – Imagem SPI00936



Vista da área do posto, estando à direita a sede – Cachoeirinha. Fonte: SCHULTZ, Harald, 1942.

As fotografias panorâmicas dos postos Córrego Grande e Cachoeirinha, imagens SPI02978 e SPI00936, (acima), respectivamente, não fogem a esse padrão, cujas legendas informam: *vista parcial do Posto Indígena mostrando pombal, hospital, casa de material e oficina; vista da área do posto, estando à direita a sede* etc. O que dá a entender, tomando ao “pé da letra”, as edificações como constituintes da substancialidade da política indigenista, nos levando a sugerir como leitura a concepção de “espaço” nos termos da “modernidade”, dita por Lefebvre (2000, p. 06) com *características precisas: homogeneidade-fragmentação-hierarquização*. Ao ler essas fotos, o aspecto homogêneo está no primeiro plano através da visão panorâmica geral ou parcial dos postos, idealizado como o centro irradiador e com intenções de “fabricação de elementos e materiais (...) métodos de gestão e de controle, de vigilância e de comunicação.” (Lefebvre 2000, p. 06).

Porém, há mais coisas para olhar. Ou melhor, tomando a imagem (SPI02864), percebemos que há elementos que aparecem na legenda e, não necessariamente, aparecem na fotografia. Ao querer abarcar toda a estrutura, o fotógrafo é obrigado a fazer a foto da outra margem do rio, isto é, de longe e, com isso, alguns elementos perderam a nitidez. A legenda indica a presença de uma aldeia – “casas dos empregados, casa de máquinas e aldeia.”¹¹ Mas, a necessidade de enquadrar as casas da administração do posto foi tamanha, que a aldeia só aparece mesmo através da legenda, ou ainda, através de outra fotografia que Foerthmann fez em outro momento, durante a

11 Legenda da imagem SPI02864. Informações de época datilografadas no Álbum de contato SPI SE 01-02. SARQ – MI. RJ.

expedição, que é a imagem SPI02872 (logo abaixo), cuja legenda indica a “aldeia dos índios Bororo junto ao posto”.

Fotografia 7 – Imagem SPI02872



Aldeia dos índios Bororo junto ao posto. Fonte: FORTHMANN, Heinz, 1943.

Retomando à fotografia da povoação São Lourenço – refiro-me à com vista panorâmica, imagem SPI02864, feita a partir da margem do outro lado do rio São Lourenço, ou ainda, do outro lado da ilha. Esta, como bem sugere a instrução, revela nitidamente as edificações feitas pelo e para o Serviço, mas não dá conta de mostrar com a mesma evidência as edificações feitas pelos e para os índios (aldeia). Aqui, chamamos a atenção, também, para o fato de que a legenda não menciona “casas dos índios”, como faz para com outras instalações da povoação, e sim, “a aldeia”, revelada logo acima. Essa nomenclatura, penso, tem implicações, ou, no mínimo,

pode ser indicativa para pensar em uma não-transformação das moradias dos Bororo, mesmo com a presença da povoação a menos de um quilômetro. Outra situação que chama a atenção na imagem feita da aldeia, é que não aparecem mais especificações, não se apontando, por exemplo, o seu nome. Pois, na documentação são até bem comuns as nomeações das aldeias Bororo que estavam dentro dos limites da povoação e do posto Córrego Grande e das que estavam localizadas no entorno dos postos. Os funcionários mencionam, por exemplo: Miao-Paro, Quejare¹², Tadarimana-Paro, Tugukuri, Coqueidjaro e a Pobore¹³.

A partir da revelação da aldeia nos espaços dos postos, seguimos com Lefebvre que afirma que a homogeneidade revela falsos “conjuntos” e oculta as relações e os conflitos e que, dessas relações, há também produções de fragmentações

(...) pois paradoxalmente (ainda) esse espaço homogêneo se fragmenta: lotes, parcelas. Em migalhas! O que produz guetos, isolados, grupos pavilhonares e pseudoconjuntos mal ligados aos arredores e aos centros. Com uma hierarquização estrita: espaços residenciais, espaços comerciais, espaços de lazer, espaços para os marginais, etc. (Lefebvre 2006, p. 07).

12 O nome da aldeia “Quejare” aparece na documentação do SPI com mais de uma grafia, ora “Quedjare”, devendo ser a forma mais aproximada da pronúncia Bororo, ora como nesse documento “Quejare”.

13 Pela documentação, havia ainda na região várias outras aldeias Bororo, podendo estar nas proximidades dos limites da povoação, sem estarem dentro dos limites de outros postos (Perigara, Jardo-re, Córrego Grande) criados na região para os Bororo.

Ao olhar para essas panorâmicas, para os prédios em construção, “hospital, casa de hóspedes, moradia do encarregado e escola do Posto Indígena”,¹⁴ enxergamos o posto indígena como máquina administrativa, lugar feito para os índios, porém, habitado pelos funcionários do Serviço. O que as imagens revelam nessa aparência do posto como um corpo arquitetônico estrutural “fechado” é uma fissura física e, por conseguinte, uma fissura mental dessa concepção inscrita no ato de instalação e construção de um espaço para os índios e não dos índios.

Fotografia 8 – Imagem SPI02872



Aldeia dos índios Bororo junto ao posto. Fonte: FORTHMANN, Heinz. 1943.

Não que o espaço dos índios não existisse. Sim, ele existia e ainda existe. Inclusive, ele aparece nas fotografias, porém, de forma apartada desse constructo pensado, construído e materializado como posto. De fato, para os índios

14 Legenda Imagem SPI02978.

ainda há a aldeia, cuja continuidade no espaço do posto, de forma materializada, torna-se perceptível. É neste ponto, em especial, que as imagens foram tratadas como espelho da memória, pois os detalhes nelas impressas evidenciam mais que a documentação escrita, que a aldeia ainda estava montada e materializada pelos seus moradores, Bororo e Terena. Pois, em muitos momentos, os registros escritos nos dão a entender que a aldeia não existia mais, pelo simples fato de haver a instalação e a construção dos prédios do posto. No entanto, a aldeia continuava no mesmo lugar após anos e mais anos da existência do posto – continuava engajada de agenciamentos assim como o posto.

Os postos e as aldeias: lugares para estar e viver

Fotografia 9 – Imagem SPI00865



Imagem SPI00865 – Alunos Terena na cerimônia de hasteamento da bandeira nacional. Fonte: SCHULTZ, Harald, 1942.

Fotografia 10 – Imagem SPI03047



Uma aldeia dos índios Bororo chamada Miao-Pare. Fonte: FOERTHMANN, Heinz, 1943.

As fotografias revelavam o posto sendo praticado, ou melhor dizendo, uma prática “fazendo” o posto. Nesse ato de olhar, encontramos inúmeras cenas que reforçam a constatação de discontinuidades dentro dessa estrutura que foi concebida, construída e veiculada como una. Desta vez, não só pela estrutura espacial, como percebemos anteriormente, e sim, pela presença dos grupos indígenas e funcionários do SPI que moravam dentro dos limites do posto. Com isso, enxergamos os índios fazendo funcionar espaços como a escola, o pátio, a lavoura, a casa de máquinas, etc. Os administradores tinham como função prestar conta de “tudo” que era feito nos limites do território do posto. Havia

uma periodicidade de produção de relatórios informando ao SPI aspectos do cotidiano, como a colheita, as benfeitorias, roçadas, derrubadas e plantações, criação, pastagem, chegada e saída de índios, além de pequenos acontecimentos, incidentes e conflitos entre índios e segmentos da sociedade nacional. Os relatórios informavam sobre as visitas dos índios ao posto, sobre dados de nascimento e morte, bem como prestavam contas sobre o que foi possível produzir na lavoura, frequência escolar, total de matriculados. Esse universo do posto estava detalhado e, aparentemente, via documentação escrita, estava bastante “praticado”.

Fotografia 11 – Imagem SPI03086



Meninos Bororo tomando caldo com ajuda de conchas fluviais. Fonte: FOERTHMANN, Heinz, 1943.

Fotografia 12 – Imagem SPI03088



Índias Bororo confeccionando esteiras e abanos. Fonte: FOERTHMANN, Heinz, 1943.

Fotografia 13 – Imagem SPI00513



Homens descansando em frente ao rancho com mulher trazendo água fervida. Fonte: SCHULTZ, Harald, 1942.

Fotografia 14 – Imagem SPI00919



Índios Terena ralando mandioca. Fonte: SCHULTZ, Harald, 1942.

No entanto, como já dissemos o posto não acabava nessas estruturas de alvenaria. Desse centro irradiador saíam e chegavam caminhos, ramificações que davam nas aldeias, nas casas dos índios. Os fotógrafos fizeram esses caminhos e fotografaram os mesmos grupos indígenas que faziam funcionar o posto, agindo também nesses espaços (aldeias), só então revelados através das imagens. Pois, via documentação escrita conseguimos apenas saber da existência dessas aldeias e suas nomações como lugares prestes a desaparecer. Através das coleções fotográficas, a aldeia se revela na prática de sua cotidianidade,

engajada e encarnada de diversos agenciamentos que não estão presentes nas prestações de contas dos agentes do SPI. Diferentemente do espaço do posto, ao se olhar para o conjunto das imagens feitas na aldeia, é tácita a existência de vida, inclusive de vida lúdica, nessa espacialidade – se opondo à rigidez do corpo subjugado e submisso na espacialidade do posto.

Ao mostrar, mais do que discorrer, sobre as ações realizadas pelos grupos indígenas nas aldeias ou nas casas dos índios, compreendi ações que fazem parte de um tempo presente e não necessariamente da década de 1940. Explico: o que essas imagens revelam é que as aldeias indígenas não deixaram de existir com a presença dos postos. Esse fato é fundamental para entendermos o porquê de diversos povos indígenas, em contextos mais favoráveis, nas últimas décadas, retomarem o controle e a gestão de seus grupos, perante o governo brasileiro. Tenho a impressão de que alguns casos, denominados “etnogênese”, podem estar ancorados nessa parte do posto que esteve apartada e invisível que, no entanto, em nenhum momento deixou de existir. Os funcionários do Serviço tiveram poder de interferência na parte construída de alvenaria, onde estavam previstas atividades laborais, disciplinadoras e educadoras ao modo da cultura ocidental. Mas, não tinham o controle de “tudo”. As casas dos índios, no formato de aldeia, de casas de pau-a-pique ou de taipa, permaneceram sendo gestadas pelos Bororo, pelos Terena e pelos Bakairi.

Faces do Indigenismo Oficial Brasileiro

Nesse percurso, também passei a perceber o caráter cientificista,¹⁵ que o SPI tomou com a criação da Seção de Estudos. As fotografias retratavam para além das micro-espacialidades dos postos, rostos indígenas, muitas inclusive, com inspiração somatológica.

Fotografia 15 – Sequência 01



15 A referência é nos termos da análise de Lilia Moritz Schwarcz (1993, p. 30) de que a “sciencia” que se consumia aqui nos finais do século XIX e que reverberava na primeira metade do século XX, era de modelos evolucionistas e social-darwinistas, originalmente popularizados enquanto justificativas teóricas de práticas imperialistas de dominação.



Mulher idosa Bororo com aproximadamente 75 anos de idade. Fonte: FOERTHMANN, Heinz, 1943.¹⁶

Visualizamos imagens de “tipos indígenas” Bororo, Terena e Bakairi que nos fizeram indagar qual o significado das mesmas nesse contexto de práticas naturalizantes e naturalizadas em associar o índio à palavra “raça”. Exterioridade, característica do retrato antropológico em que “as personagens posam à frente de um pano branco suspenso em um varal ou estendido contra uma parede.” (Maresca 1998, p. 150). Em minha leitura, o aspecto racial aí evidenciado é colocado como inovador no modo de olhar para os índios – era uma particularidade do SPI e do CNPI – materializado na Seção de Estudos e conselheiros–antropólogos, Rondon e fotógrafos se pautaram pelos modelos inspirados nos finais do XIX.

O ato de fotografar através de um departamento próprio do SPI e ainda dirigido por instruções especializadas, via membros–antropólogos do CNPI, acrescentou mais alguns

16 A sequência de imagens, na base de dados do Museu do Índio, corresponde aos códigos SPI03328, SPI03329, SPI03330, SPI03331, SPI03332, SPI03333, SPI03334, SPI03335, SPI03336 e SPI03337, respectivamente.

aspectos até então só explorados nas chaves do “exótico” e do “selvagem”. O adendo foi o registro dos *costumes e modo de viver dos indígenas*, inaugurando um modelo etnográfico que tem como suporte a fotografia – formato este que não era novo e que já vinha sendo utilizado desde o final do século XIX, como já mencionado. Entretanto, ao mesmo tempo, este foi de caráter inaugural dentro da instituição SPI que exteriorizava a preocupação de registrar os remanescentes do povo brasileiro, entendido como uma parte fundamental dessa formação que enquadrava a “raça”, ou ainda, as “raças” indígenas em uma clara concepção museológica, por conta da teoria de que os grupos indígenas caminhavam, a passos largos, para a extinção.

Fotografia 16 – Sequência 02



Homem Bororo com aproximadamente 30 anos de idade. Fonte: FOERTHMANN, Heinz, 1943.

As fotografias¹⁷ dos “tipos indígenas” de uma forma geral poderiam ser utilizadas para vários fins, seja para estudos de origem somática, seja para compor conjuntos de imagens sobre povos indígenas do Brasil ou ainda de povos indígenas das Américas e até de povos e culturas não ocidentais. Toda essa circulação estava em uma chave de entendimento como um modo antropológico de estilo científico “para justificar a natureza biológica da cultura” (Calvo 1998, p 128).

Por outro lado, demonstrar um jeito de vestir e de portar-se de acordo com os modos da sociedade do “branco” funcionava como um sistema de representação importante para a política do Estado Novo, mas, também, em minha concepção, essa representação de “transformação” estava formulada como uma crença de que essa inserção no mundo do “branco” era possível.

Nos PIN bem desenvolvidos, formados em fazendas modelos, em centros agrícolas, e em povoações prósperas, todas as atividades grupais se iniciam e se impõem, tornando-se o indígena um sertanejo próspero e convicto, esperançado e eficiente, cômico de suas obrigações, deveres e direitos, *na contínua progressão para a civilização dominante no Brasil*.¹⁸

17 A sequência de imagens, na base de dados do Museu do Índio, corresponde aos códigos SPI03185, SPI03186, SPI03187, SPI03188, SPI03189, SPI03190, respectivamente.

18 Documento oficial do Ministério da Agricultura que expõe as funções dos Postos Indígenas, em 1945. Microfilme 380. Fotograma 929. SARQ – MI. RJ. (Grifo nosso).

Partindo dessas convicções, a política indigenista tinha claro que era possível mudar os hábitos, mas, em outro trecho desse documento, assim como nas próprias práticas impressas nos postos, percebemos que havia um problema que continuava – os traços biológicos. Essa transformação tão desejada tinha clara os seus limites. Não pelo fato dos índios não irem se acostumando com outros hábitos. Pelo contrário, essa era a certeza que os funcionários tinham. Já em relação à mudança dos traços físicos era outra história que estava desenhada em um prazo de longa duração, como consequência última dessa política de agrupá-los em postos indígenas, que iam mudando seus hábitos a ponto de se confundirem com a população do entorno (trabalhadores rurais) e, nesse contexto, irem aos poucos se misturando e se tornando cada vez mais “brancos” e, conseqüentemente, mais “civilizados”.

Nesse documento de divulgação da Seção de Estudos, do ano de 1945, essa questão está colocada de maneira explícita, já subsidiada pela linguagem da “antropologia contemporânea” da época em plena prática pelo primeiro coordenador da Seção de Estudos, Herbert Serpa, que tomou posse no ano de 1944. Ao discorrer sobre os índios nos postos indígenas e expondo as funções e características de cada posto, já com a linguagem cientificista dessa época, Serpa afirma:

São, portanto, os P.I.N. os postos indígenas que devem exercer a mais eficiente atividade civilizadora, onde os grupos maiores de indígenas intensificam a intercultu-

ração plena, e onde as ondas de competições, de conquistas, de transformações radicais predominam em favor da cultura civilizada sobre a indígena.

Isto não quer dizer absolutamente que o índio se transforma em civilizado, apenas se adapta à civilização contemporânea. Os problemas essenciais continuam presentes, como os de raça, de miscigenação e de interculturalização¹⁹.

Esse trecho é muito interessante pra refletir, principalmente pelo ano de produção – cerca de dois anos e meio depois dessas imagens serem produzidas. Ele nos permite perceber a mudança conceitual nas estruturas do Serviço, que ganha ares cientificistas, iniciada, a meu ver, pela produção foto-cinematográfica e que, aos poucos, foi ganhando espaço, inclusive, na narrativa discursiva dos documentos.

Outra conclusão que arrisco tem a ver com o momento dessas expedições, no contexto do Estado Novo. Em meu entendimento, era interessante evidenciar que nessas fotografias estavam retratados índios, mesmo com roupas de “civilizados”. A “transformação” propiciada pela roupa não era total a ponto de serem vistos e denominados como “civilizados”. Ao olhar para essas imagens de “tipos indígenas” não consigo deixar de correlacioná-las com esse período político que passou a utilizar o tema indígena nos discursos nacionalistas. Dessa forma, era preciso

19 Microfilme 380, Fotograma 000889. SARQ – MI. RJ. (Grifo nosso).

mantê-los em uma chave ambígua de “índios civilizados”, de “índios amansados”, de “índios assimilados”, pois, os índios eram necessários para se montar o discurso nacionalista de “autóctones autênticos” e construir uma identidade nacional com raízes próprias. Mas, também precisavam deles “civilizados”, “amansados” para consolidar a entrada das frentes de expansão para o interior do Brasil. Logo, o conceito raciológico, já há muito consolidado na chave de uma história natural, cabia perfeitamente para ser aplicado na política indigenista, que precisava dos ares “científicos”, e em conformação com uma política de romantização e empatia dos índios em relação à sociedade nacional.

Fotografia 17 – Imagens SPI03368 e SPI03339



Mulher Bororo com 75 anos de idade e menina Bororo com 13 anos de idade. Fonte: FOERTHMANN, Heinz, 1943.

Fotografia 18 – Imagens SPI03366 e SPI03335



Mulher Bororo com aproximadamente 50 anos de idade e mulher idosa Bororo com aproximadamente 75 anos de idade. Fonte: FOERTHMANN, Heinz, 1943.

Outra questão pautada por essas imagens foi discorrer sobre as expressões faciais dos índios que foram tomados como modelos de “tipos indígenas”, em que o fotografado devolve o olhar de maneira a inquirir o fotógrafo. Ou ainda, sobre esse retorno através dos gestos corporais que dizem, expressam e agenciam tais sujeitos com vontades próprias, a não-aceitação da imposição, como se o corpo não se “enquadrasse” no confinamento da moldura da imagem fotográfica.

São faces que dizem o que Samain lê como *punctum* da fotografia, lendo Barthes (1984). Como “o silêncio que,

nela, fascina e perturba, faz gritar o corpo” (Samain 1998, p. 130). A expressão de caras amarradas, fechadas e tristes é o que “a inteligência não chega a absorver, mas, que o corpo reivindica. Ele é o sentido obtuso, um sentido que não pertence mais ao domínio da língua, mas, que se confessa na abertura de uma ferida.” (Samain 1998, p. 131). Aqui, a ferida está estampada na tristeza profunda da não aceitação de um ser que, aos olhos dos civilizadores, passa a ser “civilizado”, da não aceitação da ação, da não aceitação do lugar, talvez. O que me faz lembrar Primo Levi (1997), em seus relatos do campo de concentração. O homem que passa a ser um bicho que é dominado, que é domado e transformado por ações de fora para dentro, como que querendo entranhar outra coisa, que não faz parte do que te faz ser.

Colecionando corpos e artefatos

Fotografia 19 – Sequência 03





Índio Bororo com aproximadamente 25 anos adornado para festas.
Fonte: FOERTHMANN, Heinz, 1943.²⁰

Outro conjunto de imagens que sobressai nas coleções em questão é de cunho etnográfico, também presente nas intenções dos fotógrafos do SPI. Percebe-se a preocupação de apreender os usos e costumes indígenas, em algumas situações, como abstrações gráficas por conta da arraigada forma de fotografar tendo como inspiração os “tipos indígenas”. No entanto, trilho o caminho de análise observando a sequência 03 e afirmo que o fotografado se apresenta para a câmera de Heinz Foerthmann com postura fixa, dentro do enquadramento dos parâmetros antropométricos, obedecendo a orientação do fotógrafo ou de um auxiliar, mas, há uma firmeza em se colocar para a pose, demonstrando autonomia e desenvoltura de uma

20 A sequência de imagens, na base de dados do Museu do Índio, corresponde aos códigos SPI03246, SPI03247, SPI03248, SPI03249, SPI03250 e SPI03251, respectivamente.

representação honorífica. Arrisco afirmar ainda que a postura esteja sendo dada pelo adorno que o Bororo traz e é isso que está no centro do enquadramento. Mas a calça com cinto de “branco” também compõe o figurino nos fazendo pensar essa mistura, já que essa imagem segue a instrução dada por Schultz: “(...) serão naturalmente fotografados em seus trajes típicos²¹”, em que o importante, nesse caso, era o registro do traje Bororo, dando condições do índio se apresentar tão somente com o seu traje sem o adendo da calça de “branco”.

Mas, a partir dessa imagem quero levantar a hipótese dessa mescla de adornos Bororo e roupa de “branco” como consciente do homem Bororo em se apresentar para o fotógrafo. A argumentação que faço é na direção que a utilização do vestuário de “branco” poderia estar ligado nas várias relações situacionais com o mundo ocidental podendo assumir o caráter de prestígio social, de apropriação, de negociação, etc. Como bem coloca Howard (2002, p. 31), fatores exógenos da expansão colonial foram filtrados pela dinâmica dos sistemas sociopolíticos indígenas.

Outra leitura que faço é que o fato dessas fotografias terem tido lugar na espacialidade da aldeia produziu corpos relaxados e altivos, diferente dos subjulgados e submissos, do espaço do posto, lugar tido para frequentar e estar.

21 Microfilme 197. Fotograma 000889. SARQ – MI. RJ.

Pontos de Sutura nos Postos de Atração

Essa mobilidade de ora estar no posto, ora na aldeia, nos faz intuir mais do que realmente ver as relações entre funcionários e grupos indígenas. Por isso, elegi um conjunto de imagens que revela no primeiro plano as relações sendo praticada diante de nossos olhos.

Fotografia 20 – Imagem SPI02754



Menina Bakairi oferecendo presente a um índio Xinguano. Fonte: Foerthmann, Heinz, 1943.

Para este artigo, trago a cena que se dá em uma entrega de brindes aos índios do Xingu no posto de atração Simões Lopes. A doação de brindes evidencia a relação, expõe um dos pontos de sutura que fora bastante praticado dentro dos postos e, a partir dessa articulação, a documentação

contribui para trazer outras ações e agências indígenas demonstrando a mobilidade dos grupos dentro e fora do posto. Como não poderiam ser diferentes, os pontos de sutura também revelam fissuras mentais que permitem compreender a política indigenista colocada em prática pelo Serviço de Proteção aos Índios como produtora de ambiguidades em relação aos povos indígenas. No entanto, a sutura revela a conexão, que não é unilateral. Logo, o que vemos é a mobilidade dos grupos que recebem e trocam brindes, trabalham e compram objetos de branco, negociam com os funcionários, trocam com outros grupos indígenas, com outros segmentos da sociedade nacional e demonstram o ritmo e o prazo para tais relações.

Conclusão

Ao procurar dentro desses espaços, encontramos os grupos indígenas produzindo essas operações de orientação e circunscrição que nos permitiram vê-los atuando, agindo e vivendo nos “postos indígenas”. Nesse ato de estar, atuar, agir e viver, por meio das fotografias, nos deparamos com atuações/ações cheias de ambiguidades que nos permitiram refletir ora do olhar de quem produziu, ora do olhar de quem se deixou reproduzir nas fotografias. O exercício que fizemos nos permitiu encontrar vários níveis de ambiguidades em várias circunstâncias, como afirma Edwards:

A fotografia contém e constringe dentro de seus próprios limites, rompendo o equilíbrio e o fluxo natural desses

processos que são o centro do estudo histórico. O fragmento de espaço e tempo é transportado em sua totalidade aparente a espaços constituídos de forma diferente, em direção aos mal-definidos limites entre nós e o passado, de presença e ausência, de materialidade e imaterialidade. O tempo e o evento (ou o acontecimento, prefere-se) fundem-se, fazem-se realmente tempo, esse passado, faz-se evento, as aparências e significâncias do momento elevados pela fotografia. (Edwards 1998, p. 43).

E, como afirma Maresca, ao discorrer também sobre a ambiguidade no campo da fotografia documental, onde se misturam constantemente efeitos de conhecimento e efeitos de visão, esse é um âmbito “onde se conjugam, e mais frequentemente se embaralham, uma capacidade de observação e a afirmação de um olhar.” (Maresca 1998, p. 143).

No olhar que mergulha na foto, nos deparamos com esse aspecto inerente da fotografia que nos fez realizar a escolha de partir das imagens como um método de pesquisa capaz de não nos prender aos próprios limites do enquadramento, permitindo-nos eleger um elemento, um gesto, um olhar, a paisagem ou ainda a intuição, o sentimento invocado e evocado e trilhar trechos da documentação escrita, etnografias do período ou ainda anteriores à produção fotográfica. Esse exercício se revelou produtivo e de possibilidades múltiplas, variadas, praticamente sem limites de interpretações dessas três coleções. Por ora, o exercício me basta para convidar os leitores para um outro olhar dos e/ou sobre os Bororo, Tere-na, Bakairi, etc. nos postos indígenas do SPI.

Bibliografia

ARRUDA, L. C. 2012. *Naturalmente Filmados*: Modos de atuar e de viver nos Postos Indígenas na Década de 1940. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Estadual de Campinas, Unicamp.

BALDUS, H. *Ensaio de etnologia brasileira*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional/INL-MEC, (Coleção Brasileira v. 101), 1979 [Primeira edição, 1937].

BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Notas sobre a fotografia. Tradução de Júlio Canstano Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

CALVO, L. C. 1998. Fotografía y antropología em España (1839 – 1936): entre el estereotipo y la sistemática. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Perspectivas em Antropología Visual. Tomo III. Cuaderno Segundo. Madrid, p. 115–141, 1998.

CASTRO FARIA, L. de. *Antropologia: escritos exumados*. Espaço circunscrito: tempos soltos. Niterói. EdUFF, 1998.

_____. *Antropologia: escritos exumados 2: dimensões do conhecimento antropológico*. Niterói. EdUFF, 1999.

COLBACCHINI, P. A. *A tribo dos Bororos*. Rio de Janeiro. Americana, 1919.

COLBACCHINI, P.A.; ALBISETTI, P.C. *Os Boróros Orientais*. Orarimogodogue do Planalto Oriental de Mato Grosso. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1942.

CORRÊA, M. 1988. A revolução dos normalistas. *Revista Caderno Pesquisa* (66), ago. 1988.

_____. Dona Heloisa e a pesquisa de campo. *Revista de Antropologia*. São Paulo. USP, v. 40, n. 1, p. 11–54, 1997.

_____. *As Ilusões da Liberdade*. Bragança Paulista: EDUSF, 1998.

DOSSE, F. 2004. *História e ciências sociais*. Tradução Fernanda Abreu. Bauru, SP: Edusc, 2004.

EDWARDS, E. La expedición al Estrecho de Torres de 1898: Elaboración de histórias. *Revista Española del Pacífico*. n. 8. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1998.

_____. *Raw Histories*. Photographs, Anthropology and Museums. Oxford: Publishers Ltd, 2001.

FREIRE, C. A. R. *Indigenismo e Antropologia*. O Conselho Nacional de Proteção aos Índios na gestão Rondon (1939-1955). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional. Rio de Janeiro, 1990.

GARFIELD, S. *A luta indígena no coração do Brasil: política indigenista, a Marcha para o Oeste e os índios xavante (1937 - 1988)*. Tradução Claudia Sant'Ana Martins. São Paulo. Editora Unesp, 2011.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GRUPIONI, L. D. B. *Coleções e expedições: os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil*. São Paulo, Hucitec: ANPOCS, 1998.

HOWARD, C. V. A domesticação das mercadorias: Estratégias Waiwai. In: ALBERT, B.; RAMOS, A. (Orgs.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LEFEBVRE, H. A produção do espaço. Tradução do original *La production de l'espace*. 4ª Ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000, pelo grupo As (im)possibilidades do urbano na metrópole contemporânea, do Núcleo de Geografia Urbana da UFMG, 2006.

LÉVI, P. *É isto um homem?* Tradução Luigi Del Re. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LIMA, A. C. S. *Um Grande Cerco de Paz*. Poder de Tutela, Indianidade e formação do estado no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1995.

MARESCA, S. Olhares cruzados. Ensaio comparativo entre as abordagens fotográfica e etnográfica. In: SAMAIN, E. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 135–168.

OLIVEIRA, J. P. *O Nosso Governo: Os Ticuna e o Regime Tutelar*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1988.

RIBAS, J. B. C. 1990. *O Brasil é dos Brasileiros*. Medicina, Antropologia e Educação na Figura de Roquette-Pinto. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

SAMAIN, E. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual. In: SAMAIN, E. (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 121–134.

SCHADEN, E. 1976. O estudo atual das culturas indígenas. In *Leituras de Etnologia Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

SCHMIDT, M. *Estudos de Etnologia Brasileira*. Peripécias de uma viagem entre 1900 e 1901. Seus resultados etnológicos. Série 5ª, v. 2, tradução de Catharina Baratz Cannabrava. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, Brasileira, 1942.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870–1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STEINEN, K. Entre os Borôros. Tradução de Basílio de Magalhães. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Tomo LXXVIII. Parte II, 1915.

_____. Entre os aborígenes do Brasil Central. *Revista do Arquivo Municipal, São Paulo*. XXXIV–LVIII, Separata. São Paulo, 1940.

_____. *O Brasil Central*. Expedição em 1884 para a exploração do Rio Xingu. Tradução de Catarina Baratz Cannabrava. São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1942.

Entrevistas fotográficas: compreendendo as transformações de um ofício

Marcelo Eduardo Leite

Universidade Federal do Cariri, CE/Brasil

Thiago Zanotti Carminati

PPGAS - Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ/Brasil

Carla Adelina Craveiro Silva

Leylianne Alves Vieira

PPGC - Universidade de Brasília, DF/Brasil

Apresentação

Localizada ao sul do Ceará e muito próxima dos estados da Paraíba e Pernambuco, Juazeiro do Norte é a segunda maior cidade do estado, sendo o principal centro econômico do Cariri cearense, região que tem população estimada em 800 mil habitantes. Destes, mais da metade reside na região na qual estão as cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, que somam 450 mil habitantes. Esta área urbana encontra-se aos pés da Chapada do Araripe. Mesmo Juazeiro do Norte sendo reconhecida, hoje, como um centro econômico, sua principal marca continua sendo os fluxos de peregrinação religiosa - processo ligado à imagem de

seu fundador, Padre Cícero. A região desperta nossa atenção pela presença de uma cultura tradicional – que detém valores específicos do interior do Nordeste – e, ao mesmo tempo, pelo fato desse mesmo espaço ser um campo fértil de novas práticas cotidianas. As novas demandas locais evidenciam o encurtamento de distâncias entre pessoas diferentes, provocando um intercâmbio que redefine concepções de vida que permaneciam inalteradas.

A vinda de serviços e bens de consumo, até então desconhecidos, dão um novo panorama para a população. Dentro dessa problemática ligada aos processos de mudanças das práticas sociais e, buscando reconhecê-los como elemento importante da cultura local, optamos por pesquisar o impacto que a fotografia digital tem sobre os fotógrafos de romaria – trabalhadores que simbolizam a cultura local, sendo importantes personagens da cidade. Nesse sentido, nossa proposta para compreender esse universo utiliza a própria fotografia e, posteriormente, faz uso das entrevistas fotográficas, como forma de compreensão de seus processos e para a aproximação junto aos mesmos.

Da fotografia de estúdio aos fotógrafos ambulantes.

A presença de fotógrafos em espaços públicos, como praças e largos, ou em eventos esporádicos, tais como festividades, vem desde o século XIX. É possível encontrar propagandas nos jornais da época anunciando tais serviços. Isso mostra que a busca de nova clientela é algo correlato à

própria profissão de fotógrafo, cheia de desafios para sobreviver, ao mesmo tempo em que se confronta com as novas demandas oriundas das mudanças tecnológicas. Os retratos, como modalidade fotográfica, se confundem com a própria história da fotografia, pois sempre foi uma modalidade muito requisitada. Os estúdios, desde o advento do daguerreótipo, demarcam um lugar de construção das representações sociais. Com as *cartes de visite*, em 1854, isso se molda mais claramente com as lógicas do ofício mais definidas: as poses, as indumentárias, os objetos cênicos, os procedimentos, são padronizados (NEWHALL, 2002, p. 65). Na virada do século XIX para o século XX, com o surgimento da fotografia amadora, os estúdios fotográficos têm sua função mais delimitada: os retratos neles feitos são, cada vez mais, aqueles que dependem de objetos, fundos e teatralização. As datas especiais também ganham destaque, como a formatura, o casamento e o aniversário. Novos adereços passam a ser usados, de forma que este ofício se mantenha como o espaço para se representar e, por conta disso, a mudança é constante.

Os fotógrafos de rua que atuam em Juazeiro do Norte não se limitam às romarias. Porém, é quando elas acontecem que eles podem ser vistos pela cidade em maior número. Parte deles atua temporariamente nessas ocasiões, pois tem outra profissão, sendo parte desse ofício lidar com tais ciclos. Nos termos de Segala, isso “[...] exige cálculo econômico familiar, previsão na organização da produção e na venda do serviço, articulando possibilidades alternativas de ganho como autônomo [...]” (1999, p. 32). Em Juazeiro do

Norte, essa é uma realidade presente, já que o tempo das romarias dura cerca de seis meses, dividindo-se em três principais eventos: a de Nossa Senhora das Dores, em setembro; a de Finados, em novembro, e a de Candeias, em fevereiro. O número de visitantes chega a 400 mil pessoas.

A adaptação quanto à compreensão e uso do sistema digital se insere no cotidiano desses profissionais, cujo aprendizado da prática fotográfica se deu por meio do uso das câmeras analógicas. Porém, não se devem tributar apenas à substituição do filme de rolo pelo sensor digital as reconfigurações desse ofício. As consequências dessa transição permitem, também, que aqueles que ocupavam a função de clientes, pelo fato de o acesso aos meios e aos modos de fazer serem restritos, passem a basear seu comportamento nas experiências que tiveram pelo contato com a lógica digital de produção de imagens, nas quais se adquiriu maior conhecimento técnico. Os anseios vêm carregados de outras exigências, opiniões e interferências sobre o resultado, os quais se fazem mais presentes.

Os clientes incorporaram novos valores, pois a linguagem fotográfica passa a ser compreendida com base na apropriação da prática, que comporta o alcance de maior domínio e senso crítico sobre ela. Os fotógrafos atribuem as dificuldades enfrentadas em seu ofício à expansão do acesso e à diversificação dos equipamentos, o que os leva a reconhecer um momento de crise da profissão. Assim, o encontro entre a concepção do fotógrafo e o desejo do cliente se efetiva sob novas regras.

O processo de transição para a fotografia digital se deu, entre os fotógrafos que atuam em Juazeiro do Norte, no decorrer da última década. Alguns resistiram mais que outros. Contudo, o uso do equipamento analógico está praticamente extinto da dinâmica de trabalho atual. Entre eles, há os que possuem computador e impressora, no entanto, alguns têm dificuldades para lidar com os procedimentos que estes dispositivos exigem. Por conseguinte, uma parcela dos atuais produtos e serviços fotográficos disponíveis na cidade está voltada para esses profissionais. Na Colina do Horto, local de visitação na qual se encontra a estátua do Padre Cícero, a administração paroquial aluga espaços comerciais; e, entre outros estabelecimentos, surgiram os que oferecem tais serviços para os fotógrafos.

A expansão do acesso e do uso dos equipamentos digitais também atinge o público amador. Suas imagens outrora específicas para uso nos altares familiares, agora dividem espaço com outras narrativas nos álbuns virtuais das redes sociais, submetidas, nesse caso, a um fluxo de produção em maior escala. Esses indivíduos mudaram o seu lugar na trama de construção da memória pessoal, a qual se encontra permeada pelo que resulta da compreensão gerada na experiência com os equipamentos e procedimentos digitais. A demanda é crescente. No Brasil, no ano de 2011, foram vendidas mais de cinco milhões de câmeras, levando-se em conta dados oficiais. Isso sem contar os *smartphones*, cujas

vendas, no ano de 2012, passaram dos 16 milhões de unidades¹.

Fotografando a fotografia: problematizando as mudanças de um ofício

Elegemos a observação mediada pela fotografia como forma de aproximação para com as transformações do ofício fotográfico. Tal escolha justifica-se pelas possibilidades que ela, enquanto instrumento de pesquisa, pode proporcionar. Pois, sendo esta um importante meio de “[...] interpretação de universos sociais cada vez mais densos e complexos [...]” (ACHUTTI, 1997, p. 39), exploramos seu caráter narrativo para provocar reflexões acerca do contexto estudado. Ela se apresenta, ainda, como uma via pela qual algumas situações, ou detalhes, diluídos na realidade cultural observada podem ser melhor compreendidos. Nosso acompanhamento dos fenômenos relacionados ao trabalho dos fotógrafos desenvolve-se na realização de séries fotográficas e na posterior discussão desse material com os indivíduos neles implicados.

O uso da fotografia digital se apresenta como uma alternativa pertinente a este procedimento de trabalho, pois a rapidez em sua produção e a facilidade de armazenamento, alia-

1 NUCCI, João Paulo. *Classe média impulsiona Mercado de câmeras digitais no Brasil*. Folha de São Paulo, 19/08/2011. Acessado em 12 de agosto de 2012: <<http://www1.folha.uol.com.br/tec/962214-classe-media-impulsiona-mercado-de-cameras-digitais-no-brasil.shtml>>

das aos novos meios de divulgação, principalmente a Internet, permitem maior praticidade na socialização de nossas investigações. As questões aqui suscitadas refletem sobre o cotidiano de trabalho de fotógrafos que atuam nos arredores da estátua do Padre Cícero, um dos locais de peregrinação da cidade.

Por meio da etapa de observação, na qual realizamos as séries fotográficas, perceberam-se as relações estabelecidas entre os fotógrafos² e os visitantes munidos de câmeras. Entre elas, se faz evidente a apropriação dos procedimentos de trabalho que eles desenvolveram ao longo de sua atuação em um determinado espaço. As opções de pose enumeradas, cada uma exigindo uma gestualidade específica e uma organização espacial diferenciada, são observadas e reproduzidas pelos romeiros, ainda que reconheçam que o resultado não é o mesmo daquele feito pelo profissional. O modo de fazer desses fotógrafos é marcado pela exploração da metáfora visual que instaura um sentido de proximidade entre o retratado e o objeto sacro, neste caso, uma estátua, por uma relação dialógica entre os planos da imagem. Tal apropriação também ocorre quando os serviços do fotógrafo são solicitados e, após serem fotografados por ele, alguns visitantes fazem uma fotografia da mesma situação com o equipamento pessoal.

Se nos casos das metáforas visuais realizadas em ambientes externos e públicos o fotógrafo não tem controle

2 No total, aproximadamente 50 fotógrafos estão cadastrados no Horto, sendo que os mesmos se revezam em dias comuns (estando lá apenas 10 por jornada), e, durante as romarias, ali se encontram cerca de 40 deles.

sobre a apropriação das suas formas de trabalho, nos estúdios ambulantes, aos quais é atribuído o significado de posse, de domínio, foram perceptíveis as situações nas quais o visitante passa a solicitar o aluguel desse ambiente. O valor pago é cinco vezes menor que aquele cobrado pelo serviço – o retrato, geralmente vendido à R\$ 5,00, é substituído pelo aluguel, que custa R\$ 1,00. O anseio do cliente está na realização da imagem sem a necessidade do acesso direto ao conhecimento do profissional. Assim, ele loca a delimitação e os objetos cênicos e efetiva a imagem com o equipamento pessoal, baseando-se em suas próprias experiências.

Em seus relatos, os fotógrafos demonstram acreditar que a maioria dos romeiros não procurará mais seus serviços e reconhecem nessa nova relação com o visitante uma das poucas formas de mantê-los como clientes. Diante da instituição de novos valores e exigências por parte dos possíveis fregueses, eles reconfiguram as formas de lidar com as demandas do ofício. A reflexão sobre as séries fotográficas realizadas permite a identificação de dois fatores que atualmente influenciam a dinâmica de trabalho dos fotógrafos: a democratização do acesso à prática fotográfica e a atuação do poder público no âmbito da reorganização da espacialidade dos locais de visitação.

A fotoentrevista como metodologia de pesquisa

Uma entrevista deve ser tida como uma possibilidade de diálogo. A mesma deve ser uma técnica de integração so-

cial que possa romper com o isolamento dos mais diversos grupos, proporcionando a pluralização das vozes e a distribuição da informação (Medina, 2008, p. 08). Dessa forma, a entrevista que se baseia em *insights* reais dos assuntos, os quais descrevam a prática em termos mais específicos (COLLIER JR., 1973, p. 68), e que vai se desenvolver exatamente na medida permitida pelo entrevistado, pode ser tida como um diálogo que rompe a barreira do isolamento.

Dessa forma, optamos pela fotoentrevista como metodologia a ser utilizada por nós, a fim de que pudéssemos obter declarações espontâneas dos fotógrafos, sendo as mesmas, também, uma descrição do cotidiano desses profissionais e da situação na qual a fotografia se insere e se modifica no contexto no qual eles se inserem.

A entrevista baseada na apresentação de fotografias ao entrevistado é uma metodologia alternativa, que busca facilitar o diálogo entre o pesquisador e o grupo estudado. A mesma permite uma conversa livre de fatores inibidores, assim como restringe o constrangimento que pode ser acarretado pelos questionários fechados (COLLIER JR., 1973, p. 70). Além disso, o uso de fotografias como guia para a entrevista conduz uma possibilidade de diálogo que evita que o entrevistado se desvie do foco que o pesquisador pretende dar à conversa, bem como dá uma ressignificação ao material realizado em campo: as fotografias, tornando-as, efetivamente, parte do material coletado e, em seguida, fração significativa da literatura da antropologia, enquanto ciência (COLLIER JR., 1973, p. 72).

As fotografias realizadas em campo detêm alto valor informacional. No entanto, o *feedback* que elas tornam possível por meio da fala do entrevistado pode trazer à luz elementos para a pesquisa que, provavelmente, não seriam percebidos através da leitura única do pesquisador. Nos termos de Collier Jr., “[...] o *feedback* fotográfico cria um estado de consciência e evoca sentimentos emocionais, as fotografias fazem testes sem palavras que conduzem a entrevista ao núcleo de sua pesquisa” (COLLIER JR., 1973, p. 69), tornando o diálogo entre pesquisador e entrevistado possível e, ao mesmo tempo, não pressionando o interlocutor com questionamentos fechados.

A primeira fase de nossa pesquisa se estabeleceu por meio da realização de séries fotográficas. Optando-se por uma metodologia que privilegia a fotodocumentação do fazer fotográfico em um primeiro momento, todas as etapas que compõem o trabalho dos fotógrafos nas imediações da estátua do Padre Cícero foram registradas, fotograficamente anotadas, utilizando-se da escrita imagética como forma de aproximação etnográfica.

Desta forma, a fotografia absorve diversos valores, os quais vão além do simples registro e da função ilustrativa, passando a uma possibilidade diferenciada de acompanhamento do fenômeno. Sendo assim, o acompanhamento fotográfico culmina na organização dos fatos observados por meio das imagens realizadas no campo, de forma sequencial, o que permite a sua compreensão, não em sua totalidade, mas tornando possível a identificação de valores e significados culturais através da imagem. Em consonância com o que foi dito, Milton Guran afirma que “Não se trata,

então, de compartilhar o enquadramento da realidade, mas sobretudo de prever (ou melhor, intuir) e captar um momento-síntese representativo de um aspecto do universo em estudo” (GURAN, 2000, p. 06).

A narrativa imagética materializada por meio das séries fotográficas permite ao pesquisador identificar peculiaridades que podem não ter sido percebidas no momento de ocorrência do fenômeno. Dessa forma, essas informações podem ser conjugadas com as já possuídas por ele, tornando possível o esclarecimento de certos pontos da pesquisa ou, por outro lado, fazendo surgir novos questionamentos e hipóteses. Estas novas informações, por sua vez, apontam para determinados valores culturais do grupo em questão, tornando possível a delimitação do contexto cultural no qual se está trabalhando.

Ao valor documental da fotografia, importante aliado da memória, em cuja superfície se pode abrigar detalhes e gestos efêmeros, agrega-se toda uma gama de significados incutidos nas situações fotografadas, que se tornam explícitos por meio da imagem. No entanto, esses significados podem se tornar visíveis aos olhos do pesquisador, tanto por meio de seu próprio olhar, quanto dos relatos dos indivíduos que fazem parte daquela cultura.

Quando apresentadas aos atores da ação, as fotografias passam a ser interpretadas a partir da visão daquele que, familiarmente, reconhece aquele fenômeno como parte de seu cotidiano, dos conhecimentos dos quais tem domínio. Logo, o indivíduo exterioriza seus conhecimentos sobre aquele momento, sobre aquelas ações, buscando, com isso, ratificar os motivos pelos quais é aceito como parte daquele grupo social, daquele ambiente. É nesse momento que o pesquisador en-

contra um terreno fecundo para confrontar suas constatações com a visão que o próprio “nativo” tem de sua cultura.

Ao longo desta pesquisa, como já mencionado, nos debruçamos sobre a elaboração de séries fotográficas que descrevem a prática dos Fotógrafos do Horto. Sendo assim, optamos por utilizá-las como forma de guiar as conversas com o grupo pesquisado, seguindo as indicações de Collier Jr, quando diz que “[...] a exigência da avaliação compreensiva de experiência de vida sugere a foto-ensaio como uma abordagem para a descrição antropológica, usando todo o sentido e a habilidade do observador-fotógrafo.” (COLLIER JR., 1973, p. 72).

Conjugando o uso da fotografia como parte do fazer antropológico com a metodologia utilizada nas entrevistas, apreendemos, por meio dos relatos, a forma como parte dos indivíduos daquela cultura se identifica, se representa e se apresenta perante seu ambiente de trabalho. Os discursos possibilitam a percepção do papel que cada indivíduo desempenha junto àquele processo ritual, podendo cada ação ser recodificada, distanciando-se da visão geral do pesquisador.

Os integrantes da comunidade pesquisada se veem instigados a falar sobre suas práticas cotidianas e o fazem do patamar daqueles que são peritos, de quem tem a autoridade para tratar daquele tema (COLLIER JR., 1973, p. 18). Esses momentos são de latente oportunidade para o pesquisador observar as características que vigoram entre as diversas funções sociais que cada indivíduo compõe junto à realidade cultural em questão, bem como perceber as relações estabelecidas entre os integrantes do próprio grupo.

A fotoentrevista com os fotógrafos do Horto

Alguns com a câmera pendurada no pescoço, outros com o equipamento guardado em bolsas, eles se distribuem em volta da estátua. Cada um carrega consigo um crachá com nome e fotografia 3x4, eles usam um colete cinza no qual há os dizeres “Fotógrafos do Horto” bordados em preto, o que os faz ganhar destaque em meio aos visitantes e aos outros vendedores que naquele ambiente se encontram. Na abordagem, argumentação e mostruário são os instrumentos. O fotógrafo precisa saber articular a conversa com a beleza das fotografias que eleger para conquistar a confiança de possíveis clientes. Eles apresentam as opções de espaço e pose que o visitante pode escolher: com vista para a cidade, com os objetos cênicos, no jardim e em frente à estátua, onde, a depender do ângulo e do gesto, romeiro e estátua parecem se tocar. Se o visitante solicita o serviço, o fotógrafo o conduz a cada um dos espaços e explica como ele deve ficar, qual deve ser sua postura para que o resultado seja o esperado.

Para fazer as fotografias nas quais o cliente busca a metáfora visual, os fotógrafos usam varandas de metal que estão dispostas em frente à estátua. Essas estruturas os ajudam a enquadrar e compor no ângulo correto e são usadas de acordo com a posição do sol ao longo do dia, o que exige que eles conheçam cada ponto nos quais as fotografias podem ser feitas, a fim de que possam dirigir o retratado conforme a opção de pose que ele tenha feito.

No caso aqui, né, essa fotografia, pegando na mão, com a mão na cabeça, é por horário. Tem as três varandas lá, na frente da estátua, né? De manhã a gente usa a varanda do canto. No caso, essa fotografia aqui, ela foi feita na parte da tarde, mais ou menos meio-dia, porque ele veio fazer nesse canto aqui, porque se for para lá dá uma contra-luz. Aí aqui é o melhor local que o fotógrafo tá usando aí, para fazer a foto. Se ele fosse fazer essa foto aí lá na primeira varanda, não prestava, porque ia sair uma luz no rosto da pessoa. (BRITO DA SILVA ROCHA)

Fotografia 01 – Apropriação do espaço



Fonte: LANAF

A direção da cena depende do domínio que o fotógrafo possui sobre as regras de composição. Pela sobreposição imagética, o visitante busca sentir-se mais próximo do ser no qual centra sua devoção, assim, ela pode ser montada de forma a fazer parecer que o fotografado está de mãos dadas com a estátua, ou que a mão desta fique sobre a cabeça do fiel. Após orientar o cliente sobre a posição e o gesto, ele faz os ajustes necessários no equipamento digital e se prepara para o clique, mas ele não é o único que o fará. O cliente faz da posse da câmera um meio de apropriação. Depois que todas as etapas de direção da cena foram realizadas, munidos de equipamento pessoal, o clique é feito buscando obter o mesmo resultado do serviço do profissional. Assim, o alcance do objetivo, para o visitante, depende do quanto ele consegue absorver da atuação do fotógrafo. No entanto, os profissionais apontam razões que diferenciariam os resultados.

Essa menina aí atrás tá, tá... (risos) tá entrando já de penetra, aí. Ela quer pegar o ângulo, essa menina deve ser amiga dela, né? Ela tá com o celular na mão, né? E tentando fazer essa mesma pose, esse mesmo ângulo, entendeu? Mas só que, da posição que ela tá, não vai dá. Ela tá, deve ter sido com o celular, ou uma máquina com um zoom muito fechado, aí não dá, né? aí tem que abrir mais um zoom, pra fazer o ângulo. Ela está tentando, aí não, do jeito que ela tá batendo aí, não consegue. Não consegue por hipótese nenhuma. Uma que a máquina é pequena, a lente é pequena, essa nossa já é uma máquina com ângulo maior, né? Uma dezoito – cinquenta e cinco já pega mais ângulo. Aí ela vai ficar com a mão solta no ar, sem pegar em nada (risos), aí é assim, ela tá tentando,

deve ser amiga dela, né? Aí ela tá fazendo, tentando fazer essa foto. O fotógrafo já fez né? Aí tá tentando pra ver se ela faz com a máquina dela pra botar no computador, no notebook... (CARLOS BEZERRA FERREIRA)

O visitante protagoniza um rompimento com o poder que era exercido apenas pelos fotógrafos. Se ele ainda não consegue seguir todas as etapas que os profissionais instituíram para seu trabalho, suas tentativas vão no sentido de se aproximarem ao máximo delas. O valor tributado ao ritual de realização da fotografia é ressignificado. Por um lado, os visitantes passam a reivindicar mais propriedade sobre as experiências desse processo, por outro, os fotógrafos se valem dos elementos que ainda os diferenciam, como os recursos da câmera e as noções de direção da cena.

Essa menina tá querendo copiar, copiar o fotógrafo aí, mas o pessoal vem, traz a própria máquina, mas aí não consegue fazer como a gente, não tem... não conhece o ângulo, às vezes não tem a lente apropriada, aí finda, mesmo com a máquina, você vê que esta menina tá com aquela outra ali, mesmo com a máquina, ela vai... ela não confia, entendeu? Na foto que ela vai levar, e finda mandando a gente fazer uma também, para ela levar. (BRITO DA SILVA ROCHA)

Muitas vezes quando eu pego cliente que ele tem uma máquina, né? Ele, “O senhor faz uma...?” Eu vou faço a foto. aí diz, “O senhor faz uma minha?” Eu vou, faço do mesmo jeito, que dá sabe? Se a pessoa souber, dá. Eu faço normal, bato com a mão na cabeça, também pegando na mão. Aí a pessoa leva a minha, né? Revela

a minha, e ele vai e coloca a dele no computador, né?
(CARLOS BEZERRA FERREIRA)

Para os fotógrafos, apesar de a apropriação ser recorrente, a falta de noção do visitante com relação à técnica acentua a necessidade de serem solicitados os trabalhos dos profissionais. Além disso, eles defendem uma distinção entre a finalidade de uso das imagens quando o cliente solicita seu serviço e ao mesmo tempo faz um registro pessoal. Os profissionais relatam que a fotografia que realizam tem seu valor potencializado pela impressão em papel feita em poucos minutos, e aquela feita pelo visitante em seu equipamento é destinada ao abastecimento de arquivos pessoais armazenados em computadores e celulares.

Os fotógrafos oferecem aos clientes a alternativa de serem retratados com objetos cênicos. São cavalos e bois feitos de madeira e de fibra, em tamanhos variados. Eles ficam dispostos ao lado da estátua, organizados por aqueles que têm autorização para ocupar o espaço com os objetos. Se os clientes de outros fotógrafos pedirem, eles são utilizados mediante o pagamento de uma taxa ao proprietário. Diante das transformações, essa é uma forma de estabelecer controle sobre o fluxo de uso dos objetos entre os profissionais.

Porém, essa possibilidade de controle se choca com os anseios do cliente quando ele vai diretamente ao objeto, sem que o serviço do fotógrafo seja solicitado, pois a fotografia digital trouxe mais independência para os amadores. Se entre os profissionais há um acordo para ordenar o uso, alguns visitantes que dispõem de câmera ignoram a delimitação entre o que é de domínio público e de domínio privado

– em um primeiro momento – e se apropriam do espaço para fazerem a foto, como observado na Figura 2. Após a realização da fotografia, é comum que se cobre uma taxa ao visitante que usou os objetos.

Olha aí, olha, colocou a menina lá e tá fotografando, aí já é com a máquina deles tá vendo, olha? Essa daí o fotógrafo já deixou de faturar. A era digital foi boa, mas às vezes tira a... aí já tá tirando a foto, aí enquadra do mesmo jeito, fica bem a foto, bonita olha. Eles fazem esses cavalinhos menores mais pra criança, né? E esses adultos pode botar nego com cento e cinquenta quilos que eles seguram, são forte. Olha aí a menina, já fotografou, paga uma taxazinha se for para o dono do cavalo que eles pagam, pagam uma taxa pra colocar aí. Aí já fotografou e pronto, levou a lembrança, né? (CARLOS BEZERRA FERREIRA).

Fotografia 02 – Uso de equipamento compacto



Fonte: LANAF

Os novos equipamentos e a facilidade de acesso influenciam no trabalho dos fotógrafos de formas distintas. É evidente que a velocidade de processamento da imagem e sua possibilidade de visualização imediata trazem para o profissional maior controle sobre seus resultados e diminuem os riscos de prejuízo com a cópia. Mas, identifica-se também que a maior autonomia dos possíveis clientes leva os profissionais a se submeterem a relações comerciais nas quais eles são, na maioria das vezes, prejudicados.

Os fotógrafos não podem impedir as pessoas de incluírem os cavalinhos em suas composições, pois, entre outras razões, precisam manter uma boa relação com os clientes. Porém, o valor que eles recebem por essa utilização é mínimo, cerca de R\$ 1,00. Apesar disso, eles afirmam que os visitantes não deixam de pagar essa quantia:

Nos cavalinhos, por exemplo, que é da menina aí, eles vão fazer com a máquina deles, que nem a moça tá fazendo aí, mas ela vai deixar uma taxinha, pra menina que é a dona, né? Ela vai pagar uma porcentagem, porque tá usando o material, tá usando o cavalinho, o chapéu. Aí tem que deixar uma quantiazinha lá. Mínima, mas deixa. Todo mundo que vem tem que deixar um pouquinho.
(BRITO DA SILVA ROCHA)

A Figura 3 integra uma série na qual o fotógrafo atendeu à exigência do cliente, flexibilizando o uso do espaço e do objeto cênico. Atender às exigências feitas, mesmo que isso vá comprometer a qualidade da fotografia, é uma forma de lidar com o novo contexto de trabalho. O pai da criança pede

para que a imagem seja feita em um local que eles chamam de jardim. Sobre a relação com o cliente, neste caso, Brito, como é conhecido entre os fotógrafos, afirma: “Você não vai dizer para o cliente que não tá legal, né? Que o cliente fica desistindo.”

Fotografia 03 – Uso do espaço



Fonte: LANAF

Ao observar a série fotográfica, ele explica:

O pai, ele quer que fique a foto, igualmente na visão dele, tá entendendo? Quando você vai fazer um trabalho, você tem a sua visão. Só que o fotógrafo, já tem o local certo, já tem a visão de como vai ficar a foto. Só que, oh, você veja que às vezes o fotógrafo tá de um lado e o pai chamando ali, do outro lado. Aí se o fotógrafo vai e faz a foto aqui, o menino fica olhando para trás, pro lado. Aí a culpa é do pai, mas aí você vai ter que fazer uma foto aqui e vai ter que ir lá para perto do pai pra fazer outra foto.

Pra você escolher: “oh, a foto que o senhor quis assim e a foto que eu fiz é essa aqui”. Por que senão não tem acordo entre o pai e o fotógrafo. (BRITO DA SILVA ROCHA)

As reações diante da situação apresentada são divergentes. Brito se mostra incomodado com as interferências do pai da criança, embora afirme que é comum, tanto o pedido para que os objetos sejam mudados de lugar, quanto o de que as fotografias sejam feitas com objetos trazidos pelos próprios visitantes. Ele justifica a inquietação por perceber a dificuldade que o fotógrafo teve para driblar a condição de luz que o ambiente oferecia naquele momento e por identificar que o pai da criança estava distraíndo-a de uma forma que atrapalhou a escolha do melhor momento para o clique. Já Carlos demonstrou lidar com o fato de outra maneira. Em sua descrição, ele diz:

Aí olha, isso aí foi o seguinte, o fotógrafo pegou um cavalinho ali, aí vai colocando em outro local para tirar a foto da criança, olha, entendeu? aí vai colocar a criança aí, olha. Aí já vai fazer a foto da criança nesses cavalinhos da pau, é bonito também, né? Olha aí, já botou em um ângulo melhor, já em uma parte que pega um verde, né? Fica uma foto mais... Olha a foto aí, o pai está colocando a criança, né? E ele vai fotografar. Eita! Segura a menina, se não o bicho dá um coice (risos). (CARLOS BEZERRA FERREIRA)

Quando perguntado sobre o motivo de o cliente ter solicitado a mudança, Carlos afirma:

Porque às vezes ali o ângulo está meio feio, tá no meio dos outros, aí eles tiram, quando é criança assim, eles tiram e colocam em um local melhor pra fotografar. Aí já vai o fotógrafo, com o cavalo na mão, levando nas costas. Pronto aí já bateu a foto, colocando de volta, porque às vezes não quer tirar nesse local aí, né? Aí vai, leva em outro local e faz a foto. (CARLOS BEZERRA FERREIRA)

Apesar do incômodo, Brito considera que é importante que o fotógrafo siga as instruções do cliente e também faça fotografias de acordo com o que ele mesmo analisa como adequado, para que elas possam ser comparadas no momento da escolha. As reações são distintas, porém, surgem alicerçadas nas experiências que eles adquiriram ao longo de anos de profissão. A forma como cada um internaliza essas transformações compõe e reconfigura o imaginário construído em torno dessa modalidade de exploração da prática fotográfica. O espaço aberto para as experimentações dos amadores causa novos questionamentos por parte dos profissionais – o que eles fazem dessa junção é a motivação fundamental para que novos procedimentos de trabalho sejam desenvolvidos, instituídos, aceitos ou renegados e reinventados.

Entre as situações apresentadas aos fotógrafos, a que é mais apontada como alvo de interferência do retratado é a que se refere ao pagamento de promessas no ambiente do Horto. Assim como no caso abaixo (Figura 4), alguns romeiros necessitam de uma pose específica na fotografia,

algum objeto que traga consigo deve fazer parte da cena, fazendo desta imagem – feita naquele ambiente específico, aos pés do Padre Cícero – parte da promessa. Nesses casos, o retratado pode exigir a presença de veículos, peças de madeira, outras fotografias, enfim, qualquer objeto que faça referência direta à graça alcançada. No caso específico da sequência apresentada aos fotógrafos, um motoqueiro alagoano está sendo retratado junto à sua moto (que o conduziu de sua cidade até o Horto), e tendo a estátua do Padre Cícero como plano de fundo.

Fotografia 04 – Retratos de promessas



Fonte: LANAF

Aí eu tô vendo que o rapaz tá pagando uma promessa, né? O motoqueiro, o fotógrafo tá batendo aí é uma promessa que ele deve ter vindo de longe, com essa moto, e veio fazer a foto na frente da estátua. Aí o fotógrafo vai lá, e trás ele até na frente da estátua pra fazer essa foto aí, pegando a moto, e a estátua, e o motoqueiro. (BRITO DA SILVA ROCHA)

Carlos Bezerra Ferreira complementa as observações de Brito:

Essa aí, o fotógrafo pega uma ordem aqui, que o padre, pra entrar aí tem que pedir a ordem. Ele pede, o motoqueiro vai e coloca a moto aí, aí ele vai faz a foto pegando a estátua, entendeu? Fica bonito essa foto também. Um dia desses nós batemos, de bem umas vinte motos e tirou dos motoqueiros, porque se for tirar de lá de baixo, de onde a gente tira de carro grande não fica bem, porque a moto é pequena. Aí a gente bate daí porque fica mais... a moto e o motoqueiro ficam mais próximos da estátua, fica uma foto mais enquadrada, né? Melhor a qualidade. Quanto mais o enquadramento da foto é que dá qualidade, né? Aí daí de cima fica melhor. Carro ele [o padre] não permite, né? Porque aí tem uma parte que é laje. Mas moto, né, que é mais maneira, ele manda o funcionário aí, acompanha e bate a foto. Não pode vir montado, vem empurrando a moto, ele bate a foto e ele coloca no estacionamento aqui embaixo. Aí a gente rapidinho revela e entrega pra ele, já leva a foto na hora. (CARLOS BEZERRA FERREIRA)

Ainda sobre as fotografias de promessas, Edilânio Leite Silva olha para a imagem acima (Figura 4) e afirma que

Aí é os falados motoqueiro que vêm, de longe, e quer registrar, com sua moto, né? A... Isso aí com a estátua do padre Cícero. Sempre, frequentemente, quando vem de moto, sempre, sempre, eles quer registrar, junto com a estátua e sua moto. Têm promessas, né? Foto, para eles tirarem com a foto na mão, aquelas promessas de madeira, de perna, braço, cabeça, sempre eles trazem esses objetos. Algumas... eles pedem duas fotos, uma pra deixar e outra pra levar. Outras vezes eles só quer deixar. (EDILÂNIO LEITE SILVA)

Ao acompanhar a série, Brito revela seu interesse pelas fotografias de promessas e pela história que cada uma delas carrega. O fotógrafo relata que pede permissão aos retratados para guardar os arquivos que mais lhe chamam a atenção. Neste momento, ele recorda uma ocasião que se destaca, falando com certa emoção:

Eu já fiz uma foto, outro dia aí, de uma senhora de... o filho trouxe ela com 101 anos, para fazer uma foto, que ela era afilhada do padre Cícero, ainda de quando o padre Cícero era vivo. Eu tenho ainda essa sequência de fotos lá em casa. E ele tirou com a mãe dele no braço. Lá naquela varanda lá azul, que a gente faz a foto. Uma senhorazinha já bem velhinha, bem magrinha, botou ela no braço, e fez a foto: o padre Cícero com a mão na cabeça dela. Eu guardei porque a história que ele contou era importante. Sobre ela e sobre o padre Cícero, entendeu? Tinha a ver um pouquinho aí e eu guardei a história, né? Eu gostei de ver. (BRITO DA SILVA ROCHA)

Porém, segundo os fotógrafos, em qualquer situação os retratados querem ver o resultado antes de a fotografia ser

impressa. O que antes era uma surpresa e poderia mesmo fazer com que o romeiro desistisse de pagar pelo produto, hoje é uma segurança, para o fotógrafo, de que o cliente vai ficar satisfeito, conforme mostrado na Figura 5. Edilânio destaca a importância desta prática:

Facilita, né? Porque se ele não gostou dessa foto, aí apaga, repete, mostra, se ele gostou, oxe, é bom que você já vai... confu... já vai levar a foto pra revelar que ele já vai gostar, né?, que ele mesmo já deu uma olhada. Posicionamento dele, se ficou legal ou não... (EDILÂNIO LEITE SILVA)

Em consonância com o que foi dito por Edilânio, Brito detalha um pouco mais as ações dos retratados de hoje:

Tem pessoas que não espera nem para a próxima foto, né? O cara bate a foto aqui, aí bate ele pegando na mão aí vai fazer com a mão na cabeça. “Não, mas deixa eu ver primeiro”. É porque é aquela ânsia de ver. Ele já sabe que vê. Antes, quando não via, né, eles ainda... o pessoal ainda perguntava: “Ficou bom?” Mas aí a gente: “Ficou”. Você não tinha certeza se ficou bom, porque você não viu a foto, né? Só quando imprimisse. Aí, “ficou”. Aí ia para a próxima. Mas agora não. O pessoal sabe que vê, tem que tá vendo. (BRITO DA SILVA ROCHA)

Vejamos a imagem:

Fotografia 05 – Imediatismo do arquivo digital



Fonte: LANAF

Na imagem acima (Figura 5), podemos observar o momento no qual o fotógrafo e o cliente avaliam as fotos, fazendo a seleção do que será impresso, o que antes seria impossível. No entanto, os fotógrafos apontam que esse desejo é, hoje, praticamente um vício entre os retratados, não mais uma necessidade. Essa informação está confirmada nas palavras de Carlos que, ao mesmo tempo, destaca a validade dessa interação fotógrafo-retratado:

Tem que ser assim, bateu, mostra, “Posso fazer?”, “Pode”. Pronto, “Faz uma ou duas, ou três”, “Não, faça só uma, faça duas”, “Eu fiz cinco, pode fazer as cinco?”, “Faça as cinco”. Aí faz. Eu acho que é mais honesto trabalhar assim, né? Aí pronto, aí ele escolhe a que ele quer, se quiser só uma, só faz uma, se quiser duas ou três, a gente faz. Rapidinho a gente revela e já entrega. (CARLOS BEZERRA FERREIRA)

E a entrega é rápida. Entre a feitura da fotografia e a entrega da cópia impressa leva cerca de dez minutos. Após essa etapa, chega-se à última: procurar o romeiro, ver as cópias prontas junto com ele, colocá-las em um envelope identificado com os dizeres “Fotógrafos do Horto” e, se possível, tornar este romeiro uma espécie de cliente, que volte nos anos seguintes, nas romarias seguintes.

O fotógrafo fica conquistando o pessoal. “Quando você vir da próxima vez, eu sou fulano de tal, o pessoal disse que gostou muito das fotos, me elogiou”. Aí, agora eu vou para aquela conversa: eu vou conquistar ele para a próxima vez que ele vir. Eu digo: “Oh, pessoal, quando for da próxima vez, aqui é o meu cartão, aqui eu sou... você vem pra cá, me procura, por o meu nome, todo dia eu vou tá aqui”. Aí fica naquela conversa, conquistando o freguês para quando ele vir da próxima vez, ele lhe procurar. Acontece aqui de a gente fazer foto do pessoal de dois, três anos seguidos, o pessoal vem e procura a mesma pessoa, o mesmo fotógrafo. (BRITO DA SILVA ROCHA)

Fotografia 06 – Entrega das cópias



Fonte: Acervo LANAF

O bom atendimento aos clientes, a forma de abordagem, a velocidade para fazer as cópias e entregar aos retratados (Figura 6): todos estes são fatores apontados pelos fotógrafos como indispensáveis na hora de o romeiro, ou turista, escolher um dos profissionais para retratá-lo. Hoje, as cópias são feitas no mesmo ambiente que as fotografias, nas imediações da estátua do padre Cícero, e o que agora impõe velocidade ao serviço. Antes, na época em que predominavam as câmeras analógicas, era motivo de prejuízo, de perda de clientes:

Mas hoje não, as pessoas estão mais apressadas, né? Chega aqui, “Entrega na hora? Entrega na hora?”, “Entrega em dez minutinhos”. Mas quer ver a pessoa “Você entrega agora?”, “Não, só entrega na cidade, ou no hotel, algum endereço, casa de família que o senhor tiver aí”, “Não, não, rapaz, estou de passagem aqui”. Então nós perdemos muito há um tempo atrás. Agora não, quem quer já leva a fotozinha na hora, a qualidade boa. Pronto, já está contando o dinheiro, já está botando no bolso (risos). Quem é esse? Eu não estou conhecendo! O boné dele está cobrindo a rosto (risos).

Vale destacar que o fotógrafo se mostra curioso quanto à identidade do outro, que parece na série apresentada. Em se tratando de um grupo pequeno, onde todos se conhecem, Carlos parece desapontado por não conseguir identificar algum elemento na foto, o que provoca risos.

Considerações Finais

Os anseios que a sociedade busca satisfazer por intermédio da fotografia são, desde o seu surgimento, da ordem da ostentação de determinados valores – sejam eles oriundos da esfera econômica, social ou cultural. Se as suas configurações estão diretamente ligadas ao meio no qual é produzida, é válido também que esse meio sofra influências dos conceitos segundo os quais elas são realizadas – uma via de mão dupla onde os retratos e as diferentes formas de concebê-lo estão sempre presentes. Ao aliar a pose e os símbolos religiosos, os fotógrafos ambulantes de Juazeiro do Norte endossam a relação que o romeiro tem com aquilo que eles reconhecem como sagrado se efetive imageticamente e ocupe uma nova dimensão em suas vidas, neste caso, uma dimensão material. O ato da fé se perpetua por meio da pose. E, se antes, só as experiências do profissional permitiam essa conquista, equipamentos digitais compactos nas mãos dos visitantes determinam uma reorganização do roteiro de uso dos espaços e das relações entre fotógrafos e clientes. Essa autonomia atinge as etapas de trabalho dos fotógrafos, e os faz redefini-las.

As fotoentrevistas permitem que o acesso às concepções dos fotógrafos sobre seu trabalho ocorra em uma situação de maior espontaneidade. Ao mesmo tempo em que eles têm liberdade para conduzir seus relatos, a observação das fotografias os faz remeter aos novos paradigmas da profissão. O *feedback* obtido é, então, permeado pela

expressão de suas interpretações, desejos e inseguranças, elementos que, reunidos, legitimam as opiniões que eles formulam sobre o momento de transformação. No decorrer desses diálogos imageticamente guiados, os profissionais demonstram maior inquietação com a diminuição do campo de trabalho, embora reconheçam a importância das experiências acumuladas ao longo de anos de atuação. Contudo, se o cenário da prática fotográfica se encontra em processo de reconfiguração, causado principalmente pelos equipamentos digitais, os fotógrafos continuam a ser personagens emblemáticos dos processos rituais que marcam as visitas à estátua do Padre Cícero em Juazeiro do Norte.

Bibliografia

ACHUTTI, L. E. R. *Fotoetnografia: um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial; Palmarina, 1997.

COLLIER JR., J. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. Tradução Iara Ferraz e Solange Martins Couceiro. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

GURAN, M. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. vol. 10, n. 1. Rio de Janeiro: UERJ, 2000.

MEDINA, C. A. *Entrevista: o diálogo possível*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2008.

NEWHALL, B. *História de la Fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

NUCCI, J. P. *Classe media impulsiona Mercado de câmeras digitais no Brasil*. Folha de São Paulo, 19/08/2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/tec/962214-classe-media-impulsiona-mercado-de-cameras-digitais-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 12 de agosto de 2012.

SEGALA, L. *Fotógrafos de Romaria*. A memória do milagre e a lembrança da festa. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

As feições fabulatórias dos jogos de memória no ato de etnografar/etnofotografar numa favela e num presídio feminino¹

Micheline Ramos de Oliveira

PPGAS–Universidade Federal de Santa Catarina, SC/Brasil

1. Notas iniciais ou etnografando etnografias e etnofotografias

Essa empresa, guiada por uma epistemologia bacharel-diana, relida primorosamente por Eckert e Rocha (2004) e Rocha (1995), a serviço de uma antropologia do mundo urbano contemporâneo, será desenvolvida por meio de uma

1 Este artigo é uma compilação de um capítulo de minha tese de doutorado intitulada *No limiar da Memória: estudo antropológico sobre mulheres e violências na metrópole contemporânea*, defendida em 2009, sob a orientação de Ana Luíza Carvalho da Rocha, no PPGAS/UFSC. Além da gratidão para com minha orientadora, agradeço a imensa colaboração de Gilberto Velho, Cornelia Eckert, Alcía Castells e Sônia Maluf, membros de minha banca de defesa de tese, cujas valiosas ideias foram trabalhadas aqui. Fragmentos deste artigo foram apresentados na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho de 2012 em São Paulo, SP, Brasil. Ainda, é importante salientar que uma versão do item 3 desse artigo foi publicado eletronicamente: OLIVEIRA, Micheline Ramos de. Uma experiência etnográfica num presídio feminino. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 13, p. 1, 2012.

reflexão crítica acerca de minhas experiências etnográficas e etnofotográficas.

Essas experiências serão analisadas a partir de fragmentos retirados de meus diários de campo, de observações participantes e de situações de feitura de imagens fotográficas descritas em meus cadernos de notas utilizados, em meus campos realizados em Santa Catarina, na Favela Matadouro, localizada em Itajaí, entre os anos de 2000 e 2001, e no Presídio Feminino em Rio do Sul, de 2006 a 2007.

Vislumbro algum avanço nos estudos de violências ou conflitos violentos, principalmente quando opero com o conceito de jogos de memória, no sentido de eles propiciarem, para esses estudos, a revelação dos interstícios da duração de tais fenômenos estudados, prioritariamente, na investigação das narrativas tecidas nos diálogos travados entre os interlocutores e a antropóloga.

Aqui, o ordinário e o cotidiano (DE CERTEAU, 1994), evocados pelos meandros da memória da antropóloga, dos acontecimentos vividos em campo e circunscritos na escrita etnográfica de seu diário de campo e na elaboração de imagens em campo, ganham a restituição necessária para se configurarem como elementos fundamentais para a compreensão do fenômeno das violências na contemporaneidade, como podemos conferir nos já consagrados estudos que focalizam o tema.²

2 Dentre eles ver: Zaluar (1985; 1994); Caldeira (2000); Diógenes (2001); Fonseca (2000).

Esses estudos, respeitando suas peculiaridades, por permanecerem e durarem no tempo, por meio de nossas etnografias, em última instância, podem contribuir, por meio de elementos interpretativos de tais fenômenos violentos, com o necessário “esforço coletivo” sem o qual “o Brasil em geral” estará condenado “a sobreviver precariamente no meio da desordem, dos desencontros e do medo” (VELHO, 2008, p. 28).

Assim, numa tentativa de desvendamento dos interstícios das feições fabulatórias dos jogos de memória do antropólogo, presentes no ato de etnografar/*etnofotografar*, num constante exercício de consideração do “banal” como uma importante esfera de nossas investigações, nos próximos itens do artigo exponho algumas situações em campo pelas quais passei e que, acredito, contribuirão com esta empresa.

Espero que tais exposições ratifiquem o argumento defendido de que a problematização da presença da “função fabulatória” (DURAND, 2000) na prática antropológica, nesse caso, acentua a visibilidade da participação do etnógrafo na construção da representação das violências nas vidas citadinas e metropolitanas brasileiras. Por sua vez, essa participação vem sendo discutida na última década por pesquisadores dessa área, prioritariamente por meio de suas etnografias.³

Além disso, espero que, ao expor minhas experiências em campo, focalizando o tema da fabulação da memória no ato

3 Ver especialmente Velho e Kuschnir (2003) e Velho (2008).

de etnografar e etnofotografar, possa não apenas demarcar, de forma mais intensa, as contribuições de uma etnografia da duração, com a inclusão do fator tempo e não apenas espaço, como também possa acrescentar um *plus* para o campo da reflexão epistemológica e metodológica na formação dos conceitos e teorias, assim como técnicas e procedimentos de pesquisa em antropologia visual e urbana.

2. A antropóloga e o Matadouro

Destaco dois fragmentos retirados de meu diário de campo na Favela Matadouro:

Essa noite foi infernal, não consegui dormir, primeiro pelo frio brutal desse inverno, sentido muito mais aqui nessa casa cheia de frestas e buracos por todos os cantos [...] mas o pior foi a correria perto do presídio [...]. Fiquei com medo, aliás muito medo que alguém tivesse fugido [...] pois lembrei das histórias de meus informantes sobre os vários moradores que já viraram reféns de bandidos que fugiram da cadeia [...]. Mas o que mais me assusta nesse momento [...] é a espontaneidade com que usei a categoria bandido para denominar os presidiários que por ventura fogem da prisão [...] estou pasma comigo mesma [...]. (Favela Matadouro, Itajaí, 20 de julho de 2000).

Ainda:

Hoje por várias vezes interrompi minha entrevista com Marcela porque ela não conseguia parar de chorar [...]. Para mim também foi impossível conter as lágrimas diante de sua narrativa sobre o dia fatídico quando ficou

sabendo que é HIV+ [...]. Foi horrível quando olhei a minha volta e vi aquela humilde casa de um só cômodo, com um fogão velho, sem geladeira; colchões no chão, panelas e louças velhas, muita sujeira [...] uma mulher raquítica falando-me de seu estado de deploração e crianças sujas, com secreções escorrendo pelo nariz pedindo a sua volta e pedindo a sua atenção [...]. Não me contive, também desabei e chorei [...]. (Favela Matadouro, Itajaí, 13 de julho de 2000).

Esses dois extratos de meu diário trazem elementos centrais para a discussão, pois as falas em que estou “surpresa” comigo própria tratam das diferenças de um “si” que se distende no tempo e se percebe outro em relação a si mesmo (uma alteridade desde o interior), revelando que uma etnografia da etnografia passa a ser importante quando consideramos que “a forma de uma duração” se expressa num pensamento que reflete sobre si mesmo, e ao mesmo tempo sobre o mundo (ROCHA, 2008).

A duração a que me refiro aqui, a partir da interpretação do fragmento do diário, trata da referência que tenho de eu própria como sujeito social a partir da perspectiva da singularidade de um sistema de valores, de padrões de conduta, de código ético-moral e de emoções a partir dos quais constituí, no tempo, a minha identidade-idem.

Nesse sentido, essas passagens são reveladoras de uma crise que se instaura em campo comigo mesma, apresentando a alteridade não mais no outro, mas no interior do meu próprio eu. Isso sugere a ultrapassagem de um obs-

táculo epistemológico importante para que eu pudesse, na época, alçar vôo na produção de um conhecimento antropológico sobre o tema da violência o mais próximo possível da perspectiva desse outro.

Aí se configura a diferença entre o familiar e o conhecido (VELHO, 1981; 2008), em que se atinge o patamar da identidade ipse, para além da *mesmidade* e da alteridade, quer dizer: no outro que não eu própria como alguém que pensa o que o outro pensa do que eu estou pensando dele.

Portanto, posso dizer que esses fragmentos de meu diário de campo apresentaram dois perfis: (1) o outro pensando o que estou pensando do que ele está pensando e (2) eu mesma pensando o que estou pensando de mim mesma na situação em que me encontrava e me estranhando diante do inusitado, do inesperado, no vivido propriamente dito das violências.

Ora, até aqui nenhuma originalidade, já que esse tema já foi tratado de uma forma ou de outra por todos aqueles que se confrontam com os estudos de violências. Talvez o elemento que possa vir a contribuir com nossa comunidade de comunicação e argumentação esteja no tratamento em torno da temática de uma etnografia da duração e sua proficuidade para esses estudos, pontuando a experiência temporal que a prática etnográfica revela e sua importância para o ato de conhecimento na Antropologia.

Algumas imagens fotográficas (abaixo) que fiz sob o impacto dessa experiência de campo no Matadouro, ocorrida no dia 13 de julho de 2000, e os comentários dos moradores em relação a elas podem nos dar mais subsídios para o debate.

Nessas fotos as ruas daqui, as casinhas, parecem mais feias do que são [...] nem parece o lugar que a gente vive [...] eu nunca tinha notado que tinham escrito isso no muro da escola [...] e olha que eu vou lá buscar o meu filho menor todo dia [...] e aquele barranco lá de cima, aí na foto parece maior do que é [...] parece tudo mais feio e triste nessas fotos, o Matador [...]. O pessoal parado no morro, parece que ninguém trabalha [...]. A criançada na rua [...]. Nunca tinha notado assim não [...]. Tu devia tirar foto de coisa bonita daqui [...] assim parece que aqui é tudo feio (Ana, moradora do Matadouro).

Figura 1



Título: “A Carroça”. Local: Favela Matadouro – Itajaí-SC
Data: julho de 2000. Autora: Micheline Ramos de Oliveira

Figura 2



Título: “Boca de Fumo”. Local: Favela Matadouro – Itajaí-SC
Data: julho de 2000. Autora: Micheline Ramos de Oliveira.

Figura 3



Título: “O muro da Escola”. Local: Favela Matadouro – Itajaí-SC
Data: julho de 2000. Autora: Micheline Ramos de Oliveira.

Figura 4



Título: “A Ladeira”. Local: Favela Matadouro – Itajaí-SC
Data: julho de 2000. Autora: Micheline Ramos de Oliveira.

Figura 5



Título: “Meninos jogando bola”. Local: Favela Matadouro – Itajaí-SC
Data: julho de 2000. Autora: Micheline Ramos de Oliveira.

Figura 6



Título: “A casa da Dona Ana”. Local: Favela Matadouro – Itajaí-SC
Data: julho de 2000. Autora: Micheline Ramos de Oliveira

Aqui o tema da imagem fotográfica como duplo do real é um elemento importante dessa análise ao problematizarmos o uso da imagem fotográfica no exercício de uma etnografia da duração. Isso porque estamos tratando da *mesmidade* de meus interlocutores (identidade-*idem*) em relação à antropóloga como alteridade deles (um primeiro patamar da identidade *ipse*). Nesse sentido, a fotografia desencadeia uma outra crise no plano narrativo da identidade, qual seja a da *ipseidade*, visto que eles (interlocutores) não se sentem mais eles próprios, os mesmos, não mais em relação à antropóloga, mas em relação a si mesmos. A presença da

antropóloga entre eles aponta para isso.

Uma década depois das confecções das imagens, percebo que comentários, como o da moradora do Matadouro, anteriormente citado, tiveram um grande impacto em relação a uma nova postura diante da inserção de imagens fotográficas em minha etnografia (como a imagem abaixo enfatizando o trabalho no local) e na minha própria etnografia, que foi conduzida pelo prisma de que os sujeitos pesquisados devem ser considerados pela sua positividade e não por aquilo que aparentemente lhes falta (ZALUAR, 1994).

Figura 7



Título: “O boteco da Dona Lurdes”. Local: Favela Matadouro – Itajaí-SC.
Data: setembro de 2000. Autora: Micheline Ramos de Oliveira.

Enfim, incorporando os estudos de violências no âmbito de uma etnografia da duração, pode-se dizer que essa imagem fotográfica confeccionada a partir da experiência descrita anteriormente é emblematicamente reveladora da importância de levarmos em consideração o fenômeno temporal na experiência de aprendizagem das técnicas e procedimentos de pesquisa em antropologia e mais especificamente em antropologia visual.

3. A antropóloga e o Cárcere: uma experiência Etnofotográfica⁴ num presídio feminino

Atentando para o fato do não esquecimento da “grafia da luz”, que preside a experiência noética da interpretação da cultura do outro, continuo o debate sobre as funções fabulatórias nos jogos de memória, pelo exercício de uma etnografia da duração, evidenciando a confecção de fotografias num campo altamente restritivo à produção de imagens (presídio feminino), tentando revelar, por meio da descrição sobre as situações de

4 Esse termo ,etnofotografia, criado por mim, foi cunhado com inspiração no termo utilizado por Achutti, “fotoetnografia”. Segundo o autor, “uma narrativa fotoetnográfica deve se apresentar na forma de uma série de fotos que estejam relacionadas entre si e que componham uma sequência de informações visuais. Série de fotos que deve se oferecer apenas ao olhar, sem nenhum texto intercalado a desviar a atenção do leitor/espectador” (ACHUTTI, 2004, p. 109). Deste modo, vislumbro como diferença entre a etnofotografia, o que exercito aqui, neste artigo, e fotoetnografia o fato de, na primeira, a fotografia ir revelando algo da própria etnografia e, na segunda, a fotografia toma corpo e “narra” aquilo que está em estudo.

desenvolvimento destas e de suas escolhas para serem expostas aqui, “as condições sob as quais o próprio pensamento do antropólogo constrói, reproduz e disponibiliza para o mundo acadêmico, ou não, as imagens” (ECKERT; ROCHA, 2004, p. 8).

Depois de uma reunião com o diretor do presídio, falando-lhe da importância das imagens como narrativas para minha pesquisa e reafirmando meu compromisso ético com as “presidiárias”, obtive a permissão para fazer uso de uma máquina fotográfica em minhas visitas na instituição. Passada essa etapa, conversei com as mulheres que não se opuseram ao uso da máquina fotográfica, desde que suas identidades fossem preservadas⁵ e que pudessem receber em troca algumas fotografias, principalmente para enviarem aos seus companheiros, companheiras e familiares.⁶

Quando fotografei as mulheres pela primeira vez, minha experiência de campo na favela veio à tona. Isso porque,

-
- 5 Sobre a questão da ética e o uso da imagem na antropologia social, ver principalmente Eckert e Rocha (2004). Nesse artigo as autoras fazem um apanhado em torno do estado da arte da discussão sobre ética e imagem na antropologia brasileira, dos problemas advindos da experiência de pesquisadores com o uso da imagem e, por último, tecem reflexões sobre a ética e a imagem.
 - 6 Discutidos juntamente com minhas interlocutoras, alguns artifícios foram utilizados para a preservação de suas identidades, como o uso de tarjas em suas faces (imagens as quais descartei para esta empresa por chegar à conclusão de que poderiam não funcionar a serviço da preservação de identidade) e imagens fotográficas que não focalizassem seus rostos. Já as fotografias entregues às interlocutoras foram realizadas sem restrições.

assim como as moradoras e os moradores do Matadouro, geralmente as imagens dessas pessoas são veiculadas na mídia dentro de um contexto de estigmatização.

Geralmente, essas pessoas aparecem no jornal apenas em reportagens sobre crimes e assassinatos. Aqui, o tratamento do tema das técnicas e dos procedimentos de pesquisa de campo, a partir da imagem do outro, se torna importante numa reflexão engajada em problematizar “[...] a consciência de si e do outro ao longo e após o trabalho de campo” (ECKERT; ROCHA, 2004, p. 8). Nesse sentido, vejamos esse trecho de meu diário de campo escrito logo depois da confecção das imagens fotográficas que serão expostas a seguir:

Hoje durante as fotografias que fiz tentei deixar as meninas o mais à vontade possível [...] e como estava utilizando máquina digital, conforme havia combinado, deixei que elas selecionassem as imagens que poderiam vir a compor minha tese ou não. Fiquei preocupada com os ângulos, o cenário e as cenas que escolhi para fotografar, não que não poderiam dar conta do “real” já que isso está fora de cogitação,⁷ mas que isso não contribuisse para alguns estigmas que frequentemente estão relacionados às presidiárias [...] principalmente com a exposição de seus corpos femininos [...].

7 “Em antropologia visual, investir no tratamento meramente representacional da imagem técnica seria lhe conceder o papel de simulação do mundo das coisas, sem aprender as operações cognitivas que têm por objeto a imagem, operações que constituem transformações e não apenas a reprodução dos estados das coisas” (ECKERT; ROCHA, 2004, p. 5).

Figura 8



Título: Cotidiano no presídio feminino: “Hora de Estudo I”.
Local: Presídio Feminino de Rio do Sul-SC.
Data: março de 2007. Autora: Micheline Ramos de Oliveira.



Título: Cotidiano no presídio feminino: “Dançando Funk”.
Local: Presídio Feminino de Rio do Sul-SC.
Data: março de 2007. Autora: Micheline Ramos de Oliveira.

Aqui a escolha de narrar o cotidiano dentro do presídio está relacionada ao tema da dialogicidade, da alteridade e da mesmidade, da antropologia compartilhada rouchiana,⁸ em que as decisões da construção da imagem do outro são efetuadas segundo a perspectiva do nativo, no sentido de haver a restauração da “fala” do outro. A fala de uma interlocutora durante a confecção das imagens que virão a seguir vai ao encontro dessa argumentação:

Acho legal as pessoas verem lá fora que não somos animais [...] que a gente tá presa mas é normal [...] faz coisas como as outras pessoas [...] não somos monstros, nem bichos [...] como muita gente pensa por aí [...]. Tem um monte de menina boa aí [...] fazem um monte de coisa legal [...]. Só não deram sorte na vida [...].

Figura 10



Título: Cotidiano no presídio feminino: “Lavando Roupa”.
Local: Presídio Feminino de Rio do Sul-SC.
Data: março de 2007. Autora: Micheline Ramos de Oliveira.

8 Ver Jean Rouch (1982).

Figura 11



Título: Cotidiano no presídio feminino: “Hora de estudo II”.
Local: Presídio Feminino de Rio do Sul-SC.
Data: março de 2007. **Autora:** Micheline Ramos de Oliveira.

Aqui devo advertir que o uso dessas imagens não foi feito na tentativa de “ler o destino” dessas mulheres “na face das coisas, o que significaria o tratamento da identidade” de ser presidiária “a partir dos objetos da representação empírica” que captei com minha câmera fotográfica. A exposição dessas imagens converge para a tentativa de compreender que os estudos antropológicos, por meio do uso das imagens, exigem uma conversão do antropólogo nas condições reflexiva e reversível nas quais se gesta seu próprio pensamento (ECKERT; ROCHA, 2004).

Pensando os recursos tecnológicos que conformam a linguagem empregada pela antropologia visual, como uma expressão inegável, portanto, de uma *poiésis* (ROCHA, 1995), ratifica-se aqui a positividade de assumirmos a ficção como constituinte de nosso *métier*. Ficção não como o antônimo de verdade, nem de realidade, ou como o sinônimo de mentira, mas como o reconhecimento da imagem fotográfica como processo e resultado de uma autoria, lugar onde a pretensa neutralidade cientificista não encontra eco, em que a subjetividade e o olhar do autor⁹ estão fatalmente ligados à sua obra, enfim, em que a interpretação paradoxalmente encoberta por um movimento que se dizia iluminista¹⁰ deixa as trevas e passa a acender em nossas

9 Aqui, para complexificar nossa discussão, é importante pontuar que a noção de autoria vinculada à constituição da imagem deve passar pela reflexão de que “uma investigação a partir da imagem nos remete, hoje, a construção de nossas próprias imagens internas, isto é, as formas simbólicas através da qual o próprio conhecimento antropológico se expressa” (ECKERT; ROCHA, 2001, p.7).

10 Rouanet (1998), problematizando o “olhar iluminista”, vai buscar no diálogo com os *enciclopedistas*, que, nas figuras principalmente de Diderot e Voltaire, pautados numa perspectiva do indivíduo, problematizam o ideal da visibilidade e a incompetência do olhar como reduzidos, o primeiro à capacidade que o sujeito tem de ver tudo isso, se educado para deixar de lado o *préjugé*, e o segundo, como consequência do poder exercido sobre o sujeito por outras pessoas. Prosseguindo, o autor aponta que os enciclopedistas deram ênfase principalmente ao “olhar que vê”, deixando para Rousseau o papel de resgatar o “olhar que é visto”, aqui a transparência e a reciprocidade legitimam aquilo que

discussões. Ou seja, estou me referindo ao tema da imagem não como duplo/cópia do real, mas como mimese, imitação da ação, do “estive lá” a partir do aqui e do agora da escrita da tese.

Nesse contexto, vale uma digressão, recordando que para Aristóteles a imitação tem validade cognoscitiva, porque a *poiésis* não representa as coisas realmente acontecidas, mas “as coisas possíveis, segundo a verossimilhança e a necessidade” (aqui, a ficção anularia a “verdade”, neste momento entendida como uma pretensa fidelidade à experiência, e a substituiria pela criação de ordem). Tal como é encerrada pela narração etnográfica em antropologia visual, para Aristóteles, a ficção consiste na “ordem”, na “simetria” e numa grandeza que se preste a ser abarcada pela visão em seu conjunto.

Dentre outros, os clássicos trabalhos como os de Etienne Samain, Malinowski, Bateson e até mesmo Franz Boas são esclarecedores, já que, respeitando todas as peculiaridades, cada um desses antropólogos usou a fotografia para recriar o mundo nos quais os *seus* nativos viviam.

Partindo da ideia de que uma “criação de ordem” está grudada ao ato de o antropólogo em suas narrativas etnográficas arranjar “esteticamente a discordância dos instantes vividos que conformam uma existência humana numa

utopicamente viria a ser chamado de Contrato Social. Como os filósofos da ilustração, Rousseau cai em sua própria armadilha, e o mundo da reciprocidade e da transparência cai por terra mesmo antes de florescer.

lógica da concordância" (ROCHA, 1995), vale a pena parar e retomar, no caso deste artigo, as discordâncias de instantes aos quais estou me referindo e os arranjos que a escrita ou as imagens, especificamente aqui, conseguem ordenar em termos de tempo da narrativa de um encontro etnográfico com a alteridade que os estudos de violência, gênero e cidade pretendem dar conta. Nesse sentido, vamos a mais uma sequência de imagens confeccionadas no cárcere:

Figura 12



Título: Cotidiano no presídio feminino: "Minha perna tatuada I".
Local: Presídio Feminino de Rio do Sul-SC.
Data: março de 2007. Autora: Micheline Ramos de Oliveira.

Figura 13



Título: Cotidiano no presídio feminino: “Minha perna tatuada II”.

Local: Presídio Feminino de Rio do Sul-SC.

Data: março de 2007. Autora: Micheline Ramos de Oliveira.

Ao me debruçar sobre essas imagens focalizando questões corporais e de gênero, e nessas inscrições como parte das memórias individuais e sociais de minhas interlocutoras, penso que a presença de motivos florais, de figuras do bestiário, circunscritos em seus corpos por meio de tatuagens, pode nos auxiliar a pensar a forma como elas registram em seus próprios corpos suas falas acerca do mundo.

Lembrando do pedido de minhas interlocutoras para que eu fizesse fotografias de suas tatuagens, o mais importante aqui é prestarmos atenção para as grafias dessas tatuagens e o que minhas interlocutoras estão buscando “falar” comigo e com todos nós,¹¹ que estamos fora do cárcere. Isso, no sentido de o tema da tatuagem ser resgatado aqui em termos das inscrições que isso representa na rítmica da vida dessas mulheres, uma espécie de grafia de outra ordem, e também do registro do tempo e de suas memórias.

Penso que essa reflexão se torna fundamental a partir do momento que confabulo mais uma vez com Eckert e Rocha (2004), que consideram o uso da imagem na pesquisa antropológica um espaço privilegiado de reflexão em torno de visibilidade representacional das formas de alteridade cultural.

O ato de fabricação da imagem por meio do uso da máquina digital (as possibilidades dadas pelo uso da máquina digital, de retorno imediato, da destruição imediata do que não serve, de se ver a imagem no monitor, no momento da sua captação, compartilhando-a com o outro) parece possibilitar a revelação do lugar do etnógrafo diante do outro, contribuindo assim com as trocas e as relações intersubjetivas entre nativo e antropólogo, necessárias para o bom andamento da etnografia, principalmente num campo de-

11 Nesse sentido, vale a pena recorrer a Diógenes (2001). Segundo a autora, “As inscrições nos corpos dos tatuados cumprem a sua função, de falar por imagens, seguindo o curso da vida; até que algum dia, a palavra, como meio de identificação, de contrato social, de reconhecimento público possa retomar um estatuto perdido.”

licado como esse. Em relação a essa questão, abstraio mais um fragmento de meu diário de campo de doutorado seguido por uma imagem fotográfica:

Quando me dei conta, vi que o processo de fotografar minhas interlocutoras contribuiu para nossa aproximação [...]. Parece que a narrativa fotográfica fez com que elas vissem de forma mais imediata por meio das imagens do monitor da câmera digital o resultado de minha etnografia, o que as empolgou no sentido de quererem falar e exteriorizar o que estavam sentindo[...]. Isso ficou claro no pedido de uma de minhas interlocutoras para que eu fotografasse a falta de luz na cadeia, o que retrataria segundo suas palavras *a falta de perspectiva de futuro que temos quando entramos aqui*.

Figura 14



Título: Cotidiano no presídio feminino: “A penumbra e o enclausuramento”. Local: Presídio Feminino de Rio do Sul-SC. Data: março de 2007. Autora: Micheline Ramos de Oliveira.

Penso que esse “pedido” de minha interlocutora possa ser uma pista importante para a reflexão de que a consecução de uma “obra etnográfica” por meio do uso de imagens fotográficas “desafia, como no caso das etnografias mais convencionais, com base na tecnologia da escrita, o autor e o leitor a atingirem [...] o plano da ‘intratemporalidade’ na qual se tece o caráter documental da experiência/existência humana narrada” (ECKERT; ROCHA, 2001, p. 12), o que fica evidente na penumbra que revela o que a própria luz encobre, como o tema do enclausuramento, do encarceramento, da ausência de liberdade, o que permite às informantes demonstrarem, por meio das próprias imagens, suas vivências de violências.

Enfim, no jogo da contraluz, há uma escolha estética em que o tema da identidade-idem e da identidade-alter se faz presente, e com ela a manipulação da imagem de si, numa narrativa que retoma a integridade daquele que se faz presente na fotografia e que se deixa fotografar e daquele que fotografou.

Bibliografia

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: UFRGS Editora/Tomo Editorial, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

CALDEIRA, Teresa. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2000.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip-Hop*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2001.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração*. In: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (Org.). *Imagem e Memória, ensaios em Antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

_____. *A narrativa e a captura do movimento da vida vivida. Iluminuras*, Porto Alegre, v. 5, n. 9. 2004. Banco de imagens e efeitos visuais, PPGAS/UFRGS.

FONSECA, Claudia. *Família, honra e fofoca – Etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

RAMOS DE OLIVEIRA, Micheline. *Uma experiência etnográfica num presídio feminino. Iluminuras*, Porto Alegre, v. 13, p. 1, 2012.

_____. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come – Estudo antropológico de trajetórias sociais e itinerários urbanos sob o prisma da cultura do medo entre mulheres/mães moradoras do Bairro “Matadouro”, Itajaí/SC*. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

_____. No limiar da memória: Estudo antropológico sobre mulheres e violências na metrópole contemporânea. Tese (Doutorado)– Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, L'Historie, L'Oubli*. Paris: Seuil, 2001.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. A irracionalidade do belo e a estética urbana no Brasil. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues; MESQUITA, Zilé. *Territórios n do cotidiano: uma introdução a novos olhares e experiências*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 125–148.

ROUCH, Jean. Por La Photographie/Ed. Ciro BRUNI. Sammeron, Germs, 1983, p. 371–375. *Actes Du 1 er Colloque international pour La photographie* – Paris: Université Paris – VIII, 1982.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. *Mudança, crise e violência. Política e cultura no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____(Org.). *Rio de Janeiro: cultura, política e conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). *Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ZALUAR, Alba. *Condomínio do Diabo*. Rio de Janeiro: Revan: Editora UFRJ, 1994.

_____. *A máquina e a Revolta*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Imagem e memória nas fotografias do festival de máscara dos Ramkokamekrá–Canela¹

Nilvânia Mirelly Amorim de Barros

PPGA–Universidade Federal de Pernambuco, PE/Brasil

Objetos e documentos compõem o acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira² do Museu do Estado de Pernambuco, como também fotografias de mais de 40 povos indígenas.³ Dentre elas encontramos 70 fotografias do povo Ramkokamekrá–Canela, tiradas por Curt Nimuendajú ao longo de seis visitas que fez a este povo Timbira entre os anos de 1928 e 1936.⁴ Essas imagens constituem um *corpus* riquíssimo para um estudo sobre memória social, pois se trata de um registro da vida diária dos índios Ra-

1 Este artigo foi elaborado a partir da dissertação de mestrado *Tudo isso é bonito! O Festival de Máscara dos Ramkokamekrá: imagem, memória e Curt Nimuendajú*, apresentada em 2013 ao PPGA/UFPE.

2 Ver: <<http://www.ufpe.br/carlosestevao>>.

3 Os objetos da coleção foram sendo adquiridos entre os anos de 1908 e 1946, principalmente no período em que Carlos Estevão foi Diretor do Museu Emílio Göeldi e conservou uma próxima relação de amizade com Curt Nimuendajú.

4 Ver Hartmann (2000) e Nimuendajú (1946).

mkokamekrá–Canela antes da implantação na aldeia de um posto permanente do Serviço de Proteção do Índio (SPI), e sua maioria corresponde a um aspecto importante da organização social dos Ramkokamekrá: o *Kokrit*, uma sociedade cerimonial⁵ cuja festa das máscaras não é celebrada entre eles há mais de 50 anos.

Este breve texto é um exercício de pensar sobre memória social a partir das provocações das máscaras *Kokrit* no conjunto fotográfico do povo Ramkokamekrá, sem deixar de compreendê-lo junto aos demais objetos e documentos do acervo que remetem ao povo Ramkokamekrá–Canela. Como metodologia para articular uma aproximação com a memória sobre o *Kokrit*, foram utilizadas a elaboração e a execução em conjunto com os índios Ramkokamekrá de uma exposição em sua aldeia com as referentes fotografias. A preparação desta exposição montada em 2012 na aldeia Escalvado proporcionou o relato da festa das máscaras *Kokrit* retratadas em 1935 por Curt Nimuendajú.

Curt Nimuendajú e os Ramkokamekrá

Em 1928 iniciaram-se as visitas e os primeiros contatos entre o etnólogo e sertanista Curt Nimuendajú e os grupos Jê (centrais e setentrionais), os Timbira. Entre estes, encon-

5 As sociedades cerimoniais são grupos que realizam as festas e rituais. A participação e o papel desempenhado dos homens Canela em cada uma delas variam de acordo com a sociedade cerimonial na qual ele faz parte.

tramos o povo Canela, que nomeia os grupos Apaniekrá e Ramkokamekrá,⁶ tendo este último servido de referência aos estudos de Nimuendajú sobre a etnia Timbira. A etnografia desse povo corresponde ao núcleo central da mais importante monografia de Curt Nimuendajú, *The Eastern Timbira* (1946) – primeiro grande trabalho sobre esse grupo indígena, editada e traduzida por Robert Lowie –, em que estão reproduzidas algumas das fotografias que compõem o conjunto de 70 imagens do povo Canela da Coleção Carlos Estevão.

Os Ramkokamekrá habitam no estado do Maranhão, e sua aldeia está localizada numa região de cerrado a 70 km do município de Barra do Corda, com uma população de 2.103 pessoas (POVOS INDÍGENAS NO BRASIL, 2011). Suas casas são sempre construídas perto de córregos d'água, brejos. A terra indígena Canela possui 125.212 hectares, e sua demarcação aconteceu entre 1971 e 1983 e se encontra homologada e registrada. A estrutura social Canela se divide em dois sistemas de metades assimétricas, fator que constitui lados diferentes da aldeia circular, orienta o casamento e organização interna entre os membros através das unidades de parentesco. Todos os indivíduos masculinos da aldeia pertencem, por nomeação passada do tio materno ao sobrinho, a uma das seis sociedades cerimoniais de

6 A denominação Canela se refere aos povos Apaniekrá e Ramkokamekrá, da etnia Timbira, sendo eles Canela/Timbira Ocidental e Canela/Timbira Oriental, respectivamente. A Funai utiliza a nomenclatura Kanela, em referência a estes dois povos.

feira, que segundo Nimuendajú são: Kukén (cutia), Meken (bufões), Khoikayu (pato), Hák (gavião), Rop (onça) e Kokrit (monstros aquáticos mascarados).

Curt Nimuendajú realizou o registro fotográfico⁷ do *Kokrit* em 1935, antes da implantação do posto permanente do SPI entre o povo Canela. Foram 100 anos de relativa paz e limitados contatos com sertanejos, até que em 1938 o SPI enviou um agente para morar com sua família próximo à aldeia Ramkokamekrá, fato que provocou aceleradas mudanças culturais entre estes índios. Ao falarmos sobre os trabalhos de Nimuendajú, como ressalta Melatti (1985), não estamos nos referindo a um pesquisador que represente, ou seja, influenciado por escola x ou y. Nimuendajú não teve formação acadêmica, não era evolucionista, difusionista nem funcionalista, mas deve ser reconhecido como uma referência importante devido a sua aguda capacidade de observação no trabalho de campo. Desse modo, consideramos a relevância dos estudos de Curt Nimuendajú para a antropologia e ressaltamos ainda mais esse relevo entre os povos Timbira.

Fotografia e Memória

Em sua incursão teórica, Boris Kossoy (1999, 2001) aborda as múltiplas relações entre o documento fotográfico e o complexo de informações do mundo visível que nele se acham inscritas e circunscritas e chama atenção para téc-

7 Sobre o trabalho fotográfico de Nimuendajú, ver Mendonça (2009).

nica e para composição e meios onde a fotografia é utilizada. Para a existência de uma fotografia, ou seja, sendo ela o elemento final de uma ação, faz-se necessário haver três elementos essenciais: o fotógrafo, o assunto e a tecnologia (química, máquina, papel, luz). Kossoy discute a fotografia como validação de uma verdade, prova de uma existência, alegoria e meio de comprovar um fato, também utilizada para ilustrar os “descobrimientos antropológicos”, um substituto do real. Contudo, a foto em si, por maior que seja a tentativa de se fazer fiel à realidade observada, sempre será a representação dessa realidade, constituindo uma segunda realidade. Pois, se a realidade observada ficou marcada em um tempo e espaço específicos, a fotografia terá a propriedade de aproximar o tempo e o espaço. Os estudos de Boris Kossoy tornam-se indispensáveis para nossa análise, na medida em que chama a atenção para esse atributo da fotografia, que constitui sempre uma segunda, terceira, quarta... realidade, a depender dos olhares lançados sobre ela. O trabalho de Kossoy se apresenta como um contraponto e complemento à perspectiva de Roland Barthes (1984), que discorre sobre o caráter triplo do processo de construção fotográfica, em que se relacionam o fotógrafo, o fotografado (que Barthes chama de referente) e o espectador (aquele que olha a fotografia). “Fazer, suportar e olhar” – “*Operador, Spectrum, Spectador*” –, essas ações, essas três “atuações” se aproximam ou distanciam à medida que o processo tem sua dinâmica própria (ENTLER, 2006). Barthes esclarece:

O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (BARTHES, 1984, p. 20).

Podemos pensar a fotografia como um registro da realidade sem retoques, diferenciando-a das pinturas, ou com retoques impressos através da luz e equipamentos, que ainda assim exprime momento, cena, um fragmento do real. Quando o estudo ou pesquisa objetiva mostrar questões tangíveis, corporais, a transposição dos problemas na imagem talvez se faça com mais coerência, por exemplo, como recurso para preservação da memória de uma cidade ou grupo. Mas quando se deseja mostrar o intangível, o cognitivo, o sentimento, as narrativas, mais difícil é transformá-los em imagens, como quando se deseja recuperar um saber fazer ou um mito que ficou no passado.

Ao revelar e dar vida a uma imagem, oculta-se e silencia-se uma gama muito maior da realidade, da qual aquela foto faz parte. Assim como a memória, a fotografia pode ser compreendida por sua propriedade de possibilitar que o passado possa ser constantemente (re)atualizado e (re)interpretado no tempo presente.

A fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definido dele... O fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem e, portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. A cena registrada na imagem não se repetirá jamais (KOSSOY, 2001, p. 161).

Pensamos as fotografias das Máscaras *Kokrit* como recurso impulsionador para a construção de um diálogo sobre como os Ramkokamekrá veem as mudanças ocorridas em seu povo. E questionamos sobre a memória comum revelada nas falas e conduta dos membros do povo Ramkokamekrá, em relação à sociedade cerimonial *Kokrit*. Tanto os pontos comuns quanto os distorcidos, isso para compreender os aspectos compartilhados pela memória coletiva do grupo.

Os trabalhos do sociólogo francês Maurice Halbwachs nos trazem uma grande contribuição para o entendimento do conceito de memória enquanto uma construção social. Segundo Halbwachs (2004), a formação da memória se dá numa construção coletiva, pois mesmo as lembranças individuais, sentimentos e reflexões teriam sua origem inspirada pelo grupo, formada devido à relação que o sujeito faz com seu(s) grupo(s) de referência e com as representações coletivas que ele teve contato, através de elementos simbólicos comuns. Mesmo quando um sujeito se vê sozinho

presenciando um ato, ele se utiliza das referências de sua memória social e de outros sujeitos para entender e dar legitimidade ao que está acontecendo. Halbwachs optou pelo estudo dos quadros sociais para explicar a memória; em sua teoria as memórias só podem ser pensadas em termos de “convenções” sociais, chamadas por ele de quadros sociais de memória. Desta forma, a memória é compreendida como algo que o homem mesmo constrói em suas relações sociais, é parte da esfera social e está em constante mudança, e se sustenta devido à função social de manter os indivíduos coesos. O passado que existe no presente é o passado que existe na consciência do grupo. Aqui, talvez valha salientar que não se trata de negar o indivíduo, mas sim de negar ao inconsciente ou à natureza humana sua independência em relação à sociedade.

Nossa visão sobre o passado é construída com ajuda dos dados que temos do presente. A memória apoia-se sobre o “passado vivido”, mais do que sobre o passado apreendido pela história escrita. Tudo o que nos lembramos do passado faz parte de nossas construções coletivas do presente. A memória coletiva é a memória da sociedade, da totalidade significativa em que se inscrevem e transcorrem as micro-memórias pessoais, conexões de uma rede maior. Como o passado se conserva após ter sido vivenciado? Suas consciências de estar no tempo. Como os indivíduos situam as experiências que foram vividas em diferentes momentos? Myrian Sepúlveda dos Santos (1993) remete à teoria sociológica de Émile Durkheim e ressalva que a lembrança do

passado não é o ato individual de recordar, mas o resultado de laços de solidariedade, e, como tal, só pode existir porque foi constituída em relação a todo um conjunto de noções e convenções comuns, presentes em pessoas, grupos, lugares, datas, palavras e formas de linguagem, razões e ideias, isto é, em toda a vida material e moral das sociedades das quais nós fazemos ou fizemos parte. Ou seja, a memória é pensada através da experiência de indivíduos que se relacionam entre si e estão localizados no tempo e no espaço, onde os atores e convenções sociais “reconstroem o passado cotidianamente” (SANTOS, 1993, p. 150).

A fotografia pode ter se tornado um importante documento histórico-antropológico, mas, apesar disso, permanece negligenciada como peça de acervo museológico ou mesmo como documento – já que, tradicionalmente, esse termo limita-se (ou limitava-se) aos documentos escritos, manuscritos e impressos. Enquanto os cenários, personagens e monumentos são efêmeros e acabam desaparecendo, os documentos visuais escritos e não escritos – a fotografia, por exemplo –, por vezes, podem sobreviver e multiplicar-se, dessa forma, carregam em si informações que poderão ser perdidas ao longo do tempo. Karla Melanias (2006, p. 25), em sua análise sobre fotografias da Coleção Carlos Estevão de Oliveira, investiga “o papel que essas imagens exerceriam para a preservação da memória étnica dos retratados em seus descendentes na atualidade”. Entendemos, assim, que os fotografados podem ser reconhecidos por outras pessoas contextualizadas na história par-

ticular de cada imagem, de uma forma direta ou indireta. João Martinho Mendonça (2009), por exemplo, ajuda-nos a refletir sobre a ressonância das imagens passadas nos dias atuais do povo, quando diz:

Mesmo que aqueles que estiveram com o autor no passado não estejam mais presentes para reavivar suas memórias diante de antigas fotografias, caberá ainda assim às novas gerações conceber melhor o significado e o lugar destas imagens em dias atuais nas comunidades, quando talvez escolas indígenas poderão visualizar, fazer ver e refletir sobre o encontro de seus antepassados com etnógrafos de outros tempos e lugares (MENDONÇA, 2009, p. 142).

Nesse sentido é que nos perguntamos: o que esse conjunto fotográfico de 1935 pode revelar aos membros do povo Ramkokamekrá, se a fotografia representa um meio de conhecimento da cena passada e, portanto, uma possibilidade de acesso à memória visual do homem e do seu entorno sociocultural?

Tudo isso é bonito! Uma exposição na aldeia

Durante todo o ano a vida cerimonial Ramkokamekrá-Canela é celebrada, tendo uma maior intensidade no período do verão, na estação seca, momento em que acontecem os cinco maiores *amji kîn* (festas): Khetwaye, Pembye, Pembkakëk, Tepyalkhuea, e Ku?khithô (Kokrit). Os três primeiros são ritos de iniciação, em que os meninos passam

alguns meses em reclusão, os outros dois normalmente ocorrem nos anos em que não há iniciação.⁸ Entre os Ramkokamekrá-Canela, a sociedade cerimonial *Kokrit* realiza a festa das máscaras, uma cultura material e imaterial criada a partir da representação de máscaras-vestimentas, que são a personificação de monstros dos rios e que expressam particularidades do modo de vida Canela. Não se sabe ao certo quanto tempo faz desde a última realização da festa das máscaras. Só aqueles com mais de 50 anos narram lembranças sobre ela, os demais sabem de algo por terem ouvido as histórias ou terem visto as máscaras no Centro de Pesquisa e História Natural e Arqueologia em São Luís ou nas fotos que o antropólogo William Crocker tirou por volta dos anos 1970, quando pediu para que se realizasse uma espécie de encenação da festa, para que ele pudesse registrá-la.⁹

Na pesquisa bibliográfica, constatamos que a literatura sobre os Ramkokamekrá-Canela contempla apenas descrições e breves apontamentos acerca da sociedade *Kokrit* e seus mascarados, não incorporando qualquer apreciação sobre as implicações deles na vida de seus agentes. Apesar de haver muitas pesquisas produzidas sobre os Canela, só encontramos referência direta ao Festival das Máscaras nos trabalhos de Maria do Socorro Reis e Lima (2003) sobre documentação e tecnologia dos trançados Timbira, e no de Francisco Simões Paes (2004) que propõe um abordagem

8 Sobre os ritos de iniciação Timbira, ver Melatti (2006).

9 Ver Crocker 2009 e <<http://anthropology.si.edu/canela/>>.

sensorial na leitura de 11 imagens fotográficas encontradas em 2003 no arquivo de Egon Schaden, em São Paulo. Dessas fotografias, apenas a última exposta na publicação não consta também como componente das 70 fotografias do acervo Canela da Coleção Carlos Estevão. Assim, pensamos que colocar essas imagens, de mais de 75 anos atrás, disponíveis para aqueles que têm seus *parentes antigos* e costumes retratados seria um ganho tanto para os estudos antropológicos quanto para a memória e identidade do povo Ramkokamekrá-Canela.

No final de janeiro de 2012 estive na aldeia Escalvado dos Ramkokamekrá-Canela, e através da apresentação das *fotografias dos antigos*¹⁰ foi iniciado o diálogo com os membros que vivenciaram a festa do *capote* (máscara). Assim, as fotografias foram apreendidas como instrumento e objeto impulsionador do trabalho de campo e da procura pela memória do povo sobre as máscaras dos *Krokrit*.

No momento em que me apresentava aos Ramkokamekrá, entreguei para que circulasse entre eles no pátio da aldeia naquele momento o conjunto de fotografia dos Canela impresso em tamanho 13x18. Durante 20 minutos conversaram entre si na língua nativa; eu não compreendia o que falavam e isso aumentava minha expectativa e tensão até começar a observar seus gestos e olhares na tentativa de entender o que se comentava. Nunca os tinha visto, nem

10 Grifo meu, em referência ao modo como os índios Canela se referiam às fotografias que eu estava circulando entre eles.

eles a mim. Temia que não fosse bem-quista, que não me aceitassem ou que exigissem coisas as quais eu não poderia oferecer, mas acima de tudo eu estava curiosa sobre o olhar e reação deles diante daquelas imagens. Uma eternidade foi vivida naqueles 20 minutos de dúvidas, curiosidades e espera. Até que um tomou a palavra, falou para todos no pátio e depois se dirigiu a mim e disse que me traduziria o que eles decidiram. Neste mesmo tempo, outro Ramkokamekrá olhava para uma foto e falou que “os nossos corações estão chorando nesse momento, pois eles nunca tinham visto os rostos dos nossos avôs, dos nossos antigos, e agora eles puderam conhecer eles”.

O local onde as fotografias deveriam ficar expostas foi escolhido pelas lideranças Ramkokamekrá nesta reunião do centro do pátio. Decidiram que a exposição fotográfica poderia ficar no antigo posto na Funai – há muito tempo não utilizado por eles, que ficava próximo da escola indígena –, pois se tratava de um local fechado e que não pertencia a nenhuma família. Combinei com eles que voltaria no final no mês seguinte, em fevereiro, quando iniciaria a pesquisa sobre a festa dos mascarados e prepararia junto com eles a exposição das suas fotos antigas.

Essas fotografias estavam num frágil estado de conservação, guardadas em álbuns na reserva técnica do Museu do Estado de Pernambuco. As manchas e alguns buracos dificultavam uma impressão de qualidade que revelasse toda a beleza e riqueza daquelas imagens. Com isso, antes de retornar à aldeia Escalvado em fevereiro de 2012, e

com colaboração e financiamento da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (Facepe), realizamos o trabalho de restauro das fotografias, etapa meticulosa e imprescindível para a realização da exposição. Todas as 70 fotografias foram tratadas e impressas em vinil fosco aplicado em PVC de 2 mm, em sua maioria no tamanho 30x45.

No final de minha estadia com os Ramkokamekrá, nos últimos dias do mês de março de 2012, as fotografias foram expostas no antigo posto da Funai, para que, assim, todos da aldeia pudessem sempre olhar as imagens dos seus parentes antigos, os retratos dos seus costumes tirados por Curt Nimuendajú, ver as imagens das pessoas e práticas que muitos conheciam pela história oral. As fotografias estão expostas em caráter permanente até quando os Ramkokamekrá desejarem dar outro destino ou uso para elas.

Alguém se aproxima da imagem e logo em seguida outro chega mais perto, em pouco tempo um grupo de pessoas se forma ao redor de cada fotografia. Sempre com muita atenção e cuidado, viam e tocavam nas fotos; silêncio, conversas e risadas se intercalavam. Procuravam reconhecer algum familiar; os mais velhos lembravam-se da antiga aldeia onde viviam e “do tempo em que andavam nus sem vergonha do branco”, e exclamavam que tudo aquilo que estava nas imagens era muito, muito bonito; já os mais moços colocavam que elas os emocionavam muito, pois pela primeira vez eles podiam ver o rosto dos seus parentes.

Figura 1



Fonte: autoria própria.

Tudo isso é bonito! Assim muitos olhavam, apontavam e comentavam sobre as fotografias. Essa expressão não era apenas em referência à fotografia enquanto objeto em si, es-

tético que reproduzia uma bonita imagem. Além disso, eles eram bonitos, os costumes, tradição e festas, que eles fazem com tanta autoestima e alegria. *Tudo isso é bonito!* Pois “nós, Canela, somos bonitos”. Dito com ênfase por aqueles que se viam nas fotografias e para ser bem escutado pelos mais moços que não viveram àquela época e para qualquer um que os conhecesse. Em dezembro de 2012 recebi um recado de meu *Inxú* (pai) Ramkokamekrá, que avisava que as fotografias ainda estavam expostas nas mesmas paredes, isso me deixou muito contente, mas permaneço curiosa em saber o que irá acontecer com elas no futuro.

Para Halbwachs (2004), rememorar significa colocar-se do ponto de vista dos outros com os quais compartilhamos uma determinada experiência, ou colocar-se diante dos objetos e lugares a partir dos quais nossa memória será ativada (MELO, 2010). Este exercício norteou os passos seguidos durante a estadia com os Ramkokamekrá, a cada vez que entregava as fotografias e pedia para que me contassem histórias sobre elas. Em conjunto com trabalhos de Reis Lima (2003) e Curt Nimuendajú (1946), na seção que segue descrevo um resumo de algumas memórias narradas durante o exercício de rememorar a festa das Máscaras *Kokrit* ao olhar fotografias que a registraram.

O festival das Máscaras, os *Capotes*

Na busca de compreender a festa das máscaras e adentrar a memória do povo Ramkokamekrá, o Sr. Marcelino Canela –

um dos índios mais velhos da aldeia e um dos historiadores¹¹ do povo –, que muito me ensinou sobre seu povo, começa revelando-nos sobre o mito que origina a festa Kokrire-hô:

O capote, ou Ko?kritho na linguagem do *mehim* (índio), se criava dentro do rio, até que certa vez um caçador que estava caçando, quando lhe deu sede e ele foi beber água na beira do rio, e lá apareceram uns bichinhos da água. O caçador pegou um deles e subiu em uma árvore e lá ficou pendurado. Até que um grande chegou e apanhou um filhote pequenininho e foi subir também, atrás do caçador, pois não podia deixar ele lá. A ponta do chifre era dura, e ele metia o chifre, a ponta do pau e tirando pedaço do chifre, para derrubar o pau e o caçador cair e tomar o filhotinho. O caçador ficou com medo e colocou e devolveu o filhote. O Ko?kritho (monstro do rio) arroudeou o rio e cantou, depois disso o caçador aprendeu a cantiga. É vivo, esse bicho é vivo.

Todos os dias pela manhã e à noite, os homens Canela se reúnem no pátio central da aldeia para conversar e discutir os assuntos do povo, é lá onde o conselho de ancião – *Prokan* – toma suas decisões e fala de suas preocupações. A vida cerimonial, as festas e rituais também são acordadas nesse espaço, é o *Prokan* quem decide e autoriza a realização das festas.

11 Aqui utilizo o entendimento do termo historiador como aquele que conta história. O Sr. Marcelino é tido na aldeia como um dos melhores historiadores do povo, conhecedor dos mitos e costumes dos Canela. Foi assistente de pesquisa de William Crocker, antropólogo que desenvolve pesquisa entre os Canelas há mais de 50 anos.

Quando se decide realizar e anunciar o *amji kîn* (festas) dos capotes, a sociedade dos *Kokrit* se dirige a um rancho afastado da aldeia para poder confeccionar as máscaras, que são feitas de um trançado diagonal da palha de buriti. Para tecer as máscaras, demora-se cerca de dois meses, e durante esse período eles não cortam cabelo e não se pintam. Na foto a seguir (Fot. 029), vemos o índio identificado com o nome de Alfredo, trabalhando na sua máscara.

Figura 2 – Fot. 029 – Raspando os chifres de uma máscara, à entrada do rancho.¹²



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

12 Os números das fotografias correspondem à catalogação no Museu do Estado de Pernambuco.

O início da festa acontece com a confecção das máscaras. O barracão onde as máscaras são trançadas é usado apenas para fazer sombra durante a confecção (Fot. 022 e 030). Cada dono de máscara fabrica a sua própria. Ele mesmo é responsável para colher as palhas no mato, botá-las para secar e trançá-las.

Figura 3 – Fot. 022 – O rancho dos *Kokrit*, a dois quilômetros da aldeia.



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

Figura 4 – Fot. 030 – Confeção das máscaras no terreiro do rancho dos *Kokrit*.



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

O tamanho da máscara é correspondente à altura de seu dono (Fot. 033), que fica todo coberto por ela, nem os seus pés ficam a mostra, e as pegadas não são deixadas pelo caminho passado, já que a franja de cada máscara arrasta pelo chão apagando os rastros de quem está dentro, deixando apenas os rastros no chão batido do próprio *Kokrit-ho*. Podemos observar (Fot. 033) três homens no rancho onde a máscara é feita, um deles, com uma vareta de madeira, confere as medidas dos outros para poder confeccionar o capote. Na mesma imagem, sentadas no lado esquerdo, temos ainda as duas moças da festa.

Figura 5 – Fot. 033 – Confeccionando máscaras no terreiro do rancho dos *Kokrit*.



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

Quando terminada a confecção, os membros da sociedade decoram seus corpos com a tinta preta do pau-de-leite e com palha de buriti, para assim anunciar no pátio da aldeia a chegada das máscaras para o dia seguinte. A última etapa da confecção da máscara é a pintura dos seus olhos (Fot. 017). No dia seguinte à pintura, todo o grupo já está pronto para entrar na aldeia e começar a brincadeira com os outros que os aguardam.

Figura 6 – Fot. 017 – Pintando com a ponta do dedo os olhos de uma máscara *Tohcaiweure*.



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

Enfileirados, os mascarados saem do rancho em direção à aldeia (Fot. 013). O *Ihhô-kênre* (palhaço) e o *Tohcaiweure* (corredor) seguem pouco à frente, chegam antes para avisar a todos para ficarem atentos para a chegada do *Kokrit*. Depois de anunciada a vinda, eles retornam e se juntam às demais máscaras. Assim, a sociedade do *Kokrit* chega até o pátio central e começa a brincar com suas máscaras no centro do pátio.

Figura 7 – Fot. 013 – A máscara *lhhô-kênre* e a entrada das máscaras na aldeia.



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

Logo que as máscaras entram enfileiradas na aldeia, são violentamente abordadas pelas mulheres, na intenção de receberem o título de “mães da máscara”. Elas alimentam seus “filhos” durante o período da festa, não negando nada a eles.

Figura 8 – Fot. 031 – A entrada dos *Kokrit* no pátio da aldeia.



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

Quando estão no pátio, os mascarados começam a abrir uma brecha no capote para poder reconhecer aquela que será sua mãe durante a festa. A mãe alimentará o mascarado sempre que ele quiser, dando-lhe carne, e por ora no meio da brincadeira ela poderá entrar no capote onde os dois seguirão até algum canto para namorar (Fot. 015).

Assim, Sr. Marcelino nos explica: “a mãe dele não é mãe própria não, é namorada dele, ela pendura no chifre e depois ela vai botar mais bonito. A mãe vai enfeitar o chifre dele para dizer que é mãe dele, mas não é própria não, é namorada”.

Figura 9 – Fot. 015 – Detalhe da foto anterior, em que as mulheres cercam as máscaras para enfeitar seus chifres e se tornarem suas “mães”.



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

Como em toda festa dos Ramkokamekrá, há sempre duas moças que cumprem o papel de “Rainhas da festa”. Antes de iniciar a confecção das máscaras, é decidido entre os membros da sociedade de máscaras quem serão as duas moças que serão rainhas para animar a festa. No meio de algumas sugestões são escolhidas duas moças. A decisão é comunicada ao conselho, que logo em seguida se dirige aos tios e pais das moças e pedem licença para levá-las.

Figura 10 – Fot. 014 – Rainhas da festa da sociedade de máscaras.



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

A permissão é concedida, e em seguida prosseguem os preparativos para a festa. Cada “Rainha da festa” ganha um *capote* que é fabricado especialmente para elas, que também participam de toda a brincadeira na aldeia, dançando com suas máscaras. Essas máscaras recebem o nome de *Mekratamtúa* e são identificadas por duas duplas de linhas pretas que formam um ângulo reto. Todo dia eles

vão até o rancho para confeccionar as máscaras e levam as rainhas.

Cada máscara tem um papel importante para o rito. O *Ihhô-kênre* se comporta como um mestre de cerimônia; o *Tohcaiweure* é o mais ágil, que corre bastante brincando com todos; o *Kenpej* anda bem devagarzinho, é o líder do grupo e quem encabeça a fila e dita a entrada e retirada da sociedade do *Kokrit* na aldeia.

Figura 11



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

Após a chegada e definição de suas mães, os capotes seguem sempre em fila, um atrás do outro, pela rua cir-

cular, até a casa de reunião, onde tiram as máscaras para ir tomar banho (Fot. 167). Depois de algum tempo, eles re-
colocam as máscaras. Entra em cena *Tohcaiweure* com um
maracá amarrado na ponta do chifre, corre à casa de um
dos cantores da aldeia, bate os pés e move as beiradas da
fenda, assim chamando-o para fora.

Figura 12 – Fot.167 – Vista da procissão ao redor da aldeia.



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

Em seguida, tira do chifre o instrumento e o entrega ao
cantador. Prosseguindo em seu papel, *Tohcaiweure* leva o
cantador à casa da sociedade (*Vê/Te* do Ocidente), em cujo
terreiro os *Kokrít* formaram um círculo em torno das duas
Moças/Rainhas de Festa.

Este *Tohcaiweuré*, que já vai atrás do cantador, convida ele e ele vem e fica no meio deles e começa a cantar, e eles todos balançando, balançando, começa aqui depois vai começa no outro lugar e passa no círculo, vai vai vai parando com o cântico aí vai pro pátio (Tephot Canela).

Os *Kokrit* roncam surdamente, dando às vezes uma espécie de gorjeio a meia voz, balançando o corpo num pé e noutro. Em seguida, as moças começam a cantar com voz clara, ao ritmo lento do maracá. Depois o círculo se dissolve numa fila que, lentamente, no sentido horário, segue pela rua circular. De vez em quando param, formando novamente o círculo, enquanto as moças continuam a cantar. Uma *Espora* e uma *Tohcaiweure* correm de casa em casa, convidando com seus gestos mudos as outras moças para dançar no pátio. As moças ficam de frente aos *Kokrit*, que dançam roncando, junto com os não mascarados. Os *Kokrit* formam a ala direita, e os outros a esquerda (NIMUENDAJÚ, 1946).

Depois da brincadeira, com os cânticos puxados com o maracá e danças alegres dos mascarados, *Kenpej* enfleira mais uma vez o grupo, que se dirige até a casa da sociedade *Kokrit* para retirar os capotes e em seguida ir até um riacho próximo para tomar banho.

Figura 13 – Fot. 032 – Dança das máscaras no pátio da aldeia.

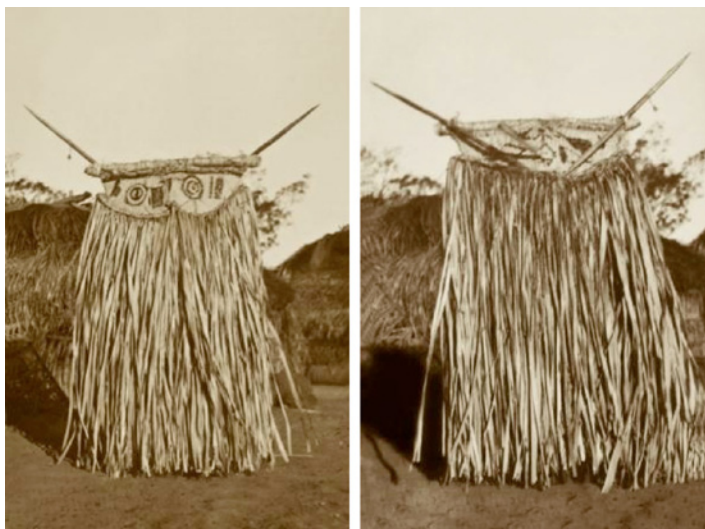


Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

A festa dura o tempo que o grupo desejar, normalmente algumas semanas ou um mês, e sempre ocorre no tempo do verão, quando a chuva já tem findado, para assim não molhar a palha dos capotes. As principais festas Ramkokamekrá acontecem no verão, o tempo do *Vú/Te*, que é o período cerimonial fértil. Há duas estações cerimoniais: o *Vú/Te*, estação seca em que também ocorrem os ritos de iniciação; e o *Meipimrák*, período da estação das chuvas, em que há pouca atividade cerimonial e festas.

Figura 14 – Frente da máscara *lhhô-kênre*, com desenhos todos irregulares. A cada festa o dono da máscara escolhe o desenho que faz na máscara.

Figura 15 – Verso da máscara *lhhô-kênre*, que assim como sua frente também tem desenhos todos irregulares.



Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

Assim, quando é decidido terminar com a festa, é preparado uma muquia¹³ e um grande berubu.¹⁴ Todos comem,

13 Espécie de grande forno que é feito no chão, com folhas de bananeira e pedras quentes para assar os preparados.

14 É um alimento cerimonial servido em grandes festas, feito de massa de mandioca ou macaxeira, ele é assado entre folhas de bananeira e no seu centro se põe pedaços de carne.

cantam e dançam durante toda a noite, até quando o mascarado decide retirar o capote. Os mascarados colocam seus capotes ao lado da muquia no centro do pátio, logo em seguida suas mães derramam um pouco d'água sobre a cabeça deles, e eles pegam para elas o capote para que façam o que quiserem com a palha, normalmente ela é reutilizada como esteira ou é jogada fora. Esse *amji kīn* é uma grande brincadeira de toda a aldeia. Todos gostam de ver as máscaras correndo, pregando peças, fazendo graça.

Os Kokrit em geral têm um comportamento peculiar, geralmente são mudos ou fazem (emitem) um trinado a meia voz [...] Para se comunicarem entre si ou com os outros índios, fazem movimentos com as beiradas da fenda vertical, da esteira dianteira da máscara. Estendem e encolhem as beiradas da fenda. Expressam contentamento, dançando e volteando as franjas. Se estiverem envergonhados por uma recusa (de alimento), abaixam a cabeça da máscara, e enfurecidos ameaçam o ofensor com o chifre. Esta cena acontece diariamente até resolverem terminar o rito. Geralmente depois de um mês (REIS LIMA, 2003, p. 98).

Logo abaixo coloco quatro fotografias da máscara *Toh-caiweure*, em que podemos perceber alguns modos de agir e expressões que os capotes utilizam para se comunicar.¹⁵

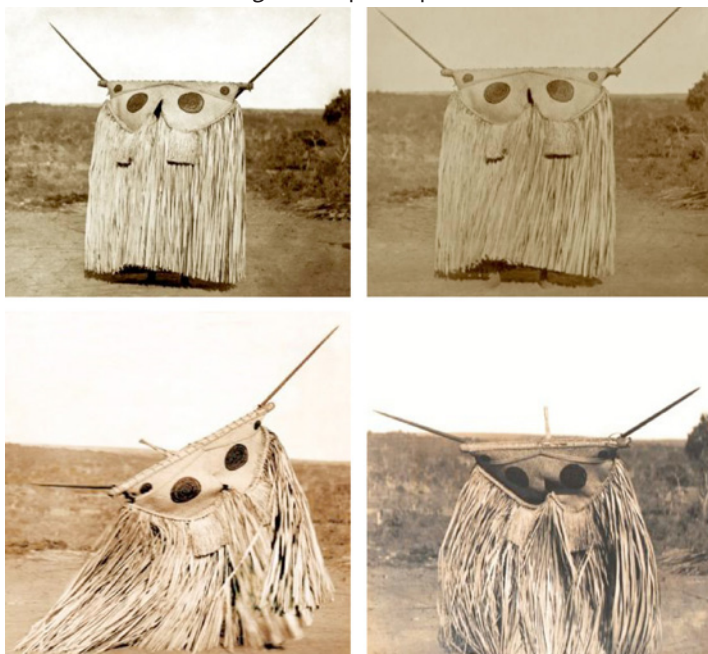
15 A descrição de cada foto foi feita por Curt Nimuendajú e assinada com data de 1935, como consta nos originais no MEPE, que aqui foram reproduzidos.

Figura 16 – Fot. 05 – *Tohcaiweure* está chamando.

Figura 17 – Fot. 06 – *Tohcaiweure* está pedindo.

Figura 18 – Fot. 958a – *Tohcaiweure* está zangado.

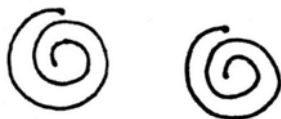
Figura 19 – Fot. 958b – *Tohcaiweure* está zangado porque lhe negaram o que ele pediu.



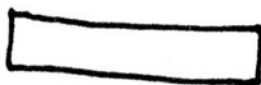
Fonte: acervo da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco.

O principal modo de diferenciar o tipo de capote é através do desenho dos olhos. Solicitei ao sr. Francisquinho Tephhot que identificasse alguns que ele recordava. Tephhot pediu meu caderno de campo e com caneta desenhou oito “olhos” de tipos diferentes de *capote*, em seguinte anotou ao lado o nome de cada um deles, que reproduzo logo abaixo.

Figura 20 – “Olhos” de diferentes tipos de *capote*.



Tohcaiweure



Cahhàc



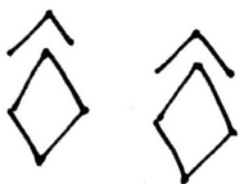
Kênpej



Wàxwahhi



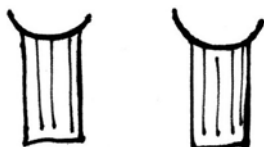
Mehkratāmtuwa



Tephot hô



Hispor



Ihhô-kênre

Fonte: Francisquinho Tephot.

Ao mostrar as fotos aos índios Ramkokamekrá, o maior destaque é sempre dado aos mascarados *Tohcaiweure*, que são os corredores da festa, e ao *Kênpej*, que é o líder que encabeça a fila no caminho percorrido pelos capotes no pátio da aldeia. Até os membros mais jovens – que desconhecem a maioria dos tipos de capote, pois ainda não presenciaram a realização dessa festa – sempre reconhecem o *Tohcaiweure*. Eles correm bem rápido, fazem bagunça, roubam carne nas casas, tudo numa grande brincadeira,

têm atitudes contrárias ao modo de vida Canela para assim demonstrarem a maneira correta de agir. Através dessas brincadeiras que ocorrem durante a festa, em que são violadas algumas práticas ensinando o modo certo de viver, homens e mulheres compreendem a conduta Canela diante de algumas situações do cotidiano. Vemos, deste modo, que esta prática acaba exercendo o estabelecimento de algumas normas sociais.

Entre os motivos que relacionados indicam o porquê desse grande período sem a festa do *Kokrit*, levantamos algumas hipóteses, como: i) o fato de a feitura das máscaras exigir grande tempo disponível para colher a palha, secá-la e trançá-la; ii) durante o trançado das máscaras, trabalho que pode durar uns dois meses, os seus donos devem manter restrições sexuais e alimentares, até terminarem as máscaras e iniciar a festa; iii) para poderem frequentar as aulas do calendário escolar, a ordem e a duração dos *amji kīn* são alterados todos os anos, e as festas dos ritos de iniciação exercem uma prioridade entre os Canelas, pois é quando os papéis e posições dos meninos são construídos e definidos no grupo. Quando as festas dedicadas à iniciação dos rapazes Canela acabam, já é quase tempo de inverno, período em que não se realizam as festas.¹⁶

“a gente faz amji kīn porque se não a vida fica triste, né?”

16 A festa das máscaras não é realizada no inverno, por não ser possível confeccionar as máscaras, feitas de palha seca, nem brincar com elas na aldeia durante o período de chuva.

Algumas considerações

Já há um consenso no uso da fotografia como impulsionadora de memórias, utilizada em muitas pesquisas e produções no intuito de despertar histórias e lembranças, como meio a partir do qual a memória se consolida. Mas, em alguns grupos, talvez a imagem física fixada em um papel, reflexo de momentos já vividos, não se configure como um suporte de mesma intensidade. A memória não é um relicário de informações. A curiosidade das imagens e do desconhecido próximo, a vaidade em se querer ver – a si mesmo e aos parentes e amigos –, a comprovação da beleza e perfeição de uma arte e tradição que fundamentam o cotidiano e sustentam a pessoa e sua identidade, entre outros fatores, provocam fascínio no ato de ver e tocar as fotografias.

As fotografias foram para mim e para aqueles que não vivenciaram a festa das máscaras uma comprovação e despertar da imaginação sobre a festa *Kokrit*. Os *Ramkokamekrá* mais velhos, que antigamente chegaram a brincar com as máscaras, tinham nas lembranças do corpo, da história oral, em que a memória deles comprovava as fotografias. Estas funcionando como impulsionadoras na criação de memória entre os que nunca haviam conhecido aquela festa no corpo e na história vivida. O que antes era apenas conhecido pela oralidade ganhava forma física, era palpável e os provocava a criar em seus pensamentos toda uma narrativa para conduzir e introduzir as imagens

dos mascarados nas suas vidas. Desta forma, entre os Ramkokamekrá, as fotografias corroboraram a construção das memórias dos mais jovens, enquanto que nos mais velhos a memória deles é que evidenciava as fotografias, entre os mais velhos o *Kokrit* é uma memória e realidade viva. A dinâmica não estava em encontrar a veracidade nos relatos, confrontando o dito com as imagens fotografadas, mas sim em verificar que as narrativas das memórias dos Ramkokamekrá que brincaram com os mascarados depositavam confiabilidade nas fotografias tiradas pelo Curt Nimuendajú.

A transmissão da tradição, ancorada nas lembranças e aprendizados passados, que se alojam na memória individual e coletiva através da experiência socialmente compartilhada, ressalta a importância das festas e costumes enquanto prática para a continuidade da cultura. Essa comunicação da tradição, dos saberes e histórias, através da memória, possibilita a produção dos sentidos que são compartilhados como um processo ativo e dinâmico, fruto das relações que constroem aquilo que reconhecemos como parte da cultura humana.

Enquanto *processo* permanente, a memória apresenta a impossibilidade de apreender os acontecimentos na forma como eles realmente ocorreram. Contudo, como nos mostra a perspectiva de Marshall Sahlins (1994), saber o que realmente aconteceu não depende apenas de uma descrição das ações e acontecimentos, mas da apreensão do significado da experiência e das ações.

Bibliografia

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

AMOROSO, Marta Rosa. Nimuendajú às voltas com a história. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 2, p. 173–186, 2001.

ATHIAS, Renato Monteiro. Coleção Etnográfica do Museu do Estado de Pernambuco: a diversidade cultural dos índios no olhar de Carlos Estevão. In: ARAUJO, Betânia Correia (Org.). *O Museu do Estado de Pernambuco*. 1. ed. São Paulo: Banco Safra, 2003. p. 284–317.

BARROS, Nilvânia Mirelly Amorim de Barros. *Tudo isso é bonito! O Festival de Máscara dos Ramkokamekrá: imagem, memória e Curt Nimuendajú*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, PPGA/UFPE, 2013.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDUS, Herbert. Curt Nimundajú. *Boletim Bibliográfico*, ano II, v.8, p. 1–9, 1945.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. A lógica do mito e da ação: o movimento messiânico Canela de 1963. In: _____. *Antropologia do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CROCKER, William; CROCKER, Jean G. *Os Canelas: parentesco, ritual e sexo em uma tribo da Chapada Maranhense*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.

CROCKER, William. O movimento messiânico Canela: uma introdução. In: SCHADEN, Egon (Org.). *Leituras de Etnologia Indígena*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros Ensaio*. 9. ed. Campinas: Papirus, 2006.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa: o Sistema Totêmico da Austrália*. São Paulo: Paulinas, 1989.

ENTLER, Ronaldo. Para Reler a Câmara Clara. *FACON*, n.16, p. 4–9, 2006.

ERIKSEN, Thomas Hylland; NIELSEN, Finn Sivert. *História da antropologia*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GODOLPHIM, Nuno. A Fotografia como Recurso Narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 161–185, 1995.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. *Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil*. São Paulo: HUCITEC; ANPOCS, 1998.

HALBWACHS, M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Éditions Albin Michel, 1994.

_____. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2004.

HARTMANN, Thekla. Apresentação e Notas. In: NIMUENDAJÚ, Curt. *Cartas do Sertão de Curt Nimuendajú para Carlos Estevão de Oliveira*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia; Assírio & Alvim, 2000. p. 25–32, 365–384.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. *Fotografia e História*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história interfaces*. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73–98, 1996.

MELANIAS, Karla Moura. *Espelhos de memória – a fotografia na coleção etnográfica Carlos Estevão de Oliveira do museu do estado de Pernambuco*. Dissertação (Mestrado)–Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

MELATTI, Júlio César. *Ritos de uma Tribo Timbira*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Curt Nimuendajú e os Jê*, 1985. Disponível em: <<http://www.geocities.com/RainForest?Jungle?6885?artigos/animuen.htm>>. Acesso em: 01 out. 2010.

_____. O novato, o guerreiro, o negociador: um retorno aos ritos Timbira de reclusão. *Revista Habitus*, v. 4, n. 1, p. 535–558, 2006.

MELO, Danilo Augusto Santos. *Memória social e criação: uma abordagem para além do modelo da representação*. Tese (Doutorado)–Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MENDONÇA, João Martinho. O Fotógrafo Curt Nimuendajú. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 13, v. 20, n. 1, 2009.

NIMUENDAJÚ, Curt. *The Eastern Timbira*. Translated by Robert H. Lowie. Los Angeles: Southwest Museum, 1946.

_____. Nimongará. *Mana*, v. 7, n. 2, p. 143–149, 2001a.

_____. A Corrida de Tora dos Timbira. *Mana*, v. 7, n. 2, p. 151–194, 2001b.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Bibliothèque Illustrée des Histoires. Paris: Gallimard, 1984.

OLIVEIRA, Adalberto Luiz Rizzo de. Messianismo Canela: entre o indigenismo e o desenvolvimento. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 11, v. 18, n. 2, p. 183-214, 2007.

OLIVEIRA, Rogério Luiz Silva; FARIAS, Edson Silva. *Fotografia: imagens-poesia como lugar de memória*. 2009. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19386.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2010.

PAES, Francisco Simões. Rastros do Espírito: Fragmentos para a leitura de algumas fotografias dos Ramkokamekrá por Curt Nimuendajú. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 47, n. 1, 2004.

PEREIRA, Nunes. *Curt Nimuendaju: síntese de uma vida e obra*. 1946. Disponível em: <<http://biblio.etnolinguistica.org>>. Acesso em: 01 out. 2010.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. *Canela Ramkokamekrá*. 2011. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/canela-ramkokamekra>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

REIS LIMA, Maria do Socorro. *A máscara e a esteira: a sociabilidade timbira expressa nos artefatos*. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós-Graduação de Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SAMAIN, Etinne. *O fotográfico*. São Paulo: HUCITEC, 1998.

SANTOS, Myrian S. dos. O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Anpocs, n. 23, p. 70-85, 1993.


_____. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 13, n. 38, 1998.

_____. *Memória Coletiva e Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003.

TACCA, Fernando. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, jan./mar, p. 191-223, 2011.

VIVÊNCIA. UFRN/CCHLA. Natal, v. I, n. 28, 2005.

WELPER, Elena Monteiro. *Curt Unckel: um capítulo alemão na tradição etnográfica brasileira*. Dissertação (Mestrado)–Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 2002.



3ª PARTE – Perspectivas diversas
para repensar a
antropologia visual

Reflexões do uso do filme na prática antropológica

Carlos Pérez Reyna

Universidade Federal de Juiz de Fora, MG/Brasil

O Filme e a Antropologia: Um Encontro de Práticas

Não é pretensão esgotar, neste artigo, o período de acumulação histórica das produções de caráter etnográfico, quando muito tentaremos, panoramicamente, apresentar alguns exemplos de um leque muito extenso¹.

Desde que, em 1870, o fotógrafo inglês Edward Muybridge demonstrou, através do uso de fotografias paradas em intervalos controlados, que as quatro patas de um cavalo em pleno galope ficavam suspensas no ar ao mesmo tempo, inquestionavelmente colocou-se a base fundamental do uso do filme na pesquisa científica. Esse estudo foi o primeiro

1 Para uma melhor compreensão do processo de formação do filme etnográfico, sugiro leituras dos seguintes textos: (versão em francês) Emilie de Brigard, *Historique du film ethnographique*, in Claudine de France (Org.) *Pour une anthropologie visuelle*, Paris (EHESS), 1979, p. 21-51. (versão em inglês); Op. Cit., "The History of Ethnographic Film", in Paul Hockings (Org.) *Visual Anthropology*, La Haye (Mouton), 1975, p. 13-43; e Pierre Jordan. Primeiros contatos, primeiros olhares, in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, UERJ, 1995. p. 11-22. N.O.: o presente artigo teve sua 1ª versão publicada em espanhol na *Revista Chilena de Antropologia Visual* (2002).

reconhecimento científico sobre detalhes efêmeros do movimento que não são facilmente capturados a olho nu. Em 1882, Etienne Jules Marey conseguiu construir, nas dimensões de um fuzil de caça, um aparelho capaz de fotografar doze vezes por segundo um mesmo objeto na linha de mira. Dava origem com ele a cronofotografia que, pela primeira vez, permitia a produção de imagens em movimento.

A câmera moderna está estreitamente vinculada a esta primeira invenção, a qual registrou uma imagem dez a doze vezes por segundo em uma bobina contínua de papel sensibilizado. A partir de então, a imagem animada tem sido usada abundantemente nas pesquisas científicas desde a astronomia e zoologia até as ciências humanas — em todos esses campos vem sendo a melhor ferramenta para registrar o movimento. Os psicólogos a têm usado, tanto no estudo animal como no comportamento humano. Gessell (COLLIER; COLLIER 1986, p. 140) gostava de trabalhar o desenvolvimento da criança (1934, 1945). Seu trabalho baseava-se não somente no estudo da metragem do filme, mas na comparação e análises detalhadas de *frames* ampliados e únicos.

A antropologia experimentou a utilização desse novo meio de comunicação quando, no final do século XIX, o médico Félix-Louis Regnault² (PIAULT 1995, p. 23) filmou uma mulher *ouolve* enquanto fabricava potes de cerâmi-

2 Regnault, autor do primeiro filme etnográfico proclamou, várias vezes, o interesse do cinema para a etnografia, chegando até propor a criação de museus audiovisuais de etnografia, associando as fontes do cinema e do fonógrafo.

ca durante uma exposição sobre África Ocidental, em Paris. Segundo Demetrio Brisset (1989, p. 134), um destacado e pouco valorizado precedente é encontrado na obra de Edward S. Curtis, que passou mais de 30 anos realizando documentários sobre os índios norte-americanos. Mas foram Margaret Mead e Gregory Bateson (1936-38), que fizeram uso efetivo da imagem animada para a análise cultural do comportamento. Marvin Harris (CANEVACCI 1994, p. 33-34) considera que a capacidade demonstrativa das observações destes antropólogos, publicando ou exibindo esses registros juntamente com as descrições verbais, foi prática fundamental para a instauração de uma nova *práxis* no trabalho de campo. Hoje em dia esses primeiros documentos visuais alcançam o *status* de clássicos.

A partir dessas primeiras experiências o audiovisual tem sido utilizado de duas maneiras. Marc-Henri Piault diferencia esses usos:

para a antropologia, o cinema e os diversos métodos audiovisuais são tanto instrumentos de observação, instrumentos de transcrição e interpretação de realidades sociais diferentes quanto instrumentos para ilustração e difusão das pesquisas. (1994, p. 63).

A primeira diz respeito a uma ampla gama de investigações que envolve o audiovisual como ferramenta de pesquisa nos fenômenos culturais. A segunda, ao grande interesse pelos filmes antropológicos — e à produção destes — na utilização em salas de aula e outros auditórios.

Algumas características da imagem animada

Embora não seja nossa pretensão entrar em discussões sobre as diferenças entre a imagem videográfica digital e a imagem fílmica, para efeito de uma melhor separação entre os dois tipos de imagens o faremos desde o ponto de vista técnico. Para tanto vamos nos manter àquilo que diz Tom Harris a propósito dessa distinção:

– A ideia principal da imagem videográfica digital é utilizar bits e bytes (sequências de 1s e 0s) para gravar, transmitir e reproduzir imagens (...) a imagem fílmica é um meio físico. Ela é exatamente como o filme de sua câmera fotográfica, no qual informações visuais são gravadas através de reações químicas em material especial.

– Para tentar se aproximar das características visuais do filme, os cineastas utilizam câmeras digitais que se parecem com câmeras de cinema (...) configuradas para filmarem em 24 frames por segundo, como as câmeras de cinema.

– A câmera digital também tem extensão de luz e profundidade de campo semelhantes às das câmeras de filme.³

Cabe assinalar que “no que tange ao movimento aparente, não existem maiores diferenças”, acrescenta o autor. Baseado nessas “coincidências”, é que, ao falar de imagens

3 Tom Harris. *How Stuff Works* — Como funciona o cinema digital. Publicado em 16 de maio de 2002 (atualizado em 24 de junho de 2008). <<http://lazer.hsw.uol.com.br/cinema-digital3.htm>>, acesso em 04 de junho de 2013.

em movimento, estamos nos referindo tanto ao vídeo digital quanto ao filme. *Depois desta prévia consideração, podemos nos perguntar o que caracteriza as imagens em movimento? Podem essas imagens captar o caráter do comportamento humano?* Para John Collier Jr., com as imagens em movimento, a natureza e o significado do comportamento social tornam-se fáceis para uma descrição com detalhes responsáveis. A linguagem do movimento define o amor e o ódio, a indignação e a alegria, a raiva e o prazer, entre outras qualidades de comportamento (COLLIER; COLLIER 1996, p. 140). Por isso, tanto na prática quanto nas análises visuais sobre comportamento e comunicação, geralmente, a tendência é a utilizar o filme e o vídeo.

Tomando como ponto de partida os motivos explicados por esse autor, surge uma série de pesquisas que servem como ilustração. A experiência realizada por Edward T. Hall, no verão de 1968, é um bom exemplo disso. Usando um equipamento Super-8, registrou três diferentes tipos de famílias: uma anglo, uma *tewa* (índia) e uma espanhola — todas desfrutando de um passeio em uma feira de uma cidade ao norte de New Mexico. À primeira vista, o filme parece conter cenas de comportamento habitual, mas ao projetá-lo em câmera lenta e quadro a quadro, revela detalhes e contrasta estilos não verbais de cada família, sincronismo e aspereza dos movimentos e comunicações entre pessoas de diferentes práticas sociais (1996, p. 141). Nessa experiência, a utilidade do filme constitui-se numa prática ideal, tanto no registro quanto na análise visual e/ou estudo do

comportamento da comunicação humana e dos processos de análises culturais.

Só o filme e o vídeo⁴ podem chegar mais próximos do realismo do tempo e do movimento ou às variedades de realidades psicológicas nas relações interpessoais. Um exemplo disso está na difícil avaliação do caráter do amor entre pais e filhos com fotografias, enquanto que, tanto o filme quanto o vídeo podem registrar a natureza, a duração e a frequência do contato familiar. O que não acontece com a fotografia, porque ela quebra a cadeia de atitudes e reações em face do meio social. Esses cortes no tempo são fragmentos de vestígios emocionais fluentes de um processo qualquer de comunicação.

O filme e o vídeo são meios operacionais que nos introduzem em novos domínios do estudo antropológico — desde a captação de sutilezas imperceptíveis a olho nu, como as relações sociais, até as cerimônias, as danças ou qualquer evento complexo onde muitos elementos estão em movimento conjunto e/ou permanente. Barrie Machin questiona os resultados da pesquisa “A Performative Approach to Ritual” do etnólogo Tambiah, (1981), que trata do

4 Não é nossa pretensão fazer apologia do vídeo como instrumento de trabalho, nem muito menos dedicar-nos aos aspectos particulares que a utilização das imagens em movimento traz consigo, mesmo porque não acreditamos na objetividade inerente ou ontológica dessas imagens para descrever uma determinada realidade. Opções, escolhas, dificuldades e manipulações são sempre implícitas ou explícitas ao ato de pesquisar.

exorcismo em Sri Lanka. Tendo trabalhado na mesma região e com dados coletados em vídeo, as observações de Machin, diferem daquelas levantadas por Tambiah que só utilizou a observação direta:

Eu não reconheci os processos rituais, sobre as quais as suas análises foram supostamente baseadas. A limitação das descrições no seu artigo não parece pertencer aos mesmos trabalhos de exorcismos que eu tenho estudado em Sri Lanka (...) a maioria das omissões importantes está no fato de que certos etnógrafos têm tido resistência para aprofundar os estudos sobre rituais (...) dependendo da natureza da pesquisa, os dados coletados no trabalho de campo precisam provar certo grau de exatidão, o qual é inusual. Por isso, remeto-me à natureza revolucionária do trabalho de campo com câmera de vídeo. Os avanços da ciência frequentemente vêm com melhoras técnicas, e a meu ver o vídeo é um novo instrumento radical para a antropologia. Eu acredito nisto porque se faz observações instantâneas de si mesmo, dos informantes, e em parte porque produz um aumento de atenção no operador, uma espécie de 'Cinéma-transe' a que Rouch referia-se. (1988, p. 64-68)

Nesse caso, a dificuldade de reunir dados para desvendar eventos complexos — rituais — coloca aos pesquisadores não usuários da imagem animada certos problemas de observação. Os clássicos métodos para a coleta de dados são pouco questionados, não obstante se constituam em assim chamados dados primários, têm que ser com antecedência analiticamente reconstituídos. Nesta situação, o

“cru”⁵ caderno de campo e a memória chegam a ser, em conjunto, altamente incompletos e inadequados. O valor especial do vídeo na citação mencionada está, bem entendemos, na capacidade de registrar as nuances do processo, da emoção e outras sutilezas do comportamento e da comunicação, que a fotografia, a memória e o caderno de campo não estão em condições de prover.

É muito natural que o material recolhido no trabalho de campo requeira muitos exames, uma vez que os fenômenos observados são compostos por vários elementos, às vezes dispersos, que formam um conjunto. Tradicionalmente, o pesquisador só dispõe de sua memória para, a partir de suas notas, recompor esse conjunto. O vídeo modifica radicalmente esse processo, pois os elementos constituintes do fenômeno observado podem agora ser vistos, revistos e envolver os informantes em sua interpretação.

Especificidades do vídeo: O feedback como processo

Historicamente, temos muitos pioneiros que utilizaram a imagem animada como meio de documentar o que entendia-se, na época, como sociedades pouco evoluídas.

5 “raw”, expressão utilizada por Clifford e Marcus (1986) para chamar o bloco de notas, após as pesquisas de Mead e Bateson em Bali. Extraída do ensaio de JANCKINS, Ira. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their use of Photography and Film, in *Cultural Anthropology*, Washington (American Anthropological Association), v. 3, n.2, 1988, p. 160.

A realização desses documentários fez deles precursores da transformação dos métodos clássicos de pesquisa antropológica. Entre os mais nomeados e conhecidos, o geólogo Robert Flaherty — considerado o *patriarca* do filme antropológico, filmou o dia-a-dia do esquimó Nanook. Ainda jovem, Flaherty acompanhava seu pai, proprietário arruinado de uma pequena mina, em suas viagens de exploração para grandes companhias de mineração. Em uma dessas expedições pela Baía de Hudson, levou uma câmera para filmar, em seus momentos livres, os esquimós. A sua ideia era mostrar aos *Innuits* suas próprias imagens, porém o resultado da montagem não chegou a satisfazê-lo. Abandonadas as explorações, Flaherty e a esposa voltaram ao norte do Canadá para continuar seu projeto. *Por que não registrar um típico esquimó e sua família, e fazer uma biografia de suas vidas durante um ano?* Essa foi sua ideia central, estruturando-a em torno da constante luta contra a fome no terrível clima polar. Com o apoio financeiro de um curtume, e uma câmera de 35 mm, os Flaherty levaram 16 meses para filmar o caçador Nannok e sua família, encarregando-se de sua alimentação para assim poder dedicar-se exclusivamente às filmagens. *A essência de seu método foi no mesmo dia revelar e projetar aos seus personagens as imagens registradas.* O filme converteu-se na mais famosa das crônicas sobre formas de vida primitiva. Surgia, então, o que Jean Rouch chamaria “a invenção de toda nossa ética”, para responder à sua principal preocupação: “Como filmar pessoas sem lhes mostrar as suas imagens?” (1979, p. 56).

É a partir dessa observação compartilhada ou participante,⁶ que se abre a colaboração mútua entre pessoas filmadas e o antropólogo-cineasta. A *participação imediata*⁷ e direta dos personagens observados no registro, constitui a singularidade desse método de pesquisa, uma vez que aumenta o campo de observação, de análise e interpretação conjunta. Isto é, mostrar aos personagens suas próprias imagens e motivá-los a comentá-las, debatê-las e discuti-las após os registros. Esse procedimento implica, muitas vezes, o que Clarice Peixoto salienta como “encontro ou confronto de lógicas e culturas diferentes, de conceitos de identidade ou ‘alteridade’, do problema da realidade e da representação ou ainda o lugar do visual nos modos de expressão” (1994,

6 Acepção extraída do texto de Jean Rouch, ao citar Luc de Heusch, para definir a câmera participante como um terceiro personagem nessa relação de troca de informações. ROUCH, Jean. Pour une anthropologie visuelle, Paris (EHESS), 1979, p. 56. Esse feedback é também chamado por alguns autores de effet-miror (efeito espelho), Jean Rouch chama de anthropologie partagée (antropologia compartilhada).

7 Marc-Henri Piault prefere designar a este processo pelo termo de *anthropologie de l'échange* (antropologia das trocas), ela objetiva a confrontação de duas culturas. Segundo o autor, traduz mais adequadamente o trabalho de localização recíproca entre o pesquisador/cineasta e seus personagens, já que coloca a distância e a proximidade em um processo de troca recíproca. Mesmo se a troca é desigual. Texto extraído de PEIXOTO, Clarice. Kaléidoscope d'images — les contraintes et les contributions de l'audiovisuel à l'analyse des relations sociales, in *Journal des Anthropologues — Dossier les territoires de l'altérité*, Paris (AFA), n.59, 1995, p. 118.

p. 14). Em outras palavras, o vídeo,⁸ enquanto ferramenta, além de animar e instigar o conhecimento mútuo, tem a capacidade de provocar uma autocontemplanção, levando o agente filmado a rever e reencontrar momentos e situações nos quais foram observadas. Em razão disso, a imagem provoca estados de ânimo em harmonia à aceitação ou rechaço, de riso ou de choro, ou simples silêncio, do mesmo modo que estimula à fala e a reflexão sobre si mesma. Jean Rouch, explica exemplarmente essas situações quando narra os bastidores da projeção do seu filme *Bataille sur le Grand Fleuve* (1993, p. 19–20).

Portanto, essa especificidade é meio de transmissão de conhecimento que leva o espectador à descoberta de outra cultura, e aqui não somente nos aspectos mais espetaculares, mas nas suas interações, representações ou dimensões menos evidentes (relações interpessoais, espaços geográficos, etc.). Nesse sentido, a experiência da pesquisadora Clarice Peixoto evidencia essas dimensões. A sua proposição fundamental foi apresentar os copiões às pessoas filmadas e realizar, em sua companhia, o exame das imagens de seu cotidiano tanto na praça Batignolles, bem como aquelas que mostravam as atividades dos personagens brasileiros. O ato de filmar desempenhou, desse modo, um papel importante tanto no estabelecimento dos contatos com os personagens quanto no acompanhamento de suas práticas

8 Depois do aparecimento do gravador (magnetofono), da câmera Polaroid e o vídeo em fita magnética, o vídeo digital é uma das últimas etapas das tecnologias de instantaneidade.

sociais (PEIXOTO 1993). Neste caso, filmar é muito mais uma investigação do processo de conhecimento do que um instrumento para escrever os sistemas.

A potencialidade da prática videográfica recebe um destaque especial na obra de Claudine de France,⁹ a qual elabora toda uma proposta metodológica que vai muito além da simples utilização das imagens animadas como instrumento de registro. France mostra com clareza as suas principais funções:

Podemos inicialmente afirmar que colocar em evidência os fatos que são impossíveis de estabelecer somente com a observação direta e descrever aqueles dificilmente restituídos pela linguagem constituem as duas funções principais do filme etnográfico. (1976, p. 140).

Assim sendo, a imagem animada tornaria evidentes as diferentes manifestações sensíveis e impossíveis de estabelecer com a observação naturalista, e descreveria aqueles dificilmente restituídos pela linguagem escrita. Nesse caso, a imagem animada permite uma utilidade científica, a sua originalidade de *evidenciar fatos que são impossíveis de estabelecer* em relação a outras formas de observação e de expressão clássica.

9 Da Formação de Pesquisadores Cinematográficos da Universidade de Paris X – Nanterre, sobressai notadamente, a obra *Cinema e antropologia* (1998), de Claudine de France, tese que releva fundamentalmente as opções e dificuldades particulares com que todo cineasta se depara no desenrolar dos registros visuais em antropologia.

Qual seria então o papel das expressões verbais e escritas? Segundo a autora, as expressões verbais e escritas têm, na imagem animada, um suporte que lhes permite desempenhar-se melhor sobre constantes e inalteráveis fenômenos fluentes, e não mais sobre a persistência cristalizada das representações artísticas de características figurativas estáticas (desenhos, pinturas, fotografias), ou sobre o fluente efêmero do mesmo modo que apreende a observação direta, imediata. France enfatiza essa relação: “Tomando o lugar da escrita, a imagem animada libera assim linguagem de seu papel de espelho aproximativo do fluente, sobre o qual pode ser dito agora um discurso totalmente diferente.” (DE FRANCE 1989, p. 7). Como resultado disso, a adoção da imagem animada nas pesquisas modifica profundamente as relações entre a observação e a linguagem (oral ou escrita). A autora chama a essa nova relação “*observação imediata / observação diferida / linguagem*” (Op. Cit. 1987, p. 7, *Grifo do autor*).

A observação diferida

Observar e descrever são ações inerentes a toda prática antropológica, sobretudo nos moldes da *práxis* clássica. Com a introdução das novas propostas imagéticas — o vídeo, neste caso — as possibilidades de enriquecer e incrementar outro exercício, além dessas duas técnicas, revolucionaram o método empírico natural dirigido a revelar e explicar as características observáveis dos fatos reais. Es-

sas particularidades pressupõem determinadas operações práticas, tanto com os objetos estudados quanto com os meios materiais de apreensão de conhecimento utilizados. Entenda-se este método de observação como o *método de conhecimento empírico*, isto é, “a percepção dirigida à obtenção de informação sobre objetos e fenômenos da realidade constitui a forma mais elementar de conhecimento científico, na qual encontra-se a base dos demais métodos empíricos.” (RODRIGUEZ 1984, p. 40). Em outras palavras, esse tipo de observação se produz da ação do objeto exterior sobre os órgãos sensitivos do homem e, como consequência dessa atividade, origina-se a percepção da realidade objetiva.

Destas práticas — observar e descrever — julgava-se ter dito tudo. A partir de 1969, após numerosos exames e realizações de filmes, Claudine de France levanta interrogações, questões, opções e dificuldades de ordem metodológica que, no filme antropológico, permaneciam obscuras, ainda que existissem aportes teóricos metodológicos efetuados por diferentes pesquisadores usuários da imagem animada. Dos resultados dessas análises, a autora entra num terreno importante a ser desvendado, sobretudo no que diz respeito à utilização do audiovisual como meio de obter conhecimento na antropologia. Com o intuito de propor certas considerações de rigor metodológico, ela parte da seguinte interrogação:

Sobre os aspectos da atividade humana os mais acessíveis à imagem animada e sobre os meios específi-

cos à disposição do etnólogo-cineasta para mostrá-los ou colocá-los em relevo, fomos levados a nos colocar a seguinte questão: Até que ponto a introdução do cinema na etnologia modificou a maneira que tinha o etnólogo de observar e descrever? (1989, p. 3).

Sabemos que em todo processo de observação podem ser reconhecidos basicamente cinco componentes:

O objeto de observação, o sujeito de observação, as condições de observação, os meios de observação, e o sistema de conhecimentos a partir do qual formula-se o objetivo da observação.

Tanto o objeto quanto o sujeito de observação são elementos imprescindíveis para que esta se realize — não há observação sem objeto quanto menos sem sujeito. Por outra parte, as condições de observação se constituem nas circunstâncias através das quais esta se realiza. Quer dizer, o contexto natural ou artificial no qual o fenômeno social se manifesta ou se reproduz. Por sua vez, o sistema de conhecimentos onde se demarca o processo de observação, é o corpo de conceitos, categorias e fundamentos teóricos da antropologia.

No entanto, são os meios materiais de observação — neste caso, o vídeo — que possibilitam a ampliação, a transformação das qualidades, as características e/ou as particularidades do objeto da observação. É nesse estágio do processo de observação que nos detemos a pensar na seguinte questão: *Será que antes de passar a observar outras fases do objeto de pesquisa ou, eventualmente, a ela-*

borar e descrever os primeiros resultados da observação sensorial,¹⁰ não deveríamos verificar se essa observação foi minuciosamente realizada? Aqui, a imagem animada desempenha um papel fundamental porque ela oferece às práticas de observar e descrever um novo suporte a usufruir,¹¹ colocando assim um novo olhar, dessa vez *mecânico*, naquilo que nos é dado ver. No entanto, reconhece-se que, pela mediação¹² desse olhar *mecânico*, o pesquisador usuário desse novo suporte orienta a observação e a descrição, ao sujeito sensível de registro imagético.

Exemplos de pesquisas e filmes que nos permitem sustentar esse propósito são, entre outros, o do Barri Machin sobre a restituição de rituais de exorcismo em Sri-Lanka, as experiências fílmicas descritivas como *Dead Birds*, de

10 Mesmo quando essa observação for participante, sem a utilização de uma ferramenta de registro audiovisual, não deixa de ser sensorial e imediata.

11 Utilizo o termo usufruir nos dois sentidos: de *posse*, porque a observação uma vez cristalizada ou registrada, nos outorga a possibilidade do *feedback*; e de *gozo*, para tirar proveito de dados essenciais das variadas manifestações concomitantes que compõem a atmosfera de um grupo humano, e que geralmente passam despercebidos na observação natural.

12 É também mediação, na medida em que se estabelecem as relações entre o pesquisador e as pessoas filmadas no próprio local de observação, antes que o instrumento invasor possa provocar rejeição de parte dos agentes e assim ocasionar ruptura das relações entre observador e observado.

Robert Gardner¹³, fundada nas atividades guerreiras (com arcos, flechas e lanças) e rituais funerais dos *Dani*¹⁴. Ou, para citar outros ensaios fílmicos micro-descritivos, o de Claudine de France em *La Charpaigne e Laveusses*, cujos exercícios baseados na descrição do referencial espacial do movimento individual humano, de que o maior exemplo é o trabalho das mãos em oposição ao conjunto do corpo. Nesse caso, a descrição aproxima a restituição das cadeias de gestos e operações concernentes a esses momentos (1989, p. 38–70).

Inúmeras vezes, o fato de fixar de forma persistente todo um fluxo de atividades sensíveis que podem ser analisados pelo pesquisador-cineasta, pelo informante e pelos dois juntos, no próprio campo ou no laboratório, torna-se fundamental para novas descobertas. A abertura de uma nova relação de troca de informações, graças à potencialidade desse novo meio, segundo de France, dá origem à uma nova proposta — *a pesquisa exploratória* — na antropologia:

Três fatos parecem estar na origem da generalização da pesquisa exploratória. São eles: a existência de processos repetidos; a possibilidade técnica de repetir o registro contínuo destes processos, e a possibilidade de repetir,

13 Detalhes mais profundos sobre outras faces das guerras foram completados após a terceira viagem de Karl Heider aos Dani. Ver HEIDER, K. G. Uma História do filme etnográfico. In, *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, UERJ, 1995, p. 41–44.

14 Localizados na então Nova Guiné (hoje, a província de Irian Jaya, na Indonésia).

no próprio local da filmagem, o exame da imagem, ou seja, a *observação diferida* (grifo nosso) do processo estudado (...) De fato, a partir do instante em que o pesquisador dispõe do meio de reproduzir de maneira repetida a fluência do processo estudado e de observar à vontade sua imagem — o sensível filmado reversível — por que persistiria em tomar por referência o sensível imediato irreversível? E por que se incomodaria com uma observação direta anterior ao registro do processo?. (Op.Cit., p. 308).

Face a essa proposição, a *observação diferida* possui duas funções metodológicas:

1) com a mesma essência técnica e metodológica da observação partilhada, substitui a observação imediata no exame aprofundado do processo, a partir do momento em que

o registro cinematográfico, suporte da observação diferida, torna-se o primeiro ato da pesquisa. O filme abre a pesquisa. A entrevista com as pessoas filmadas e a inquirição dos informantes apoiam-se no exame do registro e deixam de ser uma etapa preliminar à filmagem, sendo eles próprios diferidos. (DE FRANCE 1989, p. 309)

2) instaura uma nova relação na construção dos resultados finais na pesquisa. Pois, enquanto na metodologia tradicional, a verificação dos resultados pode ser prejudicada na passagem da observação sensorial, direta e imediata — uma vez que essa passagem traz como suporte o ca-

derno de notas e a memória. Na observação diferida essa passagem é mediada pelo observado filmado que gera um novo tipo de construção dos resultados finais, pois esses se baseiam na observação diferida, que possibilita dois tipos de análises.

- do ponto de vista do *antropólogo*: em primeiro lugar para examinar e interpretar os dados repetidamente com o propósito de obter respostas às interrogantes da pesquisa ou descobrir novas, e ao mesmo tempo oferecer alternativas de análise a outros pesquisadores sobre os mesmos dados visuais.
- em segundo lugar, do ponto de vista do *cinesta*: para tomar conhecimento das diferentes relações entre as imposições instrumentais (neste caso, videográficas), e os procedimentos de descrição fílmica e principalmente de certas circunstâncias e situações¹⁵ do processo observado que não figuram sobre a imagem. Permittendo, dessa maneira, um melhor ajuste nos métodos particulares de registro fílmico.

A conjugação desses olhares é um dos fatores que explicitam as vantagens de uma proposta metodológica colocadas na observação diferida. Vejamos:

15 Circunstâncias, aspectos, situações, momentos ou também chamados de *Bastidores*. As investigações desses bastidores concederão outros elementos à análise do processo de observação global.

Muitos fatos e gestos recolhidos no filme escapam à atenção do espectador durante as primeiras vezes em que o assiste. Ocultos pelo *continuum* gestual e pelo desdobramento simultâneo dos diferentes aspectos do processo apreendido, muitas vezes efêmeros ou por demais familiares, não são percebidos a não ser depois de numerosos exames da mesma sucessão de imagens. O espectador, invadido pelo material que tem à sua frente, retém inicialmente os aspectos ou momentos mais impressionantes, aqueles que, por exemplo, permitem-lhe mais facilmente emprestar uma continuidade mítica às manifestações rituais, uma coerência narrativa às atividades materiais. Muitos gestos, objetos, encadeamentos ou intervalos, relações de ordem no espaço ou no tempo passam assim despercebidos. (DE FRANCE, 1989, p 335-336).

Dessa maneira, temos um bom exemplo de decifração nas análises das imagens que Annie Comolli faz do filme de Jean Rouch *Architectes Ayorou* (DE FRANCE 1989, p. 339). Dito filme tinha sido pacientemente analisado pela pesquisadora antes que descobrisse, em segundo plano da imagem, a presença de uma garota observando atentamente o trabalho das mulheres. Embora o cineasta não tenha tido a intenção de colocar em evidência essa forma particular de aprendizagem, a observação diferida resulta, neste caso, ser um meio eficaz de encontrar, no observado filmado, elementos ocultos da imagem. Desse modo, a fundamental preocupação para Annie Comolli, não é ver somente os fatos e gestos da vida cotidiana ou cerimonial, mas de sublinhar, sobre a imagem, alguns de seus aspectos melhor do que outros.

Mas, o aproveitamento conjugado desses dois pontos de vista é encontrado, entre outras pesquisas, nas análises imagéticas de Jane Guéronnet,¹⁶ que usufruiu das particularidades do vídeo e procedeu ao estudo da vida de uma família francesa de classe média alta em Paris. Nessa perspectiva, o seu objetivo foi estudar os cuidados do corpo a partir do comportamento que os pais dispensam na proteção higiênica de seus filhos na infância. Segundo a autora, os resultados dessa sociologia elementar são eloquentes:

O filme foi visto cerca de trinta vezes. Deste modo, o fluxo contínuo foi estabelecido: a revisão do vídeo, o comentário oral das imagens e a descrição por escrito das análises. A partir da visualização das imagens fomos capazes de formular algumas perguntas e respostas concernentes ao material observado. (HOCKINGS 1993, p. 25-43).

Nesses casos, as análises dos filmes permitem descobrir as relações e modos de cooperação e manipulação ou ritmo corporal dos pais durante o ato de banhar os filhos. Estes, por sua vez, mostram as diferentes formas de rituais de divertimento. Desse modo, todo movimento costumeiro é expressivo no coração das relações sociais entre os componentes da mesma família.

16 Jane GUÉRONNET (1953-1989), antropóloga/cineasta e especialista em procedimentos corpóreos, da Universidade de Paris X Nanterre, fez muitos filmes sobre rituais cotidianos na França. Publicou *Le Geste cinématographique* (1987), uma genuína teoria do ato de filmar no filme documentário.

Enfim, a observação diferida, fundamentada no observado filmado, propicia o esclarecimento, a explicação, a decomposição eventual e/ou mapeamento das diferentes formas de expressão ocultas ou de difícil percepção nos processos a descrever. Os diferentes exemplos aqui expostos admitem a possibilidade de outros resultados finais nas pesquisas. A *observação diferida* abre um novo suporte à escrita. Isto é, após múltiplos exames das imagens, tornam-se possíveis maiores informações descritivas no texto final. Claudine de France o sublinha pertinentemente:

Das informações obtidas durante as entrevistas feitas a partir da visão repetida das imagens surge o material para um texto escrito apoiado no observado filmado. O texto não possui a dupla função de fixar e de estabelecer os fatos móveis e irreversíveis, mas permite que o pesquisador/cineasta proceda ao estabelecimento e à análise fina destes fatos, cujas manifestações a imagem capta e retém, e explicita, sob uma forma mais ou menos coesa, segundo as necessidades, as relações que lhe são subjacentes (...) a escrita, mesmo contribuindo para elucidar a imagem, permanece sua serva, porque submete-se antes de tudo às leis de desenvolvimento do fluxo gestual. O texto nada mais é do que o momento necessário deste paciente trabalho de decifração do sensível do qual participa conjuntamente com a observação diferida e a palavra. (1989, p. 346-347)

Acreditamos, portanto, que o registro videográfico em antropologia não limita-se à mera ação de filmar ou *disparar o olho mecânico* de qualquer maneira. Muito pelo contrário, o

uso do vídeo força-nos a considerar a importância de procurar, investigar e evidenciar novas estratégias de pesquisa de campo. Quer dizer, produzir uma espécie de manifesto de estratégias que possam obrigar-nos a ir além da natureza clássica do trabalho de campo. Esta ferramenta pode guiar-nos ao desempenho emancipatório na pesquisa de campo, com a sagrada observação compartilhada, e fundamentalmente — graças às análises das imagens — tornarem-se verdadeiros suportes não só ao diálogo com as pessoas filmadas, mas à abertura de brechas na análise multidisciplinar daquilo que a imagem nos deixa ver. Desta forma, podemos ter uma real ruptura com as formas tradicionais de observar e descrever, já que as especificidades que a imagem animada nos oferece pode tornar possível a produção social do conhecimento em certas áreas da antropologia.

Fronteiras imprecisas em terrenos movediços

É quase um século desde que Robert Flaherty apresentou *Nanook* pela primeira vez; a partir de então, têm-se realizado muitos filmes e, recentemente, muitos vídeos que nos mostram e descrevem “outras” culturas. No entanto, só algumas dessas realizações se elaboraram tomando como base aquilo que fez de *Nanook* uma das principais lições. Juntaram-se, de alguma maneira, duas modalidades culturais para, assim, poder observar tanto a vida cotidiana quanto os meios derivados de conhecimentos sistematizados. A opção de Flaherty no seu filme foi provavelmente o primeiro passo para a intro-

dução dos meios de comunicação (cinema, vídeo e fotografia) na aquisição de conhecimento antropológico. Conhecimento através do qual tanto os povos que têm enfrentado o desafio que supõe a representação de suas próprias histórias e culturas, quanto dos antropólogos usuários do audiovisual que tentam ou reconstruir culturas no sentido contrário aos processos de aculturação, e divulgar elementos do comportamento tradicional para a posteridade, ou analisar os diferentes fenômenos culturais apoiados nas imagens como fonte reveladora de descoberta antropológica.

Já se passaram também mais de sessenta anos desde que André Leroi-Gourhan (1948, p. 42-50), apresentou seu trabalho intitulado *Le film ethnographique existe-t-il?* ao Congrès International du film d'Ethnologie et de Géographie, artigo que contempla, segundo Claudine de France, o nascimento do filme etnográfico. Mas, a sua integridade e constituição continuam a colocar-se em pauta à discussão assim como o lugar que lhe deve ser atribuído na pesquisa antropológica e na exposição de resultados. A mesma De France constata tal evidência:

Tentar responder a essa questão de uma outra maneira que não seja através da exposição de um conjunto de receitas metodológicas é uma tarefa delicada porque ela supõe parcialmente resolvidos certos problemas fundamentais. Destes, os mais complexos dizem respeito às funções cognitivas da imagem animada, aos aspectos da vida social e cultural aos quais tem acesso o cinema e às maneiras como se processa esse acesso. (1989, p. 1)

De tal maneira que não é de surpreender que esses princípios metodológicos do filme etnográfico ainda permaneçam obscuros, não obstante os importantes esclarecimentos trazidos por aqueles que tentaram e continuam a fazer, por várias vezes, um balanço do emprego do filme etnográfico e de considerar seus novos horizontes.

É por isso que, baseados em nossas experiências de ensino e prática antropológica, gostaríamos de fazer algumas considerações metodológicas e teóricas a respeito da utilização videográfica em pesquisa de campo. Sem a pretensão de um balanço exaustivo, não será nossa intenção constituir um panorama completo sobre a antropologia e o audiovisual. Cientes dessa de(limitação), quando muito, teremos composto certas *fronteiras imprecisas em terrenos move-dijos*, acerca de reflexões que visem insistir na importância do aprofundamento metodológico e epistemológico, de que adocem os encontros ou desencontros destas duas *práxis*.

1) Em comparação, de outras áreas das ciências sociais, a antropologia visual mantém abertas brechas decisivas no campo epistemológico. Isto como resultado dos diferentes usos que lhe conferem ao filme antropológico. Quer nas pesquisas que envolvem tanto o filme quanto o vídeo como ferramentas de registros audiovisuais dos fenômenos culturais, quer pelo grande interesse na produção de filmes etnográficos com o intuito de serem utilizados em salas de aula e outros auditórios. Quer como possibilidade de interação com os próprios grupos estudados. Quer como meio de utilização e expressão político-cultural

dos próprios personagens, enquanto realizadores. Marc-Henri Piault, confirma essa falta de constituição da antropologia visual: “Infelizmente, estes usos variados são, em geral, confusos, e atribuem ao cinema antropológico um estatuto relativamente sombrio, o que torna sua utilização, de certo modo, ambígua.” (1994, p. 62-63). Hoje em dia, é reconhecido que, como consequência dos resultados dos registros imagéticos com objetivos antropológicos, conferem ao cinema antropológico ou à antropologia visual uma constituição sem a robustez de outras disciplinas nas ciências sociais. Manifestando-se por um lado, as diferentes complicações encontradas na difusão dos filmes que são, em grande parte, um pouco menos que informações confidenciais, limitados a um pequeno grupo. Sem poder conseguir, assim, um estatuto de rigor científico para os resultados, nem a recepção de um grande público.

Por outro lado, urge, acreditamos, de um aprendizado da leitura dos dados audiovisuais, pois o desconhecimento da linguagem cinematográfica é um obstáculo tanto para os usuários que buscam desenvolver esta técnica quanto para os antropólogos que analisam os resultados. Concordamos com o que David MacDougall, considera atentamente que: “Quando recorremos ao filme, devemos saber se é como método de trabalho de campo ou como simples meio de publicação, pois produzir um filme é não tanto saber olhar através de uma câmera quanto ver o que há na tela.” (1994, p. 72). O autor pretende dizer, bem

entendemos, que também são preocupações de todo antropólogo, apreender elementos próprios de uma leitura cinematográfica, videográfica ou fotográfica, implícita nelas. Essas manifestações tornam-se obstáculos para aqueles que tentam instituir-se nesta área, quer como um campo de práticas quer como um motivo de reflexão que favoreça a compreensão antropológica da diversidade humana.

- 2) O fato de que a antropologia seja, por excelência, uma disciplina da observação faz, por um lado, que a antropologia — sobretudo, a pós-moderna — formule rigores atribuídos ao texto escrito, enquanto expressão científica. Nesse sentido, a antropologia e o audiovisual permanecem muito afastados. Evidentemente, para isso não acontecer é preciso que tanto a escrita quanto o audiovisual possam tocar ao ritmo de uma mesma partitura, isto é, submeter-se a interpretações, a leituras, e análises análogas, o que de forma alguma é o caso. Enquanto para o antropólogo, por um lado, refuta Bela Bianco:

A ênfase no texto escrito relegou a uma posição marginal e oculta o fato de que a prática da pesquisa antropológica implica também, de um lado, na produção de artefatos visuais enquanto documentos constitutivos da pesquisa; e de outro, não só na elaboração de textos escritos, mas também na produção de etnografias visuais. (1993, p. 55-56).

Por outro lado, para o cineasta, a desaprovação dos resultados da utilização do filme nas pesquisas sempre foram

explícitas, sob a denominação de *enfadonhas* e tecnicamente pouco significantes às exigências mínimas, para agradar uma larga e antiga audiência. Entendemos que, tanto para o antropólogo em razão de uma resistência epistemológica quanto do cineasta, pela valorização de uma qualidade instrumental e artística, o lugar que ocupa o filme está em função de uma sociedade estimulada pelo espetáculo. O complicado para a antropologia visual é que ambas têm as suas razões por serem historicamente construídas. Filmar não é, de forma alguma, o mesmo que pesquisar. No que diz respeito à observação, o bloco de notas e as entrevistas, são meios de reflexão diferentes do que o filmar. Visionar o material filmado não é a mesma coisa que classificar e sistematizar as notas de campo, a não ser que o audiovisual em antropologia seja aplicado — como de fato é — às pesquisas que contemplem descrições rituais, operações técnicas, o ritmo e movimento, descrições espaciais, relações culturais e manifestações culturais. Neste caso, o audiovisual é, portanto, quem melhor captura e percebe, sob outro ângulo, as manifestações simbólicas. Isto em íntima relação a Clifford Geertz, quando afirma que “a única maneira para descrever os eventos culturais repousa precisamente na interpretação deles.” (CHIOZZI 1989, p. 19).

- 3) Os *bastidores* do processo de registro. Isto é, tanto o diálogo verbal que possa se estabelecer entre as pessoas filmadas e o cineasta, quanto as diferentes relações interpessoais originadas pelo desenrolar do processo, mos-

tram-se altamente expressivos. Estes *bastidores* provocam uma outra forma de antropologia, *a antropologia da produção audiovisual em antropologia*. Assim, proporcionaria maiores subsídios de análise global do processo de utilização do audiovisual na antropologia. Nesta linha de raciocínio, permite-nos coincidir com duas análises concretas: a primeira, quando Etienne Samain reflete:

Não são somente problemas de natureza mais teórica — como aqueles, por exemplo, do estatuto epistemológico das imagens e dos médiuns — que, ao se impor, requerem toda a atenção do antropólogo visual; são ainda, esses tantos outros questionamentos relativos aos processos, códigos e condições — e *de produção*, e de transmissão, e de recepção/leitura — dessas mensagens e dessas estéticas imagéticas que se tornam imprescindíveis de serem desvendados, se quisermos constituir uma antropologia visual. (1994, *Grifo do autor*).

Nessas circunstâncias, a produção de outro vídeo em tempo real (longos planos de sequência) seria a melhor forma de fixar esse *continuum*. A limitação aqui seria da ordem financeira, já que destinar-se-ia um grande volume de fitas para sua execução. Neste caso, antropologia e audiovisual não convencionariam sobre uma determinada questão.

A segunda é outra forma de antropologia da produção em antropologia, determinada pela falta de uma postura crítica da parte dos usuários e destinatários, diante do resultado imagético dos registros utilizados (cinema, vídeo,

fotografia). Necessita-se, então, perguntar sobre suas estruturas manifestas e incluídas que todo processo de produção audiovisual em antropologia sempre carrega. Aqui, os bastidores funcionam como espaços de construção histórica e fontes reveladoras de concepções filosóficas e ideológicas. Todo ato de produção de imagens diz respeito ao desvendamento das propostas ideológicas e culturais dos observadores utilizadas no seu desencadeamento como meio de persuasão em um determinado contexto histórico. Sob essas considerações, são poucas as pesquisas consagradas nessa direção — objetivo pouco exequível na atual sociedade do espetáculo e simulação, estimulada ao despojo ou galvanização do sentido do real.

- 4) Os benefícios outorgados à *observação diferida* são evidentes uma vez que, a participação das próprias pessoas filmadas nas constantes repetições assegura um maior aproveitamento do material registrado. Entretanto, faz-se necessário sublinhar que tal princípio metodológico dependerá fundamentalmente da natureza do fenômeno social registrado. Essa mesma natureza, inscrita no tema de pesquisa, decidirá se é preciso a intervenção dos informantes. Nem toda aplicação do audiovisual na antropologia pode ser sujeita à aplicação do *feedback* — com certeza esse espírito metodológico ficou muito longe de ser aplicado nos registros de Robert Gardner, em *Dead Birds*. De outro lado, nem sempre as pessoas filmadas mostram-se disponíveis para informar e/ou comentar,

quer para analisar sua própria imagem e comportamento, quer para comentar imagens ou comportamentos coletivos, pelo fato de estarem envolvidas outras pessoas, outros indivíduos. Nesse caso, vai depender, de um lado, de certo grau de consciência da parte do observado em relação ao que o observador pretende com sua participação *a posteriori* no processo mesmo de registro. Ora, se o mesmo processo de registro alterou seu comportamento enquanto personagem, a tortura a que é submetido pelas constantes visões repetidas das imagens acaba muitas vezes por aborrecer aos informantes. Levantam-se, deste modo, certas considerações éticas que todo pesquisador deveria prestar em relação a seu informante/participante, considerações que dizem respeito à necessidade de submetê-los a uma explanação *global* do processo de pesquisa. Como resultado dessa atenção, contemplam-se o consentimento voluntário do informante e o mútuo respeito entre observador e observado/participante, a fim de conseguir os objetivos procurados. Na *observação diferida*, essa relação de partilha entre observador e observado sobre os registros imagéticos, torna-se essencial desde que sejam realizadas nos primeiros momentos das análises. No entanto, essa estratégia revela-se, ao nosso ver, mais válida e relevante a partir das análises tanto do antropólogo quanto do cineasta, ou desde que o observado filmado seja acompanhado de outros pontos de vista que se interessem sobre dado fenômeno social. Das informações obtidas a partir destas análises finas das ima-

gens surgirá o material para o texto escrito, como suporte do observado filmado. Neste caso, a escrita é submetida à imagem.

- 5) Especificamente, no que diz respeito às perspectivas da proposta de Claudine de France, apoiadas na repetição¹⁷ do processo observado (método de esboços¹⁸), de seu registro e de seu exame na imagem, na companhia das pessoas filmadas, estas são as bases do *filme de exploração* que permitem transformar o filme de simples espetáculo em instrumentos de pesquisa. Estas não servem de obstáculo, para dar lugar a certas críticas que põem principalmente em causa seu objetivo. Em princípio, levantam-se três pontos críticos da sua proposta. A dois deles, a própria autora se refere: o primeiro é originado no fato de que a “repetição dos esboços tende a recuar indefinidamente a apresentação de um produto acabado, demonstrativo e sintético.” (DE FRANCE 1989, p. 350). Isto leva a que a lógica da apresentação seja sacrifica-

17 Esse tipo de metodologia que nasce da dogmática positivista de vangloriar-se que os estudos sociais poderiam ser analisados da mesma forma que os fenômenos da natureza, hoje, é altamente excluído da discussão sobre a produção do conhecimento.

18 Continuidade e repetição dos registros, associadas a seu exame repetido, fundamentam juntas o que Claudine de France denomina “método de esboços”. Segundo a autora, o método de esboços é inspirado nos procedimentos dos pintores figurativos, que realizam croqui por croqui de um mesmo tema, sob diferentes ângulos, acrescentando detalhes antes de pintar o quadro definitivo. Ver *Cinema e Antropologia*, 1989, p. 320.

da em favor daquela da descoberta. Reconhece também que este método se vê reduzido “preferencialmente aos processos cotidianos, aos gestos maquinais familiares ao antropólogo/cineasta, ou seja, aos atos mais comuns de sua própria sociedade.” (DE FRANCE 1989, p. 350). A isto soma-se que, além de ser dispendioso demais para se cristalizarem, os *esboços* precisam que o processo seja repetível — curta duração — e que bem entendemos, nem sempre acontece.¹⁹ Contudo, todos esses argumentos põem em causa toda a reflexão sobre, por exemplo, a posição secundária que poderia e deveria se conferir à observação direta. O caráter inovador da reflexão e da proposta de Claudine de France, que coloca definitivamente os problemas teóricos e metodológicos do cinema etnográfico no contexto específico dos seus meios de trabalho, parece-nos ainda assim, de inegável interesse.

6) Finalmente, acreditamos que não há por que deixar de buscar além dos limites tradicionais da antropologia visual. Nestes momentos de objetivação e mundialização, os vínculos finalmente concebidos como específicas unidades compactas e, ao mesmo tempo, como relações em um equilíbrio dinâmico, deveriam apagar muitos dos

19 São os casos de nossos vídeos *O Carrssel* (1996), *O Santiago* (2003), *O Santo Reis em Ibaté* (2006) e *O Exú no Reino de Ogum* (2012). Seja pelo extenso processo técnico de transformação em brinquedo artesanal, seja pelo caráter sazonal e ritualístico dos registros videográficos, determinou-se a não aplicação do espírito metodológico precedente.

artificiais limites entre disciplinas que têm traçado as ciências ocidentais. Um antropólogo que tem esse tipo de perspectiva deve ser capaz de recolher informações significativas suficientes para responder a seus próprios objetivos, enquanto, ao mesmo tempo, desenvolve-se um compromisso político com os indivíduos e as racionalidades que as rodeiam. Por outro lado, essa prática e as perspectivas derivadas dela permitiriam à antropologia ampliar em alcance e incorporar os meios audiovisuais, vários assuntos relacionados às potencialidades e especificidades destes, e as restrições que enfrentam para lograr seu objetivo proposto anteriormente. Exigirão que se tratem de aspectos que são críticos para a comunicação, como as mensagens, os códigos, a difusão, o impacto com os espectadores/destinatários. Então poderiam revelar a estrutura e as características das mensagens difundidas para procurar definir aspectos formais das estratégias que normalmente produzem a fragmentação do público e a submissão dos principais agentes culturais. Não duvidamos que, tanto a *práxis* antropológica quanto a empreitada audiovisual, mesmo com a produção teórica e prática de que se enriqueceu nestes últimos anos, continuarão a procurar regras elementares e pontos de convergência. Apesar dessas contingências de ordem metodológica, teórica e ética, para as ciências sociais, o audiovisual lhe outorga um leque de possibilidades de lucro que não deve ser deixado de lado por um pretensão rigor acadêmico.

Os fragmentos que antecederam são critérios muito particulares, que dizem respeito a uma experiência pessoal sobre um discurso e uma prática produzida na utilização do audiovisual em antropologia, ou melhor, *antropologia visual*.

Bibliografia

AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas-SP: Papyrus, 1993.

BIANCO, B. F. Antropologia e Cinema: Questões de linguagem. In: *Cinema e Antropologia*, Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. RJ: Interior Produções, 1993.

BRISSET, D. Aportación visual al análisis cultural. In: *Revista Telos*. Madrid, n.31, 1989.

CHIOZZI, P. Reflections on Ethnographic Film with a General Bibliography. In: *Anthropology Visual*. Pennsylvania: HAP, v. 2, 1989.

COLLIER JR, J.; COLLIER, M.. *Visual Anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986.

FRANCE, C. Corps, Matière et Rite dans le Filme Ethnographique. In: *Pour une Anthropologie Visuelle*. Paris: EHESC, 1976.

----- *Cinéma et Anthropologie*. Paris: EMSH, 1989.

GUÉRONNET, J. *Le Geste cinématographique*. Paris: Universidade de Paris-X Nanterre, 1987.

----- *Ritual and Cooperation In: a Bodely Procedure*. In: HOCKINGS, P. (ed.) *Visual Anthropology*. Switzerland: Harwood academic publishers, v. 6, n.1, 1993.

JACKINS, I. Margaret Mead and Gregory Bateson In: Bali: Their use of Photography and Film. In: *Cultural Anthropology*. Washington: American Anthropological Association, v. 3, n.2, 1988.

LEROI-GOURHAN, A. Cinéma et sciences humaines — Le filme ethnologique existe-t-il?. In: *Revue de géographie humaine et d'ethnologie*. Paris, n. 3, 1948.

MACHIN, B. Video and Observation of Complex Events — The New Revolution In: Anthropology. In: *Glasnik — Bulletin of Slovene Ethnological Society*. Zagreb, v.28, 1988.

MACDOUGALL, D. Mas afinal, existe realmente uma antropologia visual? In: *Catálogo II Mostra Internacional do filme etnográfico*. RJ: Interior Produções, 1994.

_____. *Pour une anthropologie visuelle*, Paris: EHESS, 1979.

PEIXOTO, C. Kaléidoscope d'images — les contraintes et les contributions de l'audiovisuel à l'analyse des relations sociales. In: *Journal des Anthropologues — Dossier les territoires de l'altérité*. Paris: AFA, n.59, 1995.

_____. Filme etnográfico e documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições”. In: *Cinema e antropologia — Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual*. RJ: Interior Produções, 1994.

_____. *Reencontro do pequeno paraíso: um estudo sobre o papel dos espaços públicos na sociabilidade dos aposentados em Paris e Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado na EHSS, Paris (1993).

PIAULT, M-H. Antropologia e Cinema. In: *Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, RJ: Interior Produções, 1994.

RODRIGUEZ, F. J. et al. *Introducción a la Metodología de las Investigaciones Sociales*. La Habana: Política, 1984.

ROUCH, J. Os “Pais Fundadores” dos “Ancestrais Totêmicos aos Pesquisadores de Amanhã”. In: *I Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. RJ: Interior Produções, 1993.

SAMAIN, E. *Para que uma antropologia consiga tornar-se visual*. Campinas: Multimeios-Unicamp, Mimeo, 1993.

Raízes e asas para as imagens

Etienne Samain

Universidade Estadual de Campinas, SP/Brasil

Dois desafios na institucionalização da Antropologia visual

Devemos falar de antropologia visual desde que seja para constituí-la qualitativamente. Não é preciso procurar convencer aqueles que não suportam as imagens ou, simplesmente, as recusam. São, muitas vezes, amantes do texto que se acostumaram a disciplinar o discurso sobre os homens na lógica da escrita. Falam dos seres vivos, é verdade, os descrevem, sem ousar mostrá-los.

Eles têm razão de acreditar na necessidade e na eficácia do discurso verbal. Partilho suas convicções. Tornam-se, todavia, péssimos apóstolos da escrita (esta, fundamentalmente uma figura composta por traços que somente podem emergir a partir de uma outra imagem — a página branca — sobre a qual os signos vão se alinhando), quando confinam as imagens em anexos, em apêndices, nas dependências e nos bastidores de um teatro de sombras, reduzindo-as a papéis de auxiliares que servem de ilustrações, de amostras documentais, de justificativas ao discurso que elas vêm caucionar.

A problemática de fundação de uma antropologia visual, hoje, vai bem além dessas relutâncias e recusas que acompanham as turbulências e os medos de entrar no século XXI. A antropologia, com efeito, participa de uma virada cognitiva e comunicacional de tamanho planetário e a chamada “civilização das imagens” levanta, deste modo, outros sérios desafios. Não se trata mais de conceber as imagens como se fossem cerejas, enfeites sobre o bolo do saber. É questão, daqui para frente, de tomar consciência e de procurar entender como os homens continuam a pensar, a comunicar-se, a organizar-se em sociedades através de novos dispositivos audiovisuais que obedecem a outras gramáticas, a outras modalidades lógicas, a outros códigos e sistemas de pensamento. Face ao dilúvio de imagens, boas (e ruins), que, ao mesmo tempo, nos provocam, nos moldam, como podem nos iludir até à cegueira, os antropólogos, entre outros, têm que redescobrir, ao lado da escrita, tanto as singularidades como os limites de um conhecimento por imagens, tanto as exigências de suas representações como a relevância e a pertinência de seus usos.

Dois imperativos para não perder outro(s) tempo(s)

Sabemos que a antropologia nasceu paralelamente à descoberta da fotografia, nos meados do século XIX. A “antropologia visual”, dessa forma, existia bem antes que recebesse essa nomenclatura—uma etiqueta recente, aliás,

discutível. O quase bicentenário desse duplo nascimento deveria merecer nossa atenção.

De um lado, seria de bom tom, não querer reinventar a roda e, sim, aperfeiçoá-la. O que significa que, se quisermos pensar por imagens, seria proveitoso senão necessário fazer a história dos usos e experimentos com imagens realizados por antropólogos que nos precederam. Podemos citar Boas, Malinowski, Margaret Mead, Gregory Bateson e tantos outros, os quais não precisam de monumentos, mas merecem muito mais que nossas meras citações. Cada um nos convida a mergulhar e a descobrir, nos seus sofisticados laboratórios de utilização e de montagens de imagens, suas preocupações, seus achados, seus erros e seus fantasmas.

De outro, devemos engajar um diálogo mais consistente entre categorias profissionais complementares, já que a antropologia visual representa o cruzamento claro entre Antropologia e Fotografia (e, desde então, evidentemente, as maquinárias audiovisuais e as tecnologias digitais). Ambas as áreas participam de uma necessidade comum: a de observar as culturas e os homens que a fazem. Nesta perspectiva, o “olhar antropológico” e o “olhar fotográfico” hão de aprender a conjugar melhor dois imperativos próprios à única antropologia visual: “aprender a ver” e “saber pensar e fazer pensar em imagens”. O que remete ainda a outras tarefas. É necessário estudar e pensar as imagens nas suas singularidades e complementaridades, saber o que elas são, o que elas podem, o que não podem fazer nos campos das ciências humanas. É necessário aprender a manejar

as máquinas de imagens, a descobrir até onde as potencialidades tecnológicas permitiriam desvendar (mediante manipulações laboratoriais das imagens) domínios de difícil exploração no campo dos fenômenos culturais. De maneira mais elementar e tratando-se de registro de imagens em movimento, vale lembrar a necessidade de um registro sonoro de qualidade e de uma filmagem sem tremores e sem duração excessiva. É preciso renunciar à tentação de querer dizer tudo como é salutar saber reconhecer que algo não deu certo.

Dar raízes e asas às imagens

Não basta produzir imagens, acumular imagens. Não se constrói uma ciência somente a partir de simples representações imagéticas. Sem nunca desprezar a palavra, cúmplice da imagem, é necessário, sobretudo, saber problematizar visualmente, isto é, se perguntar — com relação a um determinado objeto de estudo — de que modo singular tratá-lo sob o regime das imagens. Perceber-se-á logo que tudo o que é visível não é necessariamente apropriado a um registro visual. Mas, se poderá descobrir também que se a antropologia visual é o registro de fatos e de atos dos homens, ela é convocada a outras interiorizações, a outros desdobramentos. Ela deve ser, com os fatos, depoimentos e eventos que revela e procura entender, um espaço de interpelações e de questionamentos. Deve ser, para quem a faz e para quem a receberá, um campo de memórias reavivadas

e de horizontes já entreabertos. A antropologia visual, para ser fecunda, deve ser uma insistente questão capaz de conectar a memória dos homens, o presente dos homens e o destino dos homens.

Dar raízes e asas às imagens tem algo a ver com o sério compromisso do funambalista¹. A arte do funambalista é sempre arriscada. Ele deve esticar seu fio entre dois mundos e avançar. Ele sabe que nunca conseguirá alcançar os céus. Sabe que, se cair, não será poupado. Ele tem que andar entre dois universos, confiante, solitário e solidário, sobre um simples fio de aço.

1 Equilibrista [nota do organizador]

Imagen e investigación social

Dr. Mariano Báez Landa

Taller Miradas Antropológicas–CIESAS, México

La investigación social y la producción de imágenes, en el sentido mas amplio del término, pretenden mostrar e incluso explicar múltiples determinaciones de una realidad social propia o ajena. La antropología clásica planteó la secuencia de observar, describir y explicar como el camino lógico de cualquier investigación y producción de teoría etnológica. En consecuencia un primer objetivo del cine y video antropológico ha sido el *representar al otro*.

¿Por qué?

¿Para qué?

¿Cómo?

Las imágenes, como representaciones, pretenden ser un instrumento para aprehender la realidad, lo que plantea para el productor de imágenes un compromiso ético con los representados. El escenario de la colecta y producción de imágenes implica actos de percepción y de apreciación, de conocimiento y de reconocimiento, poderosamente influenciados por relaciones de poder y los intereses de los diversos actores implicados (Bourdieu 2001), lo que nos remite finalmente a interfaces subjetivas contenidas en

universos culturales. No solo son procesos descriptivos, también se mira, piensa y califica a los representados. De tal forma que estamos ante el ejercicio del poder de representar.

Existen varias maneras de representar que implican diversas racionalidades para construir las diferencias y reconocer al otro. En el caso particular de la antropología y sus relaciones con el cine y video etnográfico se requiere de distinguir las representaciones étnicas y culturales que se han establecido en el trabajo antropológico y que han estado encaminadas a mantener las jerarquías y asimetrías en la sociedad mexicana y aquellas que pretenden contribuir a la transformación de este orden de status y relaciones sociales.

El trabajo antropológico, como trabajo científico, no escapa a las influencias de la teoría, la ideología y la posición política y los valores del sujeto científico. Las representaciones sociales producidas por el trabajo científico poseen una autoridad ante la sociedad, cuya práctica implica una ética y responsabilidad social y política del investigador.

Scott Robinson (1998) ha planteado que el oficio tradicional de la antropología visual ha sido ser cómplice de la expropiación de las imágenes de los otros utilizando un marco interpretativo de matriz colonial. Dicha expropiación se lleva a cabo mediante la violación de la intimidad cultural de los diferentes. Todo registro cultural de los otros es agresivo por su base hegemónica y los representados no llegan a comprender su utilidad última pese al carácter denunciativo del registro que algunos materiales llegan a producir.

Los medios de registro en audio y video han aportado para la investigación social y humanística una visión de la realidad y una dimensión que traspasa las fronteras del espacio y el tiempo, así como supera el ánimo puramente descriptivo de la vida cotidiana que caracterizó a la etnografía clásica en sus orígenes. Prácticamente desde finales del siglo XIX la fotografía y el cine se acercaron a la realidad cultural de los pueblos intentando captar escenas que rompieran con ideas y estereotipos generados por las propias monografías antropológicas y la simple colecta de los inventarios culturales que había producido el particularismo histórico-cultural. Eisenstein, por ejemplo, con *Viva México* (1930-32), mostró a través del cine una imagen diversa de México, sus protagonistas y paisajes que ya de alguna forma habían sido representados por la tradición muralista, paisajística y fotográfica de varios artistas mexicanos. Hizo lo propio en la Unión Soviética, sobre la revolución Rusa, con *El Acorazado Potemkin* (1925). A finales del siglo XIX Alfred Haddon filma aquella célebre danza melanesia en el estrecho de Torres y pocos años más tarde Baldwin Spencer obtiene un registro cinematográfico de danzas en el desierto central australiano, poniendo en práctica la idea de que el registro audiovisual era ya una pieza indispensable de la metodología antropológica. En los años 30 Margaret Mead y Gregory Bateson captaron imágenes de la vida en Samoa, como complemento a su investigación y trabajo de campo. Durante todo el siglo XX cineastas, antropólogos, etnólogos y sociólogos estuvieron interesados en representar a través de un *cine verdad*,

parafraseando al cineasta y activista ruso Dziga Vertov, la vida social, religiosa, mágica, simbólica, cotidiana y extraordinaria de los pueblos. Estas acciones permitieron generar nuevos conocimientos de nuestra realidad y la de *los otros*. Tanto la investigación social como el cine y el video tienen metodologías específicas para su desarrollo; encontrar las coyunturas, puntos de unión y enlaces entre ellas es un foco de interés permanente en el campo antropológico y que genera algunas preguntas como:

¿Qué otros usos se le puede dar al cine video en la investigación aparte de ilustrar una hipótesis?

¿Para qué se pueden utilizar las imágenes que se capturan?

¿Qué beneficio saca la persona que informa y qué derechos tiene sobre el material?

¿Cuál es el papel de cada participante investigador y realizador?

¿Qué relación puede haber entre imagen e investigación?

El uso de estos recursos ha trascendido el campo estrictamente disciplinario y ha pasado al campo mismo de *los otros*, es decir, frente a las visiones de alteridad sobre lo diverso que originalmente partieron de la academia para intentar no solo describir sino explicar lo distinto, surgen miradas diversas desde campos de acción subalternos de grupos de fotógrafos, videoastas, músicos, literatos, etc. generando arte y conocimientos alternativos, que subvierten la idea de que la ciencia es el único camino para conocer. Aparecen grupos

de fotógrafos, cineastas y videoastas indígenas en México y también el uso cotidiano de una cámara compacta de video o el enlace multimedia por internet, para lograr la comunicación personal entre los migrantes internacionales y sus familias, que originalmente comenzó con el envío por correo postal de cintas Beta o VHS y hoy en día se mantiene por SKYPE u otras aplicaciones que engloban a los smartphones.

También es ya una realidad el *foto y video periodismo ciudadano*, que emerge con fuerza en las redes sociales y que ha impactado con fuerza a las corporaciones monopólicas de comunicación e información. Mención especial merece el movimiento #Yo soy 132, iniciativa sin vanguardia explícita que aparece como una erupción social juvenil que pone en jaque, por varios meses, a los monopolios de la comunicación en México, reclamando una democratización del papel de los medios.

Ante estas nuevas realidades que vive la puesta en práctica de las identidades y la cultura misma surgen otras preguntas:

¿Qué pasa cuando una mirada externa se adentra a una comunidad y pretende reflejarla?

¿Qué pasa cuando una mirada desde adentro proyecta su experiencia a través de la cámara?

¿Qué aporta cada visión?

¿Cómo reaccionan los propios ante los extraños y viceversa?

¿Qué mueve a una persona a realizar un video?

¿Cuáles son, deben ser o no ser los cánones que marquen cómo hacer o no hacer las cosas?

Producir materiales audiovisuales, videos, cine, multimedia que proyecten el estado de la ciencia y de la investigación en un tema o localidad específica, puede significar mejorar la comprensión de la realidad, para algún fin político, para rescatar algún valor cultural, para defender los derechos humanos, para difundir ideas sobre la salud y para hacer gimnasia democrática, solo por mencionar algunos temas. Son métodos de comunicación pero también armas de enseñanza y aprendizaje. Armas de militancia política o de investigación acción participativa que expanden nuestras posibilidades de conocer, reconocer, aceptar y respetar la monumental diversidad humana.

La producción independiente de estos materiales surge de la necesidad de difundir una forma de pensar distinta a la oficial y esto mismo ha significado una manera de apropiarse de los medios. Pero además de los económicos, los obstáculos para transmitir y difundir son legales. Se ha hecho transferencia de medios a las comunidades indígenas y sus experiencias son múltiples, no siempre han tenido éxito ni ha tenido continuidad el apoyo institucional, financiero y legal. Ante esto surgen las transmisiones piratas de radio y televisión que son el antecedente de la irrupción de las redes sociales en internet con acceso a nuevas tecnologías multimedia y que han superado el control monopólico de las grandes corporaciones de la información.

Aquí tenemos otras preguntas:

¿Es viable una verdadera democratización de los medios masivos de comunicación?

¿Cuáles son las repercusiones de los materiales producidos por los gobiernos o independientes en las comunidades y qué se ha logrado? ¿Permanecen las expresiones propias fuera de la legalidad?

¿Por qué no se legisla sobre la posibilidad de la participación independiente, autónoma en la difusión de información en radio y televisión?

¿Se pierde autenticidad y verosimilitud al utilizar canales oficiales o comerciales?

Cuando se trata de recoger en imagen, una situación, un acontecimiento, un evento, un grupo, entran en consideración muchas variables de orden técnico, ético, estético, ideológico y moral. En este uso, se incluye desde la *correspondencia* entre analfabetos por medio de un video o la filmación de una fiesta, un foro, un encuentro, etc. hasta la filmación puntual de lo que ocurre en una comunidad por un antropólogo que utilizará para su investigación. Debe considerarse especialmente el valor de los materiales elaborados para la enseñanza y la difusión y cómo estos productos pueden tener intenciones muy diversas y pueden utilizarse como instrumentos para propiciar la reflexión o acción de un grupo. Es tan importante analizar el papel que los medios de comunicación, especialmente el video y el cine juegan en la investigación antropológica, sociológica, histórica, etnohistórica y en general de las ciencias humanas, como la relación que estas ciencias tienen con los creadores,

profesionales, productores y actores de los medios de comunicación. Así mismo, también tiene suma importancia cómo los cineastas, videoastas y comunicólogos en general perciben a quienes hacemos investigación social, y sus opiniones sobre el uso que damos a sus herramientas de trabajo. Como apuntábamos arriba, la reflexión toca la ética, la estética, lo intercultural, el papel de quienes estamos haciendo análisis del discurso y quienes elaboran los discursos, de los que están *detrás* y de los que están *frente* a los instrumentos, el equipo, el medio. Asistimos sin duda a una nueva transformación en el campo de las ciencias sociales, provocada por un nuevo orden epistemológico que se está consolidando a través de nuevas tecnologías, herramientas, conceptos y valores que forman parte de metodologías de acceso a nuevos conocimientos, descubrimientos y creaciones humanas individuales y colectivas.

Concurrimos a un encuentro de diversas miradas sobre tareas que puede cumplir la producción audiovisual y multimedia para contribuir a nuevas formas de producción de imágenes con la participación activa de los representados en una relación simétrica, que pueda garantizar la existencia de un mundo donde habiten muchos mundos.

Como académico me interesa la crítica de los procesos de representación de la diversidad socio-cultural llevados a cabo por la antropología a lo largo de por lo menos dos siglos, donde los medios audiovisuales han jugado un papel destacado y donde se implican aspectos éticos, estéticos e interculturales, que forman parte de estrategias

de representación de las diferencias socioculturales para construir teorías acerca de la diversidad humana.

Existe una gran diversidad metodológica en la producción audiovisual, cuyo propósito es de traducción e interpretación cultural, pero también puede convertirse en un vehículo de expresión de sectores y grupos sociales, así como ser la referencia precisa de un reportero o un viajero. Por ello, la producción audiovisual debe entenderse también como interface comunicativa donde pueda ensayarse un diálogo intercultural, el reto es cómo lograrlo.

Trabajar con imágenes no es tratar con pedazos de la realidad, sino entrar a una dimensión poliédrica y compleja donde somos impactados por sonidos, luces, espejos, filtros y millones de ojos que nos miran y nos obligan a mirar, por esas ventanas, otras imágenes.

Bibliografía

BOURDIEU, P. *Langage Et Pouvoir Symbolique*. Seuil, Paris, 2001.

CASTELLANOS, A; MARIANO, B. Encuentro de miradas... encuentro de tareas. In Margarita Suzán (Compiladora) *El Documental del Siglo XXI - Voces contra el silencio*, video independiente A.C. y UAM-Xochimilco, México, 2006.

DALTON, M.; MARIANO, B. De la academia al compromiso social. Retos y perspectivas del cine y video etnográfico. *ICHAN TECOLOTL*, CIESAS, año 16, n. 183, México, 2005.

ROBINSON, S. Dilemas de la antropología visual mexicana. *CUICUILCO*, v. 5, n. 13, ENAH, México 1998.

Revisiting a participatory film project with Asylum Seekers in London

Renato Athias

LAV/Universidade Federal de Pernambuco, PE/Brasil

Introduction

I want with this text¹ to revisit a debate that I began in 1996 about issues involving the production of a participatory, or “shared” film to use the term expressed by Jean Rouch in the beginning of the seventies. At that time, I carried out a participatory film project with Zairean/Congolese² asylum

-
- 1 The film project that this article is talking about was possible because of the generous financial support provided by The British Council in 1996, and the film can be found on YouTube: From Persecution to Penury, at <<http://youtu.be/Fj-XFIRhODM>>. I would like to thank Zoe Sullivan for sharing her knowledge to reorganize the initial text of this article.
 - 2 I decided to keep the name Zairean in this article, but it is clear that the Zairians in this text are the Congolese. During the production process, the country’s name was Zaire, but Zaire ceased to exist in 1997, a year after the film was first shown. Zaire, officially the Republic of Zaire, was the name of the state that is now called the Democratic Republic of the Congo as it existed between 27 October 1971 and 17 May 1997. Founded by Mobutu Sese Seko, the name of Zaire derives from the Portuguese word “zaire”, itself an adaptation of the Kongo word *nzere* or *nzadi*: “river that swallows all rivers.”

seekers who were in London. The issue of refugees and asylum seekers was on the British Government's agenda then. Michael Howard from the Home Office expressed exactly what the government expected around these issues in the Migration Bill:

We will continue our tradition of giving refuge to those in genuine fear of persecution. But we need to take action to stem the flow of the increasing number of undeserving asylum seekers coming to this country. Genuine refugees will benefit from the reduced abuse of the asylum system. We want to encourage employers to check that their staff can work here legally, as this will help us to stop the blatant abuse of our immigration and employment laws. (Michael Howard – Cited in the Home Office – Press Release 259/95 of 20 Nov. 1995).

I argue in this article that the participatory film project in question provokes political uses of the final product to sensitize and mobilize for the cause. This film's use was really important to mobilise the Congolese community in London in 1996. In reality, at that time, I had two proposals in mind, both relating to then current events in Britain: one related to the new Bill on The Nursery Voucher Scheme³ and the other to the Asylum and Immigration Bill, discussed above by Michael Howard. These Bills were in the reading stages in Parliament and both were associated with changes

3 In 1995/1996, my main contact was with Vicchy Hutchin, one of the coordinators of CAVE – Campaign Against Vouchers in Education.

that would affect the lives of thousands of people in Britain. The idea of using a participatory film to explore the issues and provoke an action was feasible for both proposals. There was also interest in using video among the organisations dealing with these questions. My idea with these proposals was to look into how a video project/programme⁴ would influence the debate among the organisations and act as a tool to provoke changes.

The decision was taken in favour of the “Refugee Video Project” in London. It offered great potential for exploring the possibilities in different directions – making a film programme in a developed country, being myself from a “subaltern” culture such as Brazil, in itself represented a challenge and there was a chance to acquire more experience in the field of video production. This project also provided me with an opportunity to look into the methodologies in participatory film in the context of a developed country and, of course, to test in the UK the participatory methods that had been used in Brazil for some years. From an anthropological point of view, the project was designed in order to permit an investigation of the representation strategies a group of asylum seekers in the UK were using.

The film this article focuses on was supported by the group of Zairean asylum seekers who lived in the PP Hotel

4 In this text, I used the term *film project* to refer to video/film as a tool for mobilization and sensitizer for a collective cause. When I use *video program* it is in the sense of one element of a video project. It also refers to a specific program based on this research.

in London during the summer of 1996. They shared with me all their fears, hopes, concerns and knowledge about the real situation of asylum seekers in 1995/1996, when we made the film. Their support and encouragement was critical to carrying out this work. Jean Marie and François of the Islington Zairean Refugee Group provided support with their input and suggestions, support that was fundamental to achieving the project's goals. In addition, the people of the Refugee Working Party were a source of discussion, specifically Elahi Paianye, Ogo Okoye, and Mohammed Sekkum. I would also like to thank Andy Gregg, at that time from IVAC, for his constructive feedback and enthusiasm. The film had received a huge support from Benjamin Shamashang, a Congolese journalist and then asylum seeker who perceived the potential of this project and worked closely with me on it from the start. Our long discussions gave rise to many reflections. I would like to say that Benjamin Shamashang passed away in London in the end of 2013 and the whole Congolese community was stunned by his death. I dedicate this article to his memory.

At that time, I considered two levels at which a participatory film project could be effective in the development context⁵: at the level of the community, seen

5 In this work, I use several times the expression "video in development context" in the sense of using video as tool for development. There is an ongoing debate about the meaning of "development context" that I prefer not to touch right now.

as a social group, and its internal relationships, and at the level where the community or village is encompassed in a broad sphere. In other words, a social group is always part of a social and political context that interferes directly not only in patterns of behaviours but also in all aspects of the community. All those relations must be very well analysed and all the conjectural and structural issues must be understood in its intricacies.

At the micro level, members of the community or social group (some or all of them) can take control and decide by their own means, as well as have some manipulation mechanism. At the macro-level, the community or social group is unable to exercise control, but they might have the means to influence and to channel their concerns. Looking at this project, we were aware that the asylum seekers in question had no power and no means to influence the authorities around this situation in the UK regarding the measures and new rules for asylum seekers throughout the country.

At this point, we need to discuss technology and its appropriate use, which is not really the subject of this work but is important in all participatory film projects. Morley and Silverstone have discussed this in the article “Domestic Technologies” in *Media Culture & Society* (1990, p. 12). It is important to make a distinction between a participatory film project and a community film project. In both we used participatory techniques, but there were very important differences. In a community film, the authorial perspectives fall on a group delegate from the community making the

film. In a participatory film project, in general, there are editorial and authorial perspectives that are shared with some people from the social group affected, that are the subjects of the film project. In this project with the Zairean asylum seekers in 1996 London, we intended to use the methodological input used and discussed by Jean Rouch, who, in reality had broken down the boundary between filmmaker and subject through such concepts as “shared anthropology”, by which anthropologist and subject are put on equal footing, feedback. The filmmaker shows the footage to his subjects and seeks their input, and provocation, making the filmmaker and his camera act as catalysts that participate in and even precipitate the action⁶.

Jean Rouch was the first to use participatory techniques in film projects, in the sixties. “Moi, le Noir Noir” is one of the masterpieces of participatory filmmaking. However, it is interesting to review what David Basckin (quoted in Tomaselli, 1989, p. 12) said about participatory film projects. In the eighties, the boom of video technology, participatory methods have increases in all senses. Basckin, for example, argues that there are two characteristics of community/participatory film project: “...first, their skill-less construction and second, a relevance and interest limited...”. We can argue that the model this project adopted was to act in responding to the specific audience that we targeted, and there is

6 ADAMS, J. W. Jean Rouch Talks About His Films to John Marshall and John W. Adams. *American Anthropologist*. 80:4, December 1978.

certainly a considerable amount of participatory videos with broadcast quality. In addition, we can discourse on the fact that not only a community or the selected audience of a video programme can read/decode the video produced by a group in the community. Is a video programme able to lead an audience to action by means of its message? These questions are still part of the debate today.

There is an enormous amount of evidence to suggest that a participatory film project, or the utilisation of video in the development context, can be used effectively at both of these levels. The methodology to achieve this will be slightly different depending on the extent to which we use video techniques as a medium. At both levels, the aims and the final objectives are the same: social change towards human rights and better living conditions for a specific social group. As a Congolese asylum seeker said: “We are seeking rights.” It is my belief that a development project must act at both levels to be effective. Thus, a film project should be linked to a development project and aim to reach both the micro- and the macro-levels.

I think it is important at this stage to say a few words about the “socio-political context” that was really based in the perspective Matthew Grenier has referred to in his analysis *The State of Asylum: A critique of Asylum Policy in the UK* (The Refugee Council Publications), in which *The Asylum and Immigration Bill – From Persecution to Penury* (1996) was produced. Fundamentally, the following summarises it: the tighter immigration policies in Europe as a whole are aimed at closing borders and this has led to

a restriction of the European concept of refugee – which is narrower than the concept utilised in Latin America or in Africa. The representation of the situation at that time was that Britain was “flooded” with asylum seekers applying for refugee status. That was a fallacy. The number of applicants had remained more or less the same in those years. The increase in attacks on the human and social rights of asylum seekers is normally justified (neo-liberal policies) by the lack of money to cope with the benefits that were contemplated in the Asylum and Immigration Act of 1993. Internal barriers and several constraints imposed by the British Government have restricted access to fair asylum procedures. External barriers and deterrents imposed by the Government over the past ten years (flight and shipping regulations) to stop the entrance of asylum seekers have also increased.

In that year, 1996, the high rate of refusals of asylum claims could not be explained purely with economic migration. The image of asylum seekers as bogus refugees is an invention, which conveniently falls in line with Government policies that are the result of general harmonisation measures brought in by the European Minister of the Interior and which tend to “conform to a lowest common denominator of policies across European States”, as Philip Rudge⁷ states in this video programme.

7 Former Executive Secretary of European Council of Refugees and Exiles, ECRE, an NGO organization based in London.

My impression, at that time, was that the refugee associations and the Non-Governmental Organisations that were working with asylum seekers and refugees operated from a disadvantaged position in general terms. The Bill was a result of a whole process and a complex system vis-à-vis protecting an agreement established among all the European Union States. The local and national organisations that had been working with refugees and asylum seekers tried to put forward some proposals to minimize the chaotic situation. The Bill was introduced on 29 November 1995, and passed through the Standing Committee in the House of Commons reaching the Committee Stage in the House of Lords with remarkable alacrity. All the cuts in benefits and allowances were approved and other amendments were expected referring to the return of refugees to a safe third country. In order to organise all the interviews and to have further information about this political context see “Stuart Bentley, Merrick and The British Campaign to Stop Immigration: populist racism and political influence”, in *Race Class* Vol. 26, 1995, p. 57-71, and *Exile*, issue of Jan./Feb. About the Bill itself, the best briefing was produced by the Joint Council for the Welfare of Immigrants, in 25 January 1996. Two issues of *Statewatch*, Nov./Dec. of 1995 and Jan./Feb. of 1996, have dedicated comments on the Bill. In the February issue the “Massari Affair” gained two pages – “Asylum Package: revolt makes headway”.

The Bill, from 1995, shows a considerable change in the working context of the refugee associations and local

national voluntary organisations that deal with these issues related to refugee and asylum seekers. In the discussions that I had with representatives of these organisations, they manifested perplexity about how the British let their MPs approve such a racist law. The only alternative, according to some activists, is the struggle for the non-implementation of the Bill. Others believe that the media played an important role in creating and perpetrating myths related to asylum seekers.

In order to make a participatory film, it is very important to have a very good understanding of the political situation of the issues being addressed in the project. These considerations about context led me to understand better the points that Michel de Certeau (1984, p. 23) made about the distinction between the strategies of the powerful and the tactics of the weak. In development literature, especially that produced in Europe, the “people” (a vague definition) have been always seen as dis-empowered. In reality, the “people” – the weak – are not totally powerless, but since they lack control over the institutions and resources they have to operate in the margins. This was exactly the case of the refugee associations. How to prepare a participatory film project in this context, to be effective and give the refugee associations and the asylum seekers the opportunity to represent their views and expectations?

This article is divided into two parts. In the first part, I detailed the production process and highlighted the main aspect of a methodology of participatory film. The second

part is dedicated to the reception research that was carried out during July to September 1996. This work seems to be original because it tried to analyse the reception of a film and to suggest a model to be applied to other similar contexts.

During this project, February to September 1996, the *Lokole Video Project*, based at the Islington Zairean Refugee Group,⁸ was created to carry on the work with video among asylum seekers. This is, in my opinion, one of the main results of this work.

This work, I hope, will contribute to the debate initiated by Goffman (1959, 1963) on face-to-face interaction, especially his classification of verbal presentations of self and on Habermas' theory of communicative action because of its relevance to development practitioners and video production in the context of development. Also, the communicative action theory provides links from macro systems to micro systems and a better understanding of this conceptual and analytical framework could be seen as a contribution to the link of video and all the aspects of video production with the multi-faceted world of development, which channels social change towards empowerment, social rights, and other social struggles.

8 I will continue to name Zaire and Zairean the country and the asylum seekers who are been working in this project research. In order to preserve the ambience and the time I decided not change the country name.

“We are asylum seekers not refugees yet.”

*I never dreamt I'd one day have to leave my wife.
Now a single raindrop drenches me.
I've left my country for a life in exile.
I never thought I'd be adrift in the world.
Now I've had to leave my children in Kinshasa.
My eyes brim with tears, my heart with bitterness.
I never imagined I'd be so lost in my life.
The documents for Europe drive you crazy.
Deportation is now routine.
Oh mother! What a nightmare to live in exile!*
(TABU-LEY)⁹

I intend here to present the production process of the film *Asylum & Immigration Bill – From Persecution to Penury*. I will concentrate on highlighting the steps the production followed to achieve a final product. The discussion about audience has been left until part 2 in order to be presented in a systematic way. Naturally, when the production of a video programme begins the target audience must be very clearly identified. It may change over the production process, but it needs to be in agreement with all participants of the project.

9 Benjamin Shamashang translated the lyrics of the music used in the video from Lingala. Pascal-Emmanuel Sinamoyi Tabu (13 November 1937 – 30 November 2013), better known as Tabu Ley Rochereau, was a leading African rumba singer-songwriter from the Democratic Republic of the Congo. He was the leader of Orchestre Afrisa International, as well as one of Africa's most influential vocalists and prolific songwriters.

In this part, I will make some observations on the practicality and methodology of the video production process in a development context. I decided to write down these observations because there are few articles published on the subject and I believe that my experience in the past years in the field of development in different roles – as development worker, as development programme director and as producer of several video programmes in Brazil – has given me the opportunity to reflect on my own practice.

The production of a video programme within a developmental perspective is slightly different from the traditional production process that is normally used. Tomaselli (1989, p. 13) gives an interesting account about the differences in production between community video and professional / conventional video. The production team¹⁰ acts as facilitators of the whole process. In describing the production of *Asylum and Immigration Bill – From Persecution to Penury* we will be able to identify the different methods in a video production process. The interaction of the production team with the community or a specific group is a key factor that determines the success of such a

10 In this project, I started alone. During the production process, one Zairean asylum seeker started to work with me and he went through to the end of the process. He was a key person and was present in the two moments of the editing process. Most of the observations I make here in terms of *production team* refer to ideal situations. I am aware that in some cases it is impossible, due to the budgetary context and conditions, to have an ideal production team.

video project. The community or the group with which we are working needs the input and the information about how they will best use the information in a video programme. In other words, the production team has a responsibility to inform the group of the potential uses of the footage. Two domains can illustrate the differences of the process of production: a) the knowledge and b) the decision-making process.

The production team, which generally consists of outsiders, is dealing with information that comes from *knowledge* provided or shared by the group. This process of sharing knowledge is based on trust. The extent to which there is a relationship of trust with the production team will determine how much of this knowledge is shared. The production team and the community are subject and object at the same time. This process of sharing will give the production team the means to transfer onto tape the way that the group or community would like to be represented. This dialectical process will produce new input for the debate within the group.

In participatory video production, the community and the production team also share decision-making about the programme. Normally, the power of decision in a traditional video production is held by the production crew. Participation in all the phases of the project provokes the members of the community to find a way to present the decision of the final version of the video programme. In that perspective, the video programme becomes part of

the community and has political meaning. The production team's relationship with the community is central to the material's reception as this affects how the video is made, whose needs and ideas are represented in it, and how this product is read by the rest of the community.

In this particular production process, all the phases and steps were discussed and decided among the representatives of the IZRG. One Zairean was present throughout the process and acted as a liaison person between myself and the whole Zairean Refugee Group. This model worked well. Particularly for me the relationship that was generated made me aware of how the Zairians would be seen in the video programme. That was possible because of this long-term relationship. It involved practically 5 months of contact with the Zairians on different occasions.

Searching for asylum seekers: preparing the project

During the initial research I met several London-based organisations¹¹ which were working with asylum seekers and refugees to discuss the project and to find issues to highlight in the video programme. To me these meetings

11 Joint Council for Welfare and Immigration, European Council on Refugees and Exiles, Immigration Law Practitioners Association, Jesuit Refugee Services, African Congregation (Bao), Islington Voluntary Action Council, Islington Refugee Working Party, Iranian Community Centre, Islington African Project, Islington Health 2000, Islington Zairean Refugee Group, Refugee Arrival Project.

were very important for learning about the subject and to know how the voluntary organisations are working. All these organisations had been working together in a united Campaign Against the Immigration and Asylum Bill co-ordinated by the MP Diane Abbott. It was important in all these meetings to map the complex and huge number of organisations that were dealing with asylum and refugee issues. During this period (February and March, 1996) I was able to identify: the main issues around the problem and also the organisations networking at national and local levels. At the same time, I contacted several groups and local associations¹² of refugees in London. My aim in approaching them was to find a group or association interested in participating in a video project about the situation of asylum seekers under the new legislation.

In contacting the local community association, I perceived that the idea to produce a video was something far removed from their immediate concerns. Most of these associations are very active providing services to an enormous amount of people without the appropriate structure for doing it. In fact, one of their greatest demands related to the lack of financial resources to meet their objectives. In a chat with one member of the Islington Zairean Refugee Group (IZRG), he confessed to me that his

12 In this work, I prefer to use the term *association* to refer a group of asylum seekers and refugees, and *organisation* for the group working with refugees. Normally, these organisations are located in the voluntary sector. They look at the refugees' association as their clients.

association is not prepared to deal with all the demands of the Zairean community in the Islington area. His complaint implied that there were insufficient time and resources to provide information about the country not only for the human rights organisations based in London but to the British public in general as one aspect of the association's mandate.

It was not easy to find a local refugee association to work with. In my survey,¹³ I noticed a kind of fear in relation to the video project. Some of them told me (sic) "We don't want to talk about our problems because the Home Office could not give us the 'leave to remain'. We don't want complications with the authorities because we can be deported." When I approached a local voluntary organisation, however, their reaction to the video project was the exact opposite: "*Great idea!*" they said. For them, this video programme represented one more potential resource to work with.

To me, the fear that I found among the asylum seekers was real and has provoked some reflections in relation to the use of video in a development context. Basically, this fear is linked to the final product and the possible uses of the material.¹⁴ A recorded tape is something permanent.

13 I met people from different nationalities, Nigeria, Angola, Cote d'Ivoire...most of them through the Jesuit Refugee Service, a local group based at the CAFOD offices.

14 The Zairean, in general, are often distrustful of people because they are accustomed to being betrayed by security spies of the Mobutu's regime posing as friends.

For the majority of ordinary people a video programme is something public that surpasses the private sphere. Asylum seekers are in a very vulnerable situation: they always need to be very aware of their statements. They have been through a series of long interviews with the Immigration Officer whose job is to confirm or otherwise deny their story of persecution. Some of them told me the kind of question that they were asked to reply to in these interviews. Most Immigration Officers, normally with the aid of interpreters, put the asylum seekers in a position that leads them to create contradictory arguments about themselves.

The video project exposed them to a specific audience. They saw their participation in this film as participation in a public context. Their collaboration with the project had been conditioned and certainly limited by this context and external factors. Over that period, I managed to get a very good profile of asylum seekers and all the constraints that were imposed on them in London. I had the opportunity to listen to very interesting and tragic stories about their lives. When I asked to record these oral testimonies, however, they seldom agreed. Particularly female asylum seekers, quite apart from obvious language limitations and their husbands' permission, were unwilling to be part of the project.

This situation brings us to the better understanding of the public and the private sphere in relation to the media, particularly in this context. In the words of Habermas:

By ‘public sphere’ we mean first of all a realm of our social life in which something approaching public opinion can be formed. Access is guaranteed to all citizens. A portion of the public sphere comes into being in every conversation in which private individuals assemble to form a public body. (1984, p. 49).

In recent years, the debate around this topic has been extensive, and this project brought out some issues to add to this debate concerning video programmes in a development context.

The perception of the asylum seekers, particularly the Zairians, (I say particularly because historically they have much more knowledge about French and Belgian institutions) of the public is, in reality, completely different from the perception of a worker in a voluntary organisation. I have highlighted the reasons for the asylum seekers’ fears concerning their participation in a video programme. The people from voluntary organisations, as I mentioned before, were delighted to participate and even to confront then current “public opinion” regarding asylum seekers. Their daily life always involves the concerns of the public sphere. By contrast, the asylum seeker¹⁵ sees him/herself as a person

15 These observations are in relation to the asylum seekers who had not yet received the “leave to remain”. The refugees that were working in a refugee association are a little bit different, they perceived themselves as “professional” and the asylum seekers saw them as someone to solve their problems. This relationship could be another chapter.

with no rights to interfere in the public domain of their host country. They perceive themselves as a marginal group with temporary status, particularly those who have just arrived. They don't have the knowledge to participate. Even though access is guaranteed to all, as Habermas stated, there are enormous barriers to obstruct this participation: language, social discrimination, gender, racism etc.

In Habermas' rationale about modern social life, he identifies four domains: public versus private and system-integrated (institutions, money and power) versus socially-integrated (behaviours, moral and values). He believes that material reproduction is the function of the official capitalist economy and the modern administrative state (system-integrated) while the symbolic reproduction which involves socialisation, solidarity formation and cultural transmission is the function of the two dimensions: private and public. The role of worker and consumer are linked to or associated with the private, and the role of citizen and client relate to the public sphere (Habermas, 1987). In the context of asylum seekers (as they see themselves with no full rights in the host country) these domains are not very well identified. Their participation in this society is, in reality, marginal. This situation is important to understand and their resistance to a camera seems to be real. For most of them, their lives here is short-term. The majority are preparing to go back to their country. During the production of this programme, I became more aware of their representation of themselves and of what about their lives they want represented.

Habermas argued that if we are really interested in identifying (through video programmes) and eradicating (through development projects) oppressive social structures, we must establish a foundation or basis upon which we can say, with some degree of certainty, what is or what is not a liberating or oppressive social structure. This is not easy.

I decided to work with the Islington Zairean Refugee Group (IZRG) and the Islington Voluntary Action Council (IVAC). Working with them would give me the chance to go into three different worlds. With IVAC I would be linked to the network of voluntary organisations that would enable me to understand the issues at a macro level relating to the Islington area. Certainly, their views about the situation encompass the whole area and are not linked to a particular group of asylum seekers or refugees. For the project that I was preparing to carry out this overview was important. To locate the video project in the Zairean Group would give me the chance to understand more fully the immediate demands of the asylum seekers and refugees. Finally, I would have the chance to contact individual asylum seekers through the Zairean association.

This triangle of communication was, without doubt, important to identifying the main issues for the video programme. Also, it was important to discuss the uses of the final product. On the other hand, this would be more complicated in terms of articulating contacts and cross-checking the interests of the different stakeholders. In other

words, I would really have the role of facilitator in the different stages of the negotiation of the interests and agenda for the final version of the video. When this triangle was built up, the most important thing was to maintain all the lines of communication open to achieve the project's aims.

The objective of this video project was to document and explore the impact of the new legislation and enable refugees to represent their views about it. Since 5 February, when some of the main measures of the new legislation came into effect, it was already possible to explore its impacts. Several organisations had been asked to act as intermediaries between asylum seekers and the Home Office. When I first met the Islington Zairean Refugee Group they were dealing with several court cases and trying to advocate the best treatment for Zairean asylum seekers. The main changes introduced were the following: a) increased powers of the Secretary of State in decision-making; b) the removal of the full right to appeal; c) criminalisation of employers who employ asylum seekers; c) major reduction on welfare benefits, basically income support and housing. This puts asylum seekers and migrants in the same basket.¹⁶

The legislation¹⁷ implemented in the UK regarding asylum seekers had been designed over the previous 4 years before

16 More details on these points could be found in the brief about the Bill produced by the Joint Council on Welfare and Immigration.

17 Over the research period (Jan./Feb./Mar., 1996) I compiled a background on the Bill. It is in the computer in form of database.

the Migration Bill of 1995, on the table of the Council of Justice and Home Affairs Ministers of the European Union. It was part of the “Joint Action” (under art. k.3.2.b) of the Maastricht Treaty. There would be practically no resistance to implementing the Bill. In fact, the UK was one of the few states of the EU that had not yet passed legislation concerning refugee and immigration matters¹⁸ in accordance with the terms of the Maastricht Treaty.

Defining the contents – the programme within the project

Before we started shooting, the organisations involved in this video project, IZRG and IVAC, decided to make a list of the main issues to deal with in the video programme. As previously mentioned, these organisations were very well aware of the potential of a video programme for their work. IZRG had not included video in their normal activities but they had already decided to think about all the potential of this tool. The methods utilised to define the contents and the possible audience¹⁹ of the video programme were basically

18 See, for example: MARTINELLO, M. *Migration, Citizenship and Ethno-national Identities in the European Union*. Avebury, 1995. See also *The Movement of Aliens in the European Area*, document produced by the Groupe d'Information et de Soutien des Travailleurs Immigrés and Immigration. Law Practitioners' Association, May 1995.

19 About the audience, I will discuss it in more details in Section 2 of this work.

discussions in meetings. It was clear to me that the time these organisations had available to work on this project was very limited. We set up several meetings to exchange all the information necessary. I also attended different meetings in the Islington area organised by the Refugee Working Party, and learned over this period how this organisation operated in the area.

From these meetings and interviews I did with people from voluntary and refugee organisations, we managed to reach a consensus on the following issues:

- The high level of refusals of asylum requests²⁰;
- Negative attitudes toward asylum seekers – based on the perpetration of myths produced by the press;
- The high cost to the State – (less than half of asylum seekers claim benefits);²¹
- The high qualifications of asylum seekers versus under-utilised potentials;
- The detention of asylum seekers was increasing;
- The climate of disbelief in international agreements prevalent at the Home Office;

20 According to the Home Office statistics, 77% of all decisions made in 1995 were refusals, representing a 2% rise over 1994 figures. (Exile, Refugee Council Jan. 1996).

21 This is a controversial and delicate issue. There is a significant number of institutions that are in the refugee business, hotels, B&B, solicitors, etc., that receive government money to provide services to asylum seekers. The RAP project has a budget of £1,400,000/year, for instance.

- The disadvantages/pitfalls of procedures for asylum seekers;
- Most asylum seekers were coming from countries with very well documented human rights abuses;
- The transformation of citizens into immigration officers – the issues about the criminalisation of employers;
- The Home Office did not take NGOs' and Human Rights' reports or countries' assessment into account in taking decisions.

All these issues are very broad and complex. This explains some of the difficulties in terms of the production of a video programme. It is impossible to cover all the issues that the organisations want to be emphasized. How to select the main questions in order to construct the arguments of the video programme? When we use participatory methods in the process, we need to be aware of all the limitations. For instance, in a 20-minute video format it is impossible to record every issue in the way that the people who are working with the production team would like. In a development context, and if the video project is integrated to other projects, this would be easier because the production team is part of the other activities. In this particular case, (because of the time and other limitations) the programme that I carried out with these organisations happened as another activity, dissociated from the work as a whole that they carry out in Islington. Even then, I managed, because of the structure that I had set up, to have contacts not only

with these two organisations, IZRG and IVAC, but with other refugee organisations in the borough.

All the issues that were selected in this first round of discussion were very well documented and had several organisations working on them. The most important thing for the production team was to be aware of the potential, and to act like a professional who knows exactly what the effects would be on the selected audience. Here I would like to discuss the optimal use of time and resources in the participatory video production process. There are groups working with video in the development context that aim to record every moment of the production process. This would be very good if there are resources available for that and a very good plan to use the resulting footage. In this case, in community village it may be interesting to involve the people and the production process as part of an articulated development programme or project. The audience in this particular case will be the community. It would be fascinating to see the interaction. This production process would be evaluated within the framework of the development programme as a whole because it would be not developmental if this production were independent and isolated from other projects in the community.

The second round of meetings to select the arguments and contents of the video programme was with refugees who attended the meeting of the Islington Refugee Working Party and with IZRG. The objectives of these meetings were: to check and select the issues to work with, and to

help asylum seekers to represent their views on the new legislation. The techniques I used were the same, interviews and participation in meetings in the area. Only one meeting was organised with IZRG to discuss the video programme. My initial idea was to record this meeting. They didn't agree. The filming of the discussion was postponed to another time when they would have a consensus on the issues.

In the past, I have been in more or less the same situation regarding the way that NGOs are related to communications actions. In the way that Habermas (1987, p. 310) states:

Members of organisations act communicatively only with reservation. They know they can have recourse to formal regulation, not only in exceptional but in routine cases; there is no necessity for achieving consensus by communicative means.(...) The inner organisational relations constituted via membership do not replace communicative action, but they do disempower its validity basis so as to provide the legitimate possibility of redefining at will spheres of action oriented to mutual understanding into action situations stripped of life world context and no longer directed to achieving consensus.

The meeting was very interesting and the central point of the discussion was the political situation in Zaire. I tried to explain to them that the programme would be about the Zaireans in the UK under the new legislation. We spent a lot of time discussing the contents and, basically, there were two opinions among the participants: one related to

deportation and the Home Office's misunderstanding of the real situation in Zaire. Thus, the video would be important to present this situation and explain why the Zairians were leaving their country. The other opinion was in agreement with the project on the impact of the new Bill on asylum seekers. The Zairians would appear in the video to support the demands of all the organisations in backing the Campaign Against the Asylum and Immigration Bill.

At the end of this meeting we agreed on the following issues:

- The need to present the situation of the country (Zaire);
- The refugees' isolation;
- The lack of money for their work;
- The need for more space;
- The press and myths created by the press;
- Political asylum seekers – economic migrants?

I went with a Zairean refugee to visit the hotel where he was lodging and there we met several other asylum seekers. I explained the video project and discussed the possibility of working with them in this video. Some of them had never heard about the Zairean association, or even of the other voluntary organisations that worked with asylum seekers. All had been political activists in their country. The meetings were held in the hotel room and to start the conversation with the asylum seekers I showed a 13-minute video that I had edited with some interviews I had recorded in Islington –

people from the Refugee Council, the IVAC and the European Council for Refugees and Exiles.

Showing this video was very important to open the discussion. For most of them, it was the first time that they had seen, on a TV screen, British people making criticisms about British institutions. Their reaction to this really influenced the debate which followed on the issues listed below:

- Privation;
- How to live on 43 pounds per week;
- “What we are doing with our time”;
- “We are like a car left in the garage”;
- “The hotel managers where we are lodging act like lords”;
- “How can I call my family?”;
- “What has happened to my children?”;
- Home Office letters and interviews:
 - “My friend is in jail”;
 - What is the Zairean Association really doing?
 - “How I use my time...wait...”
 - “I have some money but I can’t open a bank account”;
 - “Pourquoi les anglais sont compliqués?”
- Home Office = hassles.

The initial group was formed by 14 asylum seekers. Before shooting we had two meetings. These meetings were very important not only for me but for them. They knew each other before but never met to discuss their situation as a

group. At the end, the issues that were agreed upon could be summarized as follows: the need to separate asylum seekers and economic migrants, and the way that they are treated in this country, including in detention centres. According to a meeting that I had with the Information Manager of The Refugee Council, these two issues were important, because the British public did not know about them. To explore both in the video programme was a step forward in making people sensitive to the situation of asylum seekers.

The next stage of this process was to set up a meeting to shoot the discussion around the issues that we had discussed in the past two meetings. From the 15 asylum seekers invited only 9 showed up in the meeting room. The debate recorded was around the following questions: why we are here, how we are treated, what are the advantages and disadvantages of being here? The debate was co-ordinated by one of the asylum seekers.

The filming process and playbacks

The material collected for the video programme was filmed on several different occasions:

1. With IZGR;
2. With IVAC and the Refugee Working Party;
3. With the Refugee Council and ECRE;
4. With the Zairean asylum seekers in meetings on the road, in the airport, with RAP and in the roads most frequented by Zairians;

5. In a meeting with the Refugee Working Party;
6. Interviews with people who are working with refugees;
7. Two demonstrations of the Campaign Against the Asylum and Immigration Bill.

The material recorded with asylum seekers is the strongest in the whole video. Actually, I have used only a fifth of this material in the final version. This material consists of testimonies. Collecting these testimonies was really a challenge in the whole process, as I have already mentioned. To interpret them is another challenge. When I edited my interpretation of the situation from these oral testimonies and showed it back to the Islington Zairean Refugee Group, they were very impressed. The first edit of this material (tape B) mobilised the IZRG to follow more closely one of the issues that most concerned the asylum seekers. In looking into this process, there was one interaction among the Zairians made possible to identify because video had been used. The IZRG had not yet held any meetings with the Zairean asylum seekers to look more closely at the demands coming directly from a group of asylum seekers.

During this process, two edited tapes (A and B) were prepared for playback in order to generate debates around the issues. The first tape was based on the arguments used by the organisations which were working with refugees. This tape was shown to a group of asylum seekers. It was very important and managed to open the debate with asylum seekers.

The second tape was organised with the material filmed with the asylum seekers. This tape was shown on different

occasions: to the IZRG and IVAC; in a meeting of The Refugee Working Party, and to the asylum seekers themselves.

The reaction to the second tape was interesting. In the meeting with the Refugee Working Party different refugee organisations from the Islington area were present. The discussion after the tape was around two issues. One in relation to the detention centre. "We must publicise what is happening in these prisons." For the refugees it was vital to carry this out. IZRG decided to impart more information about the Zairians in these detention centres. The second theme discussed was about accommodations – the housing system under the new legislation and how to get asylum seekers to be treated as homeless people, as well as the contradictions in the Housing Act of 1985.

In the beginning of this part, I made an observation about two domains which the production team needed to be aware of in this kind of work. I called them *knowledge* and *decision-making*. In the playbacks the interaction of these two domains were important for both groups, the community and the production team, since we were producing new knowledge, or input, for the reflection of the social group. This new knowledge was the most important part of the video production process where the final target was the group with which we were working.

In this particular case, the asylum seekers went through a process of creating a series of arguments about their understanding of reality under this new legislation. It was the first time that a particular ethnic group had met to

discuss this. As I have said before, it was also the first time a group of Zairean asylum seekers debated their situation in front of a video camera. This process made them organise their thoughts and express their feelings. In the playbacks, on different occasions, they saw themselves expressing one specific argument and this provoked a debate.

The great strength of the filmed material is based on the oral testimonies. In this material, there are personal experiences and individual perceptions about the situation. Oral testimonies can be very emotional, important to move people (in both senses) and represent one particular perspective and not an overview.

The editing process and the final tape

The final tape is a result of the discussion around two different versions. These versions were tested with people from IVAC and IZRG. The process of the discussion of the final tape involved one asylum seeker, who had given input throughout the whole process, and myself.

I would like, at this point, to reflect on this process. Participatory video must include other people involved in the process beside the members of the production team. In most cases, it is possible to involve other participants but, in some cases, the production team takes decisions without the involvement of others. Whoever decides at the editing stage has control over the final product.

The final tape was constructed basically with the arguments utilised in the meeting with the Refugee Working

Party and the discussion with IVAC and IZRG which put in the context of Islington the main issues facing voluntary organisations concerning asylum seekers and their relation with the local authorities.

The tape has three parts. The first and the second parts were constructed with material filmed on different occasions. The arguments were treated by the asylum seekers and people from the national organisations. It is a kind of dialogue among them. This dialogue was around the definition of political refugees vis-à-vis economic migrants; the way the Home Office looks at the asylum seekers' applications and refusal letters; and the problem of detentions. In the third part, the main questions under the new legislation were posed in the Islington context addressing the local authorities.

The editing process was a very long one. The way that the project was set up to work closely with IVAC (Refugees Working Party), the Zairean Association and the asylum seekers required a very effective process of negotiation.

Partnership, participation and empowerment

I would like to start this section by dividing participation into two orders or two categories as part of any development project. Participation as an *element* in the overall project and participation as the fundamental *dynamic* of the development project. Definitions of participation in development literature in the past have been made and re-made according

to circumstances. In fact, development practitioners have been using these definitions in such different contexts that in some cases this has led to confusion. In most instances, these definitions are embodied with a number of assumptions such as the primacy of people; people's knowledge, and "people" includes women. These are the basic approaches that could be reduced to a principle of *people-led-development* presented in development literature.

In actual fact there have been different uses of the term participation: a) to justify the extension of control of the state; b) to justify external decisions and decision-making away from external agencies; c) to build local capacity and self-reliance; d) to devolve power. In these past years, many studies have been made to research the benefits and the cost of participation in development projects. These studies indicate that participation has been seen as a means of providing information to external agencies. The consensus in the development environment is that participation is the most significant factor in project effectiveness. Pretty (1985, p. 210), in his study, refers to seven types²² of participation in one scale from "manipulative" participation to self-mobilisation, and for him the most important thing to have clear is the concept of sustainability as an essential element in any development intervention. The participation model was based on this fundamental

22 Manipulative participation, passive participation, participation by consultation, participation by material incentives, functional participation, interactive participation and self-mobilisation are the seven types of participation defined by Pretty.

assumption. In recent years, NGOs have advocated that the success of any project is based on participation. This may well be true, but what kind of participation? What I would argue is that participation represents a part of the dynamic process and that other aspects are: ownership of policies, projects, and products< efficiency< greater understanding of the context and social cohesion< cost-effectiveness< transparency and accountability.

In doing this video project, I was aware of the need for the organisations and asylum seekers to participate in all the stages of the project. It was not easy because I was an outsider and at the outset asked for their collaboration in the project. When the process started, the level of participation began to increase. At each step made in carrying out the project, I provoked their participation. At the end of this process, I had a different role. The project became part of the Zairean Refugee Group, and I was one participant in the project. One important factor in achieving this was the inclusion, as part of the team, of two asylum seekers who later became active members of the Zairean Refugee Group. The other aspects mentioned in the paragraph above were present in the whole process.

My observations on how the Zairean Group was operating gave me grounds to assert that there were some aspects of their organisational life where participation did not appear at all. Of course, this observation came from an outsider. The participation mechanism was already in place. Much as I wanted the discussion and the planning process of this

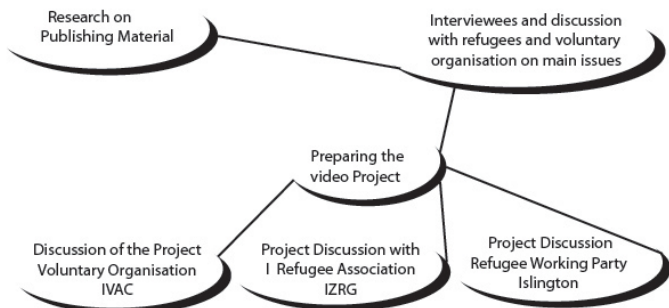
video project to involve everyone, it wasn't made with all of the association's members. In all phases of the process, the discussion was with one or two members. I can't say that there was no participation, but rather that participation was one element of the process.

Another issue concerning the video in this field that needs to be highlighted is empowerment. Can a video programme really empower people? Many people who work with video at the community level argue that the process of making a video leads to the empowerment of a group. Tomaselli (1989, p. 13) warns of the trap that exists in utilising video at the community level, though. He says that in most cases the video-making process empowers one faction or one group of the community over another. Certainly, this happens. A way of avoiding this is to use all the participatory techniques possible to involve all members of the community.

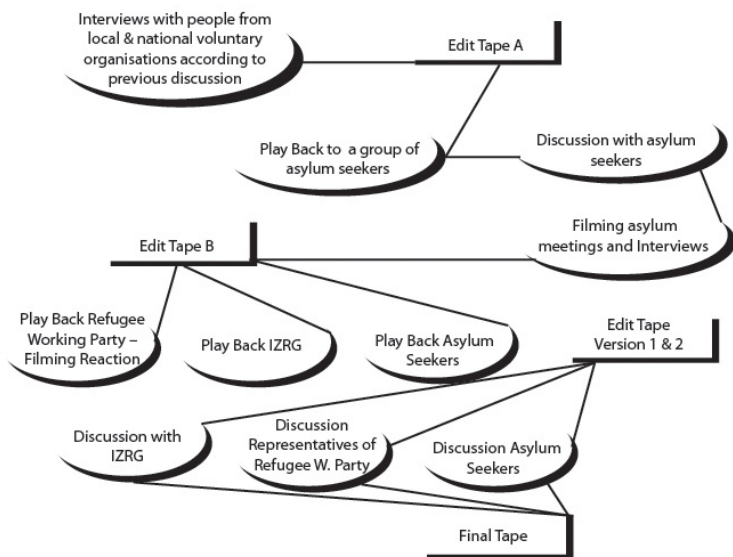
The thrust of this text is, on the one hand, the challenge of how to guarantee that a video project does not become separated from the (development) process that the community is involved with as a whole. In this particular video project, participation had a political function. It can be also seen as a source of legitimisation, assigning to the project the task of empowering the asylum seekers and eventually, of creating a bridge between the establishment and the other groups which were working with refugees and asylum seekers. On the other hand, the issue is whether or not the use of video really empowers people. At present, there is very little evidence to suggest that this is the case.

Selecting Issues and Project Preparation Phases

Selecting Issues and Project Preparation Phases



Filming Process and Play Backs



Constructing arguments and reaching the audience

Questions about the extent to which media messages influence the thoughts and actions of their receivers/readers²³ have always been at the centre of communication research in recent years. Before starting to look at the reception research that I carried out with the video *The Asylum & Immigration Bill – From Persecution to Penury* I would like to give a brief and selective account on the audience research. I will begin to highlight the socio-linguistic approach in media analyses, which Bell (1991) has used. The main foci of this model are on what the words say throughout the media and in the correlation between variable linguistic features and variable aspects of the social and cultural context. The strength of this type of analysis is the attention that is given to the linguistic detail and to the form of the texts.

This approach differs from the semiotic analysis of media consumption in the way that the message/text is treated/read. A focus typical of semiotic analysis²⁴ is upon ideologically potent categories and classifications that are implicit and absent in the texts. The linguistic conception of the text approach assumes that the analysis of texts

23 Livingstone and Hunter (1994) on their book about *Talk on Television* use the term. Here more specifically to identify the people of a TV programme with audience.

24 For more details, see: FISKE; HARTLEY. *Reading Television*. Methuen, London, 1978.

is a significant part of sociocultural analysis of a video programme or media events. It links properties of a text to ideologies, power relations and cultural values.

The other model in media research is the ethnographic one. This model uses ethnomethodology (in the field of social communication) as a technique for investigating the social world of actual audiences. This method consists of an interpretative approach to sociology which focuses upon everyday life as a skilled accomplishment and upon the methods which people use for producing it. According to Lull (1990, p. 11), “the ethnomethodological approach focuses on how social actors accomplish these fundamental operations of everyday life, including, of course, the construction of routine communication activity”.

Ethnography is based on participant observation in which the qualitative and empirical data are the most important source of information for analysing the communication event. The aims in this type of research have often been to understand a culture from the indigenous point of view, trying to get “under the skin” of people’s subjective conceptions of political, social and cultural environments. Use of this method might achieve complete (or almost) knowledge of the “other”. It is important to take into account the comments made concerning participant observation techniques in anthropology. Clifford has pointed out that the ethnographic discourses are in most cases “partial truths” and the descriptions are always the result of the researcher’s imagination. (J. Clifford, 1986, Introduction).

Another approach in media research is the so-called encoding/decoding. This model combines semiotic approaches and sociological concerns. This analysis attempted to connect advances in media research into meaning construction with perspectives on cultural power and social relations. For Hall (1973), the communicative process has to be taken as a whole, with the moment of programme-making at one end and the moment of the audience perception at the other. In other words, the producers encode a specific meaning in the message to be read by the viewers.

A video programme or a communicative event according to this model brings a structured text to be decoded by the viewers. Hall recognised that media language is not a straightforward tool for transmitting ideas, notions or concepts. One of the principal theoretical devices of this model, in Ang's view was to subvert the implicit assumptions of many sophisticated semiology based studies, "according to which the subject/viewer of a text coincides with the subject position constructed in the text." (1996, p. 20).

It should be said that there are few studies in this field concerning the reception and consumption of video programmes made in the development context. Therefore, my research with this video on asylum seekers and the new Bill could bring significant input to the field. The (considerable amount of) analytical literature on media consumption had not yet looked at video projects that produced in a development context in different socio-political contexts.

Revisiting this project provides an opportunity to explore participatory methods more systematically. I would like to suggest the main assumptions about a participatory film project in this article.

I would like to highlight how Erving Goffman²⁵ stressed the actions and the performance:

Every person lives in a world of social encounters, involving him either in face-to-face or mediated contact with other participants. In each of these contacts, he tends to act out what is sometimes called a line – that is, a pattern of verbal and non-verbal acts by which he express his view of the situation and through this his evaluation of the participants, especially himself. Regardless of whether a person intends to take a line, he will find that he has done so in effect. The other participants will assume that he has more or less wilfully taken a stand, so that if he is to deal with their response to him he must take into consideration the impression they have possibly formed of his.

This position is important for a film project that intends to influence the situation. The most important aspect in this kind of participatory project are all the possibilities for incorporating all the “points of view” of the social group that is the subject of the film.

My intention here in this work is to look at the political role of this film project. I will raise in this conclusion some

25 GOFFMAN, E. *Where the Action Is* – three essays. The Penguin Press, London, 1969, p.3.

issues that come from the production process and from the reception research. First of all, I would like to say that this project has broken in some way the communication barriers between asylum seekers, refugee associations and voluntary organisations. Asylum seekers demonstrated the need to have a forum (e.g. same language) to discuss their specific problems. It seems that the forum that then existed was not designed to cope with the real needs of asylum seekers. Moreover, I think the language used to communicate with them is still one of the main problems. The other point that should be looked at relates to the isolated practices toward asylum seekers. Refugee organisations and voluntary organisations have attempted to work with asylum seekers in groups by country, region, and interest, etc., but this is still an issue and the question is how they are working.

The filmed meeting that was held with asylum seekers served to prove that the camera could have a role in this situation. The two tapes (A and B) edited before the final tape acted as a medium to trigger interaction between the groups involved in this project: the asylum seekers, the refugee associations (here the IZRG and Refugee Working Party) and the Voluntary organisations (IVAC). This meeting was important for selecting the main issue; communicating or re-presenting the issues directly from a group of asylum seekers; provoking interaction, and addressing these issues to a specific audience. During this process some action was taken in relation to these issues, for instance on the question of detention centres.

In describing this project, I mentioned the importance of the production team acting as the facilitator. I selected knowledge and the decision-making process as two domains of which to be aware. In looking back at my practice in this project, I believe it was possible to achieve its objective because: a) I was in a situation with elements in common with the asylum seekers: being from a different culture, not representing the British institutions, and speaking a common language (French) made the interaction easy; b) the fact that I had experience in development issues and had worked in different contexts; c) I could identify with the “standpoint” of the asylum seekers and knew their condition of “asylum” quite well because I had lived in and been to different countries where this was a reality for various social groups. These factors, in a way, guaranteed the trust that was established. I would say that using a production team that comes from a different country, that does not know the language and the entire context would be hard pressed to act as the “facilitator” and therefore there would be some limitations to the work.

The other issues that need to be discussed in the production of a video programme relates to the editing process. Some questions are still pertinent: in particular how to involve people and make sure that the views of the participants are be taken into consideration in the editing process. In this process, it was not easy to deal with this question. Although on two occasions I was accompanied by one of the asylum seekers in the editing suite, this did/does

not solve the problem. The question is not related to whether or not this form of participation exists at this stage. The point is that there were different opinions coming from the interpretation of the meaning that had been constructed in the process. I don't think that we have solved the problem, this merits more discussions on the participatory way to produce a video.

To return to the observation of Basckin that I highlighted in the introduction, when he refers to the form of a community video programme as having a "skill-less construction". To Basckin, this means "wobbly zooms, random focus, curious colours and incoherent soundtracks..." Here we are going to other domain, that of the aesthetic, which merits a real debate. It is true that most videos produced at a community level have this appearance, but the way that the video was produced takes into account the process and, in most cases, generates a debate among the targeted audience. These programmes have a political function, they are seen as a tool. Bourdieu asks whether the borderline between functionality, technicality and the aesthetic "depends on the 'intention' of the producer of those objects? In fact, this intention is itself the product of the social norms and conventions which combine to define the always uncertain and historically changing frontier between simple technical object and object d'art..."

The creation of the Lokole Video Project based at the Zairean Refugee Group to continue the work with video projects among the asylum seekers represented an

important result of this project. Benjamim Shamashang was the journalist responsible for this activity, and he expressed many times how powerful they felt the use of images can be to communicate their needs and to address important issues to a specific audience. The group of asylum seekers from the PP Hotel wanted to produce a video to inform people of the situation and the abuses of human rights happening under the current regime in Zaire. They thought that a video could be used to pose this issue to the British organisations dealing with human rights issues.

Goffman's concern in investigating the procedure and the practice through which people bring to life face-to-face interactions is still one question to be explored. This case study may contribute to this debate. There are some problems of conceptualisation in his approach, such as the "moral" connotation. He defines, for example, co-presence in the following way: "Persons must sense that they are close enough to be perceived in whatever they are doing, including their experiencing of others, and close enough to be perceived in this sensing of being perceived." (1963, p. 17). It is not space that is the point. In reality, in a specific meeting with asylum seekers, for example, most of the time they cannot perceive the other. When I showed back what we had filmed, one asylum seeker told me that he had understood what the other said more clearly than during the debate where all of us were sitting quite close. It is important to say that images can produce meaning. The group of asylum seekers, from a specific country, have

created their own codes of symbols to use in their host country. Some English words obtain a completely different meaning when used in Lingala for example. These codes are produced in order to survive and resist in this country.

The reception research in this project was important to look at a potential model to analyse the effectiveness of a video project as a tool for a changing situation and to sensitize on specific issue. I have signalled the lack of this kind of research among the groups that use this format. On the other hand, there is a considerable amount of reception research on the hegemonic process of television viewing. Most reception and consumption research derived from a cultural studies perspective has emphasised the place of ideological power. This research has contributed to the understanding of how people locate themselves vis-à-vis the television.

Some questions arose during the time that I implemented this project. I think it is important to pose them here in order to provoke debate. The first group of questions is related to the *video project*. It is impossible to separate the programme from the project as a whole. How is a video project defined by a social group? To what extent is this project sustainable? Moreover, to what extent has the production team transferred skills to the community or social group?

The second group of questions is related to *what is video for development?* What are the characteristics of a video programme in order for it to be considered video for development? Since the seventies, community video

has been used by/for social groups. Since then more and more developmental videos have been produced in different forms. There is no adequate understanding of this type of video. That year alone, I heard different labels for this “kind of work”, i.e. this use of video: “collaborative video”, “participatory video”, “developmental video” – all these labels reflect the manner, and the methods by which the video programme is made.

The third group of questions relates to the *film itself*. For example, how the message was structured and delivered to the selected audience. Does the video programme represent the views and expectations of the social group that has participated in the project? To what extent does the audience identify with the image of itself presented in the video programme? And, to link to the issues highlighted by Bourdieu:

The consumption of the most legitimate cultural goods is a particular case of competition for rare goods and practices, whose particularity no doubt owes more to the logic of supply, i.e., the specific form of competition between the producers, than the logic of competition between the consumers. (Pierre Bourdieu, 1992, p. 99).

One important finding, at least in this case, relates to the time allocated for carrying out this research, which needed to be very well planned. I carried out this research as soon as the programme was produced. However, this video was designed to provoke action among a selected audience. We

know that a number or series of individual acts produces a social action. In this sense, more time was needed to use the video to its full potential with a participatory methodology. In revisiting this project today we have some responses:

a) In general, a participatory film has a relatively short life.

In most cases, it is produced to provoke reactions and actions among a selected audience. Thus, it is made at a specific time to address a particular issue or issues. The way events occur may change some key elements that have were used in the programme. However, the process adopted in making the video guarantees some actions. As I have mentioned before, the two tapes (A and B) used during this production led to some actions among the participants of the process. Here, the targeted audience of the final product has not been aware of – or never will know about – the film–production process’s effect.

b) a participatory film may have a facilitator to conduct a debate – this means that in most cases the audience needs someone to lead the discussion to achieve its goal and to involve people.

These issues relate to the cost and the benefits of a whole production. The involvement of the people and the energy used to produce a participatory video programme should be wisely utilised in order to not to disappoint people. The video programme also needs to be evaluated within the framework of a broader evaluation.

Due to important changes in the technology of film/ video production I, personally, think much more work

should be done in this field. There are a lot of organisations and development projects that have used video in many of their activities, thus there is a considerable amount of material for pertinent receptions and consumption analysis. Further, in general, all this footage register and document a specific issue because the films that are made now to sensitize people, are, for the most part, very quickly-made films, created with different technologies, to be posted on the Internet. This kind of production, in most cases, is in real-time. Therefore, this production needs to be analysed more carefully along with the participatory methodologies that have changed over the past few years.

The model used in this project to analyse this programme should be better tested. However, this exercise, realised in 1996, gave some useful inputs: will the action(s) that we planned and expected happen? I am not in a position to confirm this, but one thing that has happened is that the two main issues of the video programme have been discussed in different forums in Islington and the video programme will have a place in the context of asylum and refugee issues in Islington. A group of asylum seekers in the PP Hotel also thought about their participation in this project and wanted to continue to use video. These points *per se* say something about the impact of this project.

The Asylum and Immigration Bill – From Persecution to Penury production gave all participants – asylum seekers, refugees, voluntary workers and myself – the opportunity to debate important questions related not only to the

problems with the new Immigration Bill but, also to the way that asylum seekers were relating with refugee and voluntary organisations at that time. And, in my opinion, this was the truly valuable work. Some asylum seekers in this process became more aware of their situation in the UK and started to participate more actively in the refugee association. The playbacks held in the Refugee Working Party offered the members the chance to query about how their organisation was addressing asylum seekers' issues, their main clients. In revisiting this project, I could find an important contribution to the discussion of issues today on participatory methods or working collaboratively with the people who are the subject of a film project.

Bibliography

ANDREWS, G. (ed.). *Citizenship*. Lawrence & Wishart, London, 1991.

ANG, I. *Desperately Seeking the Audience*. Routledge, London, 1991.

_____. *Living Room Wars – Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. Routledge, London, 1996.

AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Harvard University Press, Cambridge, 1962.

BASSETTE, G.; TIGHE, D. The integration of Video in Development Projects. In: *Media in Education and Development*. 21(2), p. 44–47, 1988.

BELL, A. *The Language of News Media*. Blackwell, Oxford, 1991.

BENHABIB, S. *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary ethics*. Polity Press, Cambridge, 1992.

- BHABHA, J. Legal Problems of Women Refugees. In: *Women*. 3(4), p. 240–249, 1993.
- BRETON, P.; PROULX, S. *L'Explosion de la Communication – La Naissance d'une nouvelle Ideologie*. La Découvert, Paris, 1990.
- BOUDON, R. *Theories of social Change – A Critical Appraisal*. Oxford. Basil Blackwell, 1986.
- BOURDIEU, P. *Distinction – A Social Critique of the Judgement of Taste*. London Routledge, 1992.
- CERTEAU, M. de. *The practice of Everyday Life*. Berkley, University of California Press, 1984.
- FAIRCLOUGH, N. *Media Discourse*. Edward Arnold, London, 1995.
- CLIFFORD, J.; MARCUS G. (eds.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University California Press, Berkeley, 1986.
- GOFFMAN, E. *The presentation of the Self in Everyday Life*. New York, D. Anchor, 1959.
- _____. *Stigma: Note on Management of Spoiled Identity*. NJ, Englewood, 1963.
- _____. *Where the Action Is*. Three Essays. Penguin Press, London, 1969.
- HABERMAS, G. *The Theory of Communicative Action*. vol. I. Beacon Press, Boston, 1984.
- _____. *The Theory of Communicative Action*. vol. II. Beacon Press, Boston, 1987.
- HALL, S. *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. 1973.
- HOBSON, S. Empowering the Village through Video. In: *Inquiry*. n.7, 1986.
- JOHANNA, M. *Feminist Read Habermas – Gendering the subject of discourse*. Routledge London, 1995.

LEMBO, R. Is there Culture after Cultural Studies? In: CRUZ, J.; LEWIS, J. (eds.). *Viewing, Reading, Listening – Audiences And Cultural Reception*. Westview Press, San Francisco, 1994.

LEVI, M.; WINDAHL, S. The Concept of Audience Activity. In: ROSENGREN, K. E.; WERNER, L. A.; PALMGREEN, P. (eds.). *Media Gratification Research*. London, Sage, 1985.

LIVINGSTONE, S; LUNT P. *Talk on Television – Audience Participation and Public Debate*. London, Routledge, 1994.

LULL, J. *Inside Family Viewing – Ethnography Research on Television's Audience*. Routledge, London, 1990.

MCLELLAN, I. Video and Narrowcasting: TV for and by Ordinary People. In: *Media in Education and Development*. 20(4), p. 144–149, 1987.

MOORES, S. *Interpreting Audiences – The Ethnography of Media Consumption*. Sage, London, 1993.

MORLEY, D. Texts, Readers, Subjects. In: HALL, S.; HOBSON, D.; LOWE, A.; WILLIS, P. (eds.). *Culture, Media, Language*. Hutchison, London, 1980.

_____. *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*. Comedia Publishing, London, 1986.

PENLEY, C. *The Future of an Illusion – Film, Feminism and Psychoanalysis*. Routledge, London, 1989.

PRETTY, J. N. Participatory Learning for Sustainable Agriculture. In: *World Development*. n. 23, p. 210–210, 1995.

ROSENGREN, K. E.; WERNER, L. A.; PALMGREEN, P. Uses and Gratifications Research: The Past Ten Years. In: ROSENGREN, K. E.; WERNER, L. A.; PALMGREEN, P. (eds.). *Media Gratification Research*. Sage, London, 1985.

_____. (eds.). *Media Gratification Research: Current Perspectives*. Beverly Hills, Sage, London, 1985.

- THOMAS, J. *Meaning in Interaction – An Introduction to Pragmatics*. Longman, London, 1995.
- SCOTT, J. W. Gender: A useful category of historical analysis. In: *The American Historical Review*. 91 (5).
- SHORE, C. Anthropology's Identity Crises. In: *Anthropology Today*. 12 (2), p. 2-5, 1996.
- SPITULNIK, D. Anthropology and Mass Media. In: *Annual Review of Anthropology*. n. 22, p. 301, 1993.
- SMYTH, R. White Australia has a Black Past: promoting Aboriginal and Torres Strait Islander Land Rights on Television and Video. In: *Historical Journal of Film Radio and Television*. 15(1), p. 105-119, 1995.
- SORLIN, P. *Mass Media*. Routledge, London, 1994.
- TOMASELLI, K. Transferring Video Skills to the Community: The Problem of Power. In: *Media Development*. n. 4, 1989.

Antropologia visual na Amazônia: entrevista com Selda Vale da Costa (NAVI/UFAM)

Por João Martinho de Mendonça
Universidade Federal da Paraíba, PB/Brasil

Selda Vale da Costa coordenou, desde 2006, diversas edições da *Mostra Amazônica do Filme Etnográfico* e é também coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas (NAVI/UFAM). Em 2010 apresentou um documentário produzido junto ao NAVI na *I Mostra de Vídeo Etnográfico da Universidade Federal de Goiás*, quando conversamos em diversas circunstâncias, desde o refeitório do hotel até as sessões de vídeo. Desse primeiro contato que tive com ela, reforçado posteriormente em outros encontros, surgiram as condições para essa entrevista exclusiva, realizada a distância, na qual procuramos tratar de seu trabalho no NAVI e da importância das Mostras para o desenvolvimento da Antropologia Visual.

João Martinho de Mendonça (JMM) – Quais foram os principais desafios enfrentados quanto ao estabelecimento do NAVI e qual sua participação neste processo?

Selda Vale da Costa (SVC) – O Núcleo de Antropologia Visual (NAVI/UFAM), criado no ano de 2006, foi bem-recebido no meio acadêmico, mas não conseguiu atrair profissionais da área de Antropologia, cujos departamento e curso de Pós-Graduação estavam sendo iniciados na Universidade, com 10 docentes de fora de Manaus. A ideia da criação do Núcleo surgiu a partir da necessidade da organização de um banco de imagens amazônicas a serem utilizadas nos trabalhos acadêmicos e o estudo dessas imagens, tratando o visual como objeto de estudo e como método de conhecimento. O grupo se compôs inicialmente, e quase exclusivamente, de professores e estudantes de Comunicação e Artes, além de dois mestrandos do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, programa que acolheu o Núcleo. Os desafios, portanto, foram os de estimular a participação de docentes e discentes da pós de Antropologia Social, tanto nas pesquisas do Núcleo quanto nas atividades de extensão, como Mostras, Seminários, Oficinas etc. Outro desafio, vencido parcialmente, foi o de captação de recursos para as atividades e a manutenção de uma equipe mais permanente. Além da própria UFAM, a agência de fomento FAPEAM (Fundação de Amparo à Pesquisa), assim como a Secretaria de Estado da Cultura, tem financiado pesquisas de mestrado, pesquisas sobre manifestações culturais e as Mostras que o NAVI realiza.

JMM – Quais as principais atividades do NAVI e como você vê o impacto destas atividades na formação de jovens pesquisadores na UFAM?

SVC – Antes de o NAVI começar suas atividades, o estudo e a percepção da importância do visual nas pesquisas acadêmicas, assim como nas atividades artísticas, eram praticamente nulos na universidade e, acredito, fora dela. Após os seminários e as várias edições da Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, além da participação do NAVI em atividades universitárias e do SESC em alguns municípios amazonenses, vários estudantes e alguns realizadores de audiovisual procuraram o NAVI para buscar orientações, material, livros do nosso acervo e nos convidar para debates. Aumentaram as pesquisas da graduação e da pós que utilizam com maior cuidado e compreensão as imagens, fotográficas ou em audiovisuais, em seus trabalhos.

JMM – Como você avalia a repercussão das diversas edições da Mostra Amazônica do Filme Etnográfico na construção de um diálogo (mediado pelas imagens) entre a universidade, os povos indígenas e a sociedade?

SVC – Na II Mostra Amazônica do Filme Etnográfico, em 2007, homenageamos o Projeto Vídeo nas Aldeias, que comemorava 20 anos de atividade. Tivemos a presença de mais de 8 realizadores indígenas, e o espaço da produção audiovisual dos realizadores foi a tônica

das discussões. Programou-se dar mais ênfase a essa produção em atividades de mostras e debates, mas, fora a realização da Semana dos Povos Indígenas e as próprias Mostras que vieram depois, a temática indígena ainda é muito pouco debatida na Universidade.

JMM – Adrian Cowell foi um dos autores exibidos junto à IV Mostra Amazônica do Filme Etnográfico. Você poderia fazer um breve comentário sobre a obra deste realizador, bem como sobre outros trabalhos e/ou acervos/obras que mereceriam mais estudos e/ou reconhecimento no campo da Antropologia Visual?

SVC – Adrian Cowell foi uma figura singular. Poucos, como ele, dedicaram-se de corpo e alma, por mais de 50 anos, a registrar os processos socioculturais, e econômicos, pelos quais a Amazônia passou. Seus documentários permitiram o conhecimento mundial das atrocidades que o governo ditatorial militar cometeu na Amazônia. Além do registro documental, Adrian possuía uma sensibilidade para a imagem pouco vista em outros realizadores que, às vezes, se preocupam mais com enfatizar imagens exóticas ou usam a estética para esconder a realidade.

Creio que o vasto material produzido pelo pioneiro Silvino Santos, entre 1920 e 1950, depositado na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, tanto no que se refere a registros da família J. G. Araújo, poder-

sa empresa do ciclo da borracha (filmes domésticos), quanto a material sobre atividades econômicas na Amazônia, como os filmes “No Paiz das Amazonas” (1922) e “No rastro do Eldorado” (1925), mereceria um tratamento técnico de restauração e uma divulgação maiores, assim como o material de Noel Nutels, notável médico que conviveu com povos indígenas do Xingu, cujo material fílmico, em 16 mm, se encontrava, nos anos 1980, na Cinemateca do MAM/RJ. São imagens de realidades históricas que já não existem, mas que merecem ser reveladas às gerações atuais e futuras para a compreensão da nossa história. A Amazônia, principalmente, foi, e continua sendo, exaustivamente filmada por cinegrafistas estrangeiros, e poucas são as imagens que conseguem dar conta da sua realidade. É o tradicional processo do extrativismo cultural predatório, que arranca, captura, leva para fora, deixando um vazio, uma paisagem sem imagens, longe do olhar e do conhecimento de seus habitantes. Memória é imagem, imagem é história.

JMM – Você gostaria de indicar ou comentar algo sobre documentários (ou outros produtos) feitos com a parceria e/ou participação do NAVI?

SVC – O Navi produziu, com alguns de seus membros, material visual que ainda não foi totalmente absorvido pela Universidade ou pelos parceiros locais, como

o documentário de 1h30m, *Remissões do Rio Negro* (*Padre Casimiro*, em versão de 30 minutos), de Fernanda Bizarria e Erlan Souza, de 2009. Entretanto, é um material riquíssimo que mereceria maior divulgação, para o conhecimento de o que foram as missões religiosas na Amazônia. O padre Casimiro Béksta, salesiano e natural da Lituânia, viveu e filmou entre os povos indígenas do Alto Rio Negro, entre os anos 1950 e 1970. Criou o Centro Iauaretê de Documentação Etnográfica e Missionária (CEDEM), sediado em Manaus com um extenso arquivo audiovisual sobre mitos e rituais das etnias Tucano, Dessana e Yanomami, principalmente. O documentário de Fernanda e Erlan capta, na atualidade, a memória dos indígenas que foram alunos do pe. Casimiro e, através dessas memórias, o relato do papel das missões salesianas, com seus contornos negativos. Mas na memória de muitos há o destaque para a figura singular de Casimiro, na sua busca pela compreensão das culturas e línguas indígenas, diferentemente de outros estudiosos e cinegrafistas salesianos, que enaltecem as missões e reprimem as culturas nativas, como no documentário do pe. Alcionilio Bruzzi da Silva, *A civilização indígena do Uaupés* (46 min, c.1950).

Atualmente, a produção de vídeos por cineastas indígenas permite que o olhar da câmera capte, de dentro para fora, vislumbres de existências pouco vistas na vasta produção imagética sobre a Amazônia.

SOBRE OS(AS) AUTORES(AS)

Prefácio – Carmen Rial (UFSC)

Doutora em Antropologia e Sociologia pela Universidade de Paris V, 1992. Pesquisadora CNPq. Professora no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC. Coordenadora do Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem (NAVI/USFC). Presidente da Associação Brasileira de Antropologia (2012–2014).

Email: rial@cfh.ufsc.br

Site: www.navi.ufsc.br

Introdução – João Martinho de Mendonça (UFPB) e Ana Lúcia Camargo Ferraz (UFF)

Professores contratados via concursos específicos no Brasil para área de conhecimento “antropologia visual”, coordenadores do Grupo de Trabalho “Antropologia Visual: história, ensino e perspectivas de pesquisa” na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia (2012). Dados complementares são oferecidos adiante, para cada autor, conforme posição de seus artigos no índice do livro.

1ª PARTE – ENSINO NO BRASIL E EM OUTROS PAÍSES

Ana Lucia Marques Camargo Ferraz (UFF) – ETNOGRAFIA EM FILME E ENSINO DE ANTROPOLOGIA: APONTAMENTOS DE SALA DE AULA

Doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo. Professora da Universidade Federal Fluminense na área de Antropologia Visual. Coordenadora do Laboratório do Filme Etnográfico

(UFF). Pesquisadora pelo NARUA/UFF, GRAVI/USP e NAPERDRA/USP. Autora em diversos vídeos etnográficos tais como os premiados *Jean Rouch – Subvertendo Fronteiras* e *Filme Partido*.
Email: analu01@uol.com.br

Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert (UFRGS) –
EXPERIENCIAS DE ENSINO EM ANTROPOLOGIA VISUAL E DA
IMAGEM E SEUS ESPAÇOS DE PROBLEMAS

Ana Luiza Carvalho da Rocha. Doutora em Antropologia Social pela Universidade Paris V Sorbonne, 1994. Pesquisadora CNPq. Antropóloga na UFRGS. Professora Feevale/RS. Coordenadora do Projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais (Laboratório de Antropologia Social), IFCH, UFRGS, Porto Alegre.

Email: miriabilis@gmail.com

Site: www.biev.ufrgs.br

Cornélia Eckert. Doutora em Antropologia Social pela Universidade Paris V, Sorbonne, 1992. Pesquisadora CNPq. Professora no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, IFCH, UFRGS. Coordenadora do Projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais e do Núcleo de Antropologia Visual.

Email: chicaeckert@gmail.com

Site: www.biev.ufrgs.br

Angela Torresan (Univ. de Manchester, Inglaterra) – A PEDAGOGIA DE ENSINO DO CENTRO GRANADA DE ANTROPOLOGIA

VISUAL: NOTAS PARA UM EXERCÍCIO COMPARATIVO

Doutora em Antropologia Social com Mídia Visual pela Universidade de Manchester (2004). Professora de antropologia visual pelo Departamento de Antropologia Social da Universidade de Manchester, onde se encontra o Centro Granada de Antropologia Visual (Inglaterra). Desenvolve pesquisas de pós-doutorado junto à Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Email: angela.torresan@manchester.ac.uk

Clarice E. Peixoto (INARRA-UERJ) – ANTROPOLOGIA VISUAL: COMO TRANSMITIR ESSE CONHECIMENTO?

Doutora em Antropologia Social e Visual pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris). Professora Associada do Departamento de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ. Foi Coordenadora do Comitê de Antropologia Visual/CAV-ABA (2008-2010). Coordenadora do INARRA/Imagens, Narrativas e Práticas Culturais, Diretório de Pesquisa/CNPq-UERJ.

Email: cpeixoto@uerj.br

Site: www.inarra.com.br

Evgeny Alexandrov (Lomonosov Moscow State University, Rússia) – INTRODUCING VISUAL ANTHROPOLOGY TO RUSSIAN EDUCATION SYSTEM

Doutor em Belas Artes, pesquisador associado e diretor do Centro de Antropologia Visual da Universidade Estatal de Moscou Lomonosov (Rússia). Autor de inúmeras publicações

na área, criador e diretor do Festival Internacional de Moscou para Antropologia Visual desde 2002. Autor em diversos filmes etnográficos tais como *Island of faith* (2005) e *One in the family line* (2007).

Email: eale@yandex.ru

Site: visant.etnos.ru

Francesco Marano (Univ. de Basilicata, Itália) – TEACHING VISUAL ANTHROPOLOGY IN ITALY

Formado em Estética pela Universidade de Bolonha/DAMS (Itália). Professor de antropologia visual, etnografia e antropologia da alimentação na Universidade de Basilicata (Itália). Autor de inúmeras publicações na área, tais como os livros *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale* e *Il film etnografico in Italia* (2007). Editor-chefe da revista online *Visual Ethnography*.

Email: francesco.marano@unibas.it

Site: www.visualanthropology.net

Gabriela Zamorano Villarreal (Centro de Estudios Antropológicos, El Colegio de Michoacán, México) – PENSAR LO VISUAL DESDE LA ANTROPOLOGIA

Doutora em Antropologia pela Universidade da Cidade de Nova Iorque. Professora de antropologia visual no Centro de Estudos Antropológicos do *Colegio de Michoacán* (México). Desenvolve pesquisas sobre produção e circulação de fotografias e vídeos entre populações indígenas no México e na Bolívia. Coordena-

dora do dossier *Antropologia Visual en Latinoamérica* (Revista Íconos-FLACSO).

Email: zamoranog@colmich.edu.mx

José da Silva Ribeiro (CEMRI – Lab. de Antropologia Visual, Univ. Aberta, Portugal) – VINTE E CINCO ANOS DE ANTROPOLOGIA VISUAL NA UNIVERSIDADE ABERTA DE PORTUGAL

Doutor em Ciências Sociais (Antropologia) pela Universidade Aberta (Portugal). Professor de antropologia visual no Departamento de Ciências Sociais e de Gestão da Universidade Aberta. Pesquisador pelo Centro de Estudos de Migração e Relações Interculturais e coordenador do Laboratório de Antropologia Visual da Universidade Aberta. Coordenador da Revista Digital *ICCI*.

Email: jribeiro@uab.pt

Lisabete Coradini (UFRN) – O ENSINO DE ANTROPOLOGIA VISUAL NA GRADUAÇÃO

Doutora em Antropologia pela Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM). Professora no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRN (Brasil). Desenvolve pesquisas sobre antropologia, cinema e pós-colonialismo, com ênfase no cinema africano. Criadora e coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual da UFRN (NAVIS).

Email: lisabetecoradini@hotmail.com

2ª PARTE – PESQUISAS NA AFRICA E NO BRASIL

Alex Giuliano Vailati (NAVI/UFSC) – NOVOS CENÁRIOS PARA AS PEQUENAS MÍDIAS: PARA UMA EXPLORAÇÃO ETNOGRÁFICA DO CINEMA DE FAMÍLIA

Doutor em Antropologia e Etnologia pela Universidade de Turim (Itália), com tese sobre os jovens da África do Sul rural e seu imaginário. Foi pesquisador do *Centre for Communication, Media & Society* da Universidade do KwaZulu-Natal (África do Sul). Desde 2011 é pós-doutorando no Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem da Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil).

Email: alexvailati@gmail.com

Alice Martins Villela Pinto (PPGAS/USP) – CONSTRUINDO IMAGENS ETNOGRÁFICAS: UMA ABORDAGEM REFLEXIVA DA EXPERIÊNCIA DE CAMPO ENTRE OS ASURINÍ DO XINGU

Mestre em Artes pela UNICAMP (2009). Doutoranda no PPGAS/USP (Universidade de São Paulo), onde integra o Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama (NAPEDRA) e o Grupo de Antropologia Visual (GRAVI). Desenvolve estágio de pesquisa junto ao *EREA Centre Enseignement et Recherche en Ethnologie Amérindienne*/ Universidade de Paris X Nanterre, Paris, França.

Email: licevillela@yahoo.com.br

Armelle Giglio-Jacquemot (Univ. de Poitiers, França) – DESCRITIVIDADE E EMICIDADE DO DOCUMENTÁRIO: AS ESCOLHAS DA REALIZAÇÃO DE UM FILME SOBRE O TRABALHO DOMÉSTICO

Doutora em Antropologia pela Universidade d'Aix-Marseille, professora na Universidade de Poitiers e pesquisadora no GRESCO, responsável pela pós-graduação da escola de cinema documentário IFFCAM. Tem pesquisas nas áreas de religião, saúde/doença, justiça e meio ambiente e é a autora dos documentários *Urgences* (2002) e *Nice, bonne au Brésil* (2009).

Email: armellej@club-internet.fr

Bárbara Andrea Silva Copque (PPCIS-INARRA/UERJ) – DOM E CONTRADOM VISUAL: A UTILIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA NO CONTEXTO DA VIOLÊNCIA E/OU ILEGALIDADES

Doutora em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, coordenadora adjunta do Grupo de Pesquisa “Imagens, Narrativas e Práticas Culturais” (INARRA), CNPq-UERJ. Atuou na produção de vídeos etnográficos e foi organizadora do livro *Família em Imagens* (com Clarice E. Peixoto e G. Mattos, Rio de Janeiro: FGV, 2013).

Email: barbara.copque@gmail.com

Carmen Opiari (EHESS) e Sylvie Timbert (Univ. de Nice Sophia-Antipolis, França) – O ARTIFÍCIO DA IMAGEM NA CONSTRUÇÃO DO REAL

Carmen Opiari. Doutora em Antropologia Social e Etnologia pela École des Hautes Études em Sciences Sociales (2002). Realizou pesquisas no Brasil e é autora em diversos vídeos etno-

gráficos tais como *Barbara et ses amis au pays du Candomblé* (1997) e *O morro da Mangueira como é* (2010), bem como do livro *O Candomblé: imagens em movimento* (EDUSP, 2010).

Sylvie Timbert. Mestre em Artes do Espetáculo (Cinema) pela Universidade de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) e Doutora em Filosofia pela Universidade de Nice Sophia Antipolis (França). Realizou pesquisas no Brasil e é autora em diversos vídeos etnográficos, tais como *O morro da Mangueira como é* (2010), bem como no livro *Um olhar sobre o cotidiano* (2007).

Email: opiparitimbert@hotmail.com

Por Fernanda Oliveira Silva (UNIFESP) – O FILME É COMO UM LIVRO, UMA MEMÓRIA QUE NUNCA ACABA: ENTREVISTA COM DIVINO TSEREWAHÚ

Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Desenvolveu pesquisa a respeito dos filmes produzidos pelo índio Xavante Divino Tserewahú, a qual resultou na dissertação: “O cinema indigenizado de Divino Tserewahú” (2013). Integra o Grupo de Estudos Visuais e Urbanos (VISURB) na UNIFESP.

Email: ferd_oli@hotmail.com

João Martinho de Mendonça (UFPB) – PESQUISA FOTOGRÁFICA E FÍLMICA NO LITORAL NORTE DA PARAÍBA

Doutor em Multimeios (Antropologia Visual) pela UNICAMP. Professor de antropologia visual nos cursos de graduação e pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da

Paraíba (Campus de Rio Tinto). Pesquisou o uso de imagens nas obras de Margaret Mead, Curt Nimuendaju e Roberto Cardoso de Oliveira. Autor nos vídeos *O retorno* (2009) e *Passagem e permanência* (2012).

Email: bragamy@yahoo.com.br

Juliana Nicolle Rebelo Barretto (UFPE/UFAL/FASVIPA) – AN-TROPOLOGIA VISUAL E IDENTIDADES ÉTNICAS

Mestre e doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora da Faculdade São Vicente de Pão de Açúcar / FASVIPA em Alagoas. Integra o grupo de pesquisa “Antropologia Visual em Alagoas” (AVAL) da Universidade Federal de Alagoas. Autora em vídeos etnográficos tais como *Geripancó: uma semente no sertão* (2005) e *Ponta de rama* (2007).

Email: julianada01@hotmail.com

Lilian Sagio Cezar (UENF) – O ESTATUTO DA FOTOGRAFIA E A PESQUISA ETNOGRÁFICA: DIREITO DE USO IMAGEM E REPRESENTAÇÃO AUTORIZADA

Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Associada da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF. Integra o grupo de pesquisa em antropologia visual da USP (GRAVI) e o Núcleo de Estudos Afro-brasileiro e indígenas (NEABI/UENF). Autora no vídeo *Conversas com MacDougall* (2007) produzido junto ao LISA/USP.

Email: lsagio@uenf.br

Lucybeth Camargo de Arruda (UNICAMP/UFOPA) – COMO ATUAR E VIVER NOS POSTOS DO SPI: REFLEXÕES A PARTIR DE TRÊS COLEÇÕES FOTOGRÁFICAS

Doutora em Antropologia Social pela UNICAMP. Professora de Antropologia na Universidade Federal Oeste do Pará (UFOPA). Pesquisou o acervo do Serviço de Proteção aos Índios, trabalho apresentado em sua tese de doutoramento *Naturalmente filmados. Modos de atuar e de viver nos postos indígenas do SPI na década de 1940* (2012).

Email: lucybeth.arruda@gmail.com

Marcelo Eduardo Leite, Thiago Zanotti Carminati, Carla Adeline Craveiro Silva e Leylianne Alves Vieira (UFCA/UFRJ/UnB/UnB) – ENTREVISTAS FOTOGRÁFICAS: COMPREENDENDO AS TRANSFORMAÇÕES DE UM OFÍCIO

Marcelo Eduardo Leite. Doutor em Multimeios pela UNICAMP. Fotógrafo com premiações nacionais e internacionais, contemplado com o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da FUNARTE (2012). Professor de fotografia e fotojornalismo na Universidade Federal do Cariri (UFCA). Líder do Grupo de Pesquisa “Estudos Fotográficos” (diretório CNPq).

Email: marceloeduardoleite@gmail.com

Site: www.realidade.ufca.edu.br

Thiago Zanotti Carminati. Mestre e doutorando pelo Programa de Pós Graduação em Antropologia e Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador do Núcleo de Experimen-

tação em Etnografia e Imagem (Nextimagem – PPGSA/UFRJ) e do Grupo de Pesquisa “Fotografia, Mídia, Imagem e Representações” (Depto. Comunicação Social/UFC/Campus-Cariri).

Email: thiagocarminati@yahoo.com.br

Carla Adelina Craveiro Silva. Mestranda em Comunicação pela Universidade de Brasília. Integrante do Grupo de Pesquisa “Estudos Fotográficos” (diretório CNPq).

Email: carla.a.craveiro@gmail.com

Leylianne Alves Vieira. Mestranda em Comunicação pela Universidade de Brasília. Integrante do Grupo de Pesquisa “Estudos Fotográficos” (diretório CNPq).

Email: leylianne.av@gmail.com

Micheline Ramos de Oliveira (UFSC) – AS FEIÇÕES FABULATÓRIAS DOS JOGOS DE MEMÓRIA NO ATO DE ETNO–GRAFAR/ETNO–FOTOGRAFAR NUMA FAVELA E NUM PRESÍDIO FEMININO
Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora colaboradora do Mestrado em Gestão de Políticas Públicas (PMGPP/UNIVALI). Pesquisadora associada ao grupo do CNPq NAUI (UFSC) – Núcleo de dinâmicas urbanas e patrimônio cultural. Editora dos Cadernos NAUI/UFSC.

Email: micheantr@hotmail.com

Nilvânia Amorim (UFPE) – IMAGEM E MEMÓRIA NAS FOTOGRAFIAS DO FESTIVAL DE MÁSCARA DOS RAMKOKAMEKRÁ–CANELA

Mestre e doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa sobre Etnicidade (NEPE) e Observatório de Museus e Patrimônios Culturais (Observamus), ambos da UFPE. Desenvolveu pesquisas junto à Coleção Carlos Estevão do Museu do Estado de Pernambuco.

Email: nilvaniam@gmail.com

3ª PARTE – PERSPECTIVAS DIVERSAS PARA REPENSAR A ANTROPOLOGIA VISUAL

Carlos Francisco Pérez Reyna (UFJF) – REFLEXÕES DO USO DO FILME NA PRÁTICA ANTROPOLÓGICA

Doutor em Multimeios (Cinema) pela UNICAMP. Professor de Antropologia Visual no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCSO/UFJF). Professor de Cinema do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Coordenador do grupo de pesquisa em Antropologia Visual e Documentário LAVIDOC (diretório CNPq).

Email: creynna@gmail.com

Etienne Samain (UNICAMP) – RAÍZES E ASAS PARA AS IMAGENS

Doutor em Ciências Teológicas pela Universidade Católica de Louvain (Bélgica) e Mestre em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ). Pesquisador CNPq. Professor titular no Instituto de Artes/ Departamento de Cinema e Programa de Pós-Graduação em Multimeios (UNICAMP). Autor e organizador nos livros *O fotográfico* (1998) e *Como pensam as imagens* (2012).

Email: samain@unicamp.br

Mariano Báez Landa (Taller Miradas Antropológicas–CIESAS, México) – IMAGEN E INVESTIGACIÓN SOCIAL

Doutor em Ciências Sociais pela UNICAMP. Professor titular do Centro de Investigações e Estudos Superiores em Antropologia Social. Fundador da unidade regional Golfo/CIESAS onde trabalhou na criação do *Taller Miradas Antropológicas*.

Email: baezmariano@gmail.com

Site: <http://www.ciesas-golfo.edu.mx/miradas>

Renato Athias (LAV/UFPE) – REVISITING A PARTICIPATORY FILM PROJECT WITH ASYLUM SEEKERS IN LONDON

Doutor em Etnologia pela Universidade de Parix X (Nanterre). Professor no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE. Realizou estudos na área de mídia e televisão na Universidade de Southampton (Reino Unido). Integrante do Laboratório de Antropologia Visual do Núcleo Imagem e Som & Ciências Humanas da UFPE. Coordenador Geral de Museus da Fundação Joaquim Nabuco em Recife.

Email: renato.athias@ufpe.br

Blog: renatoathias.blogspot.com

Selda Vale Da Costa (NAVI/UFAM) – ANTROPOLOGIA VISUAL NA AMAZÔNIA

Doutora em Ciências Sociais (Antropologia) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora da Universidade Federal do Amazonas, no Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia. Coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual da UFAM (NAVI).

Email: seldavale@ufam.edu.br

Site: <http://www.navi.ufam.edu.br/>