

Organizadores:
Nilson Almino de Freitas
Claudia Turra Magni
Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira

Trajetórias pessoais na antropologia (audio)visual no Brasil

Volume 2

Série
Território
Científico

Editora
**SER
TÃO
CULT**



Nilson Almino de Freitas é bolsista de produtividade do CNPQ (PQ2). Graduado em Ciências Sociais (Bacharelado) pela UFC (1994), mestrado em Sociologia pela UFC (1999), doutorado em Sociologia pela UFC (2005) e Pós-Doutorado em Estudos Culturais no Programa Avançado em Cultura Contemporânea da UFRJ (2011). Atualmente é professor Associado da Universidade Estadual Vale do Acaraú, Pesquisador Associado do Pós-doutorado em Estudos Culturais do Programa Avançado em Cultura Contemporânea da UFRJ, professor do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Geografia da UECE, faz parte do quadro permanente do Mestrado Profissionalizante em Rede de Ensino de Sociologia na UVA e foi professor do quadro permanente do Mestrado Acadêmico em Geografia entre 2014 e 2019 na UVA. Coordena o Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas – Labome. <http://lattes.cnpq.br/0904981359987310>



Claudia Turra Magni é Professora titular da Universidade Federal de Pelotas (UFPe) vinculada ao Bacharelado e Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Formada em História, com mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; doutorado em Antropologia Social e Etnologia pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales e pós-doutorado no Institut d'Ethnologie Méditerranéenne et Contemporaine (IDEMEC). Coordena o Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS/UFPe) e o Coletivo Antropoéticas (CNPq). Integrou a diretoria da ABA (2017-2018), da qual é membro desde 1994 e presidiu seu Prêmio Pierre Verger (2015-2016). Membro da Comissão de Qualificação de Produtos Artístico-Culturais/Etnografias Visuais da CAPES - área de Antropologia e Arqueologia (2013 e 2021). <https://lattes.cnpq.br/8774264386533161>



Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira é Professor, pesquisador, realizador audiovisual e fotógrafo, é doutorando e mestre em Comunicação (UFPE), com ênfase em Cinema Indígena e Documentário e bacharel em Ciências Sociais (UFC), com ênfase em Antropologia Visual e Etnologia Indígena. Tem experiência nas áreas de cinema e audiovisual, documentário, fotografia, antropologia visual, etnografia e etnologia. É membro do Grupo de Pesquisa “Imagens Contemporâneas” (PPGCOM/UFPE), da Rede Internacional de Cooperação em Artes, Educação e Humanidades (RedArH - Portugal), das Comissões Organizadoras dos projetos de extensão IX Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife (UFPE) e X Visualidades (UVA - Sobral/CE). Associado da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine), da Associação de Investigadores da Imagem e Movimento (AIM - Portugal) e da Associação para o Documentário (Apordoc - Portugal). Foi cofundador do Laboratório de Antropologia da Imagem - LAI/UFC (2005) e sócio-fundador do Instituto da Fotografia - IFO-TO (Fortaleza, 2005). <http://lattes.cnpq.br/3339395099270145>

Organizadores:
Nilson Almino de Freitas
Claudia Turra Magni
Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira

Trajetórias pessoais na antropologia (audio)visual no Brasil

Volume 2



Sobral-CE

2025

Editora

**SER
TÃO
CULT**

Trajetórias pessoais na antropologia (audio)visual no Brasil. Volume 2

© 2025 copyright by Nilson Almino de Freitas, Cláudia Turra Magni, Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira. (Orgs)
Impresso no Brasil/Printed in Brasil



Editora
**SER
TÃO
CULT**

Rua Maria da Conceição P. de Azevedo, 1138
Renato Parente - Sobral - CE
(88) 3614.8748 / Celular (88) 9 9784.2222
contato@editorasertaocult.com.br
sertaocult@gmail.com
www.editorasertaocult.com.br

Coordenação Editorial e Projeto Gráfico

Marco Antonio Machado

Coordenação do Conselho Editorial

Antônio Jerfson Lins de Freitas

Conselho Editorial

Alex Giuliano Vailati
Alice Fátima Martins
Ana Luiza Carvalho da Rocha
Daniel Schroeter Simião
Daniele Borges Bezerra
Edgar Teodoro da Cunha
Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama
Ilana Strozenberg
José da Silva Ribeiro
Luis Felipe Kojima Hirano
Otávio José Lemos Costa
Patrícia dos Santos Pinheiro
Paulo Passos de Oliveira
Rumi Regina Kubo
Tito Barros Leal de Pontes Medeiros

Trabalho técnico de transcrição:

Alessandro Barbosa Lopes
Alessandro Ricardo Pinto Campos
Alessânder Nakaoka Elias
Antonio Jarbas Barros de Moraes
Caio Nobre Lisboa
Daniele Borges Bezerra
Eric Silveira Batista Barreto
Tanize Machado Garcia
Vicente de Paulo Sousa

Apoio técnico às entrevistas online:

Vicente de Paulo Sousa

Revisão:

Antônio Jerfson Lins de Freitas

Diagramação e capa

João Batista Rodrigues Neto

Imagens da capa

Priscila Tapajowara fotografada por Edgar Kanaykô Xakriabá

Catalogação

Leolgh Lima da Silva - CRB3/967

Financiamento:



Realização:



Apoio:



LEPPAIS
Laboratório de Estudos, Pesquisas e Projetos
em Antropologia e História da UFPA

T765 Trajetórias pessoais na antropologia (audio) visual no Brasil./Organizado por Nilson Almino de Freitas, Cláudia Turra Magni, Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira – Sobral- CE: Sertão Cult, 2025.

354p.
v.2

ISBN: 978-65-5421-224-3 - papel
ISBN: 978-65-5421-225-0 - E-book em pdf
Doi: 10.35260/54212250-2025

1. Antropologia visual. 2 História da Antropologia. 3. Cinema. 4. Ciências Sociais. I. Freitas, Nilson Almino de. II. Magni, Cláudia Turra. III. Bandeira, Philipi Emmanuel Lustosa. IV. Título.

A série Território Científico

Marco Machado

Jerfson Lins

Editora SertãoCult

Foi no auge da pandemia de Covid-19 que a ideia surgiu. Enquanto o mundo fechava portas, nós tentamos abrir janelas. Em vez de nos resignarmos ao isolamento, buscamos novos modos de aproximação: pelas palavras, pelo pensamento, pela ciência.

Apesar do cenário desolador, marcado por incertezas e carência de recursos, os pesquisadores brasileiros não recuaram. Pelo contrário: reinventaram-se. Mesmo com as limitações técnicas e estruturais, encontraram formas de continuar produzindo, ensinando, debatendo. A tela virou palco, o quarto virou sala de aula e a ciência seguiu em frente — resiliente, criativa, viva.

Mergulhamos no trabalho como forma de superar as más notícias diárias. Vieram as *lives*, os seminários virtuais, os encontros online sem fim. E, claro, veio também o cansaço. Ficamos física e mentalmente exaustos. Assim que foi possível, o desejo pelo contato físico nos fez tentar voltar a certa normalidade, mas não antes de construirmos um legado de rica produção científica.

Foi nesse cenário estranho e instigante que nasceu a série *Território Científico*. A editora SertãoCult propôs um desafio: reunir intelectuais de seu conselho editorial para entrevistar grandes nomes da pesquisa brasileira. O resultado? Um acervo precioso, que já rendeu cinco obras — e

agora apresenta seu sexto livro, o segundo de três volumes de *Trajétórias Pessoais na Antropologia (Audio)visual no Brasil*.

Neste lançamento, Nilson Almino de Freitas, Claudia Turra Magni e Philipi Bandeira convocam vozes de peso para discutir a Antropologia Visual a partir de suas próprias trajetórias de pesquisa. Mais do que entrevistas, o livro oferece verdadeiras aulas sobre os caminhos da pesquisa e da vida acadêmica.

Seis volumes depois, a série se afirma como um projeto robusto e generoso: todo o material está disponível gratuitamente, em formato e-book, no repositório da SertãoCult. Um presente para estudantes, professores e curiosos que desejam aprender com quem realmente tem o que dizer.

A série *Território Científico* é um lembrete de que somos capazes de superar qualquer desafio quando unimos nossas mentes. Mesmo quando as circunstâncias não permitiram que estivéssemos juntos, fomos capazes de criar vínculos e, juntos, construirmos belas páginas em nossas histórias.

Sobral-CE, maio de 2025.

Sumário

Apresentação: um campo em devir 9

Claudia Turra-Magni
Nilson Almino de Freitas

**Prefácio - Entre caminhos percorridos e desafios emergentes:
Trajetórias, insurgências e expansão da Antropologia (Audio)
visual brasileira 13**

Daniele Borges Bezerra

Doi: 10.35260/54212250p.19-42-2025

**Sem ousadia não se faz nada: entrevista com Bela Feldman-
Bianco 19**

Bela Feldman-Bianco
Alexsânder Nakaóka Elias

Doi: 10.35260/54212250p.43-70-2025

**Uma produção audiovisual é como se fosse um espelho de nós
mesmos: entrevista com Renato Athias..... 43**

Renato Athias
Amanda Dias Winter
Pedro Darlan

Doi: 10.35260/54212250p.71-98-2025

**Nós só existimos pela imagem, nós só pensamos com imagens:
entrevista com Cornelia Eckert 71**

Cornelia Eckert
Wellington Maria Vasconcelos Frota
Vicente de Paulo Sousa

Doi: 10.35260/54212250p.99-122-2025

A Antropologia é arte: entrevista com Gabriel Alvarez 99

Gabriel Alvarez
George Paulino
Vitória de Lima Cardoso
Alejandro Escobar Hoyos

Doi: 10.35260/54212250p.123-140-2025

O “belo vem de longe”: entrevista com Carmen Rial..... 123

Carmen Rial
Ronney Corrêa

Doi: 10.35260/54212250p.141-168-2025

As imagens jogam do lado da incompletude: entrevista com Marco Antonio Gonçalves 141

Marco Antonio Gonçalves
Wellington Maria Vasconcelos Frota
Marcos Vinícius Vieira do Nascimento

Doi: 10.35260/54212250p.169-204-2025

Esse pedaço de coisa que tocava numa vida: entrevista com Fabiana Bruno..... 169

Fabiana Bruno
Alexsânder Nakaóka Elias

Doi: 10.35260/54212250p.205-234-2025

A gente tem que sustentar o olhar e a escuta: entrevista com Viviane Vedana e Rafael Devos 205

Viviane Vedana
Rafael Devos
Caio Nobre Lisboa

Doi: 10.35260/54212250p.235-262-2025

A universidade não está especificamente numa bolha, ela só criou outras bolhas: entrevista com Ana Paula Alves Ribeiro..... 235

Ana Paula Alves Ribeiro
Potira Faria

Doi: 10.35260/54212250p.263-286-2025

O olhar indígena que atravessa a lente: entrevista com Edgar Kanaykô Xakriabá 263

Edgar Kanaykô Xakriabá
Caio Nobre Lisboa

Doi: 10.35260/54212250p.287-312-2025

Isso não é o meu trabalho, isso sou eu: entrevista com Vi Grunvald 287

Vi Grunvald

Antonio Jerfson Lins de Freitas

Marina Leitão

Pâmela de Souza Costa

Daniela Guedes dos Santos

Doi: 10.35260/54212250p.313-342-2025

Os vários mundos de vida que vivenciei: entrevista com Alexandre Fleming Câmara Vale..... 313

Alexandre Fleming Câmara Vale

Sabrina Manzke

Posfácio - Antropologia Visual no Brasil: Trajetórias, Institucionalização e Perspectivas Contemporâneas..... 343

José da Silva Ribeiro

Índice Remissivo 351

Apresentação: um campo em devir

Claudia Turra-Magni

Nilson Almino de Freitas

Trajatórias Pessoais na Antropologia (Audio)visual no Brasil é um projeto nascido durante a pandemia de COVID-19, quando a incerteza e o desamparo levaram-nos a inventar outras formas de agir, interagir, saber e tecer relações em torno de temas, questões e pessoas caras para nós. Foram mais de 30 encontros via web (alguns com duração de 4 horas!), reunindo membros de uma rede de trabalhos e afetos para entrevistar profissionais com relevantes contribuições neste campo da Antropologia. Enquanto Nilson Almino, Philip Bandeira e Claudia Turra-Magni, com eventuais convidados em sessões pontuais, encarregavam-se das entrevistas, uma plateia assídua contribuía com perguntas e comentários. Além de enriquecerem o diálogo, essas trocas saciavam a ânsia por reencontros com colegas e amigos que costumavam se ver regularmente nos congressos e eventos da área, então suspensos por força do isolamento social. Entretanto, o que nasceu para suprir uma carência de encontros presenciais, tornou-se obra de referência para a Antropologia (Audio)visual brasileira e continua a envolver pesquisadores, pesquisadoras e estudantes, já que a meta de realizar 36 entrevistas ainda será concluída.

Em 2022, o Projeto recebeu o Prêmio de Divulgação Científica da Associação Brasileira de Antropologia na Categoria Redes Sociais, e a integralidade destas webconferências permanece disponível nos canais do LABOME¹ e do LEPPAIS², núcleos que promoveram estes eventos.

1 <https://www.youtube.com/@LabomeVisualidades/videos>.

2 <https://wp.ufpel.edu.br/leppais/producoes/webconferencias/>.

A transcrição destes registros audiovisuais foi feita por uma equipe de discentes e docentes ligados a estes núcleos acadêmicos, e os textos foram devolvidos às pessoas entrevistadas para que se investissem na árdua tarefa de revisão e edição, visando adequação aos limites da publicação escrita. Pelo esforço da equipe nessa tarefa de transcrição, e por considerarmos a dimensão interpretativa envolvida na passagem da oralidade para a escrita, seus integrantes são considerados coautores e coautoras da pessoa entrevistada no capítulo respectivo.

O primeiro da série de três *e-books* com este material foi lançado em 2022, e chegamos agora ao segundo volume, ambos publicados pela editora SertãoCult no quadro da Série Território Científico. Este volume conta com o recurso do projeto “Patrimônio cultural brasileiro: Intercâmbio entre Visualidades e Antropoéticas”, aprovado no Edital Nº 06/2023 – FUNCAP/ UNIVERSAL.

Com exceção do texto de Alexandre Vale, que optou por um formato baseado em seu memorial para professor titular, todos os capítulos iniciam com a reação das pessoas entrevistadas à questão inicial: “conte-nos sobre sua trajetória na Antropologia (Audio)Visual.”

Lidos separadamente, estes relatos já demonstram percursos interessantíssimos que atestam como a chamada Antropologia Visual foi se implementando e se moldando no ambiente universitário brasileiro – com alguns entraves e dificuldades, como infraestrutura, limites na formação e falta de reconhecimento institucional, mas com vigor e criatividade impressionantes, que transbordam de seu gérmen e dão a ver um campo pulsante, em constante devir.

Mas, para além do viés cronológico, que guia a maioria dos depoimentos, esta série de entrevistas evidencia uma teia de relações e influências que pode ser disposta e analisada a partir de diferentes matizes: cartográfica, geográfica, “genealógica”, a partir de núcleos de formação e de irradiação, focos de atração, influências, correspondências, recorrências temáticas e epistemológicas, preferências metodológicas, universos de interesse, transformações tecnológicas, visibilidades e opacidades, trânsitos internacionais e regionais etc. Enfim, entrelaçados, estes múltiplos aspectos permitem vislumbrar o ambiente diverso e profícuo no qual este campo

da Antropologia brasileira foi gestado, amadureceu e tem se transformado constantemente no convívio de diferentes gerações.

Pensando esta diversidade, consideramos também que a colaboração que esta obra oferece não se restringe a este campo específico da Antropologia, tampouco à área da Antropologia em geral. As reflexões podem ser úteis para pensar uma relação que, como diz um de nossos entrevistados indígenas, Edgar Kanaykō Xakriabá, nunca deveria ter sido pensada em separado: Arte e Ciência. Até que ponto a estética, a noção de beleza, o uso de recursos não-textuais podem ser pensados como exclusivos do campo da Arte em oposição a uma suposta cientificidade? As entrevistas, portanto, estimulam a pensarmos o fazer-pesquisa, especialmente no campo das humanidades, a partir da criatividade que agencia múltiplos afetos, potências, desejos e técnicas que rompem fronteiras disciplinares rígidas.

Este trabalho de rememoração e registro, ao mesmo tempo em que homenageia e identifica as contribuições, os rastros e feitos de profissionais em seus percursos pessoais, também atesta um movimento coletivo que se iniciou com leves ondulações nas águas do saber, até ganhar a potência de um fluxo impetuoso e transformador. Assim como, na caminhada, Ingold³ identifica um movimento em que o pé de trás propulsiona e estabiliza a passada adiante, nesta obra buscamos contribuir com um trabalho de memória, apoiado no passado, que propulsiona para frente, guiando a abertura à imaginação.

3 INGOLD, Tim. *Imagining for Real: Essays on Creation, Attention and Correspondence*. New York: Routledge, 2022. ISBN: 978-0367775117

Prefácio

Entre caminhos percorridos e desafios emergentes: Trajetórias, insurgências e expansão da Antropologia (Audio)visual brasileira

Daniele Borges Bezerra¹

Referência nos estudos antropológicos mediados pela imagem, este segundo volume apresenta os resultados de 12 entrevistas realizadas em 2020 pelo projeto “*Trajetórias pessoais na antropologia (audio)visual no Brasil*”. Com isso, os legados de duas gerações se encontram, evidenciando diferentes temporalidades e camadas de memória que, de modo complementar, constituem a rede de Antropologia Visual brasileira. O presente

1 Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia na Universidade Federal de Pelotas (PPGAnt- UFPel). Coordenadora adjunta do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS- UFPel). Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPel (2024); Doutora (2019) e mestra (2014) em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Realizou Pós-doutorado em Antropologia pelo Programa de Apoio à Fixação de Jovens Doutores - Fapergs/CNPq, (2023-2024). Atualmente, realiza estágio de pós-doutorado com bolsa pelo Programa Institucional de Pós-Doutorado (PIPD-CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMSPC- UFPel) (2025-). É membra do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (2025-2026), foi membra na gestão (2023/2024). É membra da Comissão organizadora do Prêmio Pierre Verger (2025-2026) e participou das gestões de (2021-2022) e (2023-2024). Foi coordenadora do GT Antropoéticas junto à Associação Latino-Americana de Antropologia (ALA 2021-2024). Realizou Pós-doutorado em Antropologia pelo Programa de Apoio à Fixação de Jovens Doutores - Fapergs/CNPq, (2023-2024).

volume, em consonância com o Volume 1, lançado em 2022, aponta para a formação do próprio campo da Antropologia Visual no Brasil, destacando suas influências e os diálogos constantes com outras áreas do conhecimento, como a história oral, a sociologia e as artes.

Cada entrevista é uma aula de antropologia. Cada trajetória produz um rastro nessa história — a história da disciplina que continua a ser grafada. Mas o mais potente é perceber a constelação que esses traços produzem quando estabelecemos relações entre eles. Podemos nos imaginar em cada uma dessas trajetórias e refletir sobre como o nosso próprio caminho está se construindo — e o quanto ela carrega de todas as outras. Estamos sempre em relação com as “Outridades”: são outros os lugares, as pessoas, as línguas, os corpos, os gestos, as cosmovisões, os desejos — porque somos constelações de sentidos, integradas a malhas e emaranhados complexos.

Desde muito cedo, somos introduzidas à sensorialidade do visível, e as imagens passam a compor nosso mundo de forma íntima e familiar. Elas nos envolvem, tornando-se ambiência, meio de comunicação, evocadoras e extensão de nossas subjetividades e corpos. Rapidamente, deixam de provocar espanto e, logo, naturalizamos a condição de videntes/visíveis. Cotidianamente, reconhecemos, produzimos e interpretamos imagens a partir de suas dimensões simbólicas e estéticas, atribuindo-lhes sentidos, imbuindo-as de afetos e evocando ou rememorando pessoas, lugares, fatos e acontecimentos.

É preciso dizer, contudo, que ao inscrevermos na cultura o olhar como sentido hegemônico, tomamos a visualidade como norma, desconsiderando outros modos de experiência sensorial — como os saberes táteis, sonoros e espaciais das pessoas cegas — que desafiam a lógica ocularcêntrica da cultura ocidental. Encontrar o equilíbrio entre nosso investimento na imagem e a necessária ampliação das formas de contato e comunicação parece-me um desafio crucial, que nos convoca a refletir sobre o que caracteriza a antropologia (áudio)visual e a buscar formas de produzir uma permeabilidade de sentidos.

Embora as primeiras aparições da imagem em pesquisas antropológicas, no início do século XX, coincidam com a consolidação da própria antropologia moderna — associada ao fetiche da captura e à exposição do

exótico, ou, na melhor das hipóteses, à função de tornar o “outro” familiar — um século depois evidencia-se sua relevância como meio de conhecimento especializado que amplia as formas de compreensão das culturas e possibilita uma descolonização do olhar ao desafiar estereótipos, ao valorizar as formas plurais e ao problematizar a própria democratização do acesso por meio de narrativas ampliadas.

Assim como os textos etnográficos não são traduções das culturas, as imagens não são traduções do visível. Ao contrário, são evocações imaginantes, agentes da vida social, pontos de contato polissêmicos. Lugares de encontro. Fixas ou em movimento, embora lacunares, preenchem o lugar de uma ausência na linguagem; por vezes produzem saltos no tempo, outras vezes, são fulgurações, epifanias. Possuem potência de revelação, de choque, atuam em levantes e, invariavelmente, transitam em uma dimensão intersubjetiva, carregadas de emanações políticas e sensíveis que projetam refrações das culturas. Nesse contexto, a antropologia (áudio) visual amplia as formas de ver, conhecer, dizer e restituir.

Dentre as questões discutidas pelo Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (CAV/ABA) nos últimos biênios, destaca-se a ampliação do campo com a inclusão de outras formas de tornar visível — um visível que não se restringe ao ato de ver nem às pretensões de guardar, comprovar ou mostrar. Trata-se, antes, de pensar em processos epistemológicos atravessados por fazeres que tornam tangíveis, por diversos meios, elementos que compõem, junto ao texto escrito, a complexa tarefa de etnografar culturas e relações. Busca-se, assim, um diálogo cada vez mais estreito, orientado à produção de ressonâncias por meio de práticas de correspondência e relações de reciprocidade, instauradas em processos gráficos diversos e compartilhados — do audiovisual ao bordado, passando pela poesia concreta, pelo lambe-lambe e pelo pixo, até suas derivas na escrita ficcional, produtora de imagens para pensar, nas instalações imersivas e nas imagens criadas com IAs generativas, com suas implicações éticas, por exemplo.

Dito isso, entendo que a Antropologia Visual contemporânea ultrapassou o empenho dos pós-modernos em consolidar um terreno profícuo para o campo de atuação antropológica por meio da visualidade e suas múltiplas grafias, e projeta hoje formas de ampliar as experiências sensoriais, con-

siderando a diversidade das formas de percepção e a possibilidade de exploração de outros regimes sensíveis, capazes de expandir a produção de sentidos. A multimodalidade, por meio da produção etnográfica transmídia, é um movimento nessa direção, que possibilita o encontro entre emaranhados de formas de vida e emaranhados de sentidos, a partir da percepção e da produção de corporeidades expandidas. Não falo aqui de visão aumentada, inteligência artificial ou tecnologias tangíveis, embora todos esses elementos possam compor esse projeto de humanidade expandida e reterritorializada pós-internet.

Ao ampliarmos os horizontes da antropologia (áudio)visual, somos convidadas a repensar as práticas etnográficas, as formas de relação e os meios pelos quais construímos conhecimento. As trajetórias e as insurgências que emergem desse campo vivo e dinâmico não contribuem apenas como reflexões sobre o passado e o presente, mas são um convite para a construção de uma antropologia engajada que abranja a multiplicidade das experiências, empenhada em descolonizar os modos de viver, conhecer e representar o mundo.

Finalmente, ao reunir trajetórias e contribuições que marcam essa expansão, este volume é mais do que uma reflexão retrospectiva: é um olhar prospectivo sobre os caminhos possíveis, os desafios a serem enfrentados e as novas formas de relação entre as imagens, os corpos e as culturas. É, também, um convite para que as leitoras e os leitores se juntem a essa jornada.

11 de maio de 2025.

Doi: 10.35260/54212250p.19-42-2025



Bela Feldman-Bianco, PhD em Antropologia (Columbia) com pós-doutorado em História (Yale), é professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais e, ainda, coordenadora adjunta do Centro de Estudos de Migrações Internacionais (CEMI/IFCH), todos na UNICAMP. É também Pesquisadora Senior do CNPq. Ocupou as cátedras de Estudos Portugueses (1987-1991) e Hélio e Amélia Pedrosa (2008) na University of Massachusetts-Dartmouth e a Cátedra UNESCO/Memorial da América Latina (2015). Atualmente, representa a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) no Conselho Nacional da Imigração (CNIg), é membro do Comitês Diretor da Conselho Mundial das Associações Antropológicas (WCCA e da União Antropológica Mundial (WAU).

<http://lattes.cnpq.br/3421811799951271>

Sem ousadia não se faz nada: entrevista com Bela Feldman- Bianco¹

Bela Feldman-Bianco
Alexsânder Nakaóka Elias

Bela Feldman-Bianco (BFB): A minha trajetória no campo da Antropologia da imagem aconteceu meio por acaso. Sempre gostei de cinema e sempre sonhei trabalhar com imagens. Usei muita fotografia na minha pesquisa de doutorado e até tentei fazer um vídeo etnográfico! Não deu certo! Mas, em meados da década de 1980, durante meu pós-doutorado em História em Yale, tive a oportunidade de assistir inúmeros documentários. Fiquei especialmente entusiasmada com os documentários realizados por estudiosos da história pública e da história oral nos Estados Unidos, além, é claro daqueles realizados pelo Centro do Trabalho Indigenista, no Brasil. Também, por volta daquela época, foi publicada a coletânea *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, organizada por James Clifford e George Marcus². Era uma espécie de manifesto pós-moderno que causou à época muito celeuma na Antropologia americana. Já tinha lido um artigo



¹ A entrevista foi realizada em 27 de novembro de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://www.youtube.com/live/QVMSG911eB0?si=4WCuEOo94DeOE6w>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas e Claudia Turra Magni.

² CLIFFORD, James e MARCUS, George E. (orgs.). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1986.

do George Marcus (1990)³ que, em sua crítica à “etnografia realista”, argumentava em favor de se “escrever Antropologia” ao estilo de uma montagem cinematográfica. Lembro que a minha reação foi: “então, por que não realizar etnografias visuais? Mal sabia que logo estaria envolvida com um projeto de história oral, calcado em pesquisa etnográfica, que resultaria em uma etnografia visual de intervenção político-cultural e me levaria a refletir sobre o uso das imagens nas Ciências Sociais.

A oportunidade de iniciar novos projetos envolvendo a Antropologia Visual aconteceu quando me candidatei, por insistência de meu amigo Peter Evans, a uma cátedra, intitulada *University Professor of Portuguese Studies*, na Southeastern University of Massachusetts/hoje UMass Dartmouth, para a qual fui eventualmente selecionada e convidada a ocupá-la. É importante esclarecer que essa cátedra para professor(a) visitante foi criada em resposta aos sucessivos pleitos de lideranças luso-americanas para que essa instituição de ensino apoiasse e incentivasse seus docentes e alunato a realizarem pesquisas sobre os imigrantes portugueses radicados nas pequenas cidades da região. Essas demandas haviam se intensificado a partir de 1983, devido a um notório caso de estupro de gangue ocorrido na mesa de bilhar de uma taberna de má fama, a Taberna Big Dan, localizada em um bairro português de New Bedford. A vítima era uma portuguesa-americana de terceira geração e os seis acusados, todos imigrantes desempregados, haviam recém-chegado dos Açores.

Esse malfadado episódio, alvo de extensa cobertura mediática nacional e internacional, trouxe à tona a exacerbação da xenofobia e discriminação contra os portugueses, há muito estigmatizados como *Black Portuguese* na costa leste dos EUA, devido aos seus laços históricos com os cabo-verdianos que haviam sido súditos do antigo império lusitano. Enredado em mal-entendidos culturais, o caso Big Dan também se transformou em campo de lutas entre o feminismo e a etnicidade portuguesa⁴.

3 MARCUS, George E. “The modernist sensibility in recent ethnography writing and the cinematic metaphor of montage”, *Visual Anthropology Review*, v. 6, n. 1, p. 2-12, 1990.

4 Face à escalada da xenofobia, houve uma crescente politização da identidade étnica portuguesa no espaço da imigração, haja vista que New Bedford, a cidade baleeira retratada por Melville e há muito conhecida como a “capital portuguesa da América”, havia recebido o rótulo de a “capital portuguesa de estupro coletivo da América”. Não é, portanto, de se estranhar que o filme hollywoodiano *The Accused* (ou *A Acusada*), de 1988, calcado nesse caso e que rendeu um Oscar à Jodie Foster, tivesse propositalmente ocultado as origens nacionais e étnicas dos personagens envolvidos, assim como da localidade onde esse crime havia ocorrido. Essas omissões se deve-

Quando cheguei em New Bedford, cinco anos após esses acontecimentos, a cidade e a região ainda se encontravam bastante divididas. Homens e mulheres feministas (até mesmo muitas portuguesas e portuguesas-americanas) tendiam a caracterizar os portugueses como machistas e a considerar o “caso Big Dan” essencialmente como um grave episódio de violência contra a mulher. Comparativamente, embora posicionando-se contra o abuso sexual, a grande maioria de homens e mulheres de origem portuguesa e descendentes tendia a perceber as manifestações das feministas como fruto de desconhecimento, preconceito e discriminação ética. Como consequência de uma catarse coletiva, os seis réus acusados de estupro se tornaram, paradoxalmente, símbolos das experiências de opressão e discriminação a que sucessivas gerações de migrantes portugueses e descendentes haviam sido submetidas na sua vida cotidiana na costa leste dos Estados Unidos. Dada essa polarização, especialmente as migrantes portuguesas e as portuguesas-americanas biculturais, que desempenhavam papel de mediação entre a família (e, por extensão, comunidade portuguesa) e as instituições americanas, viviam o dilema entre se posicionarem como feministas ou acionarem suas identidades étnicas enquanto membros da “comunidade portuguesa”⁵.

Diante desse cenário, o reitor da universidade me perguntou sobre quais projetos eu conceberia para uma cátedra de estudos portugueses que poderiam, além do mais, favorecer intervenções político-culturais. Mesmo antes de ter tido a oportunidade de me inteirar melhor sobre essa complexa conjuntura, sugeri que fosse criado inicialmente um projeto de história oral sobre a migração portuguesa no Sudeste de Massachusetts. Já sabia que havia alguns docentes trabalhando com história oral e que poderia convidá-los a participarem do projeto. Julguei que seria interessante coletar histórias de vida sobre migração e trabalho de várias gerações de migrantes portugueses e descendentes que viviam em cidades ao redor da universidade. Minha proposta incluía privilegiar atividades integradas de docência e pesquisa através de realização de oficinas de história oral, mas também oferecer cursos com foco nas relações entre migrações transnacionais e

ram às negociações entre a prefeitura dessa cidade, membros da União Portuguesa Continental e a os produtores do filme.

- 5 Publiquei vários artigos sobre esse caso, entre os quais *The Aftermath of a Rape Case: The Politics of Migrants' Unequal Incorporation in Neo-Liberal Times*. In: Pauline Gardiner Barber; Winnie Lemb. (ed) *Migration in the 21st Century: Political Economy and Ethnography*, Roudlege, 2012

histórias locais e regional, assim como sobre Portugal e a diáspora portuguesa e, ainda, sobre identidades. Nessa proposta, levei em conta que, além de contar com um renomado centro de relações laborais que mantinha diálogos com sindicalistas da região, o campus atraía um alunato das camadas trabalhadoras, entre os quais muitos jovens imigrantes e descendentes de imigrantes originários de Portugal, Açores e Madeira, assim como de cabo-verdianos.

A minha iniciativa teve êxito. Consegui envolver professores da História, da Antropologia e da Sociologia para também ministrarem oficinas de histórias orais para estudantes de graduação, entre os quais havia inúmeros imigrantes ou descendentes de portugueses. As melhores entrevistas foram as de jovens estudantes entrevistando seus avôs ou avós. São lindas! Também se destacaram as histórias orais de jovens mulheres bilingues coletadas por estudantes que sequer tinham descendência portuguesa e que, no decorrer desses depoimentos, construíram laços de amizade. Foi um projeto muito bonito. Deixamos um acervo de quase noventa histórias orais, muitas das quais seriam publicadas em *Portuguese Spinner: An American History* (1998), organizado por M. McCabe e J. Thomas, resultado de uma parceria entre o Projeto de História Oral da Imigração Portuguesa do Sudeste de Massachusetts e a Spinner Publications, editora sediada em New Bedford.

Tão logo iniciei esse projeto, consegui uma pequena verba da Fundação da universidade. Depois, saí à procura de financiamento. Já na primeira visita à Massachusetts Foundation for Public Policy, fui informada que não havia subsídios para um projeto de história oral, mas somente para produtos resultantes desse tipo de projeto. Várias opções me foram sugeridas, como “pensar numa peça de teatro, num programa de rádio ou num vídeo, mas tem que pensar num resultado”. Saí de lá com a ideia de realizar um vídeo sobre a construção social da saudade.

Por que saudade? Simplesmente porque eu havia ficado impressionada com as múltiplas camadas de tempo e espaço portugueses que se sobressaíam no então cenário industrial da cidade. Iconografias de caravelas e de outros símbolos da era da expansão marítima justapunham-se às hortas nos quintais das casas de imigrantes nos bairros portugueses da localidade. Eu queria entender o significado da reconstrução desses múltiplos

tempos e espaços portugueses no contexto da imigração, principalmente no que se refere à reconstrução de gênero, classe, etnicidade e nacionalidade. Mas devido à linguagem cinematográfica requerer um recorte preciso e uma ideia básica, optei por focalizar, em vídeo, como os imigrantes reconstróem, por meio de representações simbólicas e práticas sociais associadas ao seu passado na terra natal, as suas identidades em nível do “eu” no contexto de suas experiências específicas de vida e trabalho em New Bedford, dos bairros portugueses de New Bedford e das cidades vizinhas. Enquanto o historiador E. P. Thompson analisa cronologicamente as mudanças do tempo do trabalho rural, quando era marcado pelas estações do ano, para o tempo da disciplina industrial, *Saudade* mostra a superposição dos dois tempos no espaço da migração. Se no espaço doméstico, homens e mulheres migrantes acionavam as suas memórias e práticas de um tempo rural, quando o tempo não contava, na fábrica se submetiam ao tempo disciplinado do trabalho à peça.

O filme tem cenas de gente trabalhando na fábrica, com o seu calendário ao lado. O ritmo do trabalho (à peça) era incrível! Mas, quando voltavam pra casa, recriavam o seu imaginário de Portugal, através das várias atividades rurais, como o plantio, o fazer do vinho e as festas portuguesas. Essa superposição de diversos tempos e espaços portugueses no contexto da transmigração me sensibilizou bastante, provavelmente devido à minha própria experiência transmigrante. Sou filha e neta de imigrantes, tanto do lado materno como do paterno. Também fui imigrante nos Estados Unidos. Lembro que, quando visitava a minha avó paterna, que era de origem burguesa, me sentia em Kiev, sua cidade natal, devido às inúmeras recordações ucranianas e russas espalhadas pela casa, como o samovar de 300 anos que havia passado por várias gerações e as fotografias emolduradas de várias gerações de antepassados nas paredes da sala de estar. Mas também levei em conta que um filme sobre a construção social da saudade seria um bom instrumento de intervenção político-cultural. E se tornou!

Consegui várias verbas de fundações americanas e também da Fundação Gulbenkian, em Portugal. Conteí com a parceria do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra e especialmente com voluntários da “comunidade” portuguesa e de colegas da Rhode Island School of Design. Escolhi personagens cujas histórias orais eu havia coletado e com

quem tinha construído um forte vínculo, com a exceção do Basílio, que se tornou um personagem central para o argumento do filme.

Começamos a filmar antes de recebermos verba! Eu tinha uma ideia na cabeça e material de pesquisa, mas quem tinha a câmera na mão era o Peter O'Neal. Mas, nem ele nem o Michael Majoros, editor do filme, entendiam o português. Então, eu ficava o tempo todo traduzindo. As filmagens também fizeram parte da minha investigação. Aprendi que podemos enxergar melhor através das imagens e que devemos considerá-las como ferramentas de pesquisa. As imagens me mostraram a extensão desses diferentes tempos e espaços portugueses no cotidiano da cidade, especialmente a da reconstrução da ruralidade do passado vivido nas aldeias no presente americano. Para mim, foi um aprendizado muito grande! Aprendi também sobre os Açores, sobre Cabo Verde.

Foi um trabalho de dois ou três anos! *Saudade* é muito usado em escolas de Ensino Médio e nas universidades da região e pode ser encontrado nas bibliotecas dos USA. Também é usado em Portugal e no Brasil. Foi uma experiência muito rica!⁶

Retornei ao Brasil em inícios de 1992. Ainda antes de meu retorno, havia enviado duas propostas para a Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em Belo Horizonte. Uma era para fazer uma apresentação num GT sobre família, coordenado pela Cláudia Fonseca. A outra era para apresentar o vídeo *Saudade*, que havia sido finalista na American Film and Video Festival de 1991 e recebido menção honrosa naquele mesmo ano da Society for Visual Anthropology. A minha submissão para o GT foi aceita, mas não recebi resposta alguma sobre o vídeo *Saudade*! Por isso, mal cheguei a Belo Horizonte, fui conversar com colegas para saber se poderia exibir o filme fora da programação. Aliás, naquela época não havia Antropologia Visual na programação. Finalmente, consegui uma sala e acabei fazendo duas exposições de *Saudade*, pois as

Aprendi que podemos enxergar melhor através das imagens e que devemos considerá-las como ferramentas de pesquisa

6 Vide, a respeito, o meu artigo “Reconstruindo a Saudade Portuguesa em Vídeo: Histórias Oraís, Artefatos Visuais e a Tradução de Códigos culturais na Pesquisa Etnográfica” (Feldman-Bianco 1996; 1998).

reações tinham sido muito favoráveis e havia uma demanda para uma segunda sessão.

Pouco tempo depois, recebi um convite da Alicinha Abreu - então secretária geral da ANPOCS e que havia assistido *Saudade* na RBA de BH - para organizar a já tradicional exibição de vídeos da reunião anual daquela instituição. Aceitei o convite, sob a condição de transformar a mostra de vídeos da ANPOCS em espaço de discussão do vídeo como instrumento e resultado de pesquisa, e não somente como momento de lazer. O uso do vídeo deve ser parte da discussão sobre teoria e metodologia em Ciências Sociais”.

No interim, participei do Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, realizado na USP, e lá conheci a Ana Maria Galano, colega da Alicinha de Abreu, que havia criado, em 1987, o Núcleo Audiovisual de Documentação (NAVEDOC) no então Laboratório de Pesquisa Social do IFCS/UFRJ. Ela tinha vivido a experiência de exílio na França e em Portugal. Estava em Portugal durante a Revolução dos Cravos, realizando pesquisa no Alentejo, para sua tese de doutorado, sobre trabalhadores agrícolas e camponeses na reforma agrária que estava então ocorrendo. A Ana Maria também tinha ampla experiência com cinema, vídeo e fotografia. Ela me procurou, durante o congresso, porque soube, muito provavelmente pela Alicinha de Abreu, que eu havia feito *Saudade*. A Ana Maria também havia sido convidada para a organizar a mostra de vídeos de 1992 da ANPOCS. E foi assim que nós começamos a nossa parceria no campo da imagem e também em questões relacionadas a Portugal e ao colonialismo português e suas continuidades pós-coloniais. No processo, nos tornamos grande amigas. Ana morreu em 2002. Eu sinto muita falta dela.

Organizamos juntas a programação da sessão vídeo e pesquisa, com exposições acompanhadas por debates, para aquela reunião. A Ana Maria ficou responsável pela mostra *O vídeo (outro) produto da pesquisa* e eu por uma temática sobre *Memória e Identidade Étnica*. Nós não inventamos nada! Já havia colegas das Ciências Sociais produzindo vídeos. Havia produções, algumas bem recentes, e que fizeram parte da programação. Agora percebo que estávamos “fazendo história”, não é?!

Estou falando a partir da minha trajetória e também da Ana Maria Galano, pois essa história pode ter várias versões. Então, só para dar um

“cheirinho” desses tempos iniciais e também sobre quem já estava fazendo vídeos naquela época, me valho da programação dessas duas mostras. A Ana Maria selecionou oito documentários sobre temas diversos, a maioria dos quais realizada entre 1991 e 1992. A ideia dela era estimular discussões sobre como cientistas sociais utilizam o vídeo para veicular seus resultados de pesquisa. O primeiro da programação a ser exibido foi *Andorinhas nem cá, nem lá* (1992, 40´), da socióloga Maria Aparecida de Moraes Silva (UNESP/Araraquara), estudiosa da questão agrária, que retratou em vídeo a migração de homens e mulheres do Vale do Jequitinhonha (MG) para a região de Ribeirão Preto (SP). Em seguida, Ana Maria Galano e Glaucia Villas-Boas, ambas do Departamento de Ciências Sociais da IFCS/UFRJ, evocaram em *Continuidades e Rupturas* (1992, 55´) momentos diversos da história do curso de Ciências Sociais de sua instituição de ensino, com base em homenagens prestadas a velhos mestres e depoimentos de ex-alunos, professores e pesquisadores procurando relacionar o conhecimento produzido, a vida nessa universidade e as conjunturas políticas do país. Já Tâmara Tania Egler (IPPUR, ECO/UFRJ) com formação em arquitetura e Ciências Sociais e que fez parte, em algum biênio, da Comissão de Imagem e Som, descreve em *Rio, Nome do Lugar* (1991, 20´) a construção e transformação da cidade do Rio de Janeiro, fundamentando-se nas reformas urbanas propostas no século XX. Na sequência, foi exibido o vídeo etnográfico *Tse Ibsi/abaigio (Somos Apenas Corpos)*, 1991, 30´, do nosso colega antropólogo Marco Antônio Gonçalves em colaboração com Daniel Keller), sobre a cosmologia e a visão de mundo dos Mura-Pirahã do sul do Estado do Amazonas. Marco Antônio era colega e grande amigo da Ana Maria, no IFCS/UFRJ) e, se a minha memória não falha, depois do falecimento dela, ficou, por algum tempo, à frente do NAVEDOC. Por sua vez, em *Universo da Tatuagem* (1992, 8´), José Márcio Barros, que fez seu mestrado em Antropologia conosco na UNICAMP e depois se tornou docente do Departamento de Comunicação da PUC/MG, discute o uso do corpo como suporte de signos e do significado cultural da tatuagem. Já *Viva a Nossa Comunidade* (1992, 11´), de Eugênia Paim Cunha, mostra como a Festa de São Jorge ajuda a compreender a organização de uma comunidade do Rio de Janeiro. *O Sol sobre o Pântano* (12´), uma produção do Departamento de Sociologia e CPR da Universidade de Brasília, retratava em vídeo uma montagem teatral realizada com alunos

de graduação que era resultado de uma atividade do projeto ‘O Ensino da Sociologia pelo Teatro’. Finalmente, *Memória da Vida e do Trabalho* (12´), de Celso Brandão, do Museu Theo Brandão e UFAL, nos revela a história e decadência das vilas operárias no interior do Nordeste.

Já para a mostra temática, reuni sete produções videográficas realizadas por cientistas sociais ou cineastas, quatro das quais com foco em migrantes transnacionais e/ou descendentes, duas sobre grupos indígenas e outra sobre a afirmação de pessoas negras em espaço urbano. Os meus objetivos eram similares aos de Ana Maria Galano pois, como ela, eu estava interessada em discutir a relevância da imagem visual na pesquisa em Ciências Sociais, seja como documento constitutivo da pesquisa, seja como produto de pesquisa. Aliás, gosto dessa perspectiva mais ampla de imagem e Ciências Sociais - e não apenas com foco em Antropologia Visual – porque foi assim que começamos nossas discussões sobre imagem e pesquisa.

Iniciei a mostra exibindo quatro vídeos sobre imigrantes. O primeiro foi o premiado *Estações* (1989, 37´), com roteiro e direção de Ary Nicodemos Trentin e produção do Núcleo de Produção Audiovisual da Universidade de Caxias do Sul, que focaliza a persistência e transformações da cultura da imigração italiana e o seu papel no desenvolvimento industrial do Rio Grande do Sul. Em seguida, apresentamos *Judeus em São Paulo* (1984, 25´), da socióloga Eva Alterman Blay e realização da TV Cultura de São Paulo, que retrata a trajetória e as experiências dos judeus nessa cidade, com base em projeto de história oral e a partir de uma perspectiva histórica. Já o também premiado *Saudade* (1991, 59´), copatrocinado pela Universidade de Massachusetts Dartmouth e pelo CES da Universidade de Coimbra, baseei-me em pesquisa etnográfica e projeto de história oral sobre imigração portuguesa. Essa justaposição de práticas de investigação me permitiu revelar os significados da recriação pelos portugueses de seu passado rural anterior à migração na sua vida cotidiana em uma cidade americana no decorrer do século XX. Por sua vez, a cineasta Olga Futemma, de origem japonesa, em seu premiado documentário *Hia Sá-Sá-Hai Yah*, (1985, 27´), sobre a comunidade Okinawa de São Paulo, nos brinda com uma reflexão sobre como a memória e identidade de imigrantes e a da geração formada por seus descendentes são diferencialmente construídas. Também Joel Zito Araújo, cineasta e militante do movimento negro, recorre, em *Alma ne-*

gra da cidade (1991, 39`), às trajetórias de vida e relatos íntimos de vários personagens para retratar como a existência da discriminação racial não impediu a afirmação da comunidade negra no espaço urbano de São Paulo. Através de um ângulo similar, *Vídeo nas Aldeias* (1989, 9`) mostra como quatro grupos indígenas - os Nambiquara, os Gavião, Ticunas e Kayapós - estavam fazendo uso do vídeo enquanto instrumento de afirmação étnica. Finalmente, o também premiado *Mato eles?* (1983, 40´), do cineasta documentarista Sérgio Bianchi, sobre os índios na reserva de Mangueirinha, no Paraná, justapõe comentário e ficção para revelar como representantes de diferentes segmentos da sociedade negociam crises.

Atraímos muita gente para essas mostras de vídeos seguidas por debate. Muitos eram estudantes. Atraímos também várias colegas interessadas em imagens fixas ou em movimento que haviam regressado do exterior com seus doutorados, alguns em Antropologia Visual, como, por exemplo, a Chica Eckert, a Clarice Peixoto e a Carmen Rial, que haviam estudado na França, e a Luciana Bittencourt, nos Estados Unidos. E, naquela época, a Patrícia Monte-Mor e o Inácio Parente já estavam a organizar a I Mostra Internacional de Filme Etnográfico. O LISA da USP havia sido inaugurado um pouco antes, em finais de 1991. Mas já estavam em atividade o projeto *Vídeo nas Aldeias*, criado no CTC em 1986, pioneiro na área de produção audiovisual indígena no Brasil, assim como o NAVEDOC, coordenado pela Ana Maria, Laboratório Audiovisual/ hoje NAVISUAL, ligado ao PPGAS da UFRGS, criado em 1989.

O momento era propício para se discutir imagem e pesquisa. Isso se refletiu na repercussão e interesse despertado pelas mostras de vídeos acompanhadas por debates. Ana Maria e eu, com o apoio de centros e laboratórios de imagem e de colegas interessados na temática - especialmente da saudosa Miriam Moreira Leite -, decidimos propor à ANPOCS um seminário temático intitulado *O uso da imagem em Ciências Sociais: relevância e limites*. O nosso interesse era pensar imagens e pesquisa, não só em vídeo, mas também fotografias, desenhos, charges, seja como instrumental ou como resultado de pesquisa. Este posicionamento está expresso no título que escolhemos para o seminário temático e, depois, no grupo de trabalho que coordenamos, com a participação de antropólogos, cientistas políticos, cineastas, fotógrafos, historiadores e sociólogos, no âmbito da ANPOCS, entre 1994 e 1996.

1993 foi um ano importante para nós: A ANPOCS aprovou o nosso seminário temático e instalou a primeira Comissão de Imagem e Som, formada pela Sylvia Caiuby, Paula Monteiro e a Regina Novaes. Criou, assim, um espaço para o planejamento de diferentes atividades, como exposições, mesas-redondas, conferências. No mesmo ano, aconteceu a I Mostra Internacional do Filme Etnográfico no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro, com curadoria da Patrícia Monte-Mor e colaboração de Clarice Peixoto. Na reunião anual da ANPOCS, a Ana Maria e eu, junto com a Patrícia Monte-Mor, ficamos responsáveis pela programação e coordenação das sessões (agora expandidas), com mostras no sábado e domingo de manhã e à noite. Essa programação de vídeos à noite fez muito sucesso. Nós ficávamos até a madrugada discutindo e com muita gente assistindo. A partir daquele ano, passamos também a incluir lançamentos de novos vídeos, exibição e discussão de filmes etnográficos clássicos e sessões livres. A Patrícia passou a apresentar na sessão de vídeos algumas produções que faziam parte da programação da Mostra Internacional, inclusive filmes etnográficos clássicos. Essa circulação de produções entre Mostra Internacional e sessão de vídeos e pesquisas se tornou costumeira e mais interessante.

Quanto ao nosso seminário temático, percebo, agora, que a primeira sessão representou uma continuidade da sessão de vídeos de 1992, já que incluiu reflexões de alguns de nós sobre os documentários que apresentamos e que foram discutidos no ano anterior: *Saudade*, *Somos Apenas Corpos* e *Vídeo nas Aldeias*. Essa sessão foi debatida por Eduardo Escorel, iniciando assim, por iniciativa da Ana Maria, diálogos entre cientistas sociais e cineastas na ANPOCS. Eduardo Coutinho, outro grande amigo de Ana Maria - cujos filmes foram exibidos e discutidos no decorrer dos anos em sessões de vídeo e pesquisa – se tornou um frequentador das reuniões anuais. Também houve um tributo ao Geraldo Sarno. Maurice Capoville, assim como Kiko Goifman, entre outros, estiveram conosco, em Caxambu.

Já na segunda sessão do nosso SE, *Fotografia e Iconografia nas Ciências Sociais*, começamos a refletir sobre as imagens fixas. Foi nesse evento que Miriam Moreira Leite apresentou a primeira versão de seu “*Texto verbal e texto imagético*” e Maria Sylvia Porto Alegre a de suas “*Reflexões sobre iconografia etnográfica*”, entre outros participantes. E contamos ainda com a exposição “*Desenhos e mapas na orientação espacial: pesquisa e ensino*”

da *Antropologia*”, organizada pela Ana Maria de Niemeyer. Começamos, assim, a atrair para as nossas discussões colegas e estudantes interessados na produção e análise de imagens fixas.

Conseguimos cada vez mais espaço após a criação do GT *Usos da Imagem*, na ANPOCS. A questão da imagem nas Ciências Sociais começou a ganhar cada vez mais destaque nas programações anuais. Logo se anunciava a Comissão de Imagem e Som. Membros do GT discutiam e sugeriam, a cada biênio, quem deveria integrar essa comissão, na qual vários de nós nos revezávamos e que eventualmente se tornou responsável pelas sessões de vídeo, prêmios e outros eventos. As sessões de vídeo e grupo de trabalho atraíam muita gente. Várias atividades foram surgindo em vários lugares. Não sei como conseguimos fazer tanta coisa naquela década de 1990! No processo, nós nos autodenominamos e nos tornamos conhecidas como o grupo das ‘imagéticas’. Várias de nós estávamos sempre juntas, no almoço, no jantar, no bar do Hotel Glória, em Caxambu. Queríamos afirmar a importância da imagem nas Ciências Sociais e na Antropologia, em especial. Era, de fato, um momento de lutas!

Cabe então dar uma ideia das atividades em que estivemos envolvidas desde a criação do GT em 1994 e que resultaram na consolidação desse campo de estudos. No mês de setembro, foi realizada a II Mostra Internacional do Filme Etnográfico, com um seminário paralelo que contou com a participação de David MacDougall, Peter Loizos e Marc-Henri Piault, no qual expus o estado das artes da Antropologia Visual no Brasil, a convite da Patrícia. Em outubro, foi organizada uma Jornada de Antropologia Visual na UFRGS, com a participação de Marc-Henri Piault, que se tornou um grande parceiro nosso. Em dezembro, o LISA organizou na USP um seminário sobre a Imagem e suas Contribuições. E ainda foi lançada a coletânea *Cinema e Antropologia: horizontes e caminhos da Antropologia Visual*, editada por José Inácio Parente e Patrícia Monte pela Interior Produções, que contou com a contribuição de várias de nós, imagéticas.

No ano seguinte, Ana Maria Galano e eu organizamos e coordenamos na reunião da ANPOCS um fórum intitulado *Acervos visuais: localização, aquisição, troca*, aberto a todos os interessados, e que reuniu colegas de vários centros existentes. Esse fórum foi importante para estimular diálogos entre esses centros que estavam a proliferar! Dado o nosso interes-

se na temática, a primeira sessão do GT Usos da Imagem foi dedicada a *Acervos e Análises de Imagens fixas*, reunindo apresentações de colegas da Antropologia, Sociologia, Comunicações e História da Arte, tendo como debatedora a historiadora Maria Odila Silva Dias.

Ao mesmo tempo, começamos a refletir sobre comunicação de massas, especialmente sobre a televisão. Uma das sessões desse GT, *Telenovelas e telejornais brasileiros: entre as imagens do real e da ficção*, incluiu apresentações baseadas em etnografias - como a de Esther Hamburger, “*Diluindo barreiras de gênero: O Brasil e o amor na ficção e na notícia*”, e a da Elisabeth Rondelli, “*Realidade e ficção no discurso televisivo*” - e também uma análise da publicitária Clarice Herzog sobre a recepção ao “*Aqui e Agora*”, que era, à época, um noticiário bastante inovador. E eu convidei o jornalista Paulo Patarra, que foi um dos criadores desse noticiário, como debatedor dos textos apresentados. Já a outra sessão, *Cultura Brasileira e Comunicação de Massas*, que debati, contou com quatro apresentações diversificadas que forneceram subsídios para refletirmos sobre a temática: Rosana Prado (UFRJ) contribuiu com “*Mulher da novela e mulher de verdade: cidade pequena, mulher e telenovela*”. Carmen Rial nos brindou com “*Japonês está para TV assim como mulato para cerveja*”, Hermano Viana, antropólogo que fez uma carreira na TV Globo, examinou, com base na sua experiência, “*A cultura brasileira e o horário nobre: uma análise do programa ‘Brasil Legal’*”, e a Ana Maria problematizou a relação entre cinema e TV com seu “*Um filme de crise ou o cinema fora da televisão?*”

Houve continuidade dessas discussões na reunião anual da ANPOCS de 1996, com sessões sobre *Análises de Imagens Fixas, Mídia, e Análises de Filmes e Vídeos*. Mas, ao mesmo tempo, o ensino da Antropologia se tornou uma questão crucial para nós, imagétic@s. Ainda em 1995, a Chica Eckert havia organizado uma mesa redonda sobre o Ensino de Antropologia Visual no Brasil, na I Reunião da Antropologia do Mercosul, realizada em Tramandaí (RGS). Lembro que também tivemos sessões de vídeos sobre multimídia, educação e ciência, e a Clarice Peixoto e a Patrícia Monte-Mor criaram a revista *Cadernos de Antropologia e Imagem*, que se tornou uma fonte importantíssima para o ensino e pesquisa no campo da Antropologia Visual e que contou com contribuições de vários de nós. Eu usei muito esses *Cadernos* nos cursos que ministrava sobre Mídia, História e Cultura, na

Unicamp. Que maravilha a Clarice ter conseguido digitalizar os 25 números publicados, entre 2005 e 2017⁷!

Já em 1996, houve, ao meu ver, um grande reconhecimento da Antropologia Visual na Reunião Brasileira de Antropologia, organizada por Carlos Caroso em Salvador, durante a gestão do João Pacheco de Oliveira. Trata-se da realização do I Concurso de Filme Etnográfico. O Caroso me convidou para planejar o concurso e presidir o júri, do qual também fez parte o Marc Piault. A Patrícia Monte-Mor foi fundamental na organização do concurso. Lembro que entrei em contato com a *Society for Visual Anthropology*, pedindo orientação e me baseei nos seus estatutos para elaborar o regulamento dessa competição. *Yâkwa, o banquete dos espíritos* (1995, 54´), da querida Virginia Valadão, recebeu o prêmio. Sempre considerei *Yâkwa, o banquete dos espíritos* o melhor filme etnográfico realizado no Brasil. Equivale a uma excelente tese de doutorado sobre o ritual *Yâkwa* dos índios Enawenê Nawê, dividido em quatro partes, mas em linguagem visual. E é uma aula sobre rituais. A menção honrosa foi para um documentário instigante, *Habitantes de rua* (52´), da Claudia Turra e do Nuno Godolphim. Foi um momento histórico esse primeiro concurso de filme etnográfico na RBA.

Naquele ano, a Ana Maria Galano organizou uma mostra paralela de cinema, intitulada *Guerra e Paz em Português*, durante o IV Congresso Luso-Afro-Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro. Foi linda essa mostra! E, pelo que me recordo, ela também lançou, em colaboração com a Graça Capinha e o Leonardo Froes, a coletânea *Língua mar: criações e confrontos em português*, pela Funarte. Foi uma obra pioneira reunindo contribuições não só de cientistas sociais, mas também de linguistas, estudantes de literatura, romancistas, poetas e cineastas de Angola, Brasil, Portugal e Moçambique. Mas não teve a repercussão merecida. Sua distribuição e divulgação foram praticamente inexistentes. Seria muito importante recuperar esse livro e tentar publicá-lo por uma outra editora.

E eu organizei o simpósio *Desafios da imagem: iconografia, fotografia e vídeo nas Ciências Sociais*, na UNICAMP, com verba da FAPESP. O simpósio visava a publicação de uma coletânea reunindo uma seleção de

7 Acessíveis em: <http://ppcis.com.br/cadernos-de-Antropologia-e-imagem/>.

textos apresentados originalmente em nossas reuniões da ANPOCS entre 1993 e 1996. Nós não tínhamos grandes pretensões de público. Eu estava contando com os colegas e estudantes da UNICAMP, São Paulo e adjacências, além dos convidados. Mas veio gente do Oiapoque ao Chuí, muitos estudantes! Isso mostra como naquela época havia um interesse muito grande pela Antropologia Visual. O curso “Mídia, cultura e história”, que eu ministrava na graduação, atraía muitos alunos. Era incrível como a procura era grande! E os alunos me diziam: “a gente pensa visualmente!”. E eu aprendi muito com eles.

“*Desafios da imagem*” foi publicado pela Papyrus em 1998. Está na quinta edição. Também veio a lume “*O fotográfico*”, do Etienne Samain (Hucitec ‘1998) e, em 1999, saiu “*Imagem em foco: novas perspectivas em Antropologia*”, coletânea organizada pela Chica Eckert e a Patrícia Monte-Mor, que incluiu vários textos que foram originalmente apresentados no GT *Usos da Imagem em Ciências Sociais*.

Acho que meu relato desses anos iniciais dá uma ideia de como foi criado o campo, através de apresentações, mostra de vídeos, seminários, grupos de trabalhos, exposições e concursos de vídeos e fotografias. Mas também através de publicações, muita amizade e circulação nossa nessas atividades. A importância do *Cadernos de Antropologia e Imagem* é inestimável! As publicações, as produções videográficas, fotográficas e iconográficas que foram produzidas e continuam sendo produzidas também são importantes.

Então, esse período inicial foi muito estimulante, muito criativo! A gente não tinha barreiras para pensar, para a nossa criatividade. Tudo era possível, sabe? Às vezes eu fico muito preocupada com a institucionalização. Quando fica muito institucionalizado, fica muito mais certinho, tem os limites... Nós não tínhamos limites. Tudo era possível. O mundo era possível. A criatividade era “à toda”.

Mas, desde 1996, com a criação do Centro de Estudos de Migrações (CEMI) na UNICAMP, que coordenei até 2013, e o recebimento de verbas para dois projetos distintos, a minha criatividade teve que ser canalizada para múltiplas atividades que não tinham como foco central o uso de

imagens⁸. Mesmo assim, continuei ativa nos grupos de imagem, tanto na ANPOCS quanto na ABA, até 2008. Fiz parte da Comissão de Imagem e Som no biênio 1997-1998 e em dois outros biênios, abrangendo os anos de 2003 a 2006. Portanto continuei organizando atividades para as reuniões anuais, incluindo as mostras de vídeo e pesquisa, com destaque para a ampla mostra *Dez Anos de Vídeo, 20 Anos da ANPOCS*, de responsabilidade dos membros da Comissão de Imagem e Som. Ainda participei do Comitê Coordenador do GT Antropologia Visual da ABA no biênio 2007-2008 e do Júri do Pierre Verger de Vídeo. Tive, no decorrer dos anos, dois projetos de vídeo que, por razões diversas, não aconteceram. E, depois de *Saudade*, as problemáticas de meus projetos demandavam textos verbais, usando fotografia e iconografia como parte constitutiva da análise, e nunca como mera ilustração. Vez ou outra, oriento alunos que trabalham com imagens fixas ou em movimento e sou ocasionalmente convidada para escrever sobre filmes e até para apresentar e debater *Saudade*. Os organizadores da *Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental* sempre me convidam e eu adorei escrever dois textos para dois de seus catálogos analisando documentários sobre povos e culturas e meio ambiente. Então, é muito bom! Aprendi muito e é muito criativo, sempre!

Nilson Almino de Freitas (NAF): Tem muita gente interessante acompanhando a sua história. Tem umas perguntas do João Martinho Mendonça, que quer saber como foi a experiência de ser aluna da Margaret Mead.

BFB: O João Martinho Mendonça tem uma excelente tese sobre a Mead. Sabe mais do que eu sobre sua obra. Mas, sim, fiz um curso de prática de pesquisa de campo com ela na Columbia University. Ela era uma celebridade que atraía alunos de todas as áreas, inclusive eu. Ela era a única que dava cursos sobre prática de pesquisa de campo. Deu um curso incrível. Aprendi muito com ela. Eu vinha de uma tradição de pesquisa sociológica, baseada em formulários, perguntas diretas. E, com ela, aprendi como escutar, como observar, como ver vídeos, como fazer diário de campo com uma

8 Recebi financiamento para o programa integrado de pesquisas *Identities: Reconfigurações de Cultura e Política: Estudos de Migrações Transnacionais de Populações, Signos e Capitais*, sob minha coordenação geral, do Programa de Apoio a Núcleos de Excelência (PRONEX), Ministério da Ciência e Tecnologia/Finep (Jan.1997 - Jun. 2004.); e também da Rockefeller Fellowships in the Humanities at UNICAMP para o programa *Construindo a Democracia: Cidadania, Nação e Experiência Urbana Contemporânea* (em colaboração com docentes da área "Cultura e Política" do Programa de doutoramento em Ciências Sociais), IFCH/UNICAMP, Set. 1996-Abril 2000.

série de regras. Quer dizer, quantas colunas, quantas linhas, como numerar cada linha... Tudo muito específico. Nós tínhamos aulas para aprendermos a observar, seja através de vídeos de suas pesquisas, seja em loco. Então, numa aula, ela veio acompanhada de uma jovem mãe, com seu bebê, e uma senhora idosa e nos pediu para observarmos e anotarmos as relações entre a mãe e bebê, que sempre foi objeto de estudo dela. E entregamos as anotações de campo. Todo mundo havia escrito sobre a mãe, o bebê e a avó. Nós não sabíamos que a jovem mãe era a filha dela, a Mary Catherine Bateson, que o bebê era seu neto e que senhora idosa era uma das suas amigas. Ninguém nunca pensou na Margaret Mead como avó. Ela nos deu uma bronca tão grande e nos ensinou a fazer pesquisa. Você não pode presumir nada, tomar algo como dado. E tínhamos que fazer pesquisa de campo em New York também. Eu aprendi muito, realmente!

A Mead nos propôs três projetos de campo. Eu optei por participar em um que era sobre a relação médico/paciente numa clínica de *welfare* localizada no Harlem hispânico. Os médicos falavam inglês, achavam que entendiam o espanhol e que não precisavam de tradutores. Eles não entendiam patavinas. Os pacientes não entendiam o que os médicos falavam e tinham outras formas de conhecimento sobre saúde que não era medicina ocidental. Então, dava muita confusão. Essa situação é similar ao que acontece nas clínicas do SUS em São Paulo. Participei de várias bancas sobre essa problemática, que continua muitíssimo atual.

Lembro que, na primeira aula do curso, a Mead nos fez falar sobre as nossas origens étnicas, de onde éramos, quem eram os nossos pais? Ela era a única que fazia esse tipo de perguntas e tinha essa sensibilidade numa época de efervescência étnica e racial nos EUA. Ela vivia em comunidade numa vila no Village, que é resultado de sua experiência nos lugares onde realizou pesquisas. Tinha essa ideia de aproveitar, na sua vivência pessoal, o que aprendiam nas suas pesquisas. Ela faleceu alguns anos depois.

Claudia Turra Magni (CTM): Eu queria voltar um pouco para essa relação do filme “*Saudade*” com história oral e Antropologia Visual e da imagem. Seria difícil, realmente, falar desse constructo da saudade sem um apelo estético e sensível, não é?

BFB: Sim. O projeto de história oral foi um instrumento de pesquisa importante. Ao começarem seus depoimentos, os protagonistas sempre me

diziam “minha história não é importante!”. Por exemplo, o Manuel Pinho, que é o pescador que retratamos em *Saudade*, dizia “a minha história não é importante!”. Mas, no processo da história oral, ele (como outros) descobriu que a história dele era, sim, importante. Tanto é que enviou cópias da transcrição de seu depoimento a toda a família. E eu aprendi com ele que era importante ouvir e respeitar os silêncios dele. Então as aprendizagens são mútuas. Mas o projeto de história oral era somente uma dimensão da pesquisa. Eu fiz muito trabalho de campo e de arquivo, muita análise de situações sociais. A primeira situação social, ou drama social, sobre o qual por muito tempo não podia escrever, foi o estupro de gangue. Mas a minha grande pergunta de pesquisa era esse estupro. E eu aprendi muito sobre o estupro, sobre identidades, sobre conflitos a partir da saudade.

A saudade não é apenas um sentimento. Trato a saudade como construção cultural, enquanto reelaborações de representações e práticas do passado no presente. Me inspiro em pesquisa de campo e de arquivo e também naquele texto do E. P. Thompson no qual ele examina a diferença entre o tempo regido pelas estações do ano e o tempo da disciplina do trabalho industrial regido pelo relógio⁹. Esse texto me influenciou muito, se bem que apresenta uma análise cronológica, com um **antes** “o tempo natural - t não industrial -, e um **depois**, isto é, o tempo da disciplina do capitalismo industrial. Mostro em *Saudade* como imigrantes de origem rural que trabalhavam nas fábricas regidas pelo trabalho a peça viviam simultaneamente esses dois tempos no cotidiano da imigração. Na fábrica, eram operários, com seus relógios e calendário, concentrados na produção à peça, evidenciadas nas cenas filmadas do Basílio trabalhando na fábrica. Mas quando voltavam para casa, eles dedicavam seu tempo livre às atividades da vida que tinham vivido como lavradores e artesãos na terra natal, como o plantio da horta, a criação de galinhas, coelhos, porcos, o fazer do vinho, nas festas que marcam a colheita. E, nesse processo de viver dois tempos no contexto da imigração e de mudanças ocupacionais e de classe, homens e mulheres se reconstruíam enquanto pessoas. Mais do que isso. No contexto dessa mudança do tipo de trabalho, de passar de lavrador para o trabalho industrial, eles se reelaboravam como portugueses, madeirenses, açorianos. Quando eu mostro o filme, principalmente nos Estados

9 THOMPSON, Edward P. “Time, work-discipline and industrial capitalism”, *Past and Present* 38 Dezembro de 1966.

Unidos, sempre tem aqueles que falam: “ah, mas meu avô polonês era a mesma coisa, o irlandês é a mesma coisa”. Claro! Mas o interessante é que, quando se confrontavam com o tempo disciplinado do trabalho industrial, eles se reconstróem não só como artesãos, mas como italianos, como irlandeses, portugueses... e então vem a nacionalidade no meio. E isso tem significados, também, em termos do confronto entre as gerações, porque quem sofre mais são as gerações mais jovens, que vivem no cotidiano tendo que fazer opções entre dois mundos.

NAF: Eu tenho duas perguntas que vou juntar com essa do João Martinho aqui no chat: “considerando a efervescência da Antropologia Visual nos anos 90, como percebe a mudança e o desenvolvimento tecnológico de câmeras e internet a partir de 2000, o impacto no campo da Antropologia Visual e os seus limites”? E eu vou adicionar à pergunta dele: como a Antropologia Visual pode estar se reinventando nesse momento da pandemia? A outra questão é sobre a produção de acervos e de fontes de pesquisa em imagem, sobre torná-los acessíveis a outros pesquisadores.

BFB: Nós organizamos um fórum e nós discutimos a questão das imagens fixas e dos acervos, em algum momento em 1995. De fato, quem pode falar mais sobre isso é a Chica [Cornelia Eckert, coordenadora do BIEV - Banco de Imagens e Efeitos Visuais], na UFRGS, que está fazendo isso há muito tempo, não é? Mas eu tenho a experiência no *Arquivo Edgard Leuenroth* (AEL), na Unicamp. Aquele acervo é maravilhoso para fazer pesquisa! É o melhor da América Latina. E o material do projeto *Identidades* do CEMI está indo pra lá. Agora, tem muita coisa que já foi digitalizada. É um acervo excelente! Muita coisa sobre a história do trabalho. E todo o material do Zé Celso do Teatro Oficina está lá. Tem muita coisa visual! Acho que vale a pena, inclusive, fazer algo junto com o AEL, porque eles têm uma experiência de acervos, na parte técnica. Não é exatamente um acervo só visual, mas eles têm, também, o visual. Aliás, todo o material de *Saudade* está lá!

E aí a questão da pesquisa por internet é importante! É o que eu faço! E eu não dou conta! Estou trabalhando com os impactos da pandemia na cidade de São Paulo, com a atenção especial nas mobilidades e imobilidades não só de imigrantes transnacionais e refugiados, mas, também, de gente de periferia. E a internet é fabulosa como material, como instrumento

de pesquisa! Não dá para não usar a internet, né? Mesmo a imprensa, está tudo digitalizado, na internet. Então, cada vez mais, temos que usar essas mídias. Tem os “Tweeters” da vida... Eu entrei no Facebook, há anos, porque os meus amigos de New Bedford me disseram, há tempos, numa das viagens que eu fiz pra lá: “se a Bela não entrar no Facebook, não vai saber da gente!” Eles não usam mais e-mail! Eles usam Facebook! Claro que o que eles mostram é o que querem mostrar no Facebook! Mas eu sei, sempre, sobre eles, elas, famílias, por causa do Facebook. E eles se comunicam comigo através do Facebook, do Messenger, não é? É essa a via! Então, a comunicação, inclusive com amigos, que também é pesquisa, é por essa via. Agora, como a gente trabalha com resultados, eu acho que dá para ser muito criativo.

E estão digitalizando muita coisa, muita coisa está disponível! Arquivos que antes você tinha que consultar presencialmente, agora estão online. É um outro mundo, de fato! Por exemplo, essas oficinas de história oral, nós fazemos agora através do Google Meet ou Zoom. A gente fazia presencialmente, agora é o mundo virtual! De fato, a gente tem que estudar qual o impacto disso nas nossas vidas. Seria muito interessante alguém fazer pesquisa sobre isso. Mas, sim! Tem que pensar se esse mundo, a internet, substitui a câmera ou não substitui. Como que é? Acho que é uma indagação para esses grupos de trabalho de imagem. Acho muito pertinente a sua pergunta!

Eu acho que esses centros, como o AEL, são importantíssimos, porque estão abertos ao público. E no acervo da UMassD tem muita coisa digitalizada sobre os portugueses da região. Então se pode fazer pesquisa online, de fato. Com a experiência que a Chica tem, que você tem também aí, seria o caso de um grupo de trabalho para discutir acervos. Queria participar.

CTM: Você destacou muito essa liberdade, a criatividade e efervescência da Antropologia Visual nos seus primórdios aqui no Brasil. Mas você também fala em luta. Vocês tinham que lutar para consolidar o campo! Que tipo de resistências eram essas?

BFB: Era uma luta por espaço, para mostrar que nós tínhamos legitimidade. Quer dizer, nós também temos paradigmas teórico-metodológicos. Então, na ANPOCS ganhamos bastante espaço. Conseguimos legitimidade. Não sei como é que está agora, né? Mas não dá pra burocratizar. É um

pouco fugir das regras! Não perder a criatividade. Para ser criativa, preciso da minha preguiça. Dorival Caymmi tinha aquela fama de preguiçoso, mas ele estava criando. Eu também sou assim. Preciso de preguiça para criar! Senão você acaba fazendo as coisas mecanicamente. Então, esse lado da criação é muito importante e não se pode burocratizar o conhecimento, e não só no campo de imagem. Acho que é pra geral! Temos que brigar um pouco, como contra o produtivismo (e a accountability).

CTM: Você comentou a importância da ABA e da ANPOCS na criação desses espaços para a Antropologia Visual, mas também a CAPES teve e tem a sua importância, e você foi representante de área de Antropologia e Arqueologia na Capes, não é?

BFB: É... Nós começamos a pensar naquela época, a pedido de colegas imagétic@s, sobre um Qualis Imagem. Indiquei os nomes de colegas que podiam fazer parte de um Comitê. Mas, na minha gestão, tivemos que nos basear nas regras da área das artes como paradigma, para inserir os vídeos e as fotos como parte da produção dos que faziam Antropologia Visual. O *Qualis imagem* somente aconteceu na gestão da Lia Zanotta, formulado pelo comitê que eu havia formado há anos. Mas temos que levar em conta que às vezes é melhor realizar um bom trabalho do que fazer três só para mostrar produtividade.

NAF: Que conselhos você daria para uma pessoa iniciando pesquisas nesse campo da Antropologia Visual?

BFB: Tem que estudar, muito! Acho que tem que estudar e entender a importância da imagem. Porque, inclusive, em vários júris que eu estive, o grande problema de muitos vídeos é que os realizadores acreditam pouco nas imagens. Tem muita narração. Então precisa entender não só de Antropologia, mas tem que apren-

Para ser criativa, preciso da minha preguiça. Dorival Caymmi tinha aquela fama de preguiçoso, mas ele estava criando. Eu também sou assim. Preciso de preguiça para criar! Senão você acaba fazendo as coisas mecanicamente. Então, esse lado da criação é muito importante e não se pode burocratizar o conhecimento, e não só no campo de imagem. Acho que é pra geral! Temos que brigar um pouco, como contra o produtivismo (e a accountability).

der sobre o valor das imagens. Nessa interface, da Antropologia Visual, Antropologia da Imagem, há necessidade de aprender também como fazer cinema. Eu vi muito cinema. Eu gosto muito de cinema!

A Antropologia é feita de interface, seja a interface com a História, seja a interface com a Literatura, seja a interface com o Cinema. Eu fui fazer um pós-doutorado em História e vi muitos filmes, documentários. E temos que acreditar na imagem, E temos que ter uma ideia, conhecimento imagético, inspiração, criatividade imagética. Nesse sentido, o conselho que eu daria é, primeiro: não se deve inventar a roda! Tem que estudar! Tem que estudar Antropologia e tem que estudar Cinema! E aí, usar e abusar da criatividade e da intuição. E tem que ter ousadia! Sem ousadia não se faz nada.

Sobre o conselho que eu daria pra um jovem iniciante, eu disse que tem que estudar. Não tem jeito! E é tão bom estudar! Foi tão bom conhecer a história do trabalho, para formular as perguntas que surgiam durante a pesquisa de campo, com criatividade! Mas essas perguntas estão informadas por todo um debate e uma literatura. Então eu pude dialogar com a obra do E. P. Thompson. É importante ter um embasamento de várias áreas. Se você está na interface, tem que ter uma ideia dos vários campos que você trabalha. Não dá pra fazer cinema sem conhecer a linguagem cinematográfica. Eu não lido com a câmera, mas eu trabalhei com quem conhece e que sabe usar a câmera. E aprendi muito. Como também aprendi muito de edição trabalhando com o Michael Majoros. Se você não sabe a linguagem, tem que procurar trabalhar com quem saiba. Não dá para saber tudo. É isso que eu quero dizer. Mas eu acho que é importante: a gente tem que ter ousadia e acreditar em nossa criatividade e intuições antropológicas, baseadas em pesquisa. Não é tão difícil. É só acreditar na gente!

**A gente tem que ter
ousadia e acreditar em
nossa criatividade e
intuições antropológicas,
baseadas em pesquisa.
Não é tão difícil. É só
acreditar na gente!**

Doi: 10.35260/54212250p.43-70-2025



Renato Amram Athias é Graduado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (1975), com Mestrado em Etnologia - Universidade de Paris X, (Nanterre) em 1982, com a dissertação sobre a Noção da Identidade Étnica na Antropologia Brasileira, sob a orientação dos Professores Dr. Julian Pitt-Rivers e Patrick Menget. Doutorou-se em Etnologia pela mesma universidade (1995) com uma tese sobre a relações hierárquicas entre os povos do Rio Negro, enfocando especificamente a relação entre os Hupdah e os Tukano, sob a orientação do Prof. Julian Pitt-Rivers e posteriormente pelo Prof. Jacques Galinier. Atua como coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade (NEPE) da UFPE é Professor Associado II do Programa de Pós-graduação em Antropologia da UFPE. É também professor do Master Interuniversitário de Antropologia Ibero-americana da Universidade de Salamanca, na Espanha. É membro do Laboratório de Antropologia Visual do Núcleo Imagem e Som & Ciências Humanas da UFPE, É membro do Conselho Curador do Museu do Estado de Pernambuco. Atualmente é o vice coordenador da Comissão de Museus e Patrimônio Cultural da União Internacional das Ciências Antropológicas e Etnológicas (IUAES).

<http://lattes.cnpq.br/3820775754333816>

Uma produção audiovisual é como se fosse um espelho de nós mesmos: entrevista com Renato Athias¹

Renato Athias

Amanda Dias Winter

Pedro Darlan

Renato Athias (RA): Em termos da minha trajetória acadêmica, eu venho trabalhando nesses últimos anos, vamos dizer assim, em quatro áreas complementares e interrelacionadas com o campo disciplinar da Antropologia Visual. Evidentemente, a área da imagem, cinema e visualidades está completamente relacionada à Antropologia Visual, talvez uma área que entrou bem cedo na minha vida. Pois, como eu costumo lembrar, ainda nos anos 50, em uma cidade do interior do Pará, chamada Pontas de Pedra, meu pai, médico da cidade e o juiz, possuíam o único cinema da cidade. Eu, com cinco anos de idade, acompanhava meu pai nas exibições de filmes naquela sala. Talvez, tenha sido a minha primeira inserção no mundo do cinema e dos filmes. Porém, na área específica de produção acadêmica e visual, eu iniciei apenas nos 1990, quando criei a produtora de filmes co-



¹ A entrevista foi realizada em 13 de agosto de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/mXgCLtuOo60?si=XzQ9mljM8ahhDWkL>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas e Philipi Bandeira.

nhecida na época como Zarabatana Produções Ltda. Ali minhas atividades foram de produção executiva, elaboração de roteiros e direção².

Gostaria de iniciar dizendo que foi muito importante na minha trajetória acadêmica a realização curso de pós-graduação em nível de especialização intitulado “Television for Development”, que eu fiz na Inglaterra, na Universidade de Southampton, em 1994/1995, com uma bolsa de estudo apoiada pelo Conselho Britânico. Este curso me ajudou a consolidar uma bagagem de atividades de pesquisa no campo do audiovisual, a reunir ferramentas tecnológicas dentro de meu interesse de pesquisa e produção audiovisual e, sobretudo, adquirir um conjunto de estratégias metodológicas no âmbito da Antropologia compartilhada e na produção de filmes colaborativos que na época chamávamos de filmes participativos. Durante a minha estadia na Inglaterra, naquele ano, eu realizei um filme com refugiados zairenses, hoje também chamados de congolese em Londres. No texto³ que escrevi na ocasião sobre minha pesquisa em Londres. Procuo desenvolver elementos e metodologias de uma pesquisa colaborativa na produção audiovisual.

Para mim, essa produção audiovisual, onde eu pude atuar como produtor executivo, organizando pesquisa de pré-produção, planejamentos das filmagens, com uma equipe muito pequena, porém comprometida, composta por um colega congolês, o jornalista Benjamim Shamashang, um operador de câmera Betacam, também congolês, e evidentemente todo o apoio dos coletivos refugiados congolese, como chamávamos na ocasião. Depois de quatro meses de trabalho com os exilados políticos congolese, o filme “*From Persecution to Penury*” nasceu e teve uma vida bastante interessante entre a comunidade de congolese e, sobretudo, entre as associações do movimento em prol dos exilados políticos na Inglaterra⁴.

Voltando ao Brasil, entrei para o Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (1996) através de uma

2 Vejam a lista de filmes produzidos neste link: <https://sites.google.com/site/zarabatanafilmes/filmes>. Alguns destes filmes encontram-se também no meu canal no YouTube, lembrando que naquela época a produção audiovisual acontecia de forma analógica, portanto, nem toda a minha produção foi digitalizada.

3 Neste link encontram-se as questões metodológicas sobre Antropologia compartilhada a partir de um projeto audiovisual: https://www.academia.edu/5151049/_From_Persecution_to_Penury_A_Case_Study_on_Participatory_Video_Production

4 Filmado no formato betacam e posteriormente digitalizado de uma cópia VHS para o YouTube: <https://youtu.be/Fj-XFIRh0DM>

bolsa do CNPq. Essa bagagem trazida da Inglaterra me ajudou a montar o Laboratório de Antropologia Visual (LAV) no antigo Departamento de Ciências Sociais ainda em 1996. Creio que foi um dos primeiros laboratórios de Antropologia em toda a região do Nordeste do Brasil. Em 1999 cadastramos no Diretório Geral dos Grupos de Pesquisa. Os projetos desenvolvidos nesse laboratório estavam amplamente relacionados com as metodologias de produções audiovisuais realizadas em Londres com refugiados congolezes, que eu denominei de “Antropologia Visual, Produção Fílmica e Mobilização Social”. Uma combinação das ferramentas teóricas da Antropologia compartilhada de Jean Rouch e as metodologias da produção visual participativa, que vão caracterizar toda a minha produção audiovisual, a qual também marcou a minha atividade de produção acadêmica.

Esse Laboratório, como disse, foi o primeiro a ser montado em um departamento de Ciências Sociais, entre as universidades no Nordeste do Brasil. Esse fato mostrou claramente as ferramentas de pesquisa produzida pela Antropologia Visual. No LAV, a partir de 1999, já possuíamos uma ilha de edição analógica, o que agrupou alguns alunos PIBIC, pois dava condições para esses alunos realizarem as suas próprias produções. Acredito que valeria a pena comentar esses projetos pioneiros no campo da Antropologia Visual na UFPE, todos eles ainda em formato analógico nas estantes do LAV⁵. Todas as atividades organizadas pelo LAV estavam centradas na noção da Antropologia compartilhada e na produção audiovisual colaborativa nas perspectivas formuladas por Jean Rouch. Volto a comentar mais tarde sobre essas perspectivas, o que gerou vários textos publicados.

Outra produção audiovisual que foi executada pelo LAV, marcando assim a parceria com a Goldsmiths University of London, da Inglaterra, foi o filme que eu realizei em 1999/2000 na região do Baixo Amazonas, juntamente com Stephen Nugent (Antropólogo do Goldsmiths University of London). Esse filme foi, na realidade, a primeira produção audiovisual sobre os judeus marroquinos da Amazônia, intitulado: “*Onde Está o Rabino*”, retratando através de entrevistas o cotidiano e a vida desses judeus marroquinos em vários municípios do baixo Rio Amazonas. Além de uma produção textual acadêmica de Athias & Nugent sobre esse filme, que foi

5 Em 2010, o TCC de Polidayane Lima Cavalcanti, do bacharelado de Museologia, versa sobre esse acervo analógico do LAV.

visualizado não só pela comunidade judaica da Amazônia, mas também em eventos de Antropologia Visual⁶ no Brasil e principalmente na Inglaterra.

Outro setor que se vincula aqui, na minha trajetória acadêmica, nesse campo da Antropologia Visual, está situado no campo da etnologia indígena, e muito bem relacionado com o xamanismo, mas em práticas tradicionais de cura entre os povos indígenas, principalmente na região do alto rio Negro. O recorte dessas produções é o debate sobre a questão da identidade étnica ou então os processos de etnicidade, isso dentro dessa perspectiva, e aí eu falei que a Antropologia, como campo de conhecimento amplo, nasce com imagens. Quer dizer, estão associadas a texto e imagem, isso vai ser desde o início da organização desse campo disciplinar. Essa questão visual é própria da Antropologia e a Antropologia nunca se negou a deixar entrar a questão da imagem na sua função. Houve um momento mais, um momento menos, mas a imagem sempre esteve presente na discussão antropológica, desde o início, vamos dizer assim, da carreira, da formação, da institucionalização da Antropologia, do campo disciplinar da Antropologia, certo? E aí, entrando mais especificamente, eu tô tentando resumir um pouco daquilo que eu falei, mais especificamente um pouco de como é que essa relação com a Antropologia Visual está presente na minha trajetória, ou melhor dizendo, da minha formação acadêmica até a presente data.

Eu venho de uma graduação em Filosofia. Antes mesmo de concluir meu curso de Filosofia, eu vou trabalhar com populações indígenas e aí praticamente eu sou canalizado pelos próprios indígenas da região do alto Rio Negro, rumando para o campo da etnologia indígena. Vou saindo ao pouco do campo da Filosofia e vou passando a formular minhas questões no campo da etnologia, evidentemente essa bagagem filosófica vai ser importante em alguns aspectos da minha carreira acadêmica. A Antropologia vai produzir desde os anos 30 com alguns antropólogos, tanto no Brasil como no exterior, vários filmes sobre os povos indígenas e assim vai se criando um campo de estudos da Antropologia Visual inaugurado,

6 Esse filme foi realizado entre 1999 e 2002 em formato Mini-DV e Hi8, depois disponibilizado em DVD. Circulou os festivais e as mostras no âmbito da Antropologia e Ciências Sociais. Existem duas versões, uma brasileira e outra inglesa, que podem ser encontradas aqui nestes links do youtube: <https://youtu.be/OC8eqQCxcXA> a versão brasileira e, aqui neste link, a versão que circulou na Inglaterra: https://drive.google.com/file/d/1KdCqeZ65-OkuQeWF-sT_ZUmZuoYgO6Fa/view

por exemplo, por Gregory Bateson e Margareth Mead, entre outros, que a imagem será para além de uma documentação de eventos. As imagens irão fazer parte de estudos específicos, como parte de uma metodologia de pesquisa, o que Jean Rouch vai incorporar nos anos 50 na França e outros na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Então, na realidade, desde os anos 70, eu estou completamente envolvido com as populações indígenas de uma região muito específica, que é a região do Alto Rio Negro, com a qual eu tenho investigado até hoje, e eu acredito que eu não vou deixar de trabalhar nesse campo disciplinar da etnologia indígena e indigenista. Ou seja, uma área etnográfica, geográfica e geopolítica ocupa grande parte da minha produção acadêmica e remonta, como disse, desde os anos 70. Na minha tese de doutorado, na Universidade de Paris X (Nanterre), eu coloco em evidência o sistema hierárquico no conjunto da organização social e das representações dos povos indígenas dessa região. Talvez a primeira tese de doutoramento nessa região que discute as relações interétnicas entre dois grupos indígenas que mantêm relações sociais assimétricas. Recentemente, eu faço uma síntese desse trajeto de pesquisa antropológica apresentando as principais escolhas teóricas para compreender a Antropologia desta região⁷.

E, aí eu estava falando que quando cheguei na França, no início dos anos 80, e fui direto para uma universidade, onde eu já tinha muitos amigos antropólogos, que faziam parte de um grupo também bastante importante, que já vinha trabalhando com os povos originários principalmente na Amazônia. Alguns deles eu já os conhecia antes de ir pra França, eu já tinha uma relação de trocas acadêmicas com esses colegas, aqui especificamente cito: Dominique Buchillet, Bruce Albert, Patrick Menget, entre outros. Vou viver na França durante vários anos e conviver com esses colegas do Departamento de Etnologia e Sociologia Comparativa da Universidade de Paris X (Nanterre). Estar nesse meio acadêmico muito produtivo, e, aí uma especificidade, não propriamente de Nanterre, mas uma singularidade daquele tempo, dos anos 80. Ou seja, naqueles anos na França, a etnologia, ou a Antropologia amazônica, estava muito forte, presente em vários departamentos das universidades francesas, quer dizer, isso foi uma questão

7 Aqui abaixo, o link da tradução deste capítulo de livro organizado por Philippe Erikson: https://www.academia.edu/105329059/Do_Uaup%C3%A9s_at%C3%A9_Lut%C3%A8cia_e_de_volta_Um_olhar_retrospectivo_sobre_uma_pesquisa_antropol%C3%B3gica_n%C3%B4made.

assim que eu acho que foi um elemento importante para eu poder decidir minha formação acadêmica e trajetória de investigação, da formação ou da discussão teórica. E trabalhei junto com meus colegas em Nanterre e isso não impedia de participar de outros eventos em outros Departamentos de Antropologia.

Eu acho que nessa modalidade, os anos 80 na França era muito positivo, porque isso fazia com que nós estudantes de Antropologia conseguíssemos circular por diversos cursos de Antropologia que estavam acontecendo nesses departamentos de outras universidades. Então eu assistia seminários, por exemplo, ministrados por Lévi-Strauss, no Collège de France, bem, conseguia, por exemplo, palestras, os eventos do filme etnográfico de Jean Rouch, que eram organizados no Museu do Homem. Naqueles anos eu praticamente vivia no Museu do Homem, porque ali tinha uma biblioteca muito boa para estudantes de etnologia, na época. Eu, com vários colegas estudantes, nos encontrávamos lá, quer dizer, tinha um lugar privilegiado que era estar no Museu do Homem, com aquela biblioteca imensa e as trocas aconteciam naqueles corredores. Sobretudo, a possibilidade de trabalhar até uma determinada hora pela noite, se nós quiséssemos, nessa biblioteca.

Então, esse contexto, ou esse ambiente acadêmico e interuniversitário propiciava que nós tivéssemos relações e discussões nesses vários campos. Eu tinha colegas, por exemplo, que estavam participando de seminários com grandes antropólogos na época, discussão sobre etnicidade e sobre modelos étnicos, não só na Amazônia, mas também em outras partes ou outros contextos etnográficos na Índia, Indonésia, Nova Zelândia, África etc. Ao mesmo tempo, vamos dizer assim: nós éramos também militantes da questão indígena. Lembro aqui do antropólogo importante na França nesse momento, como Robert Jaulin, entre outros, que chamaríamos hoje de uma produção acadêmica, de uma Antropologia engajada, o que foi muito importante quando seu livro foi lançado na França, *“La Paix blanche: Introduction à l’ethnocide”*, que juntamente com as Declarações de Barbados despertou o interesse para a produção de uma nova Antropologia dentro da perspectiva que hoje chamamos de engajada e decolonial.

Por outro lado, a gente tinha uma relação muito forte com professores antropólogos africanistas e americanistas, bem como com colegas e estu-

dantes que trabalhavam, por exemplo, em vários departamentos de Antropologia nas universidades parisienses, como Jean Rouch, pessoas como Claude Lévi-Strauss, Maurice Godelier, entre outros, que foram importantes também no meu processo formativo, evidentemente dentro de uma perspectiva de uma Antropologia engajada. Essas questões vão estar presentes na minha dissertação de mestrado e também na minha tese de doutorado, que desenvolvi na Universidade de Paris X e onde está o material empírico, na discussão sobre a identidade étnica, que vinham também a partir de uma Antropologia produzida na América do Sul e na África. Ressalto aqui algumas características daquele momento, que nós tínhamos uma relação colaborativa entre os estudantes, que foi muito importante para mim, bem como a relação com os espaços acadêmicos de produção antropológica, como a École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), École Pratique de Études en Science Sociales (EPESS), bem como o Institut de Haut Études en Amérique Latine (IHEAL), importantíssimos porque nesses espaços acadêmicos aconteciam esses seminários, onde nós estudantes nos encontrávamos para discutir, trocar trajetórias e experiências universitárias. Eu estou tentando um pouco dar uma ideia sobre essa circularidade entre estudantes de Antropologia nos anos 80 em Paris. Nós sabíamos onde a gente podia-se ir para um debate mais aprofundado sobre uma Antropologia indígena produzida, por exemplo, na Amazônia, em outras palavras, a produção de conhecimento se dava nesses espaços acadêmicos.

O seminário do Lévi-Strauss no Collège de France, por exemplo, também foi um espaço importante de troca de experiências e ninguém colocava nenhum outro seminário no mesmo dia que tinha seminário do Lévi-Strauss, porque sabia-se que as pessoas iam para o seminário do Lévi-Strauss no Collège de France, então era uma coisa importante dessa época, que eu lembro com muito prazer, e eu acho que isso foi um aspecto muito importante para a minha formação acadêmica. Esses espaços formativos eram os lugares em que nós nos reuníamos na informalidade para discutir especificamente as questões dos povos indígenas da Amazônia. E aí eu estava fazendo uma referência importante e mostrar essa relação da imagem fotográfica ou filmes sobre os povos indígenas da Amazônia, ela é praticamente demandada o tempo todo nesses espaços. Então, nós vamos encontrar nesses espaços a discussão sobre a natureza, essa discussão sobre as questões ecológicas, ambientais, muito forte em vários antropó-

logos, e nós vamos encontrar publicações como álbuns de fotografia sobre situações etnográficas na América do Sul, que eram divulgados na Europa.

Aqui eu quero lembrar a respeito de um livro importante para o campo de uma Antropologia Visual na Amazônia. Esse livro se chama “*Scooping Amazon*”, quer dizer, “*Enquadrando a Amazônia*”, onde o meu amigo e colega Stephen Nugent, que faleceu recentemente, buscou sistematizar as observações sobre a produção de imagens na pesquisa antropológica. Nesse livro ele quantifica essa produção imagética, ou seja, como os antropólogos utilizam as imagens, como eles enquadram a Amazônia nos seus textos publicados. É muito interessante a gente perceber, não é tanto as imagens indígenas, mas é como os antropólogos, sobre a Amazônia, utilizam imagens que eles estão trabalhando na sua produção textual e isso foi muito, muito importante para poder compreender, e eu tive a sorte de participar da leitura desse livro antes de ser publicado, e pude compreender um pouco mais sobre essa discussão sobre a imagem, povos indígenas na Amazônia, a questão ambiental, possibilitando realizar uma análise também bastante competente. Eu acompanhei depois em outras publicações, que é de mostrar como a grande mídia percebe e representa as pessoas da Amazônia, em geral, a partir de um imaginário de grande vazio, e esse grande vazio é como se não tivesse gente, pessoas nesses lugares amazônicos. Mas sabemos que a presença indígena na Amazônia é muito grande, vem desde muitos séculos e nunca teve esse vazio que foi sempre visto pelos gestores, promovendo a ocupação ocidental desses espaços, que foram chamados de vazios. Essa representação da Amazônia, como sendo um vazio que precisa ocupar, ainda está presente, sobretudo no olhar sobre as questões ambientais ou mesmo as questões da ocupação da Amazônia, como se não tivesse pessoas, grupos sociais vivendo ao lado, esquecem as pessoas e focam nessa questão ecológica. Nós vamos encontrar isso ainda muito presente na grande mídia e basta conversar, por exemplo, com um jornalista, mesmo brasileiro, do Sul, que não possui um conhecimento sobre a Amazônia para além dos estereótipos produzidos sobre essa imensa região etnográfica em todos os sentidos.

“Ah, que legal, Amazônia... a natureza, a ecologia, os povos indígenas... etc. e tal”. Aí quando eu falo aqui sobre essa região em que eu trabalho, nas terras indígenas do Alto Rio Negro, que tem uma população de cerca de 50 mil indígenas de diversos povos, eu procuro dar ênfase na diversidade cul-

tural dessa região oriundas de quatro famílias linguísticas: Arawak, Tukano e NADAHUPY (os povos que antigamente pertenciam à família linguística de Maku). Ou seja, uma região que compreende grupos indígenas de 23 línguas distintas. Esse fato, por exemplo, derruba toda essa ideia de que a Amazônia é um grande vazio. As pessoas tomam consciência dessa diversidade étnico-cultural e percebe que tem vários povos distintos ali. Pois em geral, sempre se pensa que “é uma zona com um grande vazio populacional”, que foi a mesma representação, o mesmo pensamento dos viajantes e naturalistas do século XIX, a existência de um grande vazio demográfico na Amazônia. Ou mesmo, o pensamento dos militares da época da ditadura militar quando disseram: “nós vamos levar gente para lugares onde não tem gente”, que era lema do grande Programa Integração Nacional da Amazônia (PIN), realizado pelos militares na década de 70. Então essa é uma questão e nós como antropólogos dessa região temos, eu diria, nesses últimos 30 anos, trabalhado com essa questão de fazer, mostrar que essas populações têm uma relação com esse ambiente que não é a mesma relação que nós das sociedades ocidentais temos com isso aí. Então, a gente tem a produção visual, tem nesse sentido colaborado muito em dar munção pra essas produções.

PB: Renato, você tem uma atuação multifacetada e você explica esse ambiente favorável em Nanterre, nos anos 80. Você falou muito da etnologia amazônica e Lévi-Strauss e de outras referências muito interessantes. Mas em Nanterre nos anos 80 também, se não me engano, tinha Jean Rouch e o laboratório do filme etnográfico. E você também participou desse momento, bebeu um pouco na Antropologia Visual naquela linha, muito diretamente, não?

RA: Sim, exatamente, eu estava muito próximo, era em outro departamento, mas já havia uma colaboração importante. Aqui cito sobretudo os inícios do Bilan do Film Ethnographique, que tivemos a oportunidade de participar em diversas ocasiões naqueles anos. Sobretudo, das sessões públicas onde esses filmes eram exibidos lá no Museu do Homem e organizado pelo próprio Jean Rouch. Sim, diretamente como estudante, na época de mestrado, em seguida também como estudante de doutorado, e nós sempre participamos dessas atividades organizadas no Museu do Homem. Jean Rouch, eu o encontrei várias ocasiões lá mesmo no Museu do Homem, lá na sua própria sala, juntamente com outros estudantes. Sim,

eu acho que isso era bem específico da década de 80, onde a Antropologia vai ser desenvolvida e diferentes espaços das universidades e centros de estudos, por exemplo, com uma característica bem própria da academia na França. Só para se ter uma ideia, o departamento no qual eu trabalhei muitos anos estando em Paris foi o Departamento de Etnologia e Sociologia Comparativa, como disse antes e, também, no Laboratório de Etnologia e Sociologia Comparativa, na Universidade de Paris X. Esse laboratório continua com o mesmo nome até hoje, pois ainda é um laboratório que faz parte de uma unidade do CNRS. Mas o departamento mudou de nome e está dentro de uma outra estrutura no Museu de Antropologia e Arqueologia da Université de Paris Ouest, como é denominada atualmente.

Dentro de poucos anos teve várias mudanças e assim foi uma reorganização das áreas de conhecimento a partir de novas estratégias na França sobre a organização da produção de conhecimento. Houve muitas mudanças, mas em termos da Antropologia Visual eu acho que temos de falar também nessa época, nos anos 80, que é a pesquisa na Antropologia Visual e também a discussão na École des Hautes Études en Sciences Sociales, que também tinha um espaço importante na produção de conhecimento. Não era exatamente igual à Antropologia e Cinema, como era em Nanterre.

Os colegas da Antropologia Visual estavam muito mais localizados na EHESS, ali era muito forte, organizado inicialmente por Jean Paul Colley entre outros professores que faziam parte nessa época. Enquanto em Nanterre estava voltado mais para o cinema. Eu costumo comparar a perspectiva teórico-metodológica da produção da Antropologia e Cinema realizada em Nanterre com o Granada Centre of Visual Anthropology, da Universidade de Manchester, coordenado pelo Antropólogo Paul Henly, que tive a oportunidade de conhecer ainda no final dos anos 90, na Inglaterra, com uma tradição muito legal de festival institucionalmente ancorado no Royal Anthropological Institute, o RAI Film Festival, que foi coordenado por outro colega e amigo, Howard Reid, com uma ampla participação de Departamentos de Antropologia de universidades no Reino Unido.

Depois tinha outros grupos fora de Paris, como Marselha, onde tinha outros grupos interessantes também, Lyon, que é um lugar importante também de produção acadêmica no campo da Antropologia Visual, no departamento de Antropologia. Atualmente, um departamento que está muito

bem nessa área da Antropologia na França é o departamento de Antropologia da Universidade Jean Jaurès, em Toulouse. Esses são lugares importantes na produção de conhecimento. Em 2017 eu ministrei um curso em Antropologia Visual para os alunos da Universidade Jean Jaurès, em Toulouse. Vou arriscar uma observação: o crescimento da Antropologia Visual nas universidades vai se dar basicamente no final dos anos 90, com aparecimento de uma nova tecnologia digital, com equipamentos mais baratos, mais versáteis e menos analógicos.

Meu colega Stephen Nugent vai criar no Goldsmiths University of London no final dos anos 90, o Centro de Antropologia Visual, no mesmo período em que eu estou criando o Laboratório de Antropologia Visual no Departamento de Ciências Sociais na UFPE. Tivemos muitas conversas no âmbito questões técnicas, sobretudo no tocante à implantação de ilhas de edição para formatos analógicos/digital, com o surgimento das Mini-DV, substituindo assim as famosas Betacam. E que hoje já estão em desuso, substituindo assim toda a tecnologia vinculada ao analógico.

PB: Tem essa formação na França, muito ligada à etnologia amazônica, também com essa influência do Museu do Homem, Jean Rouch, os laboratórios... Mas aí você fez uma especialização específica na Inglaterra. Conta como foi.

RA: Essa foi uma especialização, uma formação específica no campo que poderíamos chamar de produção audiovisual participativa na Universidade de Southampton, no sul da Inglaterra. Uma formação muito boa, com colegas muito bons, todos eles com uma excelente bagagem provenientes praticamente do mundo do documentário. Uma pena que esse tipo de formação não existe mais, era um curso bem específico intitulado “Televisão para o Desenvolvimento”, tinha por objetivos desenvolver, com as questões relacionadas ao desenvolvimento de grupos sociais a partir da produção de imagens, utilizando as metodologias antropológicas de produção de informações etnográficas para uma mobilização social. Ou seja, a produção de documentários para uma ação que pudesse ser propulsora de mudanças para um determinado grupo social em questão. A criadora desse curso, a colega Su Braden, com uma trajetória importante de filmes participativos, utilizava-se das noções de representação e memória para dar voz aos grupos sociais subalternos, envolvidos nessas questões de desenvolvimento.

Esse curso foi um lugar privilegiado para eu me encontrar e me conectar com colegas trabalhando com imagens e filmes em diversos países na Europa e nos países que na ocasião chamávamos “em desenvolvimento”.

Na Inglaterra, as ações do governo britânico nessa ocasião possibilitavam projetos nesse sentido, apoiando bolsas de estudo, por exemplo. Evidentemente, eu já vinha com uma bagagem de uma produção audiovisual na área da relações interétnicas. Durante esse curso, como falei anteriormente, procurei dar ênfase em Londres, dentro dessa perspectiva das relações interétnicas, com uma Antropologia compartilhada, se bem que eu não podia falar “Antropologia compartilhada” porque o pessoal da área onde esse curso se situava vinha do campo da produção de documentários, dentro da área da Comunicação Social, tinha pouca trajetória no campo disciplinar da Antropologia, para os colegas era a produção de documentários para o desenvolvimento, para a televisão. Essa ideia de Antropologia compartilhada, o colega tinha um nome, quer dizer, que os meus colegas lá da Universidade de Southampton tinham um nome que eles encaixavam na categoria de “filme participativo”, mas eu procurava desenvolver mais essa noção de uma Antropologia compartilhada. Havia algo mais, que minha experiência como etnólogo permitia ir mais além, sobretudo, com relação à pós-produção de um projeto audiovisual. Evidentemente eu coloquei muito isso, tanto é que meus colegas de lá ainda se relacionam comigo nesse sentido de trabalhar colaborativamente com as populações, quer dizer, as pessoas com quem eu tenho relação hoje, que fizeram aquele curso, algumas delas ainda estão trabalhando com povos, produzindo imagem, produzindo filme e trabalhando dentro dessa forma colaborativa. Posso citar vários colegas que estão em outros lugares e que produzem dentro dessa perspectiva. Minha bagagem com os povos indígenas me levava a ampliar o escopo destas produções audiovisuais.

Então, o desenvolvimento que eu tive lá, durante esse curso na Inglaterra, foi o de poder trabalhar amplamente questões relacionadas à cultura, à identidade e à relação com o Estado, que eu venho me dedicando desde sempre. Durante aquele ano, eu trabalhei com um grupo social específico de exilados políticos e produzi um filme sobre a situação desses exilados em Londres. Esse tipo de produção, geralmente sabemos muito bem como se inicia, mas o produto final geralmente é uma grande surpresa. Como disse, eu produzir um filme com um grupo de refugiados zairenses, hoje

não existe mais Zaire, hoje é a República Democrática do Congo. Ou seja, pessoas que entraram na Inglaterra pedindo asilo político e aí nós realizamos esse filme, que hoje está no meu canal do YouTube. Eu tenho também artigos escritos sobre essa produção audiovisual.

Foi uma produção dentro da perspectiva, eu diria, colaborativa e de entender as relações desses refugiados do Congo vivendo em Londres, ou seja, a relação desse grupo social específico com o Estado Britânico e as situações de miséria que essa população vivia nas periferias de Londres. Eu visitei essas comunidades, tomando depoimentos. Inclusive, teve um momento da produção desse documentário que eu entrevistei o Tony Blair, que ainda não era o primeiro-ministro, mas era MP justamente da municipalidade onde eu estava trabalhando com os Zairenses. Eu aproveitei para filmar essas propostas enfatizadas por ele para o segmento dos exilados políticos em Londres.

Então foi um filme, que pra mim, produziu um conhecimento sobre como lidar com essa questão de uma política da qualidade técnica na produção audiovisual, de relacionar com uma prática da Antropologia compartilhada da produção participativa. O que eu acho que ainda seja uma questão atual no campo da Antropologia Visual. Por exemplo, eu não fazia câmera, então eu escolhi uma das pessoas do grupo para fazer câmera e outras pessoas para a parte da produção e praticamente eu estava simplesmente acompanhando e saiu um produto em várias mãos. Esse filme ainda está disponível em meu canal do YouTube, no link que falei anteriormente. Foi filmado em Betacam e converti na época em VHS, que era mais fácil para divulgação, pois todo mundo tinha um VHS player em casa, só depois vai aparecer o DVD. Os exilados congolezes continuaram usando esse filme como forma de discutir não só a situação dos congolezes em Londres, mas discutir a questão muito quente do asilo político naquele momento histórico, muito específico, dos anos 90 na Inglaterra. O filme serviu para mobilizar, articular as associações de exilados políticos em Londres e a questão de uma política pública adequada para uma parcela específica da população de exilados políticos no contexto urbano de Londres.

NAF: Como é que foi o esse engajamento, do ponto de vista de um movimento mais amplo da Antropologia Visual aqui no Brasil? Um enga-

jamento no sentido de divulgação da proposta da Antropologia Visual e da mobilização, dos produtores e dos laboratórios e tal...

RA: Então, como vocês sabem, eu me engajei aqui na Universidade Federal de Pernambuco, de volta da Inglaterra no final do ano de 1995, e o engajamento começou mesmo em 1996. Eu entrei como bolsista DCR do CNPq, no PPGA (um dos primeiros programas pós-graduação da região Nordeste), porque as universidades estavam com a restrição de criar novas vagas, pois não se queria ampliar o número de professores no conjunto das políticas e orientações de Fernando Henrique Cardoso. Havia sempre uma grande discussão sobre vagas. Então, a partir de 96 eu começo a desenvolver a Antropologia Visual dentro da Universidade. Naquela época eu fazia parte de um departamento imenso, chamado Departamento de Ciências Sociais, pois não havia ainda o Departamento de Antropologia, que vai ser criado no início de 2009. E foi dentro da estrutura do no Departamento de Ciências Sociais que nós criamos o Laboratório de Antropologia Visual, que ficou conhecido como LAV, e depois nós conseguimos um recurso da CAPES e nós montamos a primeira ilha de edição analógica, isso já em 1999. Uma ilha de edição analógica que ainda está lá, que nós editávamos principalmente S-VHS, e depois, a gente pegava o nosso material em S-VHS e transformava em DVD, que na ocasião era a tecnologia mais eficiente para divulgar a nossa produção. Aí, se precisamos mais, nós íamos fazer dentro de um outro departamento, como no Departamento de Comunicação, ou então você ia lá pra TVU e lá você tinha de esperar um tempo para a utilização dos equipamentos que não possuíamos no nosso departamento, dificuldade para nós editarmos as nossas próprias produções audiovisuais. Na universidade, essa questão da utilização dos equipamentos era geralmente muito complicada por causa da escassez. Quando montamos uma ilha de edição do nosso Laboratório, tivemos oportunidade ampliar as produções e desenvolver as produções audiovisuais no campo da Antropologia compartilhada, foi também a oportunidade para termos bolsistas para atuar no LAV.

Enquanto nós trabalhávamos com a questão antropológica como tema central, e não como um detalhe, então isso era fundamental para nós podermos trabalhar visualmente todas essas questões. E aí já tinha acontecido, acho que foi em 94 ou em 93, não me lembro bem, aconteciam as Jornada de Estudos de Antropologia Visual, inicialmente no Rio Grande do Sul e depois em outras universidades. Infelizmente eu não tive condições

de participar, mas eu me encontrava com as pessoas que participaram das Jornadas, eu me encontrava com esses colegas durante os encontros anuais da ANPOCS, e nós criamos a Comissão de Audiovisual na ANPOCS, isso deve ter sido no ano de 99. Surgiu essa primeira e eu fui um dos primeiros que participou e nós fizemos uma reunião importantíssima na ANPOCS pra discutir um pouco a estratégia, de nós que lidávamos com a área da Antropologia Visual, nós lidávamos essa questão nos diversos centros das diversas universidades. Foi lá que nós fizemos uma sessão e nós convidamos a Catarina Alves Costa, de Portugal, ela veio pra nossa mesa-redonda, eu gravei toda a discussão e saiu o filme. Foi produzido em 1999, se não me engano. Foi produzido pela ANPOCS e nós utilizamos bastante esse debate em nossas aulas, e depois a Clarice Peixoto publicou em texto nos Cadernos de Antropologia e Imagem, que também era uma publicação onde participávamos todos nós desse campo disciplinar.

PB: Fala um pouco mais sobre o Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife!

RA: Eu vinha amadurecendo essa ideia desde 2005. Em 2004 eu participei do Júri do Prêmio Pierre Verger, quando Fernando Tacca presidiu. Já vinha acompanhando as edições do RAI - Film Festival desde 1994. Então, nesse momento os festivais do filme etnográfico estavam iniciando, só existia praticamente o festival do Rio, que era organizado pela Patrícia Monte-Mor, e onde ela agrupava e realizava o festival do filme etnográfico no Rio de Janeiro. Depois começaram a surgir outros festivais em diferentes cidades. Aqui do Recife, em 2009, iniciamos o FIFER, já um pouco mais tarde, mas surgiu também o ForumDoc, em BH, um outro festival em Manaus, organizado pela colega Selda Vale da Costa, que eu tive a oportunidade de participar em duas ocasiões. A Sílvia Martins iniciou o de Alagoas. Agora, mais recentemente, nós temos festival de Belém, que o Alessandro Campos, junto com o grupo Visagem, produzem no Norte do Brasil. Comecei organizando as mostras de filmes etnográficos em vários encontros na região Norte e Nordeste, principalmente entre os antropólogos que organizavam as reuniões bianuais da ABANNE (ABA Norte e Nordeste). Praticamente desde o ano de 1998 vinha organizando essas mostras. Também, no âmbito das reuniões das ANPOCS regionais, vinha organizando mostras de filmes e ensaios fotográficos, nos encontros chamados CISO.

Então, como disse, esse formato de grupo, de comissão, comitê, que se constituiu na ANPOCS e que depois nós fomos para as outras associações, que da ANPOCS nós passamos a desenvolver mais fortemente na ABA. Nós iniciamos com o GT de Antropologia Visual, que vai se ocupar principalmente do Prêmio Pierre Verger, do qual eu participei junto com a Carmen Rial, junto com as outras colegas logo na criação desse GT e atualmente trocou de nome para Comitê de Antropologia Visual, que é muito ativo e presente em todos os departamentos de Antropologia. Quero enfatizar a importância desse comitê, que vai se dedicar às questões relacionadas à produção acadêmica do audiovisual, um debate importante para enquadrar a produção no campo da Antropologia como produção bibliográfica e saindo assim na classificação da CAPES da produção artísticas. Deu-se nesse momento da discussão do chamado Qualis-Video, e esse debate ainda continua até hoje durante as avaliações quadrienais dos PPG's em Antropologia organizada pela CAPES. Portanto, esse Comitê de Antropologia Visual tem um importante papel dentro da ABA porque nós, junto com os outros colegas, tanto da Sociologia, quanto da Antropologia, começamos a fortalecer uma ideia do qualis-visual, para a pontuação da produção bibliográfica. Isso demorou anos de discussão para que a produção visual de um antropólogo pudesse ser contada como uma produção bibliográfica, porque era uma contagem, uma avaliação que era uma questão, assim, bem difícil de organizar critérios de pontuação no campo das produções audiovisuais em Antropologia. Evidentemente, essas comissões, esses laboratórios em funcionamento na atualidade possuem as suas estratégias metodológicas, mostrando assim a diversidade de tendências dentro de um mesmo campo disciplinar. Então essas diferentes abordagens teóricas vão estar presentes nos diferentes laboratórios de Antropologia Visual distribuídos pelas universidades. Pelo menos se pode perceber no início, o nosso LAV vai ser bem claro quanto a uma abordagem neste campo “Antropologia Visual”, e essas perspectivas metodológicas podem ser notadas nos nomes destes laboratórios.

É importante ressaltar que quando eu falo “espaços acadêmicos”, eu estou falando da RBA, estou falando dos Encontro de Ciências Sociais Norte e Nordeste, estou falando da própria ANPOCS etc. Então nós vamos ter um espaço que é ao mesmo tempo de inclusão, mas era no sentido de a gente ganhar uma estratégia, dar mais visibilidade para esse campo

disciplinar, que é riquíssimo na Antropologia e que fazia parte da gente, as produções visuais que estávamos envolvidos. Portanto, a divulgação, os lugares de exibição dessa produção antropológica sempre foi um problema, daí a necessidade de criar os festivais onde era possível. Eu acho que são essas questões que são fundamentais para entender a complexidade desse campo disciplinar e as suas diversas dimensões teóricas e sobretudo a divulgação.

NAF: Renato, o Alessandro, que é lá do Pará, está pedindo para você falar um pouquinho do contexto de criação do Festival do Filme Etnográfico do Recife.

RA: Eu acho que os festivais representam um tema importante, bem lembrado, Alessandro! A questão da distribuição das produções antropológicas sempre foi um debate sério. Costumo dizer que sempre estamos falando de Narrowcasting... e nunca de Broadcasting. A gente começou em 2009 o Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife. Evidentemente eu já havia participado de outros festivais, principalmente na Inglaterra e na França, e eu achava importante como espaço para divulgação desta produção do filme antropológico. Recife não tinha festival do filme etnográfico, mas tinha outros tantos festivais, e aí, dentro dessa perspectiva, nós juntamos várias pessoas que fizeram parte do primeiro grupo, vamos dizer assim, grupo de criadores do festival no qual eu continuei à frente. Desse grupo inicial, até recentemente, a Jane Pinheiro é que estava desde o início e que sabe, mas nós começamos com Paulo Cunha, que tu conhece muito bem. Foi um dos primeiros do qual a gente procurou e a ideia realmente era essa: abrir aqui em Recife um espaço em que a gente pudesse discutir e se a gente for olhar a trajetória do festival, ela tem, assim, uma trajetória importante. Quer dizer, em 10 anos, esse campo da Antropologia Visual aqui no Recife cresceu stupidamente. E o festival deu esse espaço porque tinha cursos, tinha debates, tinha mostras paralelas, mostra competitiva, gente do Brasil, gente de fora do Brasil e havia uma relação importante com a produção audiovisual. O começo foi tentar, a partir das pessoas que trabalhavam com imagem aqui, criar essa ideia do que seria um filme etnográfico aqui no Recife e isso a gente continua. O festival vai continuar, esse ano ele tá um pouco parado devido à essa pandemia, mas vai ter esse festival. Não sabemos em qual formato ainda, talvez seja em formato completamente online, que é uma discussão que se pode ter também.

O formato mudou. Nos últimos dois anos, o formato inicial do filme, do festival do filme etnográfico do Recife, houve uma mudança. Na realidade ele ficou menor porque havia o fórum, que era atividade, as oficinas, e as mostras... Ano passado nós fizemos só a mostra competitiva e pronto, e nós realizamos o festival. Então, eu acho que esse formato da mostra vai continuar e nós vamos continuar a pensar e fazer essas mostras paralelas não só aqui, mas em outros estados com o material que a gente recebe, e hoje a gente recebe material de muitos lugares do Brasil e do exterior.

NAF: Ele está lembrando aqui que você estava falando dos pioneiros da Antropologia Visual no Brasil, ele tá lembrando do Etienne Samain.

RA: Ah, sim! Tá lembrando do Etienne. Bem lembrado! O Etienne Samain, nós nos encontramos pela primeira vez no festival, em 1994. Eu participei como júri do Festival Möbius, no Rio de Janeiro, e ele também participava. A partir daí nós nunca deixamos de fazer, de estar juntos. O Etienne Samain trabalhava e trabalhou por muito tempo na Universidade de Campinas, talvez seja a pessoa que levou a Antropologia Visual para o departamento de multimeios da Universidade de Campinas, e lá também tinha um outro colega, que era o Fernando Tacca, que também trabalhamos juntos. Ele trabalhou mais com fotografias e com imagem e eu também com as exposições que ele terminou e, recentemente, eu tive uma triste notícia que a revista que ele dirigiu durante esses últimos 28 ou 38 anos, não me lembro, vai deixar de existir: a revista Studium.

NAF: Voltando aqui pro nosso roteiro, a pergunta é: “qual a importância da Antropologia Visual para o campo, para produção científica em geral?”, o que é que ela ensina para as ciências, do ponto de vista do método, do ponto de vista do fazer mesmo da Antropologia Visual?

RA: Isso é uma das questões fundamentais dentro do que a gente pode chamar de uma discussão antropológica ou da Antropologia Visual, ou da Antropologia com a imagem. A imagem é também um texto, a imagem é coletada, você busca essa imagem, você vai trabalhar, você vai captar essa imagem dentro de um contexto que te interessa a partir de uma discussão antropológica. Quer dizer, a questão antropológica faz com que você vá trabalhar certas imagens e essas imagens passam a ser parte de um material empírico que você vai armar à sua discussão sobre aquela questão a partir das imagens. Quer dizer, você pode estar, nesse processo, utilizan-

do a imagem não só como captação de material empírico, mas você está utilizando a imagem como parte também da discussão. Isso é muito importante, porque nós trabalhamos com imagem na Antropologia, a câmera não vai produzir uma, não vai elaborar, realizar. Não vai criar um produto fora do contexto da pesquisa. A pesquisa possibilita a imagem. Imagens fazem parte da pesquisa. E utilizamos a imagem como uma ferramenta de coleta de dados, evidentemente dados empíricos e esses dados vão fazer parte de uma análise antropológica. Essas imagens não são ilustrativas de uma pesquisa que você tá fazendo. Quando eu falo ilustrativa, eu tô usando especificamente esse termo porque ela não vai ser uma ilustração no texto que você vai colocar. Essas imagens vão fazer parte da discussão própria do texto. Então, acho que essa é uma parte, e essas imagens possibilitam não só analiticamente a você pensar teu problema teórico, mas elas possibilitam também a dar um material empírico que você possa discutir. Evidentemente, como toda imagem, ela retrata um pedaço da realidade. Ela não é a realidade total e nós, como antropólogos, nunca vamos chegar a entender a realidade total e nós não estamos aí para produzir questões universais, que possam abarcar tudo. Nós produzimos a partir de uma perspectiva teórica, dentro dessa possibilidade dos ângulos, do ângulo que nós podemos olhar. A gente olha e a partir desse olhar é que nós possibilitamos. Então a ferramenta, que ela é uma ferramenta metodológica, mas ela também é uma ferramenta analítica, quer dizer, ela possibilita uma ferramenta analítica e isso é, a imagem possibilita essas questões. Isso é fundamental pra gente compreender. Nós não estamos produzindo um produto imagético ou uma produção audiovisual desvinculada de uma questão ética e muito menos desvinculada de uma pesquisa, entendeu? Aí eu acho que no momento que nós estamos fazendo essa desvinculação, nós saímos da Antropologia Visual e entramos na reportagem. Então, basicamente isso. Bem sinteticamente, que a gente poderia dizer como fundamental e se vocês olharem aquele filme que Philipi referenciou, "*From persecution to penury*", ela foi uma pesquisa grande de entender a relação das pessoas que pedem asilo político e a relação com o Estado, e a partir dessa pesquisa, aquele filme é situado. Evidentemente, a última versão do filme é uma versão consolidada porque foi obtida dentro da Antropologia compartilhada, mas antes da versão final com o mesmo filme em diferentes outras situações que era importante naquele momento para que essas imagens pudessem gerar

conhecimento, essas imagens pudessem gerar debate e possibilidades de ação. Nesse sentido, nós estávamos precisando vincular a produção imagética a uma ação com aquelas pessoas e é o que acontece muitas vezes com a produção dos filmes que nós realizamos com as pessoas ou com as populações indígenas, que vêm sempre em cima de umas questões que são colocadas, ou demandadas para que a gente pense sobre essa questão bem específica.

NAF: Você tá falando da diferença de fazer uma reportagem e fazer um filme etnográfico, por exemplo. O que caracterizaria um filme etnográfico e o diferencia de um documentário?

RA: Uma das questões principais é essa da produção fílmica estar ligada a uma pesquisa antropológica. A pesquisa antropológica possibilita você trabalhar as imagens. Quer dizer, é uma relação de duas mãos, vai e vem. O documentário, ou a produção audiovisual, vai levar essas questões, vai produzir uma análise sobre a visão do grupo que está produzindo, das pessoas que estão produzindo conjuntamente essa produção. Em geral, quase sempre não é uma produção individual e aí nós vamos ter uma outra questão que eu talvez não entre aqui agora, que é a questão da autoria. Autoria e outras questões, mas geralmente é uma produção feita por um grupo. Ela não é feita por uma pessoa, geralmente é um grupo que trabalha a questão. O produto visual, produto audiovisual sai a partir de um grupo, ele não sai sozinho, não sai de uma só pessoa. A questão específica do que nós poderíamos chamar etnográfico tem a ver com a relação que a gente tem com o outro. Em geral nós trabalhamos com grupos sociais que são diferentes da gente. Quer dizer, nós procuramos trabalhar com grupos diferenciados. No meu caso, trabalho com grupos etnicamente diferenciados, mas grupos sociais que não estão junto com o autor. Ela é uma produção etnográfica porque eu tenho um olhar pra esse outro a partir de determinadas coisas. Eu quero traduzir. Na realidade, o audiovisual traduz a especificidade dessas alteridades, essas alteridades são traduzidas para um produto audiovisual, certo? Especificamente quando fazemos com os povos indígenas, mais ainda que se torna cada vez mais, bem mais etnográfico, Mas não somente com povos indígenas, porque os povos indígenas são etnias e são etnicamente diferenciados, e o termo “etnográfico” tem um sentido profundo no sentido de mostrar que esse outro é diferente de você mesmo, entendeu? Se bem que geralmente quando eu trabalho com os alunos no laboratório,

a gente procura trabalhar com questões que são muito próprias, muito próximas da gente. Então essas questões se tornam etnográficas na maneira como eu vou poder descrever, e aí eu usei antes a palavra “tradução. Como é que eu vou descrever e como é que eu vou traduzir para a imagem o que seria a especificidade dessa temática ou desse outro com o qual eu tô trabalhando? Eu estou falando muito rapidamente, mas ela tem a ver com dois aspectos fundamentais. O aspecto que eu tô chamando de descrição e o aspecto que eu tô chamando de tradução. Quer dizer, tradução no sentido bem mais amplo, porque eu tô traduzindo para um produto audiovisual aspectos de um determinado grupo social, que pode ser etnicamente diferenciado ou pode ser não etnicamente diferenciado, mas que é específico e que as Ciências Sociais e que a Antropologia veem como importante referenciar e veem como importante dar um outro olhar para esse aspecto antropológico, que às vezes passa despercebido, mas que se a gente dá uma ênfase, começa a ser percebido, inclusive na própria comunidade. A própria comunidade começa a sentir: “realmente nós temos uma especificidade própria nossa”. Isso nós vamos encontrar aqui em várias situações que eu chamo de situações etnográficas e onde a produção audiovisual faz com que esses grupos comecem a pensar de uma maneira a colocar em evidência a sua tradição e aí você vai ver que quando eles começam a pensar nisso aí, eles já não vão mais falar de folclore. “Ah, o nosso folclore”, “o nosso folguedo”. O próprio grupo começa a perceber a sua especificidade, começa a trabalhar, vão falar em tradição, “nossa cultura”, “o nosso jeito”. Isso tudo é resultado de um trabalho que se faz com imagens, e as pessoas se vendo a partir desses filmes começam a se olhar e aí é aquela discussão que a gente já teve, que na realidade uma produção audiovisual é como se fosse um espelho, um espelho de nós mesmos, e aí a gente vai produzir essa discussão aí.

NAF: Você acha legítimo se aceitar um filme etnográfico como trabalho de conclusão de um mestrado ou de um doutorado, ou então mesmo um trabalho de graduação?

RA: Pode sim e muitas universidades já fazem isso. Inclusive aqui na UFPE, na graduação já existe, você pode produzir como um TCC. Na pós-graduação ainda não chegamos

Uma produção audiovisual é como se fosse um espelho, um espelho de nós mesmos

a tanto, mas se chega lá tranquilamente, porque já tem vários que já estão fazendo esse tipo de produção.

PB: E com relação a outras linguagens visuais, como fotografia, desenho, pintura, instalações artísticas, você acha que também podem?

RA: Eu acho que a fotografia vai seguir essa perspectiva. As outras linguagens visuais têm um campo específico. Se a gente olhar hoje aqui na nossa universidade, nós temos as artes visuais que formam o campo específico que muitas vezes nós antropólogos estamos ali também, dentro desse campo, mas eu acho que na Antropologia nós vamos ter o filme, a imagem em movimento e a imagem como parte fundamental da pesquisa na pós-graduação. Para nós isso é pacífico. O que não é pacífico é para os avaliadores, as pessoas que avaliam na CAPES, que geralmente é outra discussão em termos da métrica e tem sempre uma discussão de que isso não é ciência, faz uma separação bastante forte entre “ciências duras” e as ciências humanas. Essa métrica recentemente está sendo mais observada de uma forma geral. E aqui eu gostaria de dizer que nós da Antropologia procuramos fazer uma discussão ampla sobre os “qualis” na produção acadêmica vinculando essas atividades na produção bibliográfica do pesquisador. Depois que nós começamos a realizar esse tipo de contagem da produção audiovisual como produção bibliográfica, outros comitês, também das ciências exatas, começaram a contar esse tipo de produção bibliográfica em suas respectivas áreas.

PB: O que você diria para o pesquisador iniciante no campo da Antropologia Visual?

RA: Eu acho que, em geral, tanto os alunos da graduação em Ciências Sociais ou Antropologia, muitos já vêm com esse interesse. Evidentemente, ainda é preciso lapidar para que a noção de Antropologia Visual seja melhor compreendida e você não vai ter isso logo no início. O pessoal vem ainda com essa ideia na discussão inicial, vem muito mais ideias relacionadas à sociologia da comunicação, muito mais relacionadas do que seria uma comunicação propriamente dita ou a ideia mesmo da mídia ou das mídias, essa ideia de mídia, mas eu acho que a mídia ou as mídias passam a ficar, eu colocaria, em segundo plano quando a gente trabalha com a perspectiva da Antropologia Visual, o que seria primeiro plano? Primeiro plano é você entender que o teu interesse antropológico tem uma ferramenta que

pode ser utilizada, que é a ferramenta da visualidade ou das visualidades, como tu quiser chamar, isso é importante saber, certo? Não é fácil as pessoas entenderem no início. Vai precisar muito trabalho para desvincular ou fazer essa lapidação do que seria sociologia da comunicação, do que seria Antropologia Visual, do que seriam as questões da comunicação, e acho que isso é fato. Então, quando eu trabalho isso logo no início dos cursos, eu procuro insistir várias vezes que esse olhar antropológico pode ser um olhar antropológico dentro da perspectiva audiovisual, já desde no início isso pode ser colocado, mas isso tem que ser trabalhado e tenta-se trabalhar a questão da imagem dentro, como contexto, onde ela aparece, contexto de uma pesquisa, contexto de um grupo social, contexto de um grupo étnico e você vai trabalhar essa imagem.

Uma coisa que a gente faz é desvincular os mitos. Nós vamos ver vários estereótipos que estão ligadas às imagens, vinculado por exemplo aos povos indígenas. No começo, muitas imagens que são pegadas da internet para você colocar numa ideia sua... Você pode até ter uma ideia muito interessante, mas essa imagem não tem nada a ver com aquilo que você está querendo, porque você foi pescar ou buscar essa imagem no contexto que não o contexto que você trabalha. Então a imagem tem que ser colocada junto ou inserida dentro do contexto da pesquisa, e isso é muito importante para que essa imagem possa.

A outra coisa, e é uma questão que nós temos dificuldade: certas ferramentas são importantes para nós. Se nós vamos produzir a imagem, a gente tem que produzir a partir das ferramentas com a qualidade que a gente tem, então eu vou procurar uma câmera e vou ter que saber usar essa câmera. E isso no curso de Ciências Sociais ou de Antropologia não dá, não dá mesmo, não tem! Eu procuro oferecer isso. Até já chamei colegas de outros cursos, como o curso de cinema, para vir falar sobre câmera, para que a pessoa no curso de Ciências Sociais ou da Antropologia possa se apropriar dessa ferramenta, para que ela possa utilizar essas ferramentas a partir do seu olhar certo. Muitas vezes, o que acontece, eu geralmente gosto de usar eu mesmo a câmera e procuro trabalhar com aquela que me interessa naquele momento. Eu faço a câmera porque ela tem um olhar, é um olhar do pesquisador, então se eu quero fazer um filme, eu vou fazer com o meu olhar, porque sou eu o pesquisador dessa temática e essa temática me interessa, então eu vou saber enquadrar o que me interessa para

a produção audiovisual que eu vou terminar. Em geral, vocês podem ver que alguns antropólogos chegam a contratar um cinegrafista, um câmera, mas aí vai ter uma discussão muito grande com a pessoa, porque não vai ser mais o seu olhar, não vai ser mais o olhar do pesquisador mas vai ser o olhar de um profissional da área de visual, da área de comunicação e o que muitas vezes temos que problematizar é o olhar daquele que faz a câmera.

A pessoa tem que utilizar, mas saber utilizar não é simplesmente apertar ou saber apertar o botão, é você se apropriar dessa ferramenta e das possibilidades que a câmera te dá, e isso é muito importante. E isso é uma das coisas que a gente tem que buscar fora, porque os nossos cursos não estão associados, e quando se coloca isso, eu geralmente coloco alguém que possa trabalhar essa questão dos botões, mas trabalhar no sentido das pessoas se apropriarem das possibilidades. E hoje são inúmeras. Não estou falando de antigamente, que eu tinha uma câmera. Meu primeiro filme foi feito com uma “atic”. Só depois “beta”, depois saiu a série VHS, depois “high eight”, Super 8. Nós hoje temos uma facilidade tecnológica muito legal. Celular...

NAF: Renato, o que você pensa dos limites da imagem na pesquisa antropológica, das vantagens e dos limites?

RA: Tem várias questões aí, tem muitas questões. Nós geralmente trabalhamos com imagem, nós gostamos de coletar imagem durante as pesquisas. Sem imagem parece que não funciona, quer dizer, a gente vai com a imagem, a gente pega a imagem, fotográfica, o texto ou grava e faz, isso é muito importante, e às vezes a gente sai com o material imenso. Antes você não podia sair porque não tinha muito material, mas o que nós temos que trabalhar é fazer com que essas imagens dialoguem com o que você está pesquisando. Essas imagens vão ter que conversar uma com as outras numa sequência e essas diversas sequências vão ter que uma discussão. E aí eu diria que a parte mais difícil de se fazer é você terminar um produto audiovisual com a perspectiva antropológica se você não tem uma consolidada pesquisa e se você não tem imagens suficientes para debater, não é quantidade mas imagens suficientes para que essas questões apareçam, é a questão do equilíbrio na produção imagética, porque nós podemos ter uma quantidade de imagem, mas não precisa de muitas imagens para você poder criar um texto analítico. Tem texto de análise que tem poucas ima-

gens e essas poucas imagens possibilitam você discutir. Evidentemente em algum momento vai precisar mais imagens ou menos imagens e isso é uma coisa que não tem uma fórmula exata para se fazer, mas eu diria que a fórmula está no momento em que você tem uma pesquisa consolidada, você tem conclusões. Eu acho que as imagens tranquilamente aparecem e você sabe relacionar essas conclusões com as imagens, isso é um trabalho que demora, não é uma coisa que sai de uma semana para outra, senão eu tô fazendo uma reportagem, para eu fazer uma filme antropológico eu demoro, demoro bastante.

Nos Estados Unidos, a Antropologia Visual é desvinculada da Antropologia. Lá você faz um curso de Antropologia Visual e você é Antropólogo Visual, e isso não significa que você é Antropólogo Social. Aqui no Brasil, não, nós somos antropólogos primeiro, nós somos Antropólogos e trabalhamos com a imagem, e trabalhamos com o audiovisual, isso é importante, nós nunca, em nenhum momento da consolidação desse campo da Antropologia Visual, nos desvinculamos da Antropologia, jamais, nós sempre estamos vinculados dentro da Antropologia. Eu não me chamo Antropólogo Visual, eu me chamo Antropólogo. E se eu estou na França, eu me chamo de Etnólogo mais do que Antropólogo. Mas onde a gente se segura, as imagens, elas são parte fundamental, se não deixaria de ser Antropologia Visual, seria uma outra coisa. Nossos colegas das outras Ciências Duras não conseguem fazer essa distinção, não conseguem olhar isso aí, porque ainda percebem “que isso é uma reportagem”, não tem essa, não fazem essa vinculação e se a gente for perceber hoje nos festivais, porque é no festivais de filme etnográfico ou nos festivais de filme antropológico onde nós vamos perceber a riqueza das possibilidades que a câmera pode oferecer para nós, não só em termos analíticos, mas em termos de percepção da realidade com a qual estamos trabalhando. Quer dizer, a câmera possibilita a gente discutir essa realidade “mais amplamente que o texto”. Evidentemente o texto é importante, mas as imagens em movimento e as imagens paradas dão um olhar para as pessoas refletirem sobre aspectos que às vezes elas não percebem, mas nós ressaltamos, nós enfatizamos, quer dizer, é o nosso olhar através da câmera que enfatiza o específico, que enfatiza as tradições, que enfatiza distintas situações, o momento. Evidentemente vai ser o tempo todo fragmentado dentro de um frame, mas vai

ser um olhar diferente, um olhar de um antropólogo, um olhar um cientista social que tem essa ferramenta de entender o outro.

NAF: Já que estamos falando da Antropologia Compartilhada, queria que você comentasse a questão da restituição. Como é que esses grupos que estão sendo pesquisados estão se apropriando disso, considerando sua experiência pessoal com isso?

RA: No momento em que nós trabalhamos com o que chamamos de Antropologia Compartilhada, nós já estamos de certa forma pensando que essas imagens não são só minhas, essas imagens fazem parte do grupo que eu trabalho e geralmente o pessoal que trabalha comigo fica com todas as imagens. Então a gente faz uma forma de devolver essas imagens de qualquer outra maneira. Essa ideia da restituição é muito forte em todos os grupos sociais com os quais estamos trabalhando e hoje em dia também muito forte em relação à imagem, quer dizer, você precisa ter autorização do grupo para fazer o uso de imagem, então isso é fundamental e os processos “devolutivos” são vários, você devolve praticamente toda pesquisa. Essa ideia de como você trabalha com determinado grupo é que eles controlam onde eles guardam as informações, e isso sempre foi muito parte das ações com os quais eu tenho trabalhado, e hoje mais ainda, com as pesquisas que eu estou fazendo sobre objetos de museus, dos povos indígenas da região do “alto do Rio Negro”. O produto final do projeto é um museu virtual onde vão se encontrar todos os objetos que estão espalhados no mundo afora, dentro de uma mesma área lá em São Gabriel da Cachoeira, com possibilidade de visualizar esses mesmos objetos. E hoje em dia é muito mais interessante, já que os governos dificilmente vão dar a permissão de certos objetos saírem de lá dos museus, a gente tranquilamente pode conseguir recurso e fazer uma impressão 3D do objeto e trazer a impressão para o museu virtual. Uma máscara, você faz uma impressão 3D e você traz para cá. O manto tupinambá que está lá no museu da Dinamarca, vamos fazer uma impressão 3D. Essa é a possibilidade que existe hoje, com as quais nós estamos trabalhando. Respondendo mais especificamente eu acho que desde do início a questão da devolução tem que estar como uma premissa da pesquisa.

Doi: 10.35260/54212250p.71-98-2025



Cornelia Eckert tem Graduação em Bacharelado em História (1981) e em Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1980), mestrado PPGAS IFCH UFRGS (1985), doutorado em Antropologia Social - Paris V - Sorbonne, Université Renne Descartes (1991). Realizou programa de pós-doutorado em Antropologia Sonora e Visual, Paris VII (2001); realizou programa de pós-doutorado no Institute for Latin American Studies na Freie Universität Berlin, Alemanha em 2013 e pós-doutorado na Georgia University, EUA, 2018. Professora Titular aposentada e atualmente docente convidada do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenadora do BIEV (portal www.biev.ufrgs.br) e do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL). É pesquisadora do NUPECS (PPGAS UFRGS) do CEPED (UFRGS). Edita a Revista Eletrônica Iluminuras, a revista Fotocronografia e participa da Comissão Editorial da Revista Horizontes Antropológicos.

<http://lattes.cnpq.br/7446126566413577>

Nós só existimos pela imagem, nós só pensamos com imagens: entrevista com Cornelia Eckert¹

Cornelia Eckert

Wellington Maria Vasconcelos Frota

Vicente de Paula Sousa

Nilson Almino de Freitas (NAF): Eu queria que você falasse um pouquinho da importância da Antropologia Visual nesse campo da produção científica.

Cornelia Eckert (CE): Eu estou numa certa idade em que digamos, o maior prazer é poder testemunhar como a Antropologia Visual conseguiu sair de uma perspectiva mais centrada e se expandiu por regiões do Nordeste, do Norte e do Sul, o que é menos esperado né? Ela entra, sobretudo por uma divulgação e um trabalho no Rio de Janeiro, São Paulo e posteriormente se amplia graças aos programas de pós-graduação em todo Brasil. Então, é muito bom justamente conhecer e poder testemunhar uma Antropologia Visual extremamente viva em Sobral, mas em torno de quem? Em torno do Nilson. Você tem um papel fundamental porque a Antropologia Visual não se coloca, enfim, como toda ciência, ela não se dá só no processo produtivo, mas no processo da circulação. O que você está fazendo, esse



¹ A entrevista foi realizada em 10 de julho de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em https://www.youtube.com/live/1DquDDIiK-w?si=dCSP9I8bx4Ifu7_5. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas, Claudia Turra Magni e Philipi Bandeira.

seu projeto, é exatamente promover a circulação desta produção criativa. Você também fomenta uma rede, fundamental para que uma ciência seja viva. Para que a Antropologia seja viva como todos nós queremos, então seu papel é superimportante. Eu lembro com muito carinho também... Acho que há uns dois anos eu estive em Bragança, no Pará, a convite do Daniel Fernandes. Lá no interior, uma forte Antropologia Visual. São tantos antropólogos/as e simpatizantes da Antropologia Visual que a estão divulgando! Sempre bom lembrar do projeto *Vídeo nas Aldeias*, do Vincent Carelli, que ensinou pessoas indígenas a produzirem seus próprios vídeos. Começou com o CTI [Centro de Trabalho Indigenista], em São Paulo, e divulgou o documentário entre muitos grupos tradicionais no interior desse Brasil. E é justamente esse tipo de esforço, esse tipo de empreendimento que permite que a gente possa hoje falar também numa Antropologia brasileira plural, local e global.

Nilson, interessante, acho que o papel da Antropologia Visual na ciência é inicialmente, eu diria, política. Política, revolucionária, subversiva, enfim, tudo de bom. Porque ela ameaça, porque ela desafia, ela supera o status quo, ela coloca em conflito certas estabilidades que a ciência positiva sempre quis emplacar. Desde a Idade Média sempre foi muito difícil superar o iconoclasmo e toda perseguição ao ato de imaginar, ao imaginário. Aliás, a ciência emerge, justamente, nessa desconfiança da imagem, dessa perseguição à imaginação, é que a ciência chamada ciência da natureza. É esta ciência que desenvolve a técnica até passarmos a viver uma civilização das imagens. Então nesse ínterim a Antropologia Visual emerge como uma Antropologia física, que se apropria da técnica, que produz imagens mais para certificar, para fortalecer as ideologias de época. O próprio racismo, o próprio estudo das raças emerge neste domínio das grandes ciências da época, como o evolucionismo, e nós sabemos bem as consequências dessas teorias e ideologia até hoje.

Mas outra Antropologia cultural imediatamente começa a ter outras

O papel da Antropologia Visual na ciência é inicialmente, eu diria, política. Política, revolucionária, subversiva, enfim, tudo de bom. Porque ela ameaça, porque ela desafia, ela supera o status quo, ela coloca em conflito certas estabilidades que a ciência positiva sempre quis emplacar.

características ideológicas e ao mesmo tempo nós vamos conhecer não só a consolidação das ciências, mas a consolidação das técnicas. O registro, a documentação, esse papel de testemunhar uma cultura, a cultura do outro, a cultura distanciada. Não somente o culturalismo, mas a britânica se lança a expedições bastante colonialistas, para uma produção testemunhal sobre as sobrevivências culturais de povos distantes. Não se dá uma aula de história da Antropologia Visual desgrudada de toda essa trajetória da própria técnica de captação de imagens e de reprodução das imagens. Nós quatro somos professores, portanto, certamente esse é um pouco o nosso percurso em termos de programa, permitindo que o aluno consiga articular essa relação entre uma formação da Antropologia Visual, ao mesmo tempo uma história da técnica, uma história da ciência e uma história certamente da própria humanidade.

Quando tu abres o livro do Malinowski, considerado o pai da etnografia e com produção de fotografias e desenhos, quem está lá? Estão lá os agradecimentos ao Seligman, Rivers, Alfred Haddon, que já tinha experiência no Estreito de Torres (entre Austrália e Nova Guiné), com produção fílmica. Considerada talvez uma das primeiras produções fílmicas da Antropologia Visual. Então tem uma geração motivada por estes avanços tecnológicos, que são a fotografia e o cinema. Em seguida, temos Malinowski lançando, consolidando mundialmente uma metodologia etnográfica, com recurso de equipamento fotográfico, com toda teoria Malinowskiana por trás disso. Então temos essa linhagem britânica que usa o recurso da produção imagética em prol dos objetivos antropológicos: a pesquisa com a alteridade distante. E a vertente culturalista também está atenta a estas invenções. Se o nome do Boas se destaca pelo trabalho de campo com atenção ao contexto histórico, seus alunos e alunas irão a campo com equipamento para registro das atividades, numa perspectiva, digamos assim, narrativa, muito mais histórica, preocupado justamente com a sobrevivência desse outro, inserindo uma preocupação ética. Nessa linhagem temos Flaherty que, influenciado justamente por essa escola teórica, vai produzir a imagem dos esquimós historicamente contextualizado. Vai registrar a sobrevivência e as mudanças culturais. Mas, sobretudo, as formas com que essas culturas distantes têm sobrevivido ao processo de colonização. E nesse ínterim, veja só que interessante, tu tens Marechal Rondon fazendo uma expedição militar para avanços do chamado progresso e soberania nacional em um

projeto de pacificação de grupos tradicionais ainda distanciados. Por sorte, um militar bastante humanitário, de forma que ele vai fazer todo um empreendimento de registro convidando o major Thomaz Reis, que produz um patrimônio filmico incrível. O Prof. Marc Pault, que foi orientador da Claudinha Magni, quando ele escreve o livro intitulado *Antropologia e Cinema*, ele diz assim: “Olha, quando vocês falam dos primeiros passos da Antropologia Visual no mundo, vocês sempre esquecem do Major Thomaz Reis e ele foi um cara fundamental para esse processo de consolidação, digamos, da técnica fotográfica e da técnica fílmica como forma de registro sobre a diversidade cultural”. A diversidade cultural, sobretudo no contexto ocidental, de forma que te respondendo, de uma maneira mais sintética, talvez, dizer que a ciência começa de costas para a imagem e a imagem meio que inteligentemente vai mostrar ao mundo que nós só existimos pela imagem, nós só pensamos com imagens. A Antropologia Visual que emerge como uma subárea da Antropologia, passa a ter um papel de reflexão sobre o predomínio de uma ocidentalização da cultura, sobretudo pelo predomínio da escrita como expressão de conhecimento. Ninguém vai renunciar à escrita, ela é da cultura ocidental. Ana Luiza, minha colega aqui em Porto Alegre do banco de imagens e efeitos visuais, e como ela teve formação filosófica, sociológica e antropológica sobre o processo do desenvolvimento educacional do aprendizado da criança, ela sempre dá um show de aula, mostrando o quanto a escrita é fundante no processo de conhecimento na cultura ocidental. Então, não é o caso, de bom agora necessariamente a imagem tem que ser autônoma como forma de pensamento. Não, a escrita também é uma imagem, o som também é uma imagem e são formas de expressão da qual nós não precisamos lutar contra. Importante também falar da Margaret Mead, que foi aluna do Boas. Por que todos nós obrigatoriamente vamos dar o texto da Margaret Mead nas nossas disciplinas como um texto fundador do que é chamado contemporaneamente de Antropologia Visual. A partir daí, sem dúvida nenhuma, a Antropologia Visual conseguiu conquistar o seu lugar em todas as formas científicas de expressão.

Claudia Turra Magni (CTM):
Você pode falar da genealogia teóri-

A ciência começa de costas para a imagem e a imagem meio que inteligentemente vai mostrar ao mundo que nós só existimos pela imagem, nós só pensamos com imagens.

co-metodológica, dos mentores intelectuais que guiaram a constituição do BIEV e do NAVISUAL?

CE: Bom, importante só acrescentar, Cláudia, para quem está assistindo e não me conhece, esclareço que eu não trabalho unicamente com a Antropologia Visual, eu não me identifico unicamente como antropóloga e formadora de antropólogos visuais, mas também como antropóloga urbana. Isso se deu desde o mestrado, na medida em que eu queria pesquisar com operários, trabalhar com a cultura operária, na linha do José Sérgio Leite Lopes. Eu encontrei no Ruben Oliven um grande apoio para o desenvolvimento de uma pesquisa sobre as cidades industriais. Ruben era uma pessoa bastante influenciadora da Antropologia urbana no Brasil. Então eu me identifico também como antropóloga urbana, ou uma antropóloga das sociedades complexas, que é o nome dado pelo Gilberto Velho, por razões bem específicas que ele explica nos seus livros. No que diz respeito, como a Antropologia urbana começa bem antes da própria Antropologia Visual, no meu mestrado, as grandes referências iniciais para o desenvolvimento de uma pesquisa sobre cidade, sobre o operariado se dá a partir das referências, ou seja, a partir de toda a escola com que Ruben foi formado e nos transmitiu. Ou seja, toda uma sociologia urbana começando por Simmel e a partir dele, os intelectuais da escola de Chicago, são a forte influência para pensar o individualismo moderno, a construção da pessoa moderna, o homem ocidental e a própria cidade, mas também para pensar todo o processo da construção da subjetividade desse pensamento imagético. Dessa sensibilidade do homem moderno, o homem no sentido de pessoa moderna, talvez seja mais adequado para se referir. E a partir do doutorado, certamente não só essa linhagem de Chicago que foi evidenciada pelo Ruben, como toda linhagem citada nos estudos do José Sergio Leite Lopes no seu livro *O Vapor do Diabo*, que eu lia como um grande orientador, com referências marxistas, mas ele já trazia também Bourdieu, ele trazia Foucault, Hoggart, Halbwachs, e mesmo, deixa eu pensar, Thompson, Raymond Williams. Bom, além de toda grande perspectiva da reflexão de uma Antropologia contemporânea a partir de Marcel Mauss, fundados da Antropologia simbólica.

Então essa grande intelectualidade que me informa para o estudo, digamos assim, de comunidades industriais, de comunidades de mineiros de carvão, suas famílias, suas condições de vida, suas representações e

todo um rol de conceitos que eram bastante pertinentes na época, como a construção social da identidade, a cultura operária, subordinação fabril, vilas operárias, sempre vinculada a esses processos de construção econômica, de uma comunidade específica de trabalho e todos os processos de exploração da mão de obra por vínculos, por domínio capitalista de diferentes setores da vida cotidiana. A questão da habitação, a questão da reprodução, da escolarização, da religiosidade. Então são autores, todos eles fundamentais, nesse processo. Autores britânicos, vários franceses que farão parte desta perspectiva, mas veja que é fundamental em todo esse processo o avanço de uma Antropologia urbana brasileira com o Ruben, com Gilberto, com a Ruth Cardoso, com a Eunice Durham e eles já formando uma segunda geração de antropólogos urbanos: Luiz Fernando Dias Duarte, José Sérgio Leite Lopes, o Magnani, Alba Zaluar, Teresa Caldeira. Então, tu imaginas com que prazer nós íamos para a ANPOCS e RBA? E por que eu digo nós? Porque Ana, Carmen Rial, eu, formávamos um grupo de estudos.

Uma segunda perspectiva é Antropologia Visual, quais são os mentores da Antropologia Visual? Bom, essa aproximação com a Antropologia Visual, ao contrário da Antropologia urbana, que já inicia no final do meu TCC de História, eu já estava trabalhando com a vila de industriários em Cachoeira do Sul, então eu já tinha toda uma vocação de estar trabalhando com cultura operária. A Antropologia Visual, embora eu tenha produzido fotografias na minha dissertação de mestrado, era mais uma experiência justamente de registro, de testemunho, do “eu estive aqui”, como sugere Clifford Geertz: contextualizar esta comunidade com tais imagens a partir do qual eu posso argumentar sobre o conceito de representação. Antropologia Visual, esta aproximação se dá mais via o doutorado, onde o projeto CAPES/Cofecub me permite comprar um equipamento e a partir do qual eu pude então produzir fotografias sistematicamente em todo esse processo. E por estar justamente na *Sorbonne* e na *École des Hautes Études em Sciences Sociales*, a Antropologia Visual estava em moda, estava se colocando como uma grande subárea da Antropologia. Então, a partir desse momento me aproximei dessa perspectiva da criação visual, da imaginação, também como aluna do Maffesoli e sempre discutindo com minhas colegas e amigas (coincidiu que Carmen Rial, Ana Luiza Carvalho da Rocha e eu,

estávamos as três fazendo doutorado na França). De modo que para nós foi possível conversar, trocar e aprender toda essa experiência geracional.

A Ana Luiza já tinha uma forte influência da obra do Gilbert Durand e ela, por sua vez, também me influenciou. Posso dizer que a Ana Luiza foi a minha grande orientadora, durante meu doutorado na França, não que eu não tenha tido dois outros orientadores que me ajudaram muito administrativamente. E esse grupo de estudos passou a estudar a obra do Gilbert Durand, a obra do seu grande influenciador Gaston Bachelard, a obra do Bergson. E a partir daí também toda a segunda geração formada por esse grupo, como o próprio Saussure, o Piaget, mas também era um momento de aproximação à reflexão sobre poder e imaginação com Foucault. Mas também Dumont e mesmo Bourdieu com a questão do *habitus* cultural, que também já tinha sido minha referência teórica muito importante durante o mestrado. Por outro lado, eu já tinha uma grande influência do interacionismo simbólico e leitura da escola de Chicago, da fenomenologia de Schutz. Vale citar também a hermenêutica interpretativa com Geertz. Lia muito a revista do grupo de estudos sobre a vida cotidiana do Maffesoli e que retomava Halbwachs, retomava Simmel, mas também Norbert Elias, o Schutz, o Goffman, nomes muito presentes nas revistas produzidas pelo núcleo do Maffesoli. E eram também autores que já estavam presentes na Antropologia urbana. O que faz com que seja possível cada vez mais reconhecer uma aproximação entre a Antropologia Visual e Antropologia urbana.

Aparentemente não falei especificamente de nenhum grande nome de Antropologia Visual, estou falando de intelectuais de uma Antropologia mais geral, de uma Antropologia desde então descolonizadora. Uma Antropologia simbólica, uma Antropologia cultural e uma Antropologia interpretativa. Como mais tarde toda obra do fim do pós-modernismo, toda obra do interpretativismo vai possibilitar. Mas, uma vez que me aproximo da Antropologia Visual, já agora como professora e todo um projeto já em andamento em Porto Alegre no programa de Pós-graduação em Antropologia Social, por iniciativa da professora Ondina Leal, do professor Ruben Oliven e do professor Ari Oro, mas, e sobretudo, de um aluno chamado Nuno Godolphim, que era bolsista do Ruben e absolutamente apaixonado pela produção fílmica e pela produção fotográfica, que criaram o laboratório de Antropologia social e, no seu interior, um projeto de Antropologia Visual.

De retorno do meu doutorado, eu encontro o Nuno e em seguida você vai também entrar na rede de estudos em Antropologia Visual.

Bom, a partir daí uma preocupação: afinal, quem são as grandes referências de Antropologia Visual para que este núcleo se forme? Começamos a estudar a obra do Jean Rouch. Por várias razões. Primeiro, técnica, porque ele tem uma genialidade de produzir com câmera mais leve, com câmera no ombro, com câmera na mão, possibilitando uma filmagem mais próxima dos grupos que filmava, podendo captar movimentos rituais, por exemplo. Outro era Bateson, por perceber o quanto a ação humana e a subjetividade poderiam ser captadas pela imagem, com linguagens contemporâneas de produção fílmica, de produção fotográfica. Bateson trabalha com o conceito de *ethos*, de uma forma bem-sucedida, filma e fotografa para elaborar um conhecimento do *ethos* balinês. E Jean Rouch que filmava esse homem tradicional que se fragmenta e se reconstitui a partir de todo um processo colonial, que é a pessoa africana, que ele vai conhecer em várias situações, em vários países africanos, como a Nigéria, Mali, Gana, Costa do Marfim. E cada vez mais, e por influência de todo o cinema novo, desde o cinema russo (político) até o cinema novo, a possibilidade de estar com esse Outro para não só falar sobre ele, mas para permitir que esse Outro se construa na narrativa como um sujeito de conhecimento, como sujeito cognoscente. Convive e filma seus amigos, uma troca que ele vai chamar de uma Antropologia compartilhada, e é isso que nos interessa em particular. A partir desse momento estaremos cara vez mais orientados por teorias pós-coloniais ou de-coloniais. Não preciso me referir a todos esses autores contemporâneos, mas cabe ressaltar a importância do Jean Rouch. Veja como ele foi, de certa forma, precursor, por elaborar e permitir que a Antropologia Visual se colocasse como um lugar de partilhas de sensibilidades, de partilhas de conhecimentos. Ele investiu em uma produção compartilhada, tanto que ele vai formar vários colegas, sejam interlocutores ou intelectuais africanos, como produtores, como construtores dessa produção fílmica. E tivemos a sorte, aí já como professoras e como coordenadores dos núcleos, tivemos a sorte de poder fazer um pós-doutorado com Jean Arlaud, que é, nada mais nada menos, do que aluno do Jean Rouch. Assim, aliás, como Marc Piault, orientador da Cláudia.

Falar de Jean Arlaud é sempre um prazer. Aprendemos muito com ele, sobretudo sobre ética na produção de Antropologia Visual. Para ele, a An-

ropologia Visual era uma subárea, uma linha de pesquisa, uma linguagem de possibilitar produzir antropológicamente sobre o Outro, sobre comunidades, sobre grupos, sobre bairros. Mas de uma forma onde o próprio afeto é conhecimento, há toda uma aceitabilidade, toda uma aproximação muito poética, muito afetiva, muito ética. Ele produziu em vários contextos, na África, na América Latina, na Europa. Ele foi também o orientador do Achutti no seu doutorado em Paris VII, e depois ele esteve várias vezes aqui no Brasil. Jean Arlaud nos ensinou muito sobre Antropologia compartilhada e colaborativa.

Ana Luiza e eu nas nossas aulas de Antropologia Visual, sempre fizemos esse esforço de construir um pacto didático, um pacto afetivo, de que toda a disciplina, todo o processo de conhecimento da Antropologia Visual seja um processo que nos afete positivamente e criticamente. Nos interessa sempre passar este valor ético na relação com interlocutores. Acho que depois disso, bom, tem toda uma geração no Brasil que interessaria falar, mas para me restringir aqui aos mentores mais fundamentais, eu acho que eu consegui trazer minha comunidade interpretativa e afetiva, que considero importante no meu processo de formação no mestrado e no doutorado.

Philipi Bandeira (PB): Aqui no Norte, Nordeste, este percurso não está sedimentado totalmente, então o que você diria para um graduando, um mestrando, pesquisador iniciante interessado na Antropologia Visual?

CE: Acho que a gente faz tudo justamente acreditando nas próximas gerações, né, Philipi? Quando eu vejo o empenho, por exemplo, da Peregrina, a grande mestra da Antropologia das imagens em Fortaleza, que formou uma geração de estudantes em Antropologia Visual. Ela me ligou essa semana, inclusive. Tá muito bem, muito saudável e foi realmente muito prazeroso estar naquele momento e conhecer vocês, poder conversar de Antropologia naquele momento, Antropologia do medo, Antropologia da violência e Antropologia Visual. Mas o que dizer para as próximas gerações? Continuamos firmes aí no processo de formação de novas gerações de todos os níveis, de graduação, mestrado, doutorado, pós-doutorado e também, eventualmente inclusive, articulando alunos de outras áreas, das artes, da comunicação que sejam simpatizantes ou que estejam interessados nesse processo de formação. A primeira questão para um antropólogo visual, que seria uma pergunta certamente para qualquer estudante que hoje queira

se empenhar nas Ciências Sociais, seria sobre as grandes questões do mundo contemporâneo, as ameaças à democracia, ameaças aos direitos humanos. Porque a Antropologia Visual sempre permitiu dar visibilidade aos grupos sociais em suas diversidades. Se existe algo que dê para dizer sobre a Antropologia para os novos estudantes em Antropologia Visual é, sobretudo, não desistam, não desistam de toda uma linhagem intelectual que permita esse conhecimento. Aliás, isso é uma outra questão que a gente poderia conversar. Como os grandes antropólogos visuais demoraram a produzir obras escritas de forma que a gente também tivesse um acervo bibliográfico. Mas agora isto está consolidado. Então, descobrir as leituras, filmes, fotografias, sons que nos levem a pensar, criticar e ensinar.

NAF: Como é que a Antropologia Visual pode estar se reinventando nesse momento, principalmente nesse momento de isolamento social?

CE: Bom, Nilson, isso é uma pergunta para todos nós. Vamos lá! De modo que tu estás perguntando isso também no sentido mais amplo, para além da Antropologia Visual, né? Para toda a Antropologia e outras ciências que dependem, por exemplo, como nós, do trabalho de campo, da interlocução, da relação face a face, podemos dizer que estamos em crise? Temos esse instrumento que se chama internet, pelo menos nos últimos vinte anos, tem sido extremamente gratificante poder se apropriar dessa estrutura, dessa engenharia, dessa matemática. Podemos nos comunicar, nesse sentido virtual, o que nos coloca uma série de questões sobre o que são essas relações virtuais. Para o bem ou para o mal, esta pandemia nos atinge a todos, além de outras e tantas questões e problemáticas, também vieram outras pandemias, enfim, outros vírus, outras bactérias, que também nos afetaram, afetaram o Brasil. Estamos, agora, nessa política de isolamento, como o grande remédio, como a grande fórmula de podermos superar a pandemia e o que nos coloca como desafio: eu, por exemplo, que sou absolutamente fanática por etnografia de rua e toda minha equipe... enfim, estimulo toda a nossa equipe a projetos que são sempre projetos de deslocamento na cidade, produção de imagens, para então produção de produtos finais, como um filme, um vídeo etnográfico, uma exposição fotográfica, um ensaio fotográfico, uma produção sonora. O que fazer nessa situação? No NAVISUAL, nosso núcleo de Antropologia Visual, que eu coordeno há 30 anos, eu falei para o grupo: “olha, pessoal, nós estamos afastados fisicamente, mas vamos tentar manter esta tradição

de nos encontrarmos”. Para mim era importante manter a parceria com a colega Rumi Kubo, com Olavo Ramalho, e mais recentemente também dois professores novos, Fabiane Gama, Vi Grunvald. Eu disse: “é importante que a gente continue conversando, é importante que a gente continue se encontrando”. A Universidade forneceu uma plataforma e começamos com esta estrutura. O que foi uma novidade, o virtual, de repente, se torna fundamental. Tanto é que continuamos nossos encontros. Nestes encontros e sempre produzindo uma proposta coletiva, uma proposta conjunta, nós pensamos numa etnografia do confinamento. Um dos nossos pesquisadores, o Fabrício Fuchs, estruturou uma oficina de fotografia junto com outros colaboradores. A gente dividiu um pouco as tarefas e, a partir daí, continuamos dizendo: “bom, pessoal, vamos tentar produzir a partir dessa questão, *o que é essa experiência de confinamento?* Seja no sentido de novos hábitos, novos cuidados, novas regras, novas relações cotidianas, como imaginar, quer dizer, como documentar esses processos?” Um pouco, é claro, uma autoimagem, uma reflexão sobre os nossos próprios hábitos, gestos. Nunca vi tanto álcool na minha casa, nunca vi tanto gel, lençinhos, máscaras, e tudo isso passa a ser um registro de uma época, eu diria assim, de uma sensibilidade de emoções talvez nunca sentidas nessa profundidade, nesse nível de questionamento, nesse nível de desafio. E com essa oficina do Fabrício, do Felipe, nós fomos produzindo as múltiplas experiências com os recursos possíveis. Vários cientistas, vários núcleos de pesquisa de todas as áreas passaram a ter esse tipo de questionamento e esse tipo de provocação, como fazer ciência, como produzir metodologicamente. No nosso caso, como seguirmos um projeto coletivo? Enfim, compartilhando os nossos próprios limites, nossos problemas e medos, como medo de pegar covid, de entrar em pânico pela solidão. Propomos um tempo de partilha dessas experiências, sem precisar pagar psiquiatra, mas enfim, é claro que psiquiatra é sempre importante em algumas situações mais graves. Estou brincando um pouco com isso, mas o resultado foi incrível! O pessoal se engajou muito nessa produção e nós lançamos um número especial da Revista Fotocronografia para contar essas experiências.

Já o outro projeto, também continuamos imediatamente a partir das plataformas, continuamos a nos encontrar. Falo do projeto *Banco de Imagens e Efeitos Visuais*. Hoje tem várias conferências de antropólogos sobre essa situação do fazer etnografia nesse contexto de isolamento. WCAA,

que é presidida pela professora Carmen Rial, o congresso mundial de Antropologia tem trazido vários debatedores sobre essa situação, no sentido justamente de tentar articular novos desafios, novas formas de estar fazendo pesquisa etnográfica, mesmo nesse processo de recolhimento, o que é fundamental, é um desafio para todos nós. Talvez eu, como professora, ainda tenha mais essa responsabilidade, no sentido de dizer, não é hora de se recolher, não é hora de se deprimir, vamos trocar, vamos continuar dialogando, justamente porque hoje tem esta tecnologia fantástica que permite as relações virtuais.

CTM: Eu queria te ouvir sobre a questão da memória e do patrimônio, que são muito caras em todas as suas pesquisas individuais, mas também nas do BIEV, em termos do patrimônio da cidade de Porto Alegre.

CE: Bom, para quem não conhece o Banco de Imagens e Efeitos Visuais, ele é um projeto inserido no laboratório de Antropologia social, no Programa de Pós-graduação em Antropologia social. Foi fundado em 1996 pela professora Ana Luiza Carvalho da Rocha e por mim, alguns anos após o final do doutorado da Ana, quando nós conseguimos convencê-la a compartilhar conosco o projeto e a pesquisa no laboratório de Antropologia social. Ana e eu trabalhamos nas nossas teses de doutorado sobre o tema da cidade e memória. Ana sobre a cidade de Porto Alegre. Eu, sobre a cidade industrial em crise. Nosso projeto tem por desafio construir um patrimônio etnográfico. Um projeto que permita a circulação das imagens, em especial de Porto Alegre. A genialidade da Ana Luiza foi nos desafiar ao projeto, que passou a ser também projeto integrado CNPq da Ana e meu projeto, juntas, sobre uma forma de construir aquilo que o Gilbert Durand chama de um museu da imaginação, um museu do imaginário, não no sentido de nos determos e construirmos um banco fechado, mas bem ao contrário, um banco numa espécie de museu das imagens que possibilitasse, através da ferramenta da internet, das novas tecnologias, de um software, produzir coleções de imagens etnográficas e circular estas coleções etnográficas extramuros, em escolas, nos museus, enfim, para quem quisesse “jogar as memórias” com essas imagens, jogar o social, como diz Simmel, com essas imagens. Portanto, é uma pesquisa que nasce com esse desafio teórico. Vamos trabalhar com a memória coletiva dos habitantes citadinos, nos contextos urbanos, com toda aquela comunidade interpretativa que nós comentamos. Aliás, eu me esqueci de falar do Certeau. Por favor, ele é

fundamental para etnografar o espaço praticado de vida, além de outros intelectuais, e ao mesmo tempo, buscar um diálogo intenso justamente com essa linhagem.

Outros subprojetos se originam no interior do projeto BIEV. Não só nos detemos no projeto de um museu de imagens, mas também, reconhecer os/as narradores/as urbanos, onde a gente passa a filmar, dialogar, entrevistar toda uma geração, ou duas gerações, de intelectuais responsáveis pela reflexão conceitual de uma Antropologia urbana no Brasil, de uma Antropologia na cidade. Foi um longo projeto, com nove entrevistas, que finalizou com documentários disponíveis no site do BIEV. Foi extremamente gratificante. Mas voltando ao BIEV e em relação à tua pergunta, a questão é sempre sobre quais são as experiências dos tempos vividos pelos habitantes nas cidades. A pergunta não é tanto sobre qual é o patrimônio construído ou quais são os espaços da cidade, qual é a política urbana, quais são os projetos públicos. Claro que tudo isso é extremamente pertinente, mas tudo isso refletido a partir das experiências temporais vividas por seus habitantes. E no BIEV se estimulam múltiplas etnografias, sejam individuais, sejam coletivas. Sejam em equipe, seja na orientação de mestrado, doutorado, TCC, bolsistas de iniciação científica. A ideia foi justamente estruturar, buscar uma linguagem tecnológica que permitisse que toda essa produção de imagens, essa produção de sons e essa produção de vídeos pudesse receber uma estrutura que tem por base metodológica o método de convergência de Gilbert Durand, que foi o grande influenciador do projeto da Ana Luiza. Produzir uma coleção de imagens diz respeito a reconhecer a própria trajetória de cada imagem, a própria história de cada imagem, não só as nossas imagens produzidas etnograficamente, mas as imagens com as quais nós vamos convergir com as nossas por homologia de sentidos. E, assim, elaborar as nossas narrativas imagéticas. Então, claro que essa ideia de narrar segue a obra do Paul Ricoeur, que é também

Produzir uma coleção de imagens diz respeito a reconhecer a própria trajetória de cada imagem, a própria história de cada imagem, não só as nossas imagens produzidas etnograficamente, mas as imagens com as quais nós vamos convergir com as nossas por homologia de sentidos. E, assim, elaborar as nossas narrativas imagéticas.

fundamental na nossa obra, nessa mistura de Simmel, Paul Ricoeur, Durand, que estão na base dessa metodologia. Nós estamos sempre investigando justamente os melhores instrumentos, os melhores meios para instrumentalização desse banco de imagem, que vai mudando também desde uma época de um sistema fechado de internet, até hoje, agora um processo de open systems, de abertura dos softwares que nos permitiu recorrer a estruturas e plataformas que já existem, de modo que essa coleção possa ser comunicada.

Mas também, Cláudia, eu acho que tu nos colocas uma provocação que diz respeito a muita paixão por esse tema, muita paixão pela pesquisa com as imagens. Buscamos reconhecer quais são essas diferentes experiências geracionais que fazem com que uma cidade vibre, por exemplo, seu patrimônio seja reapropriado com seus sentidos, com seus significados para cada época. Por exemplo, uma pesquisa que envolveu o Navisual e o BIEV: Desde uma ruína, que nem a Casa dos Leões, que estava lá abandonada, na rua da praia, e que de repente, passa a ser não só apropriada por uma exposição interdisciplinar, mas também apropriada por uma política pública de gestão cultural. Então, um prédio que tem várias histórias de vida, que nem conta a Marina Barbosa, que foi minha orientanda no mestrado, acaba de defender, e se torna um monumento, um patrimônio, um lugar para criação de um instituto em homenagem a Zoravia Bettioli, uma grande artista porto-alegrense. Bem, finalmente a Casa dos Leões, porque tinha duas estátuas de leões antigamente lá, ela se torna uma linguagem política, uma linguagem de política cultural fundamental, e veja que a partir daí a memória desses antigos habitantes daquela casa, daquele bairro, são escutadas por nós e ao mesmo tempo em que as políticas culturais, todas elas são dinamizadas por uma etnografia, essas imagens agora contemplam também uma coleção etnográfica.

O passo seguinte foi elaborarmos uma grande exposição fotográfica em diferentes suportes para um evento chamando a vizinhança. Então, só para te dizer o quanto é possível reverberar essa produção de imagens, essa produção de conhecimento, a partir de um banco de imagens, mas com uma linguagem de partilha, com a linguagem comunicacional, acessando essas coleções não só no formato de um museu, mas nos formatos narrativos, tanto quanto é possível, digamos, a se apropriar do trabalho, da cidade, das ações da cidade, a partir da nossa pesquisa, e mostrar nesse

formato de um museu digital de imagens, nesse formato também de um patrimônio etnográfico o quanto essa cidade tem experiências temporais plurais, múltiplas, algumas justas, outras injustas, mas sempre em transformação, como diria, entre tantos outros intelectuais, uma figura que Nietzsche também usou, uma destruição criativa ou uma criação destrutiva. Estamos sempre nesse processo extremamente dialético, que é a lógica da cidade, que é a cultura urbana e a partir do qual nós podemos fazer o nosso papel de estar justamente divulgando as experiências dos seus habitantes.

CTM: E como o BIEV se constitui como um espaço de transmissão de memórias, sejam memórias da cidade, das cidades, seja com um espaço de aprendizado em ensino da Antropologia Visual?

NAF: Só para complementar, eu queria também que você comentasse sobre a restituição de pesquisas. Como as comunidades desses locais estão recebendo esse material?

CE: Então, o Banco de Imagens, como qualquer outro núcleo, é um movimento, ele é um processo, não tem uma data para finalizar, a não ser que a gente morra e a nova geração construa novos projetos. Mas, por que eu digo isso? Quando nós formamos a primeira geração, o desafio foi grande. Imagina ensinar a se apropriarem de toda a tecnologia do fazer fotográfico, do fazer videográfico, da produção sonora, para reconhecimento da vida urbana como, por exemplo, a produção artística na cidade de Porto Alegre! Ensinamos a elaboração de fichas que acompanham a trajetória de cada imagem. Desde a fonte de origem de cada produção imagética até uma discussão sobre a ética: que imagens podem ser narradas, que imagens são autorizadas, que imagens estão consentidas, que imagens podem ser desrespeitosas. Então, é um processo muito complexo de formação e desde a primeira geração a partir daí, tu terás sempre alunos que vão transitando em todas essas tecnologias e informação, que ao mesmo tempo vão transmitindo seu conhecimento para a próxima geração. É claro que a quantidade de reuniões neste projeto era demasiada. A gente teve fases de ter reunião quase todos os dias para formação desses alunos de iniciação científica, mestrado, doutorado. Mas tanto no BIEV quanto no NAVISUAL, uma geração vai ensinando a outra, e a partir daí também recorrendo sempre ao apoio técnico, para conseguir dar conta do avanço tecnológico.

Quanto à restituição, ela se dá por duas maneiras diferentes em cada núcleo, no projeto BIEV a restituição é, sobretudo, oferecer este museu de imagens e oferecer da melhor forma possível e mais modesta possível. Não é nenhum grande museu, é simplesmente um projeto de pesquisa científica, mas com essa intencionalidade de abrir o patrimônio etnográfico, de disponibilizar o patrimônio etnográfico graças a uma nova tecnologia, que é a linguagem da internet. Sem isso também, estaríamos ainda usando recursos mais clássicos, óbvio. Claro que têm os limites da língua, grande parte do banco tem a base em português e, por mais que a gente tente também colocá-la em inglês, não significa necessariamente que a gente consiga atingir comunidades mais afastadas, que não dominem a língua inglesa, por exemplo. Mesmo sociedades indígenas que hoje têm a apropriação da internet, não estou falando necessariamente de indígenas brasileiros, mas que não dominem nem o português, nem inglês, não poderiam ainda partilhar desse nosso esforço. Embora imagem seja imagem, você pode circular as imagens sem necessariamente recorrer aos procedimentos escritos que são importantes, porque dizem respeito à história dessa imagem. Então, a restituição do BIEV é muito nessa forma de circulação das produções etnográficas. Já no NAVISUAL, os processos de restituição dizem respeito às pesquisas elaboradas muito mais próximas da comunidade, na parceria, sempre que possível, com as comunidades. Nós tivemos, acho que em 2018, uma longa pesquisa, de oficina, de produção de vídeos e de fotos, com grafiteiros em Porto Alegre e o meu esforço era justamente que não fosse restrito à equipe, mas que a oficina fosse um processo de aproximação com esses artistas. Convidamos para que nos acompanhassem até a produção final. Na realidade, isso é possível até um determinado momento. Os artistas têm, enfim, seus próprios compromissos e circulam Brasil a fora sem conseguir acompanhar uma agenda universitária, de modo que a filmagem final, a edição final, ficou sendo produzida pela equipe do NAVISUAL. Mas o vídeo, as imagens, foram o tempo todo devolvidas a estes artistas. Uma das artistas, inclusive, teve um problema policial. Ela foi flagrada fazendo um grafite em uma pedra considerada monumento, em outro estado. Ela nos pediu essas imagens justamente para comprovar o quanto ela era uma artista, e não uma meliante, enfim, numa situação que ela nem sabia que a tal da pedra era tombada. Então são formas de resti-

tuição, formas de troca, formas de parceria e de solidariedade que a gente pode considerar como de restituição.

De modo mais corriqueiro, a forma do NAVISUAL restituir também é com a circulação de sua produção consentida em exposições etnofotográficas com instalações. Durante todo o processo de elaboração de um projeto, produção fotográfica, videográfica e sonora até o processo final da exposição (em parceria com a universidade), nós tentamos manter o diálogo com os interlocutores de modo que até o final eles estejam conosco, se sintam imbricados, se sintam implicados nesse produto final, que seja para nós uma forma de restituição nesse sentido de partilhar este conhecimento. Teve várias exposições onde as comunidades das mais diversas ordens participaram de todo o processo: grafiteiros, músicos de hip hop etc. Por exemplo, uma horta coletiva, onde todos os engajados nessa horta coletiva de trabalho voluntário, numa vila bastante deficitária em Porto Alegre, todos eles participaram. A universidade ajudou com deslocamento dos carros e para essa partilha dessa exposição, dessa instalação, deles próprios se verem, deles próprios se ouvirem. É interessante, por exemplo, uma outra experiência chamada *Etnografia Compartilhada*, da qual vários grupos de estudantes participaram, cada um tomando um aspecto da cidade, um grupo social. A exposição final foi um sucesso e resultou na tese de doutorado da Roberta Simon. Ela vai acompanhando várias das pessoas fotografadas e gravadas e ela igualmente se aproxima das pessoas que visitam a exposição, os transeuntes. Ela questiona como as pessoas se sentiram implicadas com essas narrativas imagéticas. Com o processo de elaboração dessas narrativas e com o produto final. A tese é muito rica porque ela vai produzindo também vários capítulos só em vídeos, e você vai interagindo com esses interlocutores, como eles vão sendo afetados, como eles vão recebendo o que nós chamamos de restituição. Também podemos chamar de processo colaborativo por ser mais um processo partilhado. Restituir imagens, restituir afetos, restituir o nosso agradecimento para interlocutores/as. Estes/as são extremamente parceiros/as, sem os quais não estaríamos fazendo ciência. Na realidade, é solidariedade, é cumplicidade, não é só um ato de restituição do tipo “bom, está aqui meu produto final, adeus e até logo”.

CTM: O Renato Athias, aqui no chat, pede para que tu fale dos impactos das Jornadas de Antropologia Visual na década de 1990 no Brasil, e

complementaria sobre como a área se encontra atualmente em comparação com outros países onde tu tens circulado. O Alexsânder Nakaóka Elias também pergunta no chat sobre a possibilidade de se construir um curso de pós-graduação ou especialização em Antropologia Visual no Brasil, talvez dentro de uma rede latino-americana.

CE: Creio que as Jornadas foram elaboradas a partir do incentivo pioneiro de debates sobre Antropologia Visual na ANPOCS e na RBA. Na ANPOCS, com a liderança da Bela Bianco, da Ana Galano. Na ABA, o grupo era Patrícia Monte-Mor, Sylvia [Novaes], Clarice [Peixoto], Carmem [Rial], Renato [Athias], Mauro [Khoury]. Patrícia foi a primeira coordenadora do Comitê de Antropologia Visual. Depois eu fui a coordenadora, depois a Carmen, depois você, Renato, depois Sylvia, Clarice, de modo que desde então, nós temos essa rede, um comitê de Antropologia Visual extremamente ativo. Foi criado o Prêmio Pierre Verger para vídeos e fotografias. Foram criados editais pela ABA, teve concurso de roteiro e de vídeos. A Jornada também foi um momento em que eu me aproximo mais desse formato de uma Antropologia Visual mais institucional, como profissão, como projeto, como linha de pesquisa. A primeira Jornada foi organizada pelo Nuno Godolphim, eu estava chegando da França. Mas já a Segunda Jornada foi um momento de grande impacto, não somente para o Navisual, mas para muita gente de outros lugares. Organizamos um curso dado pelo Etienne Samain e pelo Marc Piault. O Marc Piault circulou pelo Brasil inteiro, nos estimulando a essa Antropologia Visual, não é por menos que a Claudinha vai para a França fazer doutorado com o Marc Piault. Me lembro que ela saiu correndo atrás dele para uma palestra na Argentina para pedir a sua orientação. Então, vocês imaginam o papel do Marc Piault para a Antropologia Visual no Brasil! Etienne Samain, também fundamental, Milton Guran, fundamental, Fernando de Tacca, Bela Bianco, Ana Galano, que são nomes recorrentes nas nossas falas, Sylvia Caiuby, Clarice Peixoto, ao falarmos de uma Antropologia Visual. As Jornadas continuam graças ao Renato. Ele toma esse projeto e recria no formato de um projeto de uma mostra fílmica com grande repercussão nacional. Um evento anual na Universidade de Pernambuco. Eu ainda não participei mais ativamente desse projeto do Renato, não por falta de convite, mas por falta mesmo de agenda, mas eu sempre acompanhei este projeto do Renato com muito carinho.

Claudinha, tu acreditas que em 2001, quando fui para a França fazer o pós-doutorado com o Jean Arlaud, Ana Luiza e eu tivemos a oportunidade de participar de um congresso em Göttingen, na Alemanha. Era a reunião de duas, três gerações na história da Antropologia Visual. Estava todo mundo vivo, Gardner, Marshall, Jean Arlaud, Jean Rouch, MacDougall. Enfim, quem tu possas imaginar que estava vivo ainda em 2001, estava presente nesse congresso em Göttingen, organizado pela Beate Engelbrecht, que é uma grande referência também na Antropologia Visual na Alemanha. Não tinha ninguém convidado para representar a América Latina. Tinha o filho do John Collier (americano), que falou da pesquisa do pai no México. Pois bem, ficamos escutando aqueles depoimentos maravilhosos, cada discípulo apresentava a obra do seu orientador, aliás, o teu orientador, o Marc Piault, apresentou a obra do Jean Rouch. Tu imaginas a emoção que foi esse Congresso! Teve um único momento em que se referiram à Antropologia Visual no Brasil, que foi quando eles estavam discutindo a qualidade de ensinar, de formar antropólogos visuais, não me lembro, talvez a Colette Piault, que comentou e disse o seguinte: “no que diz respeito a ensinar Antropologia Visual, acho que a grande referência é o Brasil”. Eu fiquei assim, uauuu! Olhei, para a Ana, Clarice, a Sylvia (estavam lá). Eu disse assim, “o que?” Fomos citadas, fomos lembradas nesse mundo de antropólogos fundadores! Ou seja, já havia repercussão, isso em 2001, já havia a repercussão desta dinâmica de núcleos de Antropologia Visual, de centros de Antropologia Visual, vinculadas a programas de pós-graduação em Antropologia, com dinâmica de ensino da Antropologia Visual. É claro, não vamos esquecer o projeto da CTI que não era só Vincent Carelli, era muito mais que isso, era Virginia Valadão, a Dominique Gallois, a própria Sylvia Caiuby, e tantos outros que tinham esse projeto de ensinar a produção de Antropologia Visual para as sociedades indígenas. O projeto, atualmente, vídeos nas aldeias, já tem hoje mais de 40 anos. Não sei te dizer. Repercutiu no mundo inteiro, seguindo os ensinamentos do Jean Rouch.

Mas aí você vê a importância de nós recebermos apoio da ABA, recebermos apoio da ANPOCS. Quer dizer, também não foi assim do tipo, “venham aqui que serão bem recebidos”. A gente tem que bater na porta, discutir a importância da Antropologia Visual para superar essa ideia de que nós somos sempre uma prima menor. Cedo nos colocamos como uma linha fundamental no CNPq para recebimento de financiamento. Nada

disso existia. Eu me lembro quando a gente começou a discutir qual seria a melhor terminologia, então, para uma linha de projetos de financiamento CNPq, aí todo mundo optou por Antropologia Visual, não Antropologia audiovisual, não da Antropologia da imagem, não Antropologia da imagem e do som. O CNPq entrou em contato conosco e disse: “a gente quer uma coisa curta, não compliquem, Antropologia Visual está bom?” Está bom. Então ficou como termo técnico para definir uma linha de financiamento, uma área de financiamento pelo Ministério de Ciência e Tecnologia e pela própria CAPES. Então você vê tudo isso, é uma rede que foi se fortalecendo. Nós, intelectualmente, já tínhamos todo um legado aí disponível para que pudesse acontecer, então isso vem muito grudado com a política dos programas de pós-graduação, que foi um grande projeto da CAPES e do Ministério da Educação que dispôs, que possibilitou a construção do sistema de avaliação dos PPGs. E, sem esquecer que começaram a surgir os editais de financiamento, sobretudo as fundações de amparo. A Fapesp financiou o LISA. Aqui no Rio Grande do Sul a FAPERGS nos financiou etc. De modo que foi possível elaborar um centro de formação em Antropologia Visual, mas não são coisas independentes, é toda uma política educacional que diz respeito seriamente, a meu ver, aos programas de pós-graduação, que foi um projeto que deu muito certo e que, infelizmente no momento atual, está sendo absolutamente atacado, destruído, martelado, prejudicado etc., por esse desgoverno que está aí, inclusive, sem ministro da educação, que também não faz diferença, pois os anteriores foram absolutamente aberrantes, tal como o atual presidente [Jair Bolsonaro] é uma pessoa que agride a educação, agride a pesquisa. Então nós estamos sobrevivendo e espero que a gente volte a ser elogiado internacionalmente como grandes centros de formação em Antropologia Visual no mundo. Que elogio, hein, Claudia?

Ah, tem duas questões. Deixa-me falar primeiro sobre o curso visual na América Latina. Foi o Alex que perguntou isso? Na realidade, a gente está empenhado graças ao Gabriel Alvarez, que é o antropólogo visual da universidade de Goiânia, que pelo menos há dez anos tem lutado muito por uma Antropologia Visual latino-americana e esse empenho do Gabriel está avançando. Inclusive, ontem tivemos uma reunião internacional com antropólogos mexicanos, antropólogos colombianos etc. Estamos avançando nesse sentido de construir uma rede internacional. Nós temos uma rede la-

tino-americana fortalecida, ou seja, não só trocamos com a Europa e com os grandes centros (os Estados Unidos sempre foram um grande produtor da Antropologia Visual), trocamos entre nós, o que não é grande novidade, porque as reuniões de Antropologia do Mercosul e a Equatorial têm permitido, nos últimos 20 anos, esse tipo de troca intensa. Eu sempre incorporo nos meus programas de aula, a produção da Argentina, do Uruguai, do Peru, do Chile e mesmo do México. Mas o Gabriel Alvarez está bastante empenhado no projeto latino-americano de formação, talvez no formato de um programa de pós-graduação, não sei como é que isso seria possível, mas está sendo viabilizado atualmente de uma maneira agora mais efetiva. Acho que o confinamento também deu esse tempo para impulsionar essa rede internacional, porque nós trabalhamos muito. Teve um professor americano aqui conosco, Thomas Csordas, que ficou estarelecido de quanto os professores brasileiros trabalham, ele disse que nunca tinha visto uma coisa assim nesse mundo, de quanto o professor brasileiro universitário é ocupado o tempo todo, ele tem que dar aula, ele tem que fazer pesquisa, ele tem que orientar, ele tem que produzir, produzir, produzir, enquanto que eles têm os seus anos sabáticos para a produção, isso na Europa e nos Estados Unidos, de modo que o confinamento talvez tenha permitido esse vigor agora de nós estarmos nos encontrando virtualmente.

Em relação à Antropologia Visual com os outros países, creio que boa parte do esforço de estarmos também circulando em festivais internacionais, como o Festival de Jean Rouch, Festival Margaret Mead, onde há filmes brasileiros sendo selecionados, inclusive premiados, não necessariamente só nessas mostras internacionais, quanto também em festivais na América Latina. Eu me lembro de ter ido no museu de fotografia em Berlim e ter produção de antropólogos brasileiros naquela exposição, de modo que de alguma maneira estão sim, circulando. Vejo que mais uma vez, ao falar de uma Antropologia Visual em relação aos outros países, eu estou falando da Europa e estou falando dos Estados Unidos. Porque nós não falamos da África, por que nós não falamos do Japão, da Índia ou da Austrália? A Austrália sempre foi campo de pesquisa dos britânicos, de modo que é um grande produtor também de Antropologia Visual. Mas acho que a gente poderia ter mais trocas com a África. O Japão tem uma forte Antropologia Visual.

Na África conhecemos grandes diretores de cinema, grandes fotógrafos, mas não trocamos muito. Trocamos mais em alguns projetos de inter-

câmbio internacional de Antropologia como a Angola, em função também da língua. A UFRGS tem projeto com Cabo Verde de intercâmbio, onde sempre foi possível também desenvolver a linha de pesquisa em Antropologia Visual. Mas ainda está lento e talvez nesse momento de grande *boom* das *lives* e das comunicações virtuais seja possível trocar mais com a África. Embora tenha a questão da língua, mas tem vários países que dialogam em português. Talvez seja possível, quem sabe, Nilson, aí um desafio para você, de nos aproximarmos de laboratório de Antropologia Visual na África, na Ásia, de modo a tentar buscar algumas trocas. Em parte, esse papel é feito pelo WCAA e pela IUAES, ou seja, esses congressos mundiais de Antropologia da qual nós temos a sorte de uma das presidentas ser uma brasileira, a professora Carmen Rial, e, no último congresso da IUAES, que eu estive na Polônia, havia filmes brasileiros inscritos, mas não tinha nada de fotografia. Nada! Nada! Nada de fotografia, nenhuma exposiçãozinha, nenhuma fala, nenhuma palestra sobre fotografia, mas enfim, a luta continua.

CTM: Chica, você será vice-presidente da Associação Brasileira de Antropologia na próxima gestão, uma grande responsabilidade, principalmente nesse contexto em que a gente está vivendo. Qual o desafio da Antropologia e da Antropologia Visual dentro da Associação Brasileira de Antropologia diante desse contexto?

CE: Na realidade é um grande desafio, que nem eu te disse brincando, eu já estava com meu pijama e meu chinelinho, aposentada, e uma geração que me antecede, enfim, pediu essa ajuda para a ABA. E tem uma certa tradição. A gente nunca nega ajuda para a ABA. Tem uma coisa que eu acho bem bacana, que eu já ouvi esse mantra várias vezes com Roque Laraia, a Bela Bianco, Gustavo Ribeiro, Silvio Coelho. Bom, então a ideia é realmente ajudar a ABA. A gente tem alguns projetos, conseguiu montar uma equipe importante. Está todo mundo receoso. A ideia é justamente segurar as pontas, mas ao mesmo tempo elaborar novos projetos para que daqui a dois anos, uma nova geração possa se empenhar em algumas mudanças mais projetivas e mais democráticas. Mas a situação é muito grave, as gestões anteriores sempre tiveram um enfrentamento às ameaças democráticas. Silvio Coelho foi uma liderança de resistência na ditadura. Ele corajosamente fez uma reunião RBA durante aquele período. Ele entusiasmou. “Venham todos, vamos nos reunir e vamos nos dar as mãos”, como a gente diz, “vamos enfrentar essa ditadura”. E a Associação Brasileira de Antropologia

vai se colocar como uma associação de resistência, uma associação de apoio a todos os campos vulneráveis da nossa Antropologia, como indígenas, quilombolas, LGBT, mulheres e populações carentes de modo geral. Enfim, uma associação com uma forte ligação com o tema da justiça, da pluralidade e da democracia. Se tu leres o programa que a gente conseguiu elaborar, ele está muito justamente voltado para este sentido de resistência.

Somado agora ao fato de nós termos que enfrentar essa guerra desastrosa contra a ciência, então não é só a Antropologia, mas de forma especial contra as ciências humanas. O que exige muita diplomacia, o que exige muito esforço de negociação, conseguir conversar, conseguir sentar à mesa e negociar com este governo. É nesse sentido, uma associação existe para os seus associados/as, então de fato tem que ter esse lugar de escuta, talvez nisso eu possa colaborar bastante com a professora Patrícia Birman. E como sempre precisamos da ajuda dos colegas da UnB. O pessoal de Brasília está muito cansado também em participar da diretoria da ABA, mas a gente não pode abrir mão dessa ajuda, pois a sede é em Brasília. Mas é uma associação que tem, sim, que estar muito atenta a seus associados, muito atenta às suas demandas, tanto uma geração mais profissional como uma geração no processo de formação. Tanto que ela tem de uma forma, que as gestões anteriores logo compreenderam que os alunos precisam participar mais e temos hoje categorias que os englobam.

Quanto ao Comitê de Antropologia Visual, eu participei desse momento também de formação deste comitê, que eu narrei na outra entrevista. Narrei sobre este momento em que nós reivindicamos, junto à ABA, a formação de uma comissão em Antropologia Visual. Foi na gestão do Ruben. Ruben Oliven é conhecidíssimo por seu cavalheirismo, por sua gentileza, por sua sabedoria e certamente foi muito compreensivo em reconhecer a importância dessa área de pesquisa no âmbito da Associação Brasileira de Antropologia, ainda bastante liderado pela professora Bela Bianco, que foi uma das mentoras do prêmio Pierre Verger, no sentido de entender que a própria associação poderia promover contextos e eventos de troca e, porque não, uma premiação no sentido de que seus associados tivessem esse fórum para trocas e para reconhecimento de uma rede de pesquisadores. Esse comitê tem sido extremamente combativo, extremamente participativo, ele está no momento sob liderança da professora Lisabete Coradini. O desafio é muito grande, justamente pela forma de retração com que nós

estamos hoje vivenciando as produções imagéticas durante a pandemia, nos restringindo a etnografias pessoais, personalizadas ou na interface virtual com nossos interlocutores. Enfim, os deslocamentos estão em grande parte proibidos e não queremos também correr o risco de pegar esse vírus. Mas há um número enorme de possibilidades criativas, teremos certamente muitas inventividades, seja no processo filmico, seja no processo fotográfico, que são as duas áreas da qual nós temos premiações, mas esperamos que logo haja também premiações para multimídia, para danças, para performance e outras linguagens, desenhos, enfim, que estão sendo estudados por este comitê. E é importante referir aos antropólogos negros e negras nesse momento, porque temos uma comissão de antropólogos negros e negros na ABA e alguns deles produzem também Antropologia Visual, tanto quanto vários antropólogos indígenas, hoje, também produzem Antropologia Visual. Então é importante que a próxima comissão se abra ainda mais para chamar a todas e todos.

Também importante lembrar o papel da Patrícia Monte-Mor como primeira coordenadora da comissão. Ela ainda tem sempre essa tarefa de escrever a história do comitê, uma coisa que ela já tem feito, já fez vários depoimentos, mas continua imprescindível, até pelo papel do festival internacional do filme etnográfico, sem o qual, sem o papel da Patrícia, certamente a Antropologia Visual não teria tido esse impacto e também uma certa rapidez, porque a gente poderia estar muito mais atrasada nesse processo em relação a colocar a Antropologia Visual em evidência e presente em todos os programas. Mas é graças ao festival, elaborado pela Patrícia, e depois o *Caderno de Imagens*, organizado pela Clarice e pela Patrícia, na UERJ, que foram fundamentais para a Antropologia brasileira.

Eu me lembro, na homenagem que a gente fez ao Marc Piault na última RAM, em Porto Alegre, que nós todos choramos muito, né, Cláudia? Ficamos muito emocionados justamente lembrando desse pioneirismo, desse esforço e dessa certa coragem também, porque a gente foi meio na coragem, sem grandes financiamentos, sem grandes equipamentos e todo mundo se lançou ao desafio, mas justamente porque a gente estava tendo essa troca internacional que a Patrícia tanto promoveu e que infelizmente hoje também deve estar sendo bastante atacado pelos cortes financeiros. Mas vida longa à Antropologia Visual no Brasil!

As novas gerações estão emergindo estimuladas pelo projeto do Nilson, que vai ser um grande contador de histórias, grande referência no Brasil para contar a história da Antropologia Visual e eu desejo excelente resultado ao teu projeto, Nilson. Parabéns por estar estimulando, reunindo e permitindo este diálogo, essa troca! Cada um está mais ou menos, digamos assim, se cuidando, cuidando de si, cuidando do seu grupo, cuidando da sua rede e você aí nos estimulando a sempre pensar qual é a nossa força para o fortalecimento de uma rede de Antropologia Visual. Aliás, o critério hoje fundamental na avaliação Capes, na chamada Sucupira, é a existência de redes e a primeira coisa que eu faço é informar a existência da rede de Antropologia Visual brasileira, como sendo o lugar da minha pertença, o lugar onde me sinto extremamente confortável, porque são amigos, amigas e sempre muito abertos também a interlocutores.

PB: Alexsânder Nakaóka pergunta como você vê a inserção de uma formação técnica e teórica no campo das imagens na graduação em Ciências Sociais. Uma alfabetização das imagens?

CE: Um desafio bem complexo, Philipi e Alex, porque na realidade a gente não consegue nem dar conta de outros elementos, às vezes bastante básicos, como também ensinar a própria língua portuguesa nos diversos cursos de formação, desde medicina até a Antropologia e Ciências Sociais, enfim, sobretudo nós, que nos expressamos tanto monograficamente, grafia, etnografia, quer dizer, a grafia não só imagens pictóricas, mas a grafia, a escrita prevalece como uma imagem fundamental. E o aprendizado técnico, bom, o aprendizado conceitual é a na nossa profissão, acho que ninguém entra nas ciências humanas senão por uma disponibilidade, por uma vocação de se comunicar com o mundo a partir de um campo conceitual e o tempo todo dialogando com esses conceitos e por um mundo produzido por um legado de conhecimento, produzindo e reconhecendo enfim quais são os diferentes campos teóricos, diferentes embates em cada um desses paradigmas de modo a superá-los e de modo a criar novos desafios. Então o campo conceitual é mentor. Eu acho que é o próprio objetivo a partir do qual nós optamos por um curso das humanas e nos empreendemos nesse sentido, também como uma perspectiva, não de ficarmos isolados no âmbito de uma única escola, de uma única teoria, de único paradigma, mas buscar a transculturação ou a transcrição a partir de uma linguagem bastante plural e interdisciplinar, transdisciplinar, enfim, circu-

O próprio objetivo a partir do qual nós optamos por um curso das humanas e nos empreendemos nesse sentido, também como uma perspectiva, não de ficarmos isolados no âmbito de uma única escola, de uma única teoria, de único paradigma, mas buscar a transculturação ou a transcrição a partir de uma linguagem bastante plural e interdisciplinar, transdisciplinar, enfim, circulando pela História, pela Sociologia, Filosofia e outras áreas afins. Psicologia é fundamental. Quem não passa pela Psicologia para dar uma aula em Ciências Sociais?

lando pela História, pela Sociologia, Filosofia e outras áreas afins. Psicologia é fundamental. Quem não passa pela Psicologia para dar uma aula em Ciências Sociais?

A formação técnica é mais complexa. Ela é possível no âmbito justamente dos núcleos formadores, mas sempre de uma maneira bastante modesta porque os cursos técnicos são sempre muito caros. Quando eu sugiro para os meus alunos: “façam um curso de fotografia ou um curso em vídeo”. Resposta: “bom, professora, custa dois mil reais, custa cinco mil reais”. Então, são cursos sempre muito caros. Alguns cursos gratuitos são oferecidos pelo YouTube. No YouTube é possível ter verdadeiras aulas em fotografia, em vídeo, gratuitos. O Brasil teve, desde o início, pelo menos desde que eu sou professora, privilegiadamente uma

política de iniciação científica do CNPq e das fundações de amparo à pesquisa com financiamento dos governos estaduais. Nesta política, sempre foi possível aproximar, convocar alunos com conhecimento ou formação técnica em diferentes cursos, na comunicação, no cinema, nas artes, na informática. Nós temos, há anos, bolsistas da área da informática, imagina que maravilha! Então graças a essas políticas de bolsa técnica e bolsa de iniciação científica, conseguimos alguma expertise. Sem esta ajuda, para mim, não existiria Antropologia Visual, se não fossem esses programas CAPES, CNPq, FAPERGS de promover uma bolsa científica na formação. Mas, uma coisa super ameaçada agora, nós sabemos disso, nossos alunos não estão recebendo bolsas, os programas estão tendo cortes etc. Mas as fundações estaduais de alguma maneira estão sustentando esta

política e nessas trocas com bolsistas é que a gente consegue avançar no aprendizado técnico.

CTM: Você não está vendo os comentários aqui, mas todos são unânimes em te agradecer, em te elogiar, te parabenizar, tanto pelo teu percurso quanto pelo momento, por esta aula, pela importância do afeto nessas relações e nessas formas de produção.

PB: Parabéns, Cornelia! Quero agradecer por todo esse tempo de contribuição à área da Antropologia como um todo. A gente aqui no Norte e Nordeste está trazendo esse desafio de levar adiante a difusão, a formação, a produção, um trabalho que certamente vem no encaixo, vem na esteira de muita coisa boa que já foi feito, o que nos motiva.

NAF: Isso faz a gente se sentir mais saudável depois de toda essa experiência de estar aqui trocando essas reflexões com você, uma pessoa muito querida da gente, de todo mundo que está aqui em Sobral.

CE: Nilson, te agradeço demais! Acho que aqueles dias que eu passei em Sobral foram uma chance impressionante, incrível! Eu me lembro quando eu entrei naquela sala cheia de estudantes e teve manifestações poéticas, teve teatro, o pessoal fez instalações, fazendo performance. Eu disse “nossa! Que genial!” Eu fiquei muito feliz e depois foi até difícil fazer uma palestra mais estruturada porque o momento era muito mágico. Mas enfim, pelo menos ficou a mensagem, ninguém saiu da sala, que é sempre uma grande preocupação quando os alunos começam a sair. Ninguém saiu, todo mundo ficou até o final, foi muito legal!

Doi: 10.35260/54212250p.99-122-2025



Gabriel Omar Alvarez possui graduação em Antropología - Universidad Nacional de La Plata (1991), mestrado em Antropologia pela Universidade de Brasília (1995) e doutorado em Antropologia pela Universidade de Brasília (2000). Faz parte de Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Goiás, professor associado da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Antropologia, focado em Antropologia política atuando principalmente nos seguintes temas: Antropologia Visual, etnologia indígena, Antropologia e etnografia, rituais e performancers.

<http://lattes.cnpq.br/1246783304706348>

A Antropologia é arte: entrevista com Gabriel Alvarez¹

Gabriel Alvarez

George Paulino

Vitória de Lima Cardoso

Alejandro Escobar Hoyos

Gabriel Alvarez (GA): Agradeço muito o convite, me sinto honrado, até me sinto velho (Risos), porque passaram grandes nomes da Antropologia Visual deste século, neste ciclo. E aí quando comecei a pensar, e a falar para mim mesmo: “putz”, eu cheguei no Brasil no século passado! (Risos). E sim, saí de La Plata pós-ditadura. Ou seja, me formei na Faculdade de Ciências Naturais e Museu e fui da geração pós-ditadura, que é relevante lembrar neste momento. Uma ditadura que tinha feito 30 mil desaparecidos. Hoje, no Brasil, o Covid, com déficit de políticas de saúde neste governo (Bolsonaro), estamos próximos de 90 mil mortos. É três vezes mais que os mortos da ditadura argentina, que foi das mais sangrentas. Então, minha solidariedade para aqueles que estão doentes, aqueles que perderam entes queridos.

Voltando à Argentina, a ditadura tinha fechado a Antropologia, fechou as carreiras de Antropologia e eu fui da geração que reabrimos as licenciatu-



¹ A entrevista foi realizada em 28 de julho de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em c. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas, Claudia Turra Magni e George Paulino.

ras, com militância, ativismo político. Eu lembro, um dos últimos artigos que tinha escrito e tem a ver com esta trajetória, o nome era: “*Toda comunidade tem direito a permanecer calada, tudo que fale poderá ser usado em seu contra*”. Nesse trabalho indicamos que a Antropologia é uma poderosa arma e que sempre tinha sido apontada para os índios, negros, mulheres, pobres. O que aconteceria se tomássemos essa arma e a invertéssemos, se olhássemos para as elites, em lugar de olhar para aqueles povos com os quais a gente gosta de trabalhar? E aí foi que vim a fazer o mestrado na UNB.

Um autor que a gente lia naquela época era Roberto Cardoso de Oliveira, o Cardoso de Oliveira da fricção interétnica. E eu olhei assim, e vi que na UNB estava Cardoso de Oliveira e eu cheguei feliz da vida na UNB e o Cardoso de Oliveira não estava, quem estava era o filho, que é Luís Roberto, que também é um grande pensador, intelectual. Trabalhei com Gustavo Lins Ribeiro como orientador, e quando estava terminando o mestrado, iniciando o doutorado, chegou o Roberto Cardoso de Oliveira na UNB.

Eu era um jovem, poeta, surrealista (Risos), tive formações em ciências naturais, e um marxismo bem positivista. Roberto me deu um “clack”, abriu minha cabeça, porque já era aquele Roberto humanista, hermeneuta. Então eu passei daquela visão mais dura para esta outra visão mais humanista, e isso eu devo ao Roberto, que foi meu grande guru. Meu orientador foi o Gustavo Lins Ribeiro, mas meu interlocutor, com quem fiz vários cursos e compartilhamos sociais, foi o Roberto. Em termos históricos, já mudou muito o departamento da UNB, naquela época a gente tinha Roque Laraia, Júlio César Melatti, figuras que fazem parte um pouco deste patrimônio da Antropologia. Eram antropólogos que tinham feito trabalho de campo nos anos 1950, 1960.

Como tinha indicado naquele artigo, no mestrado e doutorado meu projeto foi apontar a mira da Antropologia e olhar para o outro lado, para as elites, os que definem os rumos políticos. Eu trabalhei o Mercosul e fiz trabalho de campo com políticos e diplomatas. Um trabalho de campo com gravata, de infiltrar-se, de escutar, de conhecer, analisar antropologicamente esse outro. Inicialmente eu tinha pensado nessa etnografia de políticos e diplomatas seguindo o conceito habermasiano de *espaço público*. Ao fazer a pesquisa, vi que esse espaço público de Habermas é um espaço público da fala, mas as falas às vezes mentem. Tinha um diplomata que numa en-

trevista falou: “*ser diplomata é falar uma coisa, pensar outra e fazer outra totalmente diferente*”.

Quando comecei a pesquisa de doutorado, em 1996, tinham lançado projeto político de criar um parlamento do Mercosul, tinha que fechar a pesquisa no ano 2000 e não teve criação de parlamento regional, até hoje não tem. Ao refletir sobre os dados, foi onde vi que esse espaço público comunicacional de Habermas, do discurso racional, tinha um outro espaço público, que sobrepõe, que é um espaço público ritual. Os dados só se encaixam quando conceituados em termos de rituais, de rituais mais laxos, como as festas de embaixadas, até rituais mais rígidos, como reuniões de cúpula. A modo de exemplo, numa visita de políticos argentinos ao Brasil, eles se encontram com seus pares brasileiros, falam, discutem algum tema da agenda, em realidade não se entendem, mas trocaram bandeirinha, fizeram o ritual de trocas dadas e o ritual ganha de sentido, performaram o ritual. O ritual é performance, vamos chegando na Antropologia Visual.

Nessa época não trabalhei só com políticos. Quando estava terminando o doutorado fiz várias consultorias. Uma delas foi para o Ministério da Cultura, sobre indústrias culturais no Mercosul, que me permitiu entrar em contato com esse universo de cultura, maravilhoso, que tem no Brasil. Posteriormente fui consultor no primeiro ano do governo Lula, com Gilberto Gil como Ministro, e essa guinada que fez nas políticas culturais. Um ponto de destaque foi a importância da *fruição cultural*, do prazer não só de consumir cultura, se não de produzir cultura, de participar.

Quando eu terminei esse desafio, que foi essa etnografia com políticos e diplomatas, estava saturado de Mercosul, de regionalização, de globalização. Nessa época, junto à professora Mireya Soares, que foi uma grande parceira e incentivadora, criamos um grupo de pesquisa chamado Caribe-Sul, focalizado para aquela outra parte, o Norte do Brasil. Que acontece nessa fronteira amazônica, essa fronteira com o caribe? Essa ilha continental cortada pelos rios, com o rio Orinoco, que se conecta com o Canal de Cassiquiare, Rio Negro, Amazonas. Estávamos criando esse novo projeto de pesquisa quando Victor Leonardi organizou a expedição Humboldt e me convidou a subir na expedição que seguia esse percurso de barco. Eu, recém doutor, sem bolsa, embarquei nessa e foram três meses percorrendo a bacia Amazônica, embarquei em São Gabriel da Cachoeira, no alto Rio

Negro, e fomos de barco até a Guiana Francesa, até o Oiapoque. Essa viagem foi viver um outro Brasil, iniciou um período que foi como oito, nove anos de trabalho no Amazonas.

Nessa expedição também, conheci Nicolas Reynard, que era fotógrafo da National Geographic e foi parceiro, num outro livro. Voltando para Brasília, negociando nos ministérios, saiu um convite para fazer uma pesquisa sobre o impacto da previdência social em essas populações amazônicas. Então o desenho da pesquisa era ver como chegava essa previdência rural nos indígenas, nos quilombolas, porque tem quilombo no Amazonas, nos ribeirinhos. O formato da pesquisa solicitada pela previdência foi um ensaio antropológico fotográfico. Convidei o Nicolas, que me acompanhou e participou da pesquisa. O produto foi o livro *Amazônia Cidadã* (Alvarez, Reynard, 2002). Os estudos de previdência são muito quantitativos, números, a proposta do ensaio foi mostrar as pessoas por trás desses números. Vamos transformar os números através de personagens, demonstrar essas pessoas. Esse ano 2000 foram 100 dias no Amazonas, foi um bom tempo. Na pesquisa, voltei à Terra Indígena Sateré-Mawé, que eu tinha passado na expedição Humboldt; fomos ao Alto Solimões; estivemos nos quilombos do rio Trombeta.

Nessa experiência, a gente começa a ver que a entrevista era a porta de entrada, era botar o pé na porta, porque o interessante não é só a fala, também a imagem, a fotografia; não só a fala, mas também esses imprevistos do trabalho de campo. Chegamos nos Sateré-Mawé e estavam fazendo o ritual da tucandeira e aí, o fotógrafo ficou louco por tirar fotinhos. Eu pergunto se a gente pode registrar, que é uma pesquisa sem fim de lucros, e o indígena respondeu que não. Se quer tirar fotos, tem que pagar. Aí eu contra-argumento que não, que para nós antropólogos, informante pago não é aceitável e que é uma pesquisa para a previdência social. Para minha surpresa a reação do sateré foi: - “Ah! Se é para a previdência, pode”. Bom, aproveitamos e fizemos o trabalho, e também vimos que os Sateré-Mawé, que sofreram com a exploração de petróleo na área indígena e hoje têm pouca caça, pouca pesca, usavam os recursos da previdência para comprar carne, para poder fazer o ritual. A pesquisa foi realizada num contexto que o Estado brasileiro não sabia se retirava a previdência dos indígenas ou deixava. A pesquisa mostrou que esse dinheiro era usado a partir dos seus usos e costumes, que reforçava o papel dos idosos. Em

suma, fizemos uma espécie de tradução, como eu falava com Dona Anécia, uma quilombola Oriximiná. “Olha, senhora, eu não posso fazer nada. O que eu posso oferecer é que o que você fale, e sua cara vai estar na mesa do secretário, vai estar no livro, vamos a dar voz”. E a gente conseguiu dar voz, conseguiu que sejam escutados, conseguiu consolidar os direitos aos benefícios previdenciários da população indígena, que eles têm direitos por serem cidadãos.

Depois desse trabalho, veio a demanda de outra pesquisa para a previdência social que foi “*Tradições negras, Políticas Brancas*”. Nesse ensaio antropológico-fotográfico a gente trabalhou com candomblés, irmandades negras, quilombos e maracatus. Nessa pesquisa entramos pela tradição cultural dos diferentes grupos, para depois ver como chegar às políticas previdenciárias nos diversos grupos. A pesquisa mostrou uma boa cobertura das populações quilombolas pela previdência rural, o recente reconhecimento das Baianas do Acarajé como contribuintes individuais e o reconhecimento dos pais e mães de santos, como ministros de ordem religiosa. A pesquisa também mostrou que o déficit das políticas previdenciárias se localiza nas periferias das grandes cidades, que concentram uma população negra, de baixa renda e altos índices de desemprego, como os bairros dos Maracatus em Recife. Essa pesquisa foi realizada com o fotógrafo pernambucano Luiz Santos.

Na pesquisa do candomblé acontecem situações estranhas. Nas entrevistas na Bahia, eu não podia fazer perguntas por não ser iniciado. Tinha que ir e escutar o que falava a mãe de santo. Obviamente a mãe de santo sabia do que se tratava a pesquisa e bom, fiz entrevistas sem perguntas. Também teve momentos em que me tocou entrevistar entidades. E você fica sem saber que perguntar. O que pergunto para a entidade? Outro dado interessante é que uma coisa era entrevista e outra era no momento de tirar a foto. No momento de tirar a foto, a pessoa vestia os colares, os panos, os paramentos. Ou seja, a gente fez um texto escrito a partir da palavra e esse trabalho tem também um texto audiovisual, que aquele que pertence à tradição sabe entender, sabe ver, sabe quem é quem, que posição ocupa, que santo. Esta pesquisa, na parte do candomblé, contou com a participação do Pai Ari, Pai Aristides Mascarenhas, presidente da Associação de Cultos Afro Brasileiros (FENACAB), que nos abriu as portas de terreiros Ketu, Congo Angola, terreiros de Egungun. Nos levaram em terreiros de

Egungun, apareceu o Egun e aí me falaram: entrevista o Egungun. E eu “uah! Que pergunto?” Porque aí também descobri que esses diálogos são padronizados, você não pode perguntar qualquer coisa.

Nesses ensaios antropológico-fotográficos, aprendi muito de fotografia, na prática. Iluminação, enquadramentos. Nesta experiência com fotógrafos, me chamou muito a atenção como os fotógrafos trabalham com os fotografados. “Fique”, “levante a mão”, “fique assim”, “vai para trás” e as pessoas respondem e fazem o que o fotógrafo pede. E aí alguém pensa, e nas nossas entrevistas? A gente não faz o mesmo? “me fale sobre tal tema” e o entrevistado: “ah, ta...”, e isso me levou cada vez mais a questionar este valor que se dá à palavra, à fala, porque as palavras mentem. Nesse ponto, passei a dar maior importância às performances, aos rituais. Tem outra coisa, nos rituais os símbolos não são palavras, existem objetos símbolos. Isso é importante para trabalhar com o audiovisual, sem audiovisual não podemos trabalhar isso. Então essas foram as minhas primeiras experiências nesta Antropologia Visual, carregando um fotógrafo, carregando literalmente.

Pouco tempo depois fui contatado pelas lideranças Sateré-Mawé, que gostaram do resultado e pediram se não podia fazer um filminho com eles. Nesse ano teve um edital para pós-doc lá na UNB, novamente, e aí realizei uma pesquisa que resultou no livro: “*Satereria: tradição e política Sateré-Mawé*”. Eu tinha trabalhado com Roberto Cardoso de Oliveira, era parceiro. Roberto, por vezes, era criticado por aquele esquema da fricção interétnica, que era muito esquemático, mas o Roberto, velho humanista, falava que as identidades têm uma tradição, uma espessura que vale a pena ser pesquisada, tem que ser olhada. Então essa pesquisa, eu planejei olhando por um lado a Antropologia clássica, tradicional: parentesco, ritual, mitologia. Também prestei atenção à entrada do índio na política local, porque tinha vereadores indígenas, tinham candidatos indígenas, tinha uma luta do movimento indígena. Como mencionei, a Terra Indígena Sateré-Mawé teve exploração de petróleo, teve projetos de abrir estradas que os indígenas foram contra. Depois da experiência com os fotógrafos eu comprei uma maquininha digital que estava na época, isso haverá sido, a ver, 2003. E fui a campo, assim, sozinho com a câmera, a passar um mês, a ser esquecido na aldeia todo ano. E estive trabalhando com esse duplo olhar, da política, da tradição e começando a explorar esses recursos do vídeo, do audiovi-

sual. Estava iniciando essa pesquisa, e teve uma RBA, aqui em Goiânia, não lembro se havia sido 2004, algo assim, que foi muito importante e eu tinha feito um primeiro curta, e foi selecionado para o Prêmio Pierre Verger. Nessa RBA teve também o contato com Marc Piault. Marc Piault deu um seminário sobre Jean Rouch, maravilhoso. Abriu a minha cabeça, e aí eu acho que virei roucheano, porque Rouch tem essa premissa dessa *Antropologia compartilhada*, que é fundamental.

O audiovisual facilita esse diálogo com o outro, porque bom, eu estava com os textos escritos, passava para os Sateré e os professores falavam que liam, mas que dava dor de cabeça. Essa escrita densa de antropólogos, citação.., mas você coloca o filme e “plack”, é outra coisa, é outra dimensão de comunicação. Então, algo que inicialmente era um componente pequeno na pesquisa, foi crescendo, foi ganhando corpo. E fiz o livro, que era para vir com os audiovisuais, mas não teve espaço, não queimaram os DVDs. Os filmes estão no Vimeo². Um sobre ritual e outro sobre política, mas trabalhei com essa perspectiva roucheana, compartilhada. A gente tem as séries de capturas e trabalha, edita, volta, mostra para os indígenas, escuta, vê, presta atenção na reação deles. Eu tinha escolhido os Sateré porque tinha o projeto Guaraná, de venda diretamente no mercado global, parecia algo que funcionava. A liderança indígena que liderava o projeto era Obadias. Ele tinha um discurso comprometido, que nos pegava, era envolvente. Mas era estranha a reação que despertava o vídeo para os índios nas aldeias. Se passava o filme com os velhinhos contando mitos, “broom”, chegavam de todos lados para assistir. Quando apresentava o vídeo do projeto Guaraná, o pessoal se abria, perdia interesse. E eu ops! Tem algo que não está sendo dito aí. Teve um dia que estava passando o vídeo e alguém muito bem humorado, da janela, passou e disse: “Ih.., olha aí! ‘O bandido’”. Aí me caiu a ficha, é que o tema do dinheiro do projeto estava dando problemas. O dinheiro ia para os Tuxauas, para os que tinham os pés de guaraná, quem não tinha guaraná não participava e não recebia dinheiro. Então, os índios não são capitalistas, era complicado. O discurso desta liderança, que fazia um discurso tão bonito, falando de educação, desenvolvimento, tudo não fazia eco na população indígena. Eu descobri

2 3 Interpretações do ritual da Tucandira <https://vimeo.com/24517568>.

Toiro, toiro, toiro, vamos juntos trabalhar <https://vimeo.com/74398008>.

que era um discurso que ele tinha aprendido com os brancos, quando ia vender guaraná na Europa, e era um discurso muito bom para o ouvido do branco, mas não para o ouvido do índio (Risos).

Desta pesquisa resultaram dois filmes, um sobre o ritual, e aí tem um desafio de como levar um ritual para o vídeo, porque ritual não é simplesmente filmar o ritual, o ritual é algo mais complexo. O ritual tem um monte de significados envolvidos. No caso, o ritual da Tucandira, em que o homem coloca a mão na luva de formigas, tem inclusive os tempos rituais. Os tempos do ritual se dividem: o tempo de quando os bichos eram gente, o tempo mítico; o tempo da guerra entre os clãs; e o tempo da guerra contra o branco, que eles não falavam para o branco.

Eu falava desses tempos míticos e da importância da edição compartilhada, porque quando eu terminei a pesquisa e fui ordenar o material, eu descobri que eu tinha cantos gravados durante o ritual. Tinha os cantos a capela que eles passavam esses cantos para mim, ia com o Xamã, o *Paini*, ou Pajé, para longe da aldeia na floresta e ele passava o canto e tinha outras pessoas porque o canto tem coro. Estes cantos eram passados longe da aldeia, porque o canto tem o poder de invocar, é poderoso. E tinha também a explicação dos cantos, ou seja, interpretação no sentido hermenêutico, porque a letra desses cantos é muito hermética. Tinha antropólogos que tinham feito tradução literal e não dava para entender nada. Então essas três interpretações eram a interpretação como performance, interpretação como execução do canto e a interpretação no sentido hermenêutico. E eu colocaria outro tema também, que é a tradução, porque a tradução também é uma interpretação.

Nessa época tinham saído os primeiros, esse aparelhinho, antes do Iphone, que você podia gravar, escutar música, não tinha telefone. E eu colocava entrevista, colocava fone de ouvido no colega indígena e ele fazia a tradução, mas depois eu descobri que eles faziam a tradução suja, eles agregam coisas que acham que são interessantes e suprimem coisas que acham que não é interessante, que não é bom você saber. Mas quando você vai fazer as legendas no filme, e senta com um indígena, com o nativo, com quem fala a língua e fala: “vamos traduzir sentença por sentença, frase por frase”, você aí descobre outra dimensão, o vídeo é bom inclusive para esse tipo de trabalho de legendas, de tradução. E já aconteceu também

com trabalhos de outros alunos indígenas, que vinham com material, então vamos sentar e vamos transcrever a fala, palavra por palavra, aí aparece um outro horizonte. Destaco a importância do audiovisual para essa tradução.

Mas eu queria colocar outra coisa também, que eu trabalhei lutas políticas, trabalhei com depoimentos de alguns que participaram das lutas. Tem um Tuxaua velho, Tuxaua Donato, bravo, não quis participar desse momento, participou também do filme, o prezado colega Renato Athias, que Renato trabalhou na época da demarcação, trabalhou no CIMI em Manaus. Renato esteve na linha de frente com os Tuxaua, e foi muito bom ter esse depoimento do Renato Athias e levar esse depoimento, inclusive a carta do Tuxaua Donato tinha sido publicada no Porantim, uma revista do CIMI, e aparecia a cópia da carta. Metodologicamente eu tinha o costume de editar os cliques e ir e mostrar para eles, ver a reação. E nesse momento estava finalizando a pesquisa e fui registrar o encontro do candidato indígena com o governador. Estavam voltando de Manaus em barco com os Tuxauas e na volta fui mostrando todos os cliques. O tuxaua Donato, quando viu a carta, o velho se emocionou, caíam as lágrimas. Falava: “Isso tem que estar no filme! Tem que estar no início”.

Então o vídeo para mim tem um outro tipo de comunicação, mais interessante. Eu tinha abordado a luta contra a construção da estrada, a luta contra a exploração do petróleo, a criação do movimento indígena e a entrada dos indígenas na política local, concorrendo à prefeitura. Eu mostrei os cliques para os tuxauas, e o Tuxaua geral mandou um professor a falar que tinha gostado muito, mas que queria agregar umas palavras. Então fomos até a aldeia dele, desci com a camarinha e filmei, registrei. E o Tuxaua que tinha visto a pesquisa falou que essas lutas foram importantes, mas que o movimento indígena se organizou na luta pela saúde, física e espiritual, também pela educação das crianças Sateré-Mawé, porque elas são o futuro do povo. Maravilhoso! Fechou. Era algo que eu não tinha prestado a devida atenção. Ou seja, o material audiovisual cria também um momento reflexivo, um momento de diálogo em que o outro pode colocar coisas que não receberam a devida atenção. Dar a importância dessa questão colaborativa, de ir mostrar, escutar. Isso que eu falo de Roucheano. Rouch teve duas grandes influências que foram Vertov, com a câmera, com esse cine verdade, ele afirmou nos seus manifestos que o cinema não pode ser literatura, não pode ser teatro. A gente tem que trabalhar com a realidade,

com as pessoas reais, com situações reais, mas também era o mestre da edição. Também teve a influência Flaherty, com o tema da câmera participante e a importância de construir um personagem. Flaherty em *Nanook* nos mostra que tem que ter um personagem, é importante trabalhar com esses personagens. Essa foi a minha experiência em etnologia indígena, foi uma pesquisa de quatro anos. Foi muito gratificante, pude explorar o tema desta metodologia compartilhada e que foi orientando meu olhar e trabalhar também os rituais.

Foi uma pesquisa que teve também um impacto político. Eu estava terminando a pesquisa, acompanhei a candidatura do candidato indígena, que enfrentou o prefeito. Estava finalizando a pesquisa, estava na mesinha do bar, última noite, tomando uma cervejinha na beira do rio e aparece um rapaz com flash tirando fotos minhas. E eu falei: “opa, opa, opa, o que é rapaz?! Que é isso? Para quem são as fotos?” Ele respondeu: “são para o vice-prefeito”. E eu falei pra mim: “putz, lascou”, porque você sabe que no Amazonas, por 50 conto, você dá 50 conto para um bêbado e o cara pega a tua mala e joga no rio e você perde todo o material de pesquisa.

Eu tinha registrado em vídeo esse encontro do candidato indígena com o governador, acompanhado com os Tuxauas, líderes de comunidades. Falei bom, pelo menos saio atirando, e fiz um clip, de 10 minutinhos, pinçando esse encontro. Antes de sair deixei 10 cópias para Mecias, que era o candidato indígena. Essas 10 cópias, estavam em DVD, na época por um real você duplicava, e lá naquela época tinha todos DVDs. Então começaram a circular esses DVDs nas comunidades, nos lugares onde não chega sinal de tv, nas comunidades ribeirinhas. O tema é que esse DVD fez o maior sucesso e influenciou o resultado das eleições. No ano seguinte, Mecias foi o primeiro prefeito indígena eleito no estado do Amazonas. Foi eleito Mecias em Barreirinha, e teve, acho que foi Boni, lá em São Gabriel da Cachoeira. Só depois de 500 anos os indígenas conseguiram chegar na prefeitura. Então acho que o vídeo também é uma ferramenta importante nessas lutas. E estamos falando também de poder.

Eu sou antropólogo visual, eu não sou cineasta. Fui fazendo essas parcerias, de aprendizados nestas práticas. Pensando na trajetória e nas diversas pesquisas. Daquela época tem uma outra experiência também que é interessante, que não foi algo muito pretensioso. Eu estava dando disci-

plinas, métodos e técnicas, e convidei a Roque Laraia, Melatti e Roberto Cardoso de Oliveira para falar de suas primeiras pesquisas. Roberto, em 1955 com os Terena, Roque e Melatti, falando daquelas pesquisas dos primeiros antropólogos de campo do Brasil e dessa situação que tinha nessa época. Nessa época, o índio não tinha voz, era a voz do antropólogo ou a do padre³. Era época da Declaração de Barbados, alguém escutou falar da Declaração de Barbados? Este ano faz 50 anos da Declaração de Barbados, foi quando um grupo de antropólogos, entre eles, Darcy Ribeiro, Silvio Coelho, Miguel Bartolomé e outros se reuniram num simpósio do qual resultou a declaração, que aponta que nos diversos países da América Latina, o Estado, por omissão, ou por inação, estava levando os povos indígenas ao genocídio e ao etnocídio, a morte de pessoas e a morte de culturas, de tradições⁴. Essa declaração foi o que deu aquele “clack” na Antropologia latino-americana, e Roberto Cardoso de Oliveira foi uma das figuras-chaves naquele momento também. Apesar de não ter participado, estava como plano de fundo. Mas bom, naquele momento, eu estava fazendo pós-doutorado na UnB, fiz estas entrevistas com estes prezados professores em sala de aula. É importante porque, olha, podem botar, fechar você com uma biblioteca de Antropologia e você não sai antropólogo, necessita da sala de aula, necessita da transmissão da experiência, e desse toque (bate em seu ombro). Então isso registrou essa sala de aula, destes grandes professores, que estão aposentados. Roberto morreu, e inclusive nesses vídeos, não só falam das pesquisas de campo, como também colocam questões que estavam tendo nesse momento. Roberto Cardoso de Oliveira tem uma fala da Antropologia e Hermenêutica que é impressionante. Tem coisas que não apareceram publicadas em artigos porque ele morreu pouco tempo depois de ter realizado essa entrevista.

Retomando o tema dessa trajetória, depois de fechar a pesquisa com os Sateré-Mawé, fui trabalhar em Manaus, no Amazonas, na Universidade Estadual do Amazonas, com o tema de educação indígena, organizando um projeto. E aí tive a oportunidade de trabalhar muito com o movimento indígena. Naqueles tempos da UNB, Gersen Baniwa foi meu aluno, nos reen-

3 Os Terenas e outros temas. Roberto Cardoso de Oliveira. https://youtu.be/Z_dCvBpRmdc?si=bHTRlyZhycFBE5py.

4 Reminiscências da Reunião de Barbados – Depoimento de Miguel Bartolomé. <https://youtu.be/clIti5fcYml?si=qkGCqmPK5Plamkdi>.

contramos lá em Manaus e negociamos um projeto de educação, à moda indígena. A gente se reunia para comer um peixinho, conversar, essa coisa bem amazônica. Saiu um projeto interessante, depois por motivos que não vêm ao caso, eu terminei voltando aqui para o Centro-Oeste, vim aqui para a UFG, e bom, me instalei aqui em Goiânia na UFG em um departamento novo que está crescendo, uma universidade em crescimento. Como falava, eu sou meio *outsider*, eu fico, assim, meio nas margens. E aqui junto com os alunos, fizemos também um trabalho sobre Coronelismo, que resultou também num filme, que era “Coronéis, Enxadas e Pontes”⁵, parafraseando Nunes Leal. Abordamos esse poder que se tem no interior. A gente ia e fazia entrevista, mas sabia que o peão, ao lado do patrão, ia falar o que o patrão queria que ele fale. Mostramos os mecanismos de clientelismo, de filhotismo, que tem tanto no interior, não só de Goiás, mas em todo o Brasil. Essa experiência foi interessante, porque a gente deixou os coronéis falar, deixou botar os peões dele para falar. E depois fomos erodindo, mostrando as contradições e aí novamente a performance. Num momento, um cara falava do conflito pela construção de uma ponte avaliada em 120 milhões que beneficiaria os coronéis. Na entrevista, o caboclo fala: “Não, porque tendo a ponte, eu posso falar com o coronel”. E depois a gente contrasta, no filme, na edição, com o caboclo negro com o cigarrinho de palha. No meio da entrevista, o celular toca e ele atende o celular. Então fui mostrando as mentiras, erodindo esse discurso. Às vezes o vídeo permite certos movimentos e tem uma certa sutileza, não ficar atrelado à palavra, explorar as contradições. A realidade é contraditória. Depois voltaremos para esses pontos.

Chegando aqui na UFG, a gente conseguiu fazer um grande encontro de Antropologia Visual. O I MOVE, que a Cláudia participou. A gente conseguiu financiamento do Ministério de Desenvolvimento Regional, Ministério da Cultura, e a gente trouxe, convidou, conseguiu trazer com passagens e diárias representantes de todos os núcleos da Antropologia Visual do Brasil. Eu lembro que um dia antes de começar o evento, a Chica me falou por telefone: “isso é histórico!” e me deu um arrepio na coluna. Foi um evento maravilhoso, e foi onde eu lancei o filme, esse dos Sateré, esse do ritual que tem uma hora de ritual. Depois de apresentar, a Cornelia Eckert falou: “tem que fazer uma versão para brancos (Risos). Uma versão mais

5 Coronéis, Enxadas e Pontes <https://vimeo.com/user5128858/httpvimeocomcoroneis?share=copy>.

concisa”. Mas foi interessante porque esse foi um filme feito junto com os índios, feito para os índios e os índios entenderam muito bem. Eu lembro quando apresentei ele em Roraima e os Macuxi estavam assistindo empolgados. Apresentei na intercultural aqui, um indígena me enviou um bilhete: “professor, eu quero uma Xerox do filme para levar para a aldeia” (Risos). Uma cópia, porque eles entendiam que esse audiovisual era importante.

Estando aqui na UFG também, fui coordenador do Programa de Pós-graduação, os que passaram por isso, sabem o que é isso. Mas bom, era na época que tínhamos uma política de educação, não como agora, no governo Bolsonaro, tínhamos fundos de educação, não como agora. E a gente teve um Casadinho, que era um projeto bem interessante, que era para que os programas novos se vinculassem a programas já consolidados. E aí elaboramos o projeto de um casadinho com a UFSC, de Santa Catarina, e a UFRGS, do Rio Grande do Sul. Articulamos uma rede com o pessoal de Florianópolis, pessoal de Porto Alegre e também informalmente participava também Pernambuco. Ou seja, e a gente conseguiu consolidar, uma rede de Antropologia Visual com Cornelia Eckert, Ana Luiza Carvalho, Carmen Rial, Rafael Devos, Renato Athias, Alex Vailati. Que foi muito produtivo, e aí, voltamos a fazer outro Move, mas esse Move foi mais em um caráter formativo.

Então eles vinham, davam aulas, os alunos tinham esse contato com esses outros centros mais consolidados. A gente fazia disciplinas, fazíamos filmagens em conjunto com os alunos, saíram um par de filmes bem interessantes. Porque soltava a câmera, nas mãos dos alunos e depois eu sentava na mesa de edição e eles iam passando e faziam essa edição compartilhada. Fizemos um vídeo que era “O rinoceronte e a zebra”⁶, o surrealismo goiano, que tem aqui no bairro. E tem outro que foi no momento em que os estudantes ocuparam a UFG⁷. A gente filmou a ocupação da universidade na luta contra a PEC que congelou orçamentos e bom, essa coisa participativa e formativa. Também, tivemos trabalhos com alunos indígenas, editamos o vídeo “A cultura do Beijú”⁸, com indígenas do Parque do Xingú. Com um orientando Xavante, Ubre’á, editamos um vídeo sobre o

6 O Rinoceronte e a Zebra https://youtu.be/auzY1fs_Cuk?si=UsAR-ezUK0Kb7IRv.

7 Okupa UFG <https://youtu.be/DpVhXpXn1Q?si=oYTu9y115LLIEa0b>.

8 A cultura do Beijú <https://youtu.be/QbNTOArNeUk?si=sevDnle-1euiyDoD>.

ritual de iniciação: “Podem quebrar o maracá, mas não vão quebrar a nossa cultura”.⁹

Uma de minhas últimas pesquisas foi com mazatecos, no México. Ou seja, aqui já mais maduro, trabalhando o tema de performance. Nesse Casadinho, também participou Jean Langdon, com quem trabalhei performance. Nessa pesquisa, eu tentei trabalhar com os mazatecos, escutar eles através das performances. Eu quero voltar agora a Roberto Cardoso de Oliveira, em duas questões que ele coloca. Por um lado observar essa Antropologia em plural. No livro “O Pensamento Antropológico”, ele nos fala de essas diversas tradições na Antropologia. Essa perspectiva a gente pode levar para a Antropologia Visual e falar de tradições: roucheana; pessoal de Manchester; e agora tem Antropologias das emoções em Harvard. São diversas formas de olhar essa prática da pesquisa, essa pluralidade de perspectivas e a gente pode circular nesses espaços do paradigma.

Outro trabalho fundamental do Roberto, que vários colegas citam, é “O trabalho do antropólogo: olhar, escutar e escrever”. Roberto Cardoso de Oliveira fala desse olhar, o que ele fala é um olhar informado, é um olhar informado pela teoria, é um olhar informado pelo estilo de fazer Antropologia, um olhar informado pela tradição nacional, pela comunidade de comunicação, de interlocução. O autor nos vai falar também desse ouvir, ouvir como fusão de horizontes de comunicação. Então alguns colegas fizeram uma leitura meio apressada e levaram para o lado cognitivo, como que a câmera está no olhar. Não, a câmera não está no olhar nesta metáfora. Nesta metáfora a câmera está no ouvir, ou seja, quando estamos fazendo Antropologia Visual, a gente tem que escutar com a câmera, a gente tem que registrar esses símbolos, com os quais nos falamos nas performances.

Então nesta pesquisa pós-doutorado, eu trabalhei com os bruxos mazatecos, na montanha, em uma sociedade xamanica. E isso foi bem interessante, porque por um lado consegui trabalhar esta sociedade a partir das performances políticas e religiosas. Como opera um sistema de cargos, esse sistema de cargos é atuado em público e é avaliado em público, e falado através de símbolos: bastões, velas, concha, flores e a gente tem

9 Podem quebrar o maracá, mas não vão quebrar a nossa cultura <https://youtu.be/QBpswr82ssl?si=7JyWoNX6k8zeVYOZ>.

que compreender também esta outra cosmovisão.¹⁰ E também trabalhei o xamanismo com a Abuela Julieta. Eu passei oito meses trabalhando com a Abuela Julieta, que era uma xamã com projeção global, que trabalha com os “niños santos”, cogumelos alucinantes. Então eu fui trabalhar com o ritual, que é um ritual que envolve imagens não visuais, mentais, que tem muito a ver com enxergar dentro do outro. Como passar isso para um vídeo? Como retratar isso que você não pode filmar? Porque se pudesse filmar, a pessoa estaria sentadinha, viajando e o xamã pode ver a viagem do outro e tem toda essa imagem. Então como trabalhar isso em um vídeo? Roberto falava desse momento de trabalho de campo que fala, dos momentos metódicos e os momentos não metódicos. Nos momentos metódicos fazemos entrevistas, genealogias... mas tem momentos não metódicos, que têm a ver com outras formas de conhecimento, como a religião, a arte, com a fruição, com a comida, com a música. Dessa pesquisa resultou um par de filmes, um deles é “Xamanismo em Huautla: a Abuela Julieta”,¹¹ que está até legendado em português. Na hora da edição, o que permitiu resolver isso foi a arte, a arte mazateca. Eu tinha registrado, se está fazendo campo registra tudo e na hora da edição, como mostrar a viagem? A resposta, a encontrei nos murais da cidade, os murais foram feitos por mazatecos que passaram pela mesma experiência. Então o vídeo permite incorporar a arte, permite trabalhar a música, a música dos rituais. Permite criar um tipo de comunicação complexa. O que eu chamo de etnografia audiovisual, não é simplesmente ir e tirar fotos, filmar, fazer entrevistas. É algo mais profundo, tem a ver com essa fusão de horizontes de comunicação, por essa questão de conhecer por meio da experiência e uma experiência reflexiva. Roberto fala desses momentos interpretativos da Antropologia. Eu conhecendo o pensamento dele falaria que realmente são momentos reflexivos. No primeiro momento estamos no campo e refletimos junto com o nativo e aí, inclusive, a câmera é interessante para essa reflexão conjunta para perguntar, mostrar etc. Tem um segundo momento reflexivo, que é na academia, quando a gente apresenta os trabalhos, escutamos os comentários e vemos se são eficazes ou não. Se o pessoal entende, ou a gente faz um novo corte, uma nova edição. E aí tem esse momento da escrita. No vídeo,

10 Velas, Bastões e Conchas. https://youtu.be/UQmrt_w8CwC?si=8SqLyH-Bc25KNDDeQ.

11 Xamanismo em Huautla: a Abuela Julieta. <https://youtu.be/3kooWYm8HQ?si=Wb5UwEGNoCdFf70l>.

a escrita é a edição, que a gente tenta fazer de forma compartilhada. E tem o terceiro momento, interpretativo, mas que em realidade é um momento reflexivo, que é quando tem o público com a obra e você já não está do lado para dizer: “eu quis falar...”, aí já é o que o filme possa despertar na cabeça dele, a reflexão que podemos conseguir com o filme.

Tem uma coisa mais que tem a ver com performance, é que esta monografia, este vídeo que a gente faz, assume uma forma dramática. A gente cria um drama quando faz um vídeo. E a gente lida com a forma dramática, e no drama o público se identifica com o personagem, sente empatia, não é simplesmente uma comunicação racional, é uma comunicação mais complexa. E quando a gente trabalha isso com vídeo, com arte nativa, com música, adquire uma outra dimensão. Daí que eu acho que eu faço essa etnografia audiovisual, não sou cineasta, mas sei da importância destes meios audiovisuais para facilitar, para aprofundar o diálogo, para conseguir essa fusão de horizontes. Inclusive essa confiança mútua, no qual você fotografa, mostra, intercambia. O intercâmbio cria relações sociais.

Eu, quando estava em Huautla, todo mundo pedia para ser fotografado, foto para aqui, foto pra lá. Eu pensava “posso viver como fotógrafo”. Não. Eu estava interagindo, eu estava fazendo intercâmbios. A fotografia, o vídeo nos permite fazer esses intercâmbios. E foi justamente assim com a Abuela Julieta. Ela ia estar como irmandade na mayordomia do “Senhor das três quedas”, e ela me pediu se eu podia filmar a mayordomia¹². Eu falei: “uau! Sim abuelita, como não? Mas em contrapartida você me ensina como é o seu trabalho com os ‘niños santos’, os rituais”. E eu comecei a participar como assistente da xamã, durante 8 meses, nos ri-

A gente cria um drama quando faz um vídeo. E a gente lida com a forma dramática, e no drama o público se identifica com o personagem, sente empatia, não é simplesmente uma comunicação racional, é uma comunicação mais complexa. E quando a gente trabalha isso com vídeo, com arte nativa, com música, adquire uma outra dimensão.

12 Hermandad del Señor de las tres Caídas (2016). <https://youtu.be/0nkl8ToH1o0?si=6Pbhtebp245jYhXx>.

tuais. Então isso também te dá uma outra dimensão, aí está também a riqueza da Antropologia audiovisual.

Já falei da política cultural de Gilberto Gil como ministro e da importância da fruição, a importância do desfrute de fazer Antropologia Visual. Eu não faço Antropologia Visual para mandar a grandes festivais, cinemas... Meus filmes passam no circuito antropológico, no circuito universitário. Falava que eu não sou aquele que quer fazer uma super produção, um cinema. Não. Eu quero que sirva para criar essa fusão de horizontes, tanto no campo como também com o público.

Agora, aqui na Universidade temos muitos alunos indígenas e quilombolas que a gente conseguiu por meio das cotas. A gente aprovou as cotas para Pós-graduação e isso viabilizou a entrada de alunos indígenas e quilombolas. Eles vêm de uma tradição que não é tão letrada. Tem um aluno Xavante que trabalhou comigo, foi orientando meu, que ele falava que quando foi o contato com o branco, ele tinha 5-7 anos. Para ele, o português é uma segunda língua, mas sim, entende muito bem o Xavante, sua língua, e na sua dissertação conseguiu mostrar como os brancos, antropólogos brancos, entenderam errado aos Xavantes. Na hora de editar o vídeo, ele veio com 10 horas de gravação do ritual, e sim, sabemos o quanto é difícil trabalhar a edição do ritual. Então sentamos juntos, fizemos a edição, baixamos esse material de 10 horas para 1 hora e pouco e aí ele fez o relato. Ele fez a oralidade. O audiovisual está muito mais próximo das culturas tradicionais que a linguagem escrita. Os alunos indígenas têm muito mais facilidade na oralidade, narrar e explicar do que em passar um texto escrito. Então nós estamos abrindo também campo na academia para que esses trabalhos possam incorporar a dimensão audiovisual, e não ficar presos a textos escritos, porque textos escritos... é [algo] colonial. A gente está tendo boas experiências. Eu tenho dois alunos Xavante trabalhando com vídeo, agora tenho um novo aluno Xikrin trabalhando com alunos Waurá, que também foi um sucesso. Fizemos “a cultura do Beijú”, que tem um monte de visualizações. Então, acho que um pouco do que eu posso trazer é essa experiência, são essas reflexões acerca da prática do nosso *métier* de antropólogos visuais.

Eu sou antropólogo, não sou cineasta. Como antropólogo, faço etnografia com os meios audiovisuais. Acho importante não ficar preso só às

Eu sou antropólogo, não sou cineasta. Como antropólogo, faço etnografia com os meios audiovisuais. Acho importante não ficar preso só às entrevistas e começar a escutar as performances.

A gente escuta com a fotografia, com o vídeo. As pessoas não se comunicam só com palavras, se comunicam com símbolos, com objetos, com rituais, com performances, e como antropólogos temos que estar atentos a isso.

entrevistas e começar a escutar as performances. A gente escuta com a fotografia, com o vídeo. As pessoas não se comunicam só com palavras, se comunicam com símbolos, com objetos, com rituais, com performances, e como antropólogos temos que estar atentos a isso. Os recursos audiovisuais não são uma forma de fazer um registro objetivo. Não, a gente pode explorar eles para fazer um registro intersubjetivo, e como falaria Roberto, é nessa intersubjetividade que está o valor de objetividade, de eficácia de nosso trabalho. Sem dúvida o audiovisual é muito melhor que o texto escrito para esta tarefa.

Claudia Turra Magni (CTM): Eu queria te ouvir falar a respeito da importância dessas conexões sul-sul em termos dessas novas epistemologias, dessa virada epistemológica para pensar decolonialidade em termos institucionais, políticos, acadêmicos, epistemológicos. Porque a Antropologia Visual, inicialmente, esteve muito voltada para a Europa, para a América do Norte e hoje acho que estamos em uma outra situação.

GA: Eu falava desta parceria com México. Um grande parceiro é o professor Mariano Báez Landa, com o qual compartilhamos cursos, compartilhamos iniciativas. Claudia conhece o professor Mariano. Com o tema de Antropologia Visual, a gente vê que tem disciplinas soltas em diversos cursos, e temos laboratórios, e temos algumas redes de conexões, temos festivais, que talvez são nossos grandes momentos presenciais. A cada dois anos a gente se encontra! Com Mariano, colocamos a questão da necessidade de uma maior institucionalização da Antropologia Visual. Ou seja, no Brasil não temos nenhum curso de Antropologia Visual, temos laboratórios, temos produção em festivais, eventos, mostras, mas não temos cursos. Formamos antropólogos visuais? Formamos. Até teve concurso para antropólogos visuais, mas não temos cursos. Na América Latina existem outros cursos, tem curso em Peru, no Equador, bom, tem um curso em

Manchester, em França não tem cursos, mas tem essa prática meio artesanal, como a nossa, dos ateliers. Em Barcelona também tem curso. Com o professor Mariano, estávamos pleiteando já faz tempo a necessidade de uma maior institucionalização da Antropologia Visual. Novamente voltando a Roberto Cardoso de Oliveira, se você vê os trabalhos dele, ele prestava uma grande atenção à institucionalização, ele foi um grande institucionalizador. Ele criou os programas do Museu Nacional no Rio de Janeiro, da UnB em Brasília, UNICAMP em Campinas, então acho que a gente necessita de uma maior institucionalização. Talvez não estejamos no melhor momento político, mas nem por isso vamos baixar os braços. Com o professor Mariano, a gente vem discutindo isso em diversos eventos, organizamos uma mesa na RBA de Rio Grande do Norte, em Natal; no IUAES na UFSC, em Florianópolis, tivemos uma mesa grande discutindo esse tema. E eu quando fui no México, também trabalhei. Nesta viagem estive como professor visitante na BUAP, na Benemerita Universidad Autonoma de Puebla, com os colegas de lá, Ivan e Verónica, que me convidaram para ver esse tema de maior institucionalização, de como criar cursos e estávamos em uma rede, tentando trabalhar em alguma formulação.

Neste momento de pandemia bom, tem que ser online com esse formato que você está explorando também. A gente tem a intenção de poder avançar, também, em um encontro de Antropólogos Brasil - México (EMBRA). Um colega falou que tem quer ser a escola latino-americana de Antropologia Visual. Estamos com um diálogo importante com o México. Esqueci de falar também, a professora Margarita Dalton, que foi minha contraparte lá no CIESAS, quando fiz essa pesquisa com Xamanismo em Huautla com os mazatecos. Então a gente tem também uma série de diálogos que transcendem esse âmbito local que tentam colocar, criar, consolidar redes através de atividades concretas. Faltou falar dos livros “Antropologia Visual na Prática”¹³, organizado por Alex, Matias e a Carmen, e “O olhar in(con)formado”¹⁴, organizado por mim com o professor Mariano Báez Landa.

13 Antropologia Visual na Prática (2016) https://www.academia.edu/30520525/Vailati_A_Godio_M_Rial_C_Eds_2016_Antropologia_Visual_na_Pratica_Florian%C3%B3polis_Cultura_e_Bar%C3%A1rie?sm=b.

14 Olhar In(con)formado (2017) https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/ebook_olhar_inconformado.pdf.

A gente tenta não botar voz em off, deixar as performances, mas teve um problema de interpretação quando apresentei a mayordomia mexicana, e o pessoal interpreta a partir dos reisados e das folias do sertão. Se bem crítico, a questão da voz onisciente do antropólogo, como a colocava Malinowski, agora já estou mais convencido de que é importante que os filmes tenham uma voz experiente. Não é uma voz onisciente, se trata de uma voz experiente. Depois de tudo, etnografia tem a ver com experiência, com participar destas performances, de tentar traduzir essas performances para esse público mais amplo e de produzir alguma reflexão.

Na última REA/ABANNE, que foi na Bahia, para mim foi muito especial essa ABANE porque me permitiu retornar aos terreiros de candomblé, que eu tinha feito a pesquisa 20 anos antes (Risos). É interessante ver que o pessoal “oh! Gabriel! O meu pai falava”... Você sabe. “Aquele menino que aparecia na capa do livro agora é todo um homem” (Risos). E foi muito interessante porque enquanto alguns antropólogos procuram nativos de coloniais, os nativos procuram antropólogos que representem eles dignamente. Agora recebi o convite para voltar a trabalhar com os candomblés da Bahia, para começar a trabalhar também a parte espiritual, o pai falou, tem que voltar para a casa, tem que fazer obrigação. Mas ser antropólogo é isso, envolver-se profundamente com as pessoas com as quais traba-

A gente tenta não botar voz em off [...] agora já estou mais convencido de que é importante que os filmes tenham uma voz experiente. Não é uma voz onisciente, se trata de uma voz experiente. Depois de tudo, etnografia tem a ver com experiência, com participar destas performances, de tentar traduzir essas performances para esse público mais amplo e de produzir alguma reflexão.

lhamos durante o trabalho de campo, representar elas dignamente, que elas sintam-se orgulhosas de como aparecem nesses trabalhos.

George Paulino (GP): Queria que você comentasse sobre os limites e possibilidades das artes visuais como método, fonte e meio de comunicação acadêmico. Você falou também que o audiovisual está muito mais próximo das culturas tradicionais que a escrita.

GA: Eu vou começar pelo tema da hermenêutica na Antropologia, mais que o tema das artes. Geertz foi

quem introduziu o debate com a Antropologia interpretativa, mas Roberto foi que deu uma “clack”, uma guinada. Mas se alguém olhar atentamente a história da Antropologia, essas preocupações que transcendem essa questão puramente positivista estão presentes. E a história do cinema, fotografia e Antropologia... Malinowski levou máquina de fotos. Na London School tem uma pasta na internet com mais de 1000 fotos tiradas por Malinowski. Evans Pritchard usou a fotografia, tem um arquivo de 2 mil fotos de Evans Pritchard. 2 mil fotos! E você vê retratos tirados com carinho e Evans-Pritchard tinha uma preocupação hermenêutica muito antes de Geertz. Evans-Pritchard falou numa conferência da Antropologia como a arte da tradução cultural. Então eu acho que não podemos olhar a arte como fora da Antropologia. Eu acho que a Antropologia é arte, como também as monografias têm uma estrutura dramática. A fotografia esteve sempre presente, talvez nos anos 70 inventaram o gravador portátil e a gente começou a dar muita importância às falas. Mas antes disso, o pessoal já trabalhava com fotografias, eram fotografias de Roberto quando foi nos Ticuna e tinha um colega fotógrafo com ele. Então eu acho que alguma Antropologia, durante um tempo, a Antropologia privilegiou mais esse modelo colonial do livro escrito. Mas os antropólogos, os bons antropólogos sempre tiveram sensibilidade para a arte. Uma coisa que nos diferencia muito dos sociólogos é que os antropólogos estão muito mais próximos do surrealismo, de pensar a partir do exótico, do contraste, do fragmentário. Então para mim não existe Antropologia sem arte, e aí incluímos também a fotografia, o vídeo e a arte nativa, como eu falei, e a arte pode ser também uma importante porta de entrada para essa outra subjetividade. O artista tem uma experiência que não é só individual, é

Mas ser antropólogo é isso, envolver-se profundamente com as pessoas com as quais trabalhamos durante o trabalho de campo, representar elas dignamente, que elas sintam-se orgulhosas de como aparecem nesses trabalhos.

Uma coisa que nos diferencia muito dos sociólogos é que os antropólogos estão muito mais próximos do surrealismo, de pensar a partir do exótico, do contraste, do fragmentário.

social. Isso que a gente vê em uma parede não é produto do indivíduo, é um indivíduo em sociedade.

Falamos da importância do audiovisual, mas eu acho que a Antropologia é a arte da tradução cultural e Antropologia tem que ter sensibilidade, desde Malinowski, o trabalho antropológico tem que ter carne e sangue, alma, tem que ser um trabalho vivo. O antropólogo não pode apresentar um monte de tabelas, tem que estar o personagem, tem que ter experiência, tem que conseguir cativar o leitor, o público leitor, para poder produzir esses diversos momentos reflexivos. A Antropologia que eu faço, se você quer, é uma Antropologia reflexiva. A arte boa é aquela que produz reflexão também. Habermas falava de espaço público do cinema, quando alguém vai ver um filme, a gente sai comentando o filme, discutindo, isso é o importante, que a gente possa fazer um filme e provocar uma reflexão. E eu acho que as minhas pesquisas conseguiram fazer isso com diversos tipos de públicos. Os trabalhos para a previdência não eram trabalhos para o público acadêmico, esses livros de capa dura eram para os tomadores de decisão, para aqueles que têm a caneta e podiam barrar a aposentadoria para indígenas. O resultado foi que decidiram aposentar mais indígenas! O trabalho com o candomblé foi para falar: “olha, só no ano 2000 o Estado

a Antropologia é a arte da tradução cultural e Antropologia tem que ter sensibilidade, desde Malinowski, o trabalho antropológico tem que ter carne e sangue, alma, tem que ser um trabalho vivo. O antropólogo não pode apresentar um monte de tabelas, tem que estar o personagem, tem que ter experiência, tem que conseguir cativar o leitor, o público leitor, para poder produzir esses diversos momentos reflexivos.

brasileiro reconheceu para efeitos legais os pais de santo como ministros de ordem religiosa”. Porque até esse momento o candomblé não era considerado religião por ser de tradição oral. Então o Estado não reconhecia. Os terreiros tiveram que fazer um código de ética registrado em cartório para ser reconhecido pelo Estado, no ano 2000. No mesmo livro mostramos que na periferia onde estão os maracatus não chegam essas políticas previdenciárias. Então eu acho que a gente pode fazer também, é importante também que essas críticas políticas tenham um componente artístico, um componente de sensi-

bilização. Eu acho que a comunicação é um fenômeno complexo, não se reduz só à palavra. E eu acho que é importante e permite também impacto nas políticas. A pesquisa dos Sateré resultou na eleição do prefeito indígena. Então, um tenta que essas pesquisas que um faça tenha um impacto e não fique só no “ai é arte, é bonito”. Os surrealistas, os dadaístas tentavam impactar na realidade mediante a arte. E eu acho que os antropólogos têm muito de surrealistas, ao menos eu.

Doi: 10.35260/54212250p.123-140-2025



Carmen Rial é Graduada em Ciências Sociais e Jornalismo, possui doutorado em Sociologia e Antropologia pela Université Paris Descartes-Sorbonne (1992), sob orientação de Louis-Vincent Thomas, e mestrado na UFRGS, sob a orientação de Claudia Fonseca. Professora Titular do Departamento de Antropologia da UFSC (1982), atua no Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, tendo coordenado-o por duas vezes. Participou da criação das revistas *Ilha*, *Vibrant*, *Novos Debates* e da TV ABA, é editora associada responsável pela Ciências Humanas dos Anais da Academia Brasileira de Ciências e editora internacional de *ViBrAnt*. Coordena o Instituto de Estudos do Futebol Brasileiro, integra o Instituto de Estudos de Gênero (IEG) e coordena o Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem (Navi) e o Grupo de Antropologia Urbana e Marítima. Atualmente, integra o Advisory Board da Wenner Gren Foundation, do dicionário *Anthropen*, e do Open Anthropology Research Repository da American Anthropological Association.

<http://lattes.cnpq.br/4874148638654662>

O “belo vem de longe”: entrevista com Carmen Rial¹

Carmen Rial
Ronney Corrêa

Sobre a minha trajetória pessoal ligada à Antropologia, vou seguir Freud e começar na infância. Acho que a minha geração teve uma certa alfabetização de imagens que as gerações anteriores não tiveram. Desde a infância, tivemos contato com a televisão, o que marcou a nossa trajetória acadêmica. Os mais jovens estão se familiarizando com outras imagens ainda, da Internet, do Instagram, do Facebook. Mas para nós, acho que a televisão foi uma ruptura e nos ensinou muito sobre imagem.

Tive a sorte de, na infância, ter tido uma vida bastante nômade. Morei em 13 lugares em 10 anos, em vários estados do Brasil. Viagem é algo muito importante para antropólogos em geral e para antropólogos visuais também.

Minha primeira formação acadêmica relacionada à imagem se deu nos Estados Unidos, em 1973/74, quando eu fui cursar a High School, com bolsa do American Field Service (AFS). Na Monmouth Regional High School fiz uma disciplina de cinema, um curso que tinha uma parte teórica, onde se lia e se via filmes, e uma parte prática. Na parte teórica, me fascinou um



¹ A entrevista foi realizada em 10 de maio de 2021 e pode ser assistida em sua versão integral em [hc](#). Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas, Claudia Turra Magni e Philipi Bandeira.

Acho que a minha geração teve uma certa alfabetização de imagens que as gerações anteriores não tiveram. Desde a infância, tivemos contato com a televisão, o que marcou a nossa trajetória acadêmica. Os mais jovens estão se familiarizando com outras imagens ainda, da Internet, do Instagram, do Facebook. Mas para nós, acho que a televisão foi uma ruptura e nos ensinou muito sobre imagem.

livro de entrevistas de diferentes diretores de cinema, e aí eu pude ver que existiam estilos diferentes. O cinema deixou de ser uma representação naturalística e passou a ser o resultado de opções. Como vou filmar?

Cheguei a fazer alguns experimentos de filmes porque tínhamos que fazer exercícios. Fiz um filme de desenho animado, por exemplo. Lembro que era muito influenciada pelos hippies e pelo movimento pacifista contra a guerra do Vietnã. Usei como som de fundo Jimi Hendrix, naquela famosa música em que ele toca guitarra imitando o som de bombas

caindo. Meu desenho animado era uma bandeira dos Estados Unidos e as estrelas eram as bombas que iam sendo inseridas na bandeira, alguma coisa assim... Fiz um outro filme usando a minha experiência de imigração e do fato de nos Estados Unidos, na High School, todos serem obrigados a dizer um juramento todos os dias, antes de começar as aulas².

Então, foi um certo contraste, porque esses filmes mostravam uma certa subjetividade que eu achava que não estava presente nos filmes dos colegas, que eram filmes mais de Kung Fu, eles adoravam lutas. Meus colegas fizeram filmes basicamente sobre lutas. Foi minha primeira experiência de pegar uma câmera Super 8, na época, e filmar.

Voltando a Porto Alegre, fiz algumas pesquisas na graduação. Eu tive uma formação em jornalismo, comecei na PUCRS em 1975, mesmo ano em que passei no vestibular para Biologia na UFRGS. A PUCRS era uma universidade com bastante recursos, tinha um estúdio de televisão completo. Lembro de ter gravado um programa de televisão sobre pornografia com o Giba Assis Brasil, o cineasta-gaúcho da Casa do Cinema. Foi muito engraçado, brincava com o conservadorismo daquele tempo – estávamos

2 "I pledge allegiance to the Flag of the United States of America, and to the Republic for which it stands, one Nation under God, indivisible, with liberty and justice for all".

em plena ditadura. Já estava no Jornalismo da UFRGS, mas tínhamos aulas de TV na PUC. Isso porque um ano depois, fiz o vestibular e fui para o FABICO – UFRGS, onde não havia muitos recursos - tínhamos para fotografia, estudei com o professor Wallace, e fizemos vários exercícios fotográficos. Isso foi bom para a minha formação como antropóloga visual? Não saberia dizer. Acho que quando a gente aprende um determinado modo de fazer imagens é preciso desconstruir e isso foi o que acabou acontecendo, porque fotojornalismo e foto na Antropologia são coisas bem diferentes. Tentei mostrar isso no artigo *Contatos Fotográficos*, anos depois. Então, na UFRGS me formei em Jornalismo e em Ciências Sociais, pois pedi transferência da Biologia para esse curso depois de uma ano e meio.

No mestrado de Antropologia na UFRGS tive colegas como Cornelia Eckert, Ondina Fachel Leal e Ana L. Rocha, que também já pensavam a questão da imagem. A Ondina tinha voltado de Berkeley e nos trouxe John Collier Jr., por exemplo. Era pouca coisa, muito pouca bibliografia, mas sua dissertação teve um capítulo sobre imagens, e também a dissertação da Cornelia (sobre mineiros no Rio Grande do Sul) teve fotos. Nós discutimos o uso da fotografia nas aulas do José Vicente Tavares dos Santos, que era alguém bastante ligado e sensível à questão da imagem. Foi uma época que eu aprofundi os estudos que tinha feito no Jornalismo, sobre a Escola de Frankfurt, com um ponto de vista mais filosófico, e a minha discussão com a Escola de Frankfurt esteve presente em artigos que escrevi, contestando um pouco a perspectiva anti-imagem, muito presente no Adorno e no Horkheimer, nem tanto no Benjamin.

O mestrado foi um momento importante por esse contato com Collier Jr., e com suas fotografias. Tinha a ideia de pesquisar a mídia, no caso, as novelas. Fiz alguns trabalhos sobre o tema, fiz uma análise de conteúdo de uma das novelas da época. Depois a Ondina escreveu a dissertação sobre a recepção, que é uma outra abordagem, da novela das 20h. O trabalho da Ondina é foi bastante significativo, um dos primeiros sobre recepção televisiva no Brasil.

Pensava fazer como dissertação uma análise de conteúdo, isso acabou não acontecendo por diversos motivos, entre os quais, o fato de eu ter ido para a França, por um ano, ainda durante o mestrado, para fazer um D.E.A., em 1983. Os restaurantes *fast food* estavam chegando na França e me

interessei em estudar a sua publicidade. O D.E.A. é um curso que prepara para a tese, na minha época ele constituía-se em três trabalhos. Tínhamos que fazer uma ficha de leitura - “*Carnavais, malandros e heróis*”, de Roberto da Matta, recém tinha sido traduzido, então eu escrevi uma ficha de leitura sobre esse trabalho. Tínhamos que fazer um projeto de tese, fiz um projeto de tese sobre casas ecológicas na Lagoa da Conceição, onde já estava morando (e trabalhando na UFSC desde 1982). E tínhamos que fazer uma monografia, uma pesquisa completa, que no meu caso foi umas 40 páginas sobre a publicidade dos *fastfoods*.

Os professores que fizeram parte da banca, Balandier, Creswell e o Thomas não entenderam esse negócio de “casas ecológicas”, para eles era muito estranho, pois a Antropologia urbana na França era praticamente inexistente nessa época na Sorbonne. Eles gostaram muito do trabalho sobre os *fastfoods*, porque isso, de certo modo, se colocava dentro de uma Antropologia da alimentação que, essa sim, era reconhecida no campo da Antropologia e tinha uma longa tradição entre os franceses. Então acabei mudando o foco da minha tese para a os *fastfoods*. E o capítulo sobre publicidade, com imagens, fez parte da tese. Ali incluí, digamos, teorias que tinham a ver com o que estava sendo pensado naquele momento sobre publicidade. O grande pensador naquele momento sobre imagens publicitárias era, sem dúvida, Jean Baudrillard. Não havia muitos trabalhos, mas o Baudrillard de *Simulacros e Simulação* deu embasamento para a tese nesse capítulo. Também foi bastante significativo o Baudrillard de *América*, a maneira como ele analisou as imagens com as quais ele se confronta na viagem que faz aos Estados Unidos. E algo das teorias semiológicas. Frequentei seminários do Greimas, sem entender muito bem. Já o trabalho de Roland Barthes - não o da *Câmera Clara*, mas o da *Mensagem Fotográfica* - foi bastante importante. Publicado na revista *Communications*, a *Mensagem Fotográfica* analisa a publicidade das massas *Panzani*, inaugurando leituras semiológicas da imagem. E acho que outra referência fundamental foi Umberto Eco, especialmente no livro *Sobre Espelhos*, que trabalha a questão da *repetição*, uma ideia interessante e superior ao uso dos frankfurtianos. A repetição foi um conceito chave na análise que fiz dos *fastfoods*. Essas foram basicamente as referências.

Uma vez terminado o D.E.A., tive alguns meses antes de voltar para o Brasil, e fiz uma viagem para a União Soviética - naquela época ainda União

Soviética. Uma viagem longa, de 21 dias, de ônibus. Durante essa viagem, me confrontei com um tipo de estética que me interessou posteriormente, uma estética mais socialista, quer dizer, antes da União Soviética, na passagem pela Tchecoslováquia, já pude comprar muitos livros de fotografia. Na Tchecoslováquia se publicava coisas interessantíssimas e acessíveis em termos financeiros porque trocávamos os francos no câmbio não-oficial. Na URSS comprei cartazes, tive contato com a arte socialista, que depois abriram meus olhos para o cinema soviético, tanto o cinema documentário quanto o ficcional, mas especialmente o cinema de Vertov, que é uma das minhas grandes paixões em termos de imagem.

Em Paris, tinha tido contato com o cinema de vários lugares do mundo; Turquia, Irã, Índia, filmes que raramente chegavam no Brasil. A minha geração foi formada pelo cinema. Eu falei na televisão no início, mas acho que o cinema foi importantíssimo nessa formação de imagens. Tínhamos o cinema sueco, italiano, alemão, que passavam no cinema Vogue e no Baltimore, em Porto Alegre, mas com outros cinemas do mundo, foi lá em Paris que tive contato.

Voltando ao Brasil, retomei o mestrado - embora o D.E.A. fosse reconhecido como mestrado pelo CNPq e pela UFSC -, meu departamento era bem mesquinho e meus colegas decidiram que só me liberariam para terminar o doutorado se eu fizesse o mestrado no Brasil. No mestrado na UFRGS, minha dissertação foi sobre as casas na Lagoa da Conceição, dos meus vizinhos que se autodenominavam *nativos*. O trabalho se intitulou "*Mar-de-dentro: a transformação do espaço social na Lagoa da Conceição*", e foi um estudo sobre a estética dessas casas, a decoração dos interiores, e os significados disso em termos especialmente da família, da transformação das relações familiares. Uma ideia um pouco à la Louis Dumont: a passagem de uma família guiada por princípios *holistas* a uma mais *individualista*, consequência da modernização do lugar. Incluí muitas fotografias. Estudei três gerações e as casas que construíram, então, nesse momento, digamos assim, a estética volta a ser importante.

Esse trabalho sobre as casas me levou a voltar para a fotografia. Usei a fotografia de três modos: como registro do lugar (roça, riachos, fontes...), das casas (arquitetura e decoração), e também, metodologicamente, como meio de se fazer pesquisa. Por exemplo, era muito difícil entrar nas casas.

Entrava em algumas para fazer as entrevistas, mas aí aconteceu um desses acasos antropológicos. Vi passar a Bandeira do Divino, percebi que ela entrava em todas as casas e que esse era um momento de espetacularização, e que as pessoas não se importavam de serem fotografadas, pois era um ritual. Eu podia seguir o grupo e fotografar. E isso foi maravilhoso, porque eu entrei em todas as casas que a Bandeira do Divino entrou e pude fotografar o espaço do interior de todas essas residências.

Essa pesquisa me levou a fazer a análise de imagens, usando as ideias de Benjamin, a fotografia com *valor de culto* e com os outros valores que ele atribui as fotografias. Benjamim me ajudou a pensar a estética própria dos *nativos*, uma estética *anti-kantiana* e *anti-bourdiana* - o Bourdieu a que me refiro aqui é o de *La distinction sociale*, não o de *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Em *La distinction sociale*, em sua mega pesquisa através de questionários, Bourdieu vai distinguir um gosto de luxo - que se relaciona com as elites francesas - de um gosto de necessidade - relacionado com as camadas mais populares francesas. Entre os *nativos* da Lagoa, que eram agricultores, pescadores ou descendentes de, percebi que as escolhas estéticas que faziam eram escolhas guiadas por outros princípios que não o da necessidade.

Por incrível que pareça, um livro pouco conhecido no Brasil, “*La presqu’île nucléaire*”, escrito pela antropóloga francesa Françoise Zonabend, foi que me deu a chave para compreender um dos princípios que guiavam suas escolhas estéticas - imagéticas e dos objetos. O que consideravam *belo* era o distante. Como apontava Zonabend a propósito do grupo que estudou no oeste da França, o “belo vem de longe”. Não é o *belo* kantiano, universal, também não é o *belo* de necessidade de que fala Bourdieu. É um *belo distante* - distante por ser moderno, distante porque não está relacionado ao cotidiano. Um exemplo nesse trabalho é a renda que as mulheres fabricam para vender aos turistas. Não é a mesma renda que enfeitam suas

O que consideravam belo era o distante. [...] Um exemplo nesse trabalho é a renda que as mulheres fabricam para vender aos turistas. Não é a mesma renda que enfeitam suas casas, elas preferem comprar rendas industriais porque o “belo vem de longe”, a renda industrial é bela porque é vista como moderna.

casas, elas preferem comprar rendas industriais porque o “*belo vem de longe*”, a renda industrial é bela porque é vista como moderna.

Outras referências? A Ecléa Bosi, com *Memória e Sociedade* e também com *O álbum de família*. Além, claro, do Benjamin, que foi uma descoberta maravilhosa.

Na dissertação, que foi orientada pela querida Claudia Fonseca, tive a necessidade de me afastar - um afastamento relativo, nunca me afastei totalmente - do jornalismo. Isso fica claro em *Contatos Fotográficos: a fotografia no jornalismo e na Antropologia*, artigo em que faço a distinção entre as duas práticas por meio de uma visita que fiz aos meus interlocutores na Lagoa acompanhada por um colega e amigo jornalista. Percorri os mesmos lugares que percorri como pesquisadora junto com o fotógrafo de um jornal e percebi o quanto era diferente o nosso tratamento das imagens. Por exemplo, na casa da Dona Isaltina, uma das coisas que tinha mais me chamado atenção era o fato dela usar lâmpadas quebradas como vasos para plantas, assim como de colocar a enceradeira na sala, “vestida” com um plástico colorido. Um parêntesis: as mulheres da segunda geração de *nativos*, como Dona Isaltina, tinham um novo papel na família, a de enfeitar as casas. Elas deixaram de ser agricultoras, de trabalharem nas roças, e recriaram uma nova atividade dentro da casa, que é a decoração. Isso me chamou a atenção, escrevi sobre as suas escolhas estéticas, e uma delas, em especial, a de recobrir os objetos que têm um valor especial porque “*vêm de longe*”, porque são modernos - a enceradeira, a televisão, o botijão de gás. A lâmpada, mesmo quebrada, permanece tendo valor. Foi isso o que fotografei na sala da D. Isaltina. Porém, a primeira coisa que fez o fotógrafo que estava nos acompanhando, foi retirar a enceradeira da sala, para fazer a foto - “porque enceradeira tem que ficar na cozinha, não na sala”. Ou seja, a foto deveria corresponder a como os seus leitores imaginavam ser uma cozinha e uma sala. E foi assim que saiu a reportagem. Então, isso me deu vontade de escrever sobre esses diferentes modos de se produzir uma imagem e que às vezes a gente não tem tanta clareza a respeito nem relaciona a diferentes epistemologias, a da Antropologia e a do Jornalismo.

Em 1988, voltei a Paris para finalizar o doutorado. Umberto Eco continuou sendo uma referência e Virilio se tornou importante para pensar as imagens que via nos *fastfoods*, pela importância da velocidade. Via essa

Na casa da Dona Isaltina, uma das coisas que tinha mais me chamado atenção era o fato dela usar lâmpadas quebradas como vasos para plantas, assim como de colocar a enceradeira na sala, “vestida” com um plástico colorido. [...] a primeira coisa que fez o fotógrafo que estava nos acompanhando, foi retirar a enceradeira da sala, para fazer a foto - “porque enceradeira tem que ficar na cozinha, não na sala”.

École Pratique des Hautes Études, e em Nanterre, e assim entrei em contato com o grupo liderado pela Claudine DeFrance. Como entrei em contato com a Comolli? Fui a um festival de cinema em Marseille. Já me interessava por Antropologia Visual, mas não tinha nenhuma formação maior, lá jantei com colegas, professores na EHESS de Marseille que tinham organizado o Festival estreitando laços. O que mais me tocou durante aquele festival foi um filme que eu assisti num computador, “*La petite ménagère*”, dirigido pela Annie Comolli. Esse filme mostrava uma menina aprendendo gestos como a lavar louça, a fazer a cama, que é o um dos temas chaves dessa escola de Nanterre, a gestualidade, a técnica gestual. Mas como se tratava de um filme passado no final dos anos 1980, era algo urbano, e isso me chamou muita atenção, porque o resto da Antropologia Visual que eu estava assistindo era mais exótica. E eu não tinha vontade de fazer uma Antropologia Visual do exótico. Então, durante o doutorado, passei a frequentar as aulas da Comolli, que eram na *Sorbonne*, na *École Pratique des Hautes Études*, mais precisamente na sala que leva o nome de Marcel Mauss. Ou seja, foi na sala onde ele deu aula que assisti aos filmes clássicos da Antropologia Visual francesa, como “*A cruzada negra*” e “*A cruzada amarela*”. Tínhamos aulas durante a semana e no final de semana assistíamos ao Rouch na

velocidade como incontornável. E que deveríamos ter isso em mente quando de nossos filmes - o que era algo contestado por muitos antropólogos. Lembro de ter falado a favor do YouTube em uma palestra (o YouTube que hoje estamos usando aqui), e muitos colegas acharem que não era por aí, e que as imagens antropológicas tinham que ter outro tempo, outro caráter.

Passei a frequentar a Cinemateca francesa (que ficava no subsolo do que é hoje a Cité de l’Architecture et du Patrimoine, próximo ao Musée de l’Homme) onde Jean Rouch apresentava e discutia filmes. E me matriculei no seminário da Annie Comolli, na

Cinemateca francesa, às vezes, íamos até Nanterre, para podermos ter aula com a Claudine DeFrance e com o seu grupo de pesquisa. Em Nanterre, as aulas eram práticas, de uso da câmera, Comolli também ministrava aulas práticas, lembro dela nos ensinando a respirar, a usar as duas mãos em atividades distintas e outras técnicas importantes quando se tem que segurar uma câmera – na época, bem pesada. Tínhamos que fazer exercícios em casa: lavar louça com uma mão e fazer alguma atividade com a outra. Suas aulas ajudaram, digamos, a criar uma certa enciclopédia cinematográfica dos primeiros filmes de Antropologia Visual. Ainda não conhecia o pessoal do Marc-Henri Piault – a relação mais próxima vai se dar mais tarde, quando volto, em 1996, para fazer o pós-doutorado. Piault já tinha vindo ao Brasil, a convite da Clarice Peixoto, e ministrado oficinas no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. Sua presença aqui foi realmente uma ruptura no modo como eu interpretava imagens cinematográficas.

Com o final da tese de doutorado, com o retorno à UFSC, ocorre a coincidência maravilhosa que é volta ao Brasil de outras colegas que estavam trabalhando com cinema e com imagem. Formamos assim o que poderíamos chamar de uma primeira geração de antropólogas visuais, e que incluía Clarice Peixoto, Patricia Mont-Mor, Bela Feldman-Bianco, Ana Maria Galano, Sylvia Caiuby, as minhas amigas desde o mestrado, Cornelia Eckert e Ana Luiza Rocha, Renato Athias, Etienne Samain e, do Multimeios da Unicamp, o Fernando de Tacca. Antes, tínhamos tido a Miriam Moreira Leite e a Myriam Lins de Barro, que foram inspirações importantíssimas, mas que não chegaram a institucionalizar a sub disciplina como esse grupo fará, com a criação de grupos de pesquisa do CNPq que chamamos núcleos - formamos os núcleos de Antropologia visuais em diversas universidades no país.

Isso vai acontecer no início dos anos 1990, no Sul, em São Paulo, no Rio, já existia uma Antropologia Visual brasileira, mas ela era muito incipiente. A partir formação desses núcleos e a partir da visita do Marc-Henri Piault ao Brasil é que ela se consolida. E se consolida

Lembro dela nos ensinando a respirar, a usar as duas mãos em atividades distintas e outras técnicas importantes quando se tem que segurar uma câmera – na época, bem pesada. Tínhamos que fazer exercícios em casa: lavar louça com uma mão e fazer alguma atividade com a outra.

também institucionalmente. A gente vai criar na ANPOCS o GT de Imagem em Ciências Sociais, acho que chamava assim, me lembro do momento áureo dele quando a Bela Feldman-Bianco e a Ana Galano o dirigiram, e vamos criar na ABA, na gestão do Ruben Oliven, o Comitê de Antropologia Visual, na gestão do Carlos Caroso, o prêmio Pierre Verger - lembro de estar reunida numa salinha na Bahia, com Clarice, com Patrícia, com a Bela, e provavelmente com outras corrigindo o texto que tínhamos feito para a criação do prêmio Pierre Verger momentos antes da assembleia da ABA, e que foi aprovado, por unanimidade nessa assembleia. Então, essa institucionalização da Antropologia Visual foi bastante importante, porque ela trouxe um diálogo entre os antropólogos que trabalhavam com imagem e que ainda era raro entre os antropólogos de modo geral, um diálogo muito intenso e que se expandiu de Norte a Sul do país.

O Nilson generosamente lembrou no início a cobrança da Patrícia Mont-Mor (“por que não a chamou antes?”). Entendo perfeitamente ter ficado de fora da primeira chamada, porque na verdade minha carreira foi muito dividida, nunca fiquei apenas na Antropologia Visual, me interessei por outras subdisciplinas e pela carreira política dentro da Antropologia. Acho que por ter essa visão um pouco mais política do campo da Antropologia é que dou tanto valor à formação desses núcleos de Antropologia Visual e a sua disseminação por todo o país. Foi bastante precoce, formamos uma rede extensa em uma época em que não tínhamos a comunicação que a gente tem hoje.

E Piault foi uma contribuição importante. Ele nos traz uma perspectiva que, no meu modo de entender, completou, aprofundou e superou a que tive com a Claudine DeFrance na medida em que ele trouxe uma perspectiva mais filosófica e política para dentro da Antropologia e cinema. Fascinada pelas suas conferências, fui fazer um pós-doutorado com ele em Paris, em 1996. A minha intenção era de comparar o cinema soviético do Vertov com o cinema mais narrativo do Flaherty. Piault depois aprofundou essa comparação num capítulo do ótimo livro *“Anthropologie et Cinéma”*. As aulas eram dadas por Marc Piault e por colegas seus, como a Eliane de Latour, no auditório da EHSS, que na época funcionava no 101 do Boulevard Raspail, e eram complementadas por uma Oficina na Maison de l’Homme, onde nós víamos e comentávamos imagens de modo mais informal. Vertov e Flaherty foi a pesquisa mais teórica que fiz durante o pós-doc e usei esse

aprendizado em muitas disciplinas que ministrei. Mas eu também queria fazer algumas experimentações de filmagem. Na Oficina, conheci Christine Fayot, documentarista francesa que trabalhava como câmera para a televisão pública francesa e era amiga da Clarice Peixoto. Antes de uma viagem a New York, onde iria comprar uma câmera, me aconselhei com Christine: “Compre uma câmera 3CCD, que é portátil e muito boa”, ela sugeriu. Comprei a tal da câmera Sony 3CCD, que, aliás, foi a câmera usada em “*Festen*”, filme vencedor da Palma de Ouro em Cannes. Se um filme feito com ela tinha ganho Cannes, pensei, não podia ser tão ruim assim.

Com essa câmera participei da pesquisa que a Miriam Grossi estava fazendo durante seu pós-doutorado sobre as mulheres antropólogas francesas da primeira geração, que tinham sido alunas do Marcel Mauss. Pensava: “já que tenho a câmera, vou aproveitá-la. Filmo essas entrevistas para ver o que sai daí”.

Começamos com Denise Paulme, que pesquisou entre os Dogon, os Peul, e várias etnias no Oeste da África. Tivemos dois encontros. No primeiro encontro, seguindo o dogma roucheniano, fui com a câmara recém comprada na mão. Denise, viúva do etnomusicologista André Schaeffner, sentou num sofá mais alto e nos fez sentar em umas almofadas, e isso significou para mim um esforço tremendo filmá-la, digamos, dignamente, porque estava de saia. Difícil conseguir ângulos sem mostrar suas pernas, um exercício de ginástica. Na segunda entrevista eu não tive dúvidas, levei o tripé e acabei com esse dogma. A câmera na mão sim, mas não sempre. Há momentos em que é muito mais importante usar um tripé.

Uma mulher muito sensível ao cinema e às imagens, não colocou obstáculos em se deixar filmar. Depois nós entrevistamos alguns antropólogos sobre essas antropólogas mulheres. E a Françoise Heritier nos disse: “ela adora cinema, vocês deviam ter convidado e levá-la ao cinema”. Denise nos concedeu essa que foi a sua última entrevista. Ela faleceu alguns meses depois.

Foi mais difícil a entrevista com Denise Dieterlen. De fato, ela inicialmente recusou a entrevista, mas depois, quando soube que seria sobre o Marcel Mauss, aceitou: “sobre Mauss eu falo, sobre a minha vida, minha carreira, não!”. Então, por ironia do destino, justamente Germaine Dieterlen, que era das três a mais ligada à imagem, foi a que mais colocou obstáculos

para ser filmada. Provavelmente porque ela já estava um pouco doente, não quis o registro de uma imagem sua fragilizada - foi a explicação que Piault nos deu para a recusa. Ela nos autorizou a usar as imagens que Rouch tinha feito.

A entrevista mais interessante do ponto de vista cinematográfico e histórico foi feita com Germaine Tillion, que, por indicação de Marcel Mauss, estudou no norte da Argélia. Hoje ela é uma heroína francesa e seu corpo está no Panthéon. Aliás, recebemos um convite assinado pelo então presidente François Hollande quando ela foi incluída no Panthéon para assistirmos à cerimônia, provavelmente por indicação da Associação Germaine Tillion, para quem cedemos o filme para ser usado como quiserem. Fomos à Paris e assistimos a essa cerimônia. Germaine Tillion está no Panthéon não por seu trabalho antropológico - antropólogos ainda não são tão reconhecidos para merecer entrar neste local sagrado e laico dos heróis franceses. Está por seu trabalho político. Ela foi uma resistente na Segunda Guerra Mundial e esteve presa no campo de concentração de Ravensbrück, por ter ajudado judeus e outros perseguidos pelos nazistas a se esconderem. Teve também uma participação importante na guerra da Argélia, onde foi enviada pelo governo francês para investigar denúncias de tortura por parte dos militares franceses. Alguns de seus interlocutores se tornaram militantes independentistas, e por meio deles teve contato com o líder da revolução independentista da Argélia.

Filma-la foi um momento muito importante para entender a potência que é o fato de se fazer filmes nas pesquisas antropológicas, o quanto o fato de se filmar é produtor de narrativas dos interlocutores. Durante a filmagem, Tillion vendo o nosso interesse pelas relíquias maussianas, foi procurar nos seus arquivos cartas do Marcel Mauss para que pudéssemos ler e filmar. E numa dessas cartas, o Marcel Mauss escreve para ela contando que está sendo protegido por dois ex-alunos, os Fischer, que estavam bem colocados na hierarquia do Reich (eles provavelmente eram parte *Gestapo*). Esse era um grande mistério, nos livros. A mais importante biografia do Mauss, escrita pelo antropólogo canadense Marcel Fournier, não explicava por que Mauss, ao contrário de outros judeus, não foi tocado durante ocupação em Paris. Foi o próprio Fournier, que assistiu ao filme na projeção na ANPOCS, quem reconheceu que a carta resolvia esse mistério.

Gosto muito de um dos livros dela, “*Il était une fois l’ethnographie*”, porque é um livro de método. Ela é vanguarda em método, e é importante dizer isso, porque inclui coisas como ser afetado, dialogar, e de alguma maneira, tudo isso está presente no livro. Nesse livro, Tillion diz algo como “nós não devemos fazer entrevista, nós devemos conversar com os interlocutores. Eu nunca fiz entrevistas, convidava-os para jantar ou almoçar, ou era convidado por eles, e nós conversávamos”. Esse estilo de entrevista também é um estilo de vida dela. Jeanne Favret-Saada foi assistente de pesquisa de Tillion e não é à toa que tenha incorporado muito de Tillion no seu trabalho posterior. Com Tillion, convivemos durante muito tempo, visitamos sua casa na Bretanha e acompanhamos os últimos anos da sua vida, até aos 100 anos. O que resultou no filme sobre ela.

Ela era uma senhora adorável que se tornou conhecida na Antropologia e em toda a França. Quando ela morreu, foi noticiado no *Le Monde*. Tillion nunca publicou sua tese sobre a Argélia, e infelizmente, ela se perdeu quando foi presa pelos alemães e deportada para o campo de concentração. Sua localização é um mistério. Tillion pensava que ela poderia estar em algum arquivo na Alemanha porque os alemães eram muito cuidadosos com os documentos. Eu estive em Berlim e conversei com o curador do museu do Holocausto, no Charlie Point, como eles chamam, e indaguei se havia alguma informação sobre a tese, mas ele me enviou para outro arquivo fora de Berlim, onde poderia estar, e eu não pude ir lá. Espero que um dia a tese seja encontrada, assim como a mala de Benjamin, que também se perdeu durante sua fuga. Mas minha hipótese é que tenha sido destruída com outros papéis quando os alemães viram ser inevitável a vitória dos aliados e queimaram o que tinham nos campos.

Um outro momento bastante significativo em relação à questão das imagens foi a minha estadia em Berkeley, em 2009. Lá, fiquei mais ligada ao grupo da Paola Bachetta, que trabalhava com estudos de gênero, uma escolha da Miriam Grossi. Tive contato com Trinh T. Minh-ha, a trouxemos para o Brasil como conferencista no congresso do Fazendo Gênero, que coorganizei, e ela esteve em São Paulo com o grupo da Sylvia Caiuby. Esse contato com Trinh Minh-ha foi muito importante, pois acho que os filmes dela representam uma outra ruptura em termos de como lidar com a imagem na Antropologia Visual. Berkeley é bastante rural e rústico, nas duas estadias ali nos sentimos em casa – vivo no meio da mata. Acredito que

foi um momento importante, de construção de redes e de amizades – com Paola, que morou conosco anos depois por alguns meses, com as pesquisadoras estrangeiras, do Japão, da Argentina...

A partir de Berkeley, fiz a primeira das minhas duas voltas ao mundo e, em uma dessas paradas, visitamos a ilha de Bali. Fomos à Desa Byung Geda, o povoado onde Margaret Mead e Gregory Bateson estudaram. Não quis fazer um filme sobre aquele lugar, mas sim sobre o encontro entre dois Balis: o Bali representado pelo nosso motorista, que tínhamos contratado no hotel (e que se revelou um homem com cultura letrada), e o representado por Iketut, filho de uma informante de Margaret Mead, que acabamos encontrando em Bali por acaso. O encontro entre esses dois personagens é o tema desse vídeo, que está disponível nas redes. Claro, há um pouco de recapitulação da relação de Margaret Mead em Bali, onde ela estudou com Bateson. Colocamos trechos dos filmes dela e revisitamos esses trechos, mas o filme tem uma estrutura narrativa de mistério. O encontro do nosso interlocutor foi um grande acaso, pois no caminho para o povoado, o motorista nos fez várias perguntas sobre por que estávamos indo para lá, já que ele nunca tinha levado ninguém em Desa Byung Geda, que era um lugar difícil de se encontrar e pouco turístico. Nós íamos explicando quem era Margaret Mead e que ela havia estado lá. Então, ele disse: “Então, o pessoal que ela fotografou agora já deve ter uns 80 anos!” Eu respondi: “É, mais ou menos isso!” Uma vez lá, enquanto eu filmava uma dança que estava acontecendo - em Bali há rituais todos os dias em muitos lugares, e é espetacular para quem gosta de filmar danças - enquanto eu fazia isso, ele falou com alguns velhos que apontaram o filho de uma interlocutora de Margaret Mead. E o filme é basicamente sobre isso, sobre o encontro entre os dois balineses. Era uma tentativa de fazer uma Antropologia mais de diálogo.

Outro lugar onde estive, relacionado com imagens, foi o Canadá. Ganhei uma bolsa do governo canadense e pude visitar várias universidades no Canadá, incluindo Toronto e Ottawa, e fui até a sede do Instituto Nacional de Filmes Canadenses, em Montreal, Quebec. Lá, pude ver filmes nos arquivos e fiz uma pesquisa sobre cinema canadense. Depois, dei uma disciplina na pós-graduação sobre o assunto. Foi uma experiência muito interessante entrar em contato com outras escolas cinematográficas no mundo, além da francesa e da norte-americana. Fiquei muito interessada no cinema ca-

nadense durante essa experiência e, mais tarde, durante um pós-doutorado com o Piault, revisitei alguns filmes. Piault era um grande admirador de Pierre Perrault, especialmente de um filme com caçadores. No Brasil, a filmografia canadense é pouco valorizada e muitos de nós, que estudamos na França, nos concentramos na produção francesa e no Rouch, que é muito influenciado pelo cinema direto, não apenas o canadense, mas também o norte-americano.

Visitei também, em Londres, a Granada TV para conhecer a escola de Manchester, onde Sylvia Cayubi e outros fizeram sua formação, mas não pude entrar em contato com a Antropologia Visual de lá. Era difícil conseguir filmes desse grupo, de David MacDougall, da Granada TV, porque eles eram muito caros.

Algo que considero muito importante em termos de minha formação no cinema francês foram as aulas do Jacques Aumont. Eram aulas fascinantes, pois ele projetava filmes e discutia conceitos cinematográficos, como por exemplo, o “raccord”, a montagem e a ligação entre as imagens. Ele também discutia sobre porque Bazin considerava a montagem proibida. A análise de filmes, a linguagem e o vocabulário que ele nos ensinou para falar sobre cinema foram muito importantes para mim e ajudaram a compreender as imagens.

Quanto ao cinema direto, acho que o filme norte-americano sobre a campanha eleitoral de John Kennedy (*Primary*, do Robert Drew) é um momento muito importante. Mas há outros. É claro que todos foram muito influenciados pelo cinema soviético, por *O homem com câmera*, do Vertov, pelo movimento do Kino-Olho. Essa é a grande influência desse cinema direto.

Se fosse apontar o que instruiu meu olhar seria o cinema direto, assim como o cinema soviético - especialmente *O homem com câmera*, na leitura do Piault. Acredito que seja uma grande influência no cinema em geral. Gagnei de um aluno um livro sobre o cinema soviético, uma edição de 1928, que guardo como relíquia. Realmente Vertov é uma das minhas paixões.

Voltei a Berkeley para um outro pós-doutorado alguns anos depois, em 2012, e lá pude fazer uma pesquisa nas bibliotecas para escrever verbetes de cineastas para o livro “*Le Dictionnaire universel des créatrices*”, que são três volumes bastante extensos. Escrevi verbetes curtos sobre a

Antropologia Visual na Argentina, Antropologia Visual no Brasil, e cineastas como Robin Anderson, Ruth Berkerman, Ruth Behar, Ruth Benedict, Katherine Durham, Germaine Dieterlen, Maya Deren, Ana Maria Galano e Dominique Gallois.

Penso que minha relação com a Antropologia Visual tem sido mitigada, uma vez que tenho me concentrado em outras atividades que tiveram maior centralidade durante o meu percurso acadêmico. No entanto, a atuação como orientadora tem sido bastante significativa nessa área e tem sido extremamente gratificante orientar alunos, como o primeiro, que foi o do Finco, sobre a publicidade da Benneton³; o trabalho de fotografia com pescadores da Anamaria Teles⁴; o da Adiléia, sobre Senna, e na tese, sobre Batman⁵; o Marcelo, em sua tese sobre os filmes de Tarzan⁶; a Érica⁷, sobre coveiros; o Maycon⁸, sobre imagens do jornalismo esportivo; o Cristhian⁹, com quem continuo trabalhando, sobre festivais de cinema; a Juliane, sobre recepção de quadrinhos¹⁰; a Melina¹¹, que me fez voltar às novelas; e mais recentemente, a Sil¹², com uma tese sobre histórias em quadrinhos e lesbianidade; a Monique Malcher, também sobre quadri-

-
- 3 Henrique Finco. *O Paradoxo Benneton*: um estudo antropológico da publicidade. 1996. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).
 - 4 Anamaria Teles. *Sereias e Anequins*: uma etnografia visual com pescadores artesanais da Barra da Lagoa, Florianópolis. 2002.
 - 5 Bernardo, Adiléia Aparecida. *Efeito Tamburello*: estudo antropológico das imagens em/de Ayrton Senna Dissertação, PPGAS/UFSC, 1998. E *Batman e a cidade*: uma etnografia das imagens de histórias em quadrinhos do Homem Morcego. 2007, tese PPGAS, UFSC.
 - 6 MRS Ribeiro. *Da economia política do nome de África*: a filmografia de Tarzan. PPGAS/UFSC, 2008.
 - 7 Érica Quinágia Silva. *O presente de Prometeu*. Contribuições a uma Antropologia da morte (e da vida). 2008. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).
 - 8 Maycon Henrique Franzoi de Melo. *Narrativas de Futebol*: Etnografia da Mídia no Avai FC (Florianópolis/SC). 2012. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).
 - 9 Cristhian Fernando Cajé Rodriguez. *Making On*: Ritual, performance e representação na Mostra Curta o Gênero. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) e também *Os vencedores cheios de glória?*. Articulações entre masculinidades e memória na imagem do remo em Florianópolis. 2020. Tese (Doutorado em Antropologia Social)
 - 10 Juliane Di Paula Queiroz Odinin. *Super heroínas em imagem e ação*: gênero, animação e imaginação infantil no cenário da globalização das culturas. 2009. Tese (Doutorado em Doutorado Interdisciplinar de Ciências Humanas)
 - 11 Melina Ayres. *Telenovela e deficiência física*: uma análise sobre a construção de significado da paraplegia a partir da telenovela *Viver a vida*. 2015. Tese (Doutorado em Interdisciplinar em Ciências Humanas)
 - 12 Silmara Simone Takazaki. *Lesbianidade, Representatividade e Estereótipos*: Filmes de Animação como Tecnologia de Gênero. 2021.

nhos¹³; a Natalia, sobre grafites na Colômbia¹⁴; a Andrea¹⁵, com uma fotoetnografia dos Guarani de Imbituba; além do trabalho no pós-doc da Marina, sobre o Alberto Cavalcanti¹⁶; e do Alex, que criou a TVABA¹⁷.

Embora eu esteja atualmente envolvida com a política acadêmica e pesquisas em outras áreas, como a Antropologia da alimentação e do esporte, especificamente o futebol, a minha conexão com as imagens persiste por meio dos estudantes e do NAVI. Isso inclui a organização de Mostras de Fotografia e Audiovisual durante o Fazendo Gênero, um encontro bienal realizado em Florianópolis, com foco em gênero, mas que inclui uma mostra de fotografia e documentários.

Também fomos responsáveis pela organização de mostras de fotografias durante o Congresso Mundial da IUAES (International Union of Anthropological and Ethnological Sciences, uma organização que existe desde o século XIX), em Florianópolis, 2018.

13 Monique Malcher. Gênero e quadrinhos: Mulheres na São Paulo dos anos 1920 em Sem Dó de Luli Penna. 2024.

14 Natalia Pérez Torres. Olhando o conflito na Colômbia: graffiti, imagem e cidade na construção da "paz possível". 2022. Tese (Doutorado em Curso de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas)

15 Andrea Eichenberger. Photoéthnographie des indiens Guarani de SC/ Brésil. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social).

16 Alberto Cavalcanti e a reinvenção do documentário. 2013.

17 Alex Vailati. ABATV. Uma plataforma visual para pesquisa e divulgação da Antropologia brasileira. 2015.

Doi: 10.35260/54212250p.141-168-2025



Marco Antonio Teixeira Gonçalves é Professor Titular de Antropologia do Departamento de Antropologia Cultural do IFCS-UFRJ e do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ (1984 até o presente). Pesquisador do CNPq, Produtividade em Pesquisa desde 1998. Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). Mestre e Doutor em Antropologia Social pelo Programa Pós-graduação de Antropologia Social do Museu Nacional-UFRJ, orientado por Eduardo Viveiros de Castro (1984-1995). Atua nas áreas de pesquisa sobre Antropologia Visual, Antropologia e Cinema, Cosmologia, Criação de Mundos Culturais, Etnologia Indígena, Narrativas e Subjetividades. Realizou Pós-Doutorado na Universidade de St. Andrews (Escócia) (1996-1997), com supervisão de Joanna Overing. Foi Visiting Scholar Senior, Bolsa Capes, na New York University (2015-2016), com supervisão de Faye Ginsburg. Fez Estágio Senior - Bolsa CNPq, New York University (5 meses -2018), com supervisão de Faye Ginsburg. Foi professor visitante: Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica) (1998, 2005), Universidade Complutense de Madrid (2000), Pesquisador Convidado na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris (2006, 2010, 2011) colaborando com Carlo Severi, Phillipe Descola e Anne-Christine Taylor. Fez Pós-doutorado na Sorbonne Lettres, Paris entre 2021-2022. Pesquisador convidado na Universidade de Nanterre, EREA-LESC, Paris, 2024 (Janeiro e fevereiro). Fez parte do GT de imagem da Associação Brasileira de Antropologia 2006-2008, 2008-2010.

<http://lattes.cnpq.br/0687970662971808>

As imagens jogam do lado da incompletude: entrevista com Marco Antonio Gonçalves¹

Marco Antonio Gonçalves

Wellington Maria Vasconcelos Frota

Marcos Vinícius Vieira do Nascimento

Marco Antônio Gonçalves (MAG): Eu sempre tive muito interesse pela imagem. Iniciei minhas pesquisas na etnologia sobre cosmologias indígenas no começo dos anos 80. Passei a me interessar por essas paisagens mentais, imagens mentais das cosmologias indígenas, propriamente a construção da cosmografia, de um cosmos. Quando fui realizar meu trabalho de campo com os Pirahã, no sudoeste do Amazonas, percebi que esta sociedade apresentava uma forma estetizada do mundo cosmológico, o mundo se divide em muitos patamares, muitas terras superpostas, e cada um destes mundos são descritos imagetivamente, seus seres, suas cores e suas formas. O xamã visita estes mundos outros e de seu retorno produz uma discursividade imagética, sensorial do que experienciou nestes mundos que são traduzidos em ricas descrições imagéticas. Este foi um dos temas fortes de minha pesquisa de doutorado, já existia ali uma ‘etnologia visual’. Foi, também, no âmbito desta pesquisa que realizei meu primeiro



¹ A entrevista foi realizada em 06 de dezembro de 2017 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/XH305u9oYNc?si=hm-Gn0PIJGuQOk6X>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas e Philipi Bandeira.

filme, em 1989. Tinha um amigo suíço, Daniel Keller, que tinha uma câmera VHS e fomos juntos para os Pirahã e ficamos dois meses filmando, produzindo um total 60 horas de imagem. Depois eu me associei a um montador de cinema, Paulo Pestana, e fizemos um roteiro para edição. O resultado foi um documentário intitulado “Tse ibiisi abaagio - Somos apenas corpos”, do tipo clássico, narração em off. É um filme que ‘explica’ a cosmologia Pirahã. Este filme entrou na primeira edição da Mostra Internacional do filme etnográfico no Rio, organizado pela Patrícia Monte-Mor e depois teve muitas exibições em centros culturais, universidades. É um filme que eu não gosto, foi pouco pensado, refletido e naquela época eu não tinha muita noção do que fazer com aquelas imagens, que linguagem adotar na construção de um filme. Foi um filme mais do editor do que meu e ia aceitando suas sugestões e ideias e tudo era limitado pela ilha de edição mecânica de Super VHS, que exigia muito trabalho e, sobretudo, seguir uma sequência, não havia a possibilidade de mudar de ideia uma vez iniciado o processo. Seguíamos um mapa de edição detalhado. Este foi meu primeiro contato como realizador.

Nilson Almino Freitas (NAF): O filme foi em que ano?

MAG: Foi em 1989. Antes disso, na verdade, eu tinha tido contato com a ainda embrionária Antropologia Visual brasileira através da antropóloga Claudia Menezes, que foi produtora e diretora de alguns filmes. Assisti na casa de Claudia algumas projeções dos filmes de Boas sobre a costa noroeste americana e outros filmes de Jean Rouch. Em 1985, ela organizou uma mostra do filme etnográfico no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, depois organizou uma coletânea de textos, em 1987, que publicava uma primeira geração da Antropologia Visual no Brasil: Etienne Samain, Fernando de Tacca, Patrícia Monte-Mor, Milton Guran e ainda Jorge Prellorán. Isso só para dizer que este meu interesse por cinema etnográfico veio crescendo e se desenvolvendo. Mais tarde, em 1993, com a primeira mostra do filme etnográfico, participando com um filme, o meu interesse se cristaliza mais. Numa dessas mostras, acho que em 1995, conheci pessoalmente Jean Rouch, presente no festival com mostra de seus filmes e palestra. Nesta época, Jean Rouch foi também para a USP e foi por esta ocasião que o Renato Sztutman, Ana Lucia Ferraz, Edgar Cunha e Paula Morgado realizaram o filme “*Subvertendo fronteiras*”. Desde esta época comecei a me interessar mais pelos filmes de Jean Rouch e seu lugar na

Antropologia. Mas estes filmes eram ainda enigmáticos para mim, eu não tinha muito contato com a Antropologia Visual, não tinha formação nesta área, apenas gostava de vídeo, dessa linguagem, achava este novo campo muito interessante. Tinha uma colega e amiga, Ana Maria Galano, que organizou no IFCS, na UFRJ, um núcleo de audiovisual, o NAVEDOC. Ana Maria Galano era viúva do Joaquim Pedro de Andrade, célebre cineasta brasileiro, um dos grandes realizadores do cinema novo. Ana Maria Galano, em 1985, quando Joaquim Pedro preparava o roteiro de seu filme (que não foi rodado) “*Casa Grande & Senzala & Cia*”, e eu acabava de chegar da Amazônia, dos Pirahã, me convidou para eu projetar os meus slides para Joaquim em sua casa. Assim, através de minha relação com Ana Maria Galano, fui me aproximando, também, da questão do visual, mas de um modo ainda não muito compromissado. Profissionalmente eu continuava etnólogo, trabalhando com Amazônia, participando da discussão sobre cosmologia ameríndia, ligado ao grupo da primeira geração de alunos de Eduardo Viveiros de Castro, que me orientou no mestrado e doutorado. Nesta ocasião, na casa de Ana Maria Galano, também conheci Eduardo Escorel e muitas pessoas do cinema que frequentavam sua casa.

Acho que o momento, de fato, que eu comecei a querer entrar na Antropologia Visual foi quando estava na França, fazendo um pos-doc, em 2004, 2005. Em Paris pude assistir uma pequena mostra de filmes de Jean Rouch, ele tinha falecido em 2003. Dos filmes que assisti, achei todos fascinantes, intrigantes e naquele momento queria seguir pensando mais sobre a linguagem de seus filmes, sua relação com a Antropologia. Foi assim que eu desenhei um programa de leitura e visualização de filmes, passando a me dedicar a escrever alguns ensaios sobre sua trilogia migratória (Os mestres loucos; Eu, um negro; Jaguar). Nesta época era ainda muito difícil ter acesso aos filmes de Jean Rouch. Não é como hoje em dia, que a Video Filmes distribui os filmes no Brasil ou você assiste na internet. Existiam apenas uns 6 filmes de Jean Rouch de boa qualidade que permitisse uma análise. Hoje, temos 120 filmes digitalizados, naquela época mesmo os arquivos do CNRS eram bem desorganizados. Assim, iniciei a pesquisa com a intenção de publicar um livro sobre o seu cinema, que se materializou no “*O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*”, publicado em 2008. Uma pessoa fundamental na pesquisa sobre Rouch foi Marc Piault. Piault foi central, pois para além de ler seus trabalhos e ter

suas dicas, generosamente leu a primeira versão do livro, contribuindo com muitas críticas e sugestões que realmente transformaram completamente o livro e ainda tive o privilégio dele aceitar escrever um prefácio.

Destaco também que a leitura do livro de Piauxt, “*Cinema e Antropologia*”, foi muito importante para pensar o cinema e Antropologia para além da Antropologia Visual, que ajuda a alargar as discussões sobre documentário, filme etnográfico, ficção. Enfim, pelo fato de Marc Piauxt ter sido muito influenciado por Jean Rouch, por ter sido uma pessoa próxima de Rouch, tinha uma percepção inovadora do que poderia ser a relação entre Antropologia e cinema, que eu me identifico completamente. A ideia do livro sobre Jean Rouch era justamente um modo de reintroduzir suas principais discussões fílmicas na Antropologia. De tudo que lia, percebia que o trabalho de Jean Rouch ainda era, nos anos 2000, sem muito espaço na Antropologia francesa, ainda dominada pelos desdobramentos do estruturalismo de Levi Strauss, cuja posição era proeminente no campo da Antropologia francesa. Jean Rouch vinha de uma tradição outra, formado por Marcel Griaule, Michel Leiris. Rouch era muito mais discutido nos Estados Unidos do que na França. O Steven Feld, o etnomusicólogo americano, foi para a França na década de 60 e lá fez um estágio com Jean Rouch, o que lhe proporcionou esta entrada numa Antropologia mais sensorial, trazendo Rouch para a academia americana, organizando uma significativa coletânea dos principais trabalhos de Jean Rouch. A partir da Antropologia pós-moderna, Jean Rouch foi ressignificado e passa a ser um grande expoente, uma vez que as questões postas por Jean Rouch nos anos 50 e 60 reverberam, *avant la lettre*, os problemas evocados pela Antropologia americana, a poética da etnografia, a ética da Antropologia, a Antropologia compartilhada. Assim, Jean Rouch era pós-moderno antes de existir a pós-modernidade, ecoava a multiplicidade, múltiplas verdades, polifonia. Jean Rouch se insurge, desde o começo, contra a ideia da Antropologia construir um discurso positivista sobre o outro, contra a “voz do dono”, da autoridade. Para Rouch, o outro partilhava o processo de construção da própria etnografia e assim seria possível construir uma etnografia fílmica baseada em conceitos nativos, como os conceitos africanos de possessão que o levou à conceituação de cine-transe. Rouch era um autor e realizador instigante, criativo, alternativo a um modo de etnografia mais tradicional e clássica professada pela Antro-

pologia inglesa, por exemplo, ou mesmo um modo estruturalista de fazer Antropologia na França.

Jean Rouch, nos anos 90, trazia com seus antigos trabalhos um ar novo para a Antropologia americana e frequenta muito Nova Iorque e um grupo de antropólogos como Faye Ginsburg, da Universidade de Nova Iorque, que promove muitos encontros, colóquios, mostras e seminários com e sobre Jean Rouch. Faye Ginsburg foi aluna do Jean Rouch nos anos 70, quando ele ofereceu cursos, ateliês de filmagens, discussões de etnografia no momento que ele funda, com Margareth Mead, o que veio a se tornar mais tarde no Margaret Mead Filme Festival, o primeiro festival de cinema etnográfico dos Estados Unidos. Nesta ocasião do primeiro festival, Jean Rouch faz um filme durante o evento, um *portrait* de Margaret Mead, em que ele conversa com ela, um filme muito interessante. Quem fez o som deste filme foi o John Marshall. Tudo isso para mostrar que a minha entrada de verdade na Antropologia Visual foi através de Jean Rouch.

A partir de 2005 eu comecei a ler muita coisa, um pouco autodidata. Dei um curso na pós-graduação e na graduação sobre Etnografia e Imagem, junto com Scott Head. Depois fui ministrando outros cursos, criando esse interesse por Antropologia Visual na UFRJ. Cursos que me estimulavam a ler e assistir filmes da Antropologia Visual brasileira, que nesta altura já estava bem avançada. Eu entrei neste campo bem depois de Cornelia Eckert, Ana Luisa Rocha, Clarisse Peixoto, Patrícia Monte-Mor, Sylvia Caiuby, Peregrina Capelo, que já tinham seus núcleos de pesquisa estruturados, consolidados. Eu sempre namorei a Antropologia Visual, mas não casei, não tenho um compromisso firme com a Antropologia Visual, uma vez que meus interesses cruzam este campo, mas não se concentram de forma exclusiva nesta área do conhecimento. Os filmes que eu realizei não são filmes etnográficos *stricto sensu*, embora contenham etnografia. Meus interesses também convergem para pensar cinema, visualidades, etnografia visual, isto é, formas de etnografia que se apoiam em discursos imagéticos e em narrativas visuais. O que mobiliza mais é pensar as relações, as potências entre etnografia e imagem, e por isso me dediquei a pensar Rouch como antropólogo mais do que cineasta.

No campo do cinema, nacional e internacional, Rouch é mais conhecido como cineasta e apenas alguns de seus filmes mais cinematográficos são

evocados ou assistidos. Somente a partir de 2009 que surgiu uma difusão maior dos filmes de Jean Rouch no âmbito da Mostra de Filmes Jean Rouch, organizada por Mateus Araújo, professor da USP na área de cinema. Pude colaborar bastante com esta Mostra, que percorreu muitas capitais brasileiras, Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, Recife, Curitiba, Porto Alegre. Reuniu, pela primeira vez, a maior quantidade de filmes do Jean Rouch juntos, acho que foram 115 filmes. Participaram pesquisadores brasileiros e internacionais, muitos seminários temáticos, palestras, conferências. Foi um momento especial de poder ter acesso, em boa qualidade, aos filmes de Jean Rouch. Esse festival foi o advento que recentrou Jean Rouch, seus filmes, suas ideias, no campo do cinema e da Antropologia. Os filmes de Jean Rouch são convites sedutores a entrarmos no mundo do visual, do cinema etnográfico, da Antropologia. Filmes bem realizados, que conseguem mobilizar as plateias. Muitos antropólogos se converteram em antropólogos visuais através da inspiração rouchiana, é o caso de Faye Ginsburg, Paul Henley, meu próprio caso e de muitos outros que passaram a pensar ou fazer cinema na interface com a Antropologia. Foi assim que meu interesse foi se direcionando a esse campo de estudos do visual. Passei a dar cursos mais regulares e em seguida quis passar para a realização de filmes.

Eu penso que na Antropologia Visual, as visualidades, o cinema, a etnografia impõem um método que leva em conta uma prática. A prática neste campo ensina muito sobre a epistemologia, sobre o modo de pensar e fazer imagens. No cinema, fotografia ou artes plásticas, pintura, escultura, se a pessoa não tem a prática, a realização, não consegue elaborar determinados processos de conhecimento. Sempre achei que seria importante realizar alguns filmes, mesmo que não prosseguisse nessa direção de realizador, para compreender conceitualmente o que significa produzir

Eu penso que na Antropologia Visual, as visualidades, o cinema, a etnografia impõem um método que leva em conta uma prática. A prática neste campo ensina muito sobre a epistemologia, sobre o modo de pensar e fazer imagens. No cinema, fotografia ou artes plásticas, pintura, escultura, se a pessoa não tem a prática, a realização, não consegue elaborar determinados processos de conhecimento.

imagens e o próprio estatuto das imagens e suas linguagens. Daí eu criei O NEXTIMAGEM em 2006, um Núcleo de experimentações em Etnografia e Imagem que seria mais voltado para a realização e estimular alunos e colegas a realizar filmes e experimentos etnográficos visuais. O Núcleo conseguiu aprovar um projeto no CNPq e comprar uma primeira câmera, hoje uma “câmera vovó”, Panasonic 3ccd, Mini-DV. Comecei a filmar com essa câmera, filme de pesquisa, estava na época realizando uma pesquisa sobre o cordel e a cultura popular no Cariri, e lá produzi muitas horas de imagens e comecei a fazer pequenos filmes, pequenas narrativas, que eu nem chamo de filmes, porque filme é algo mais complexo, são de fato filmes de pesquisa, entrevistas, rituais, imagens tomadas no calor da pesquisa, sem roteiro definido e no “só depois” do filmado, que pensamos como poderíamos organizar, editar esse material, o que é um caminho também muito penoso e difícil.

Continuando nos meus cursos sobre imagem, surge meu outro livro, “*Devires imagéticos*”, em parceria com Scott Head, com vários colaboradores, pensando sobre o “devir imagem”, a transformação da imagem, quando a imagem passa para as mãos daqueles que eram antes os filmados, explorar a potência da autorrepresentação, da autoetnografia, outros modos de produzir uma etnografia. Paralelamente ia realizando pequenos filmes de pesquisa, que passaram em festivais, festivais mais etnográficos, como a Mostra do Filme Etnográfico, organizado por Patricia Monte-Mor que se tornou um espaço central, no Rio de Janeiro, para veicular esses filmes para um público maior e poder discutir problemas e questões derivadas do filme e da pesquisa. A seguir eu me interessei por biografia e etnografia de alguma forma vinculada à imagem. Foi daí que nasceu um outro livro intitulado “*Etnobiografia*”, que inclui pensar a ideia de pessoa e personagem, sobretudo no cinema. Eu percebi que o cinema é por excelência biográfico, David MacDougall foi pioneiro em abordar esta questão. No cinema é inescapável a presença, o corpo, mesmo que a pessoa esteja enquadrada, alguém falando por ela. Não existem filmes sem presença, pessoas, objetos, paisagens. Em um filme sempre vemos imagens, há algo na tela e mesmo que haja uma generalização, sempre resta uma imagem. Então o que chamo de biografia, de presença, é algo intrínseco ao processo de construção da narrativa. Este é um tema que sempre me interessou. Como narrar uma cultura através de uma biografia? E desta indagação é

No cinema é inescapável a presença, o corpo, mesmo que a pessoa esteja enquadrada, alguém falando por ela. Não existem filmes sem presença, pessoas, objetos, paisagens. Em um filme sempre vemos imagens, há algo na tela e mesmo que haja uma generalização, sempre resta uma imagem.

que procuro explorar este conceito de etnobiografia, que junta vidas e processos culturais.

Esse conceito é recorrente no campo da Antropologia e foi também proposto por Cornelia Eckert e Ana Luisa Rocha. O fundador desse conceito é o cineasta argentino Jorge Prelorán, que trabalhava a partir desse dispositivo, de abordar vidas para aceder a formas culturais. Tive acesso aos filmes de Prelorán quando estive no México através de Antonio Zirion, antropólogo visual e realizador mexicano. Assistindo aos fil-

mes de Prelorán, fiquei muito entusiasmado e me aprofundi em seu conceito de etnobiografia, procurando juntar personagem e pessoa, vidas e culturas. Também destacaria o cinema de Eduardo Coutinho, que desde os anos 1980 vem influenciando gerações de pessoas que trabalham com as imagens. Coutinho era amigo de Ana Maria Galano, que introduziu seu filme no espaço das mostras de filmes na ANPOCS, ainda em meados dos anos 80. Eu assisti *“Boca de lixo”* em um encontro da ANPOCS em Caxambú, com a presença de Coutinho, que discutiu seu filme após a sessão. O Coutinho trabalhava em um escritório em frente ao IFCS-UFRJ, no Largo de São Francisco, no Rio de Janeiro, onde trabalho. Ele estava com certa frequência tomando café na cantina e volta e meia nos encontrávamos por ali com a mediação de Ana Maria Galano. Os filmes de Coutinho sempre eram exibidos no IFCS em diversas ocasiões, em seminários, em aulas. O seu filme sobre televisão, *“Um dia na vida”*, realizei junto com Eliska Altmann um lançamento no IFCS em 2011. O filme era impossível de ser exibido em circuitos oficiais de cinema porque exibia imagens das TVs abertas sem ter os direitos destas imagens. O filme é sobre a TV aberta, ele capta imagens durante um dia, 24 horas, de todas as TVs abertas e depois constrói uma montagem linear das primeiras cenas do dia até meia noite. Começava com uma aula de inglês e terminava com a última cena, que era a de um copo d’água sendo benzido por um pastor via satélite e as pessoas em suas casas poderiam beber esta água orada. Coutinho tinha uma exigência

para esse filme, que deveria ser exibido sempre em tela de cinema e nunca em TV, justamente para produzir um efeito de alteridade sobre a televisão. O Coutinho e sua obra provocam muitas discussões conceituais sobre o cinema, o documentário, modos de exposição, personagens. Embora seus trabalhos fossem uma fonte permanente de inspiração e aprendizado, escrevi pouco sobre sua obra. Escrevi um artigo sobre o filme “*Moscou*”, publicado na Revista do CEBRAP, em que eu o analiso, resgatando sua relação com o teatro de Tchekhov. *Moscou* é um filme que foi considerado mais tangencial ao “dispositivo” engendrado por Coutinho, recebendo algumas críticas e uma das mais contundentes é a formulada por Eduardo Escorel. O artigo procura compreender essa crítica de Escorel tentando recentrar *Moscou* como uma espécie de filme epistemológico de Coutinho, uma espécie de ontologia de sua obra. E nesse filme, Coutinho trabalha com personagens que se tornam pessoas no processo de encenação da peça “*As três irmãs*”, de Tchekhov, pelo grupo de teatro Galpão. Nos extras do filme “*Morro da Conceição*”, de Cristiana Grumbach, Coutinho responde a pergunta “O que é o documentário?” dizendo: “documentário, em uma palavra, é a alteridade, essa coisa da Antropologia, alterar a si próprio no processo de construção de uma ideia sobre o outro, transformar-se em um processo”. Penso que essa colocação de Coutinho explica muito o seu cinema e, de algum modo, sua relação com a Antropologia. Mesmo com hesitações em se identificar com a Antropologia, Coutinho lia muito Antropologia e desse seu investimento também deriva essa noção da alteridade, que enfatiza que construímos sempre personagens de nós mesmos, seja para a câmera, seja na relação com um interlocutor. Nesse sentido que ele nos diz que através de uma relação, a pessoa se constrói, se inventa como personagem, fabula sobre si. E aqui a fabulação é algo crucial, tanto no cinema de Rouch quanto no de Coutinho, e por isso ele sempre citava Deleuze dizendo que as pessoas no ato da filmagem estavam “em flagrante delito de fabulação”.

Nesse sentido, temos que a relação entre quem filma e quem é filmado funda a possibilidade do cinema do mesmo modo que a etnografia, onde pessoas se constroem para outrem e todos se alteram nessa relação. Somente mais tarde é que resolvi pensar em fazer um “filme de verdade”, isso é, com argumento, roteiro e pensado como um filme, embora dialogasse com a etnografia. Não seria um “filme de pesquisa”. Conversei com uma

amiga e colega socióloga, Eliska Altmann, quem também havia trabalhado com Coutinho no filme *Edifício Master*. Juntos pensamos uma possibilidade de um filme. Nesta época, eu estava escrevendo e organizando o livro sobre *Etnobiografia*, e queria escrever um artigo sobre a escritora Carolina Maria de Jesus, especificamente sobre seu diário, *“Quarto de despejo”*. Um livro que fez um sucesso estrondoso nos anos 1960, quem tem mais de cinquenta anos, incontornavelmente, ouviu falar de Carolina e seu livros. Esse livro foi traduzido em dezessete línguas, na época vendeu mais que Jorge Amado. Os diários de Carolina se passavam na favela do Canindé, onde vivia em São Paulo. Sobre o *“Quarto de despejo”*, Roberto Damatta escreveu um pequeno ensaio em que fazia uma defesa do livro diante das acusações endereçadas a Carolina, por uma colonizada crítica literária, de que sua literatura era “pobre”. Damatta chama atenção para justamente sua riqueza literária, de poder revelar um mundo da favela, seus valores com tamanha profundidade. Esse livro, as críticas, sua repercussão permaneceu, desde os anos 1980, no meu horizonte de interesse. Daí resolvi escrever um ensaio aprofundado sobre Carolina e sua literatura, sua biografia e sua cultura, que foi publicado nos *Horizontes Antropológicos*. Neste mesmo momento pensei em fazer um filme sobre este tema. Daí que entra Eliska Altmann e, juntos, pensamos em fazer uma ponte entre mulheres de hoje numa favela no Rio de Janeiro, a favela da Maré, e os diários de Carolina. 50 anos depois, Carolina adentraria na Maré e, junto com outras personagens atuais, o filme trabalharia as continuidades e descontinuidades. Queríamos mostrar uma favela falada no feminino, escapando do discurso masculino dos bandidos ou policiais. Isabel Pennoni, diretora de teatro e antropóloga, dirigia a Cia Marginal na maré e nos apresenta uma atriz, Geandra Nobre, que topou fazer o filme como Carolina e ela mesma fez a produção e foi responsável pelo filme ter existido.

Então eu e Eliska nos colocamos algumas questões, a primeira delas é seguir uma inspiração flahertiana de somente produzir imagens quando estivéssemos bastante familiarizados com a cultura e as personagens da Maré. Foi depois de uns 13 meses de convivência, quase semanal, na Maré, que começamos a produzir as primeiras imagens. Ficamos indo à Maré, uma vez por semana, entrevistando pessoas, falando com as pessoas, tentando construir imagens de planos possíveis para construirmos então um roteiro para realizar o filme. O filme seguia um roteiro que foi

elaborado pelas entrevistas e pelas pesquisas que realizamos previamente. Fechamos o roteiro em cinco personagens, distintas mulheres que falavam de mundos diferentes, mas que se comunicam. Para cada uma das personagens foi realizada uma grande entrevista e daí perguntávamos como elas imaginariam um cenário para serem filmadas. Fomos construindo um roteiro no processo da pesquisa, pois queríamos ter uma ideia de montagem mais clara e mais ágil. Destaco, também, a importância da fotografia do filme, realizada por Gê Vasconcellos, morador da Maré e formado na Escola de Fotógrafos Populares (Observatório das Favelas), que produziu uma geração de importantes artistas visuais. Para nós, o filme era um desafio de relacionar cinema e etnografia, pois queríamos fazer essa ponte mais explícita com o cinema, nos afastando propositalmente do chamado filme etnográfico. Essa relação com o cinema nos parecia crucial para a realização de uma Antropologia plenamente visual, uma vez que entendíamos que no Brasil, nas universidades, com raras exceções, são disciplinas bem separadas.

Na França, o livro de Marc Piault nos mostrava esta possível interlocução entre cinema e Antropologia. A geração do Truffaut, Godard, da Nouvelle Vague discutia cinema e também Antropologia, etnografia e de certo modo incorporou essa experiência visual da Antropologia em suas obras cinematográficas. Na universidade de Nova Iorque, o centro coordenado por Faye Ginsburg, e também na pós-graduação, esta relação é muito produtiva, o curso de Antropologia Visual tem uma grande participação do departamento de cinema. Muitas das atividades desta pós-graduação são, efetivamente, com os professores de cinema e se realizam na escola de cinema. Por isso que quando chegou o momento de eu realizar um pós-doutorado ou estágio sênior escolhi, por duas vezes, ficar sediado na New York University, supervisionado por Faye Ginsburg. Lá pude fazer uma formação mais formal em Antropologia Visual e pude compartilhar também uma interlocução com Robert Stam no departamento de cinema da NYU. Pude assistir a muitos filmes num contexto de discussão da Antropologia Visual. Neste momento realizava uma pesquisa nos arquivos textuais de Robert Flaherty sediados na Columbia University. O arquivo Flaherty tem 40 mil documentos e foi reunido com a ajuda da viúva de Flaherty em 1967: cartas, diários de campo nos locais em que realizou seus filmes, como Canadá, Samoa, Índia, Irlanda e Lousiana. Material diverso e rico.

Minha ideia é escrever um livro contendo análises de cada um dos filmes de Flaherty a partir da documentação textual sobre estes filmes em seu acervo. Comecei do começo, com *Nanook*, e escrevi um primeiro ensaio que foi publicado na revista de Sociologia & Antropologia. Este filme não é apenas inaugural para Flaherty, mas para o cinema. O impacto de *Nanook* no mundo do cinema foi muito grande. Os documentos do arquivo Flaherty apontam que *Nanook* foi aclamado por sua nova linguagem, close-ups, cenários naturais, representação longe do histriônico teatral. *Nanook* agia com naturalidade para a câmera e a partir deste advento na interpretação, muitos atores imitam *Nanook*, acentuando a vocação da “naturalidade” do cinema, se aproximar da vida diária, das pessoas reais. Eu li cartas de atores e atrizes de Hollywood que escreviam para Flaherty dizendo que ficaram muito impactados por *Nanook*. O cinema dos anos 1920 mimetiza as atuações teatrais, estilo de representação que parecia exagerado quando apresentado na grande tela. Sem falar da aproximação sensorial que Flaherty faz entre *Nanook* e os espectadores através de planos close-up. A ação de *Nanook*, essa suposta “naturalidade” da ação, contamina o cinema vindouro de Hollywood. *Nanook* transcendeu todas as expectativas, inaugurando uma nova forma de atuar no cinema e daquilo que pode ser descrito como documentário, se opondo aos filmes de ficção. Essa recepção e adesão à estética *Nanook* passa a ser a estética do cinema moderno. Não é à toa que Flaherty foi entronado como “O moderno”, seu acervo fílmico foi comprado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Assim, Flaherty se transforma em ícone do modernismo no cinema.

Lendo a documentação no seu arquivo fica claro essa transformação do cinema proposta pela linguagem inovadora de Flaherty. Meu projeto de pesquisa vai nesta direção, procura resgatar e apresentar um outro Flaherty, agora, informado pelo seu arquivo textual. Eu sempre gosto de trabalhar temas e problemas simultaneamente. Tento aliar a realização de filmes e a da pesquisa, mas sem necessariamente que estas duas tarefas estejam organicamente entrelaçadas. Depois do filme que realizei sobre Carolina e a Maré, “*Das nuvens pra baixo*”, comecei outro filme que terminei em 2019 e que teve sua primeira sessão pública no centro de Pesquisa da NYU, coordenado por Pegi Vail e Faye Ginsburg. É um filme aparentemente longe da Antropologia, uma vez que parte da inspiração na obra de Shakespeare, mas que tem a ver com as problemáticas que venho trabalhando, que

são justamente pensar a relação entre pessoas e personagens, biografia e cultura. O filme, que se chama “*O livro da água*”, procura presentificar em imagens um encontro entre personagens de Shakespeare e pessoas reais, cruzamentos de histórias de vida. Surgem os índios Kaxinawá, que narram um mito que se relaciona com Julieta, um casal europeu que revive Ferdinando e Miranda d’A tempestade, um lutador de luta livre que se debate com Otelo e uma atriz que vive Hamlet numa interpretação livre em um estúdio. Cruzamentos de histórias de personagens de Shakespeare. O filme aborda destino, inveja, vingança. Fui buscando personagens no mundo que podiam contar suas histórias de vida que podiam se cruzar com as dos personagens shakespearianos. Eu contava o enredo das peças de Shakespeare para algumas pessoas e perguntava se conheciam pessoas com histórias parecidas. Comecei a fazer essa configuração de filme. A intenção de fazer um filme é justamente poder construir processos reflexivos. Penso que um filme é muito mais que filmagem e edição. É poder resolver pela reflexão como rodar uma cena. A palavra-chave é reflexividade. É claro que existem muitos tipos de documentários, documentários que acontecem coisas, mais processuais, mas para mim o mais importante e o que mais gosto é de juntar o mundo real com fabulações e daí produzir exercícios de reflexão. Autores e realizadores mais clássicos, Rouch e Flaherty, por exemplo, me ajudam a pensar nos modos que gosto de realizar cinema, Antropologia, Antropologia Visual. Este é o meu percurso.

NAF: Nessa linha, você acha que a Antropologia Visual pode ser, ou já é, uma ruptura com a Antropologia tradicional, principalmente baseada na escrita?

MAG: Eu penso que a Antropologia Visual tem um potencial enorme para desestabilizar determinadas narrativas. Jean Rouch encontrou no cinema essa fórmula. Imagina se ele fosse escrever, nos anos 50, sobre o que ele estava filmando! A Antropologia nos anos 50 sobre a África não abordava sincretismo religioso, a vida urbana. Estava preocupada com territórios, rituais, política, tribos, com o interior da África, e não com as grandes cidades que se forma-

A intenção de fazer um filme é justamente poder construir processos reflexivos. Penso que um filme é muito mais que filmagem e edição. É poder resolver pela reflexão como rodar uma cena.

vam. O próprio Victor Turner, por exemplo, que trabalhava com rituais, estava totalmente ligado na tradição Ndembu, seu interesse era sobre os rituais tradicionais. Rouch apresenta uma outra imagem da África que a Antropologia ainda não tinha apresentado. Assim, com Rouch as imagens podem produzir um outro discurso, diferente da escrita. A escrita, naquela época, não estava pronta para lidar com essas questões propostas pelas imagens produzidas por Rouch em seus filmes. O que é interessante então nessas narrativas visuais (fotografia, desenho, documentário ou filme etnográfico) é sua capacidade de desestabilizar uma narrativa clássica textual presa a um determinado gênero de etnografia. A etnografia apresenta, desde Malinowski, com os *“Argonautas do Pacífico Ocidental”*, um gênero estável de narrativa que constitui a Antropologia. De um ponto de vista mais geral, estrutural, da forma, as etnografias na Antropologia apresentam mínimas alterações, são variações de um mesmo tema, uma forma de narrativa textual estável. Nesse sentido, a etnografia textual está presa a cânones, o que não dá muita liberdade de reinventar ou recriar a etnografia textual. O cânone da academia bloqueia os experimentos. A imagem, ou etnografia visual, permite uma certa liberdade até porque ela ocupa, ainda hoje, um espaço ambíguo em relação a um artigo ou livro acadêmico, que são os meios de divulgação científica por excelência. Mas esses lugares ambíguos, às vezes ambivalentes das imagens, conformam sua própria virtude em poder inovar, criar. Uma tese de doutorado tem que seguir um modelo textual, não é um poema, não é prosa, tem a forma textual acadêmica aprendida a partir da leitura de outras etnografias. Já a imagem permite essa libertação do textual, tem uma condição de ser um pouco errante e, por isso, pode inverter lógicas e propor outras discussões e novos caminhos interpretativos interessantes e promissores. Por outro lado, percebo que os alunos de Ciências Sociais não estão ainda preparados para assumir plenamente a imagem como narrativa. Os alunos das Ciências Sociais querem pensar as imagens, escrever sobre as imagens, mas não tanto produzir imagens como uma forma expressiva de suas pesquisas. Não posso generalizar, tem alunos que têm esse projeto, fazem um esforço para produzir imagens, mas não se compara aos de comunicação ou cinema que já têm a questão da produção de imagens incorporada e produzem, naturalmente, imagens. O desafio da Antropologia Visual é justamente este, como pode ser realizada e produzida nos espaços acadêmicos.

NAF: Qual sua opinião sobre a importância da Antropologia Visual no campo da produção do conhecimento científico?

MAG: É importante pensar o que seria de fato a Antropologia Visual. Tem duas questões importantes: uma é a própria concepção de Antropologia e o problema da visualidade, do visual. Quando se juntam essas questões tem-se uma soma bem interessante. A maioria dos antropólogos sempre se apropriou das imagens e sons, isto é, do audiovisual, em suas pesquisas. Desde sempre a produção de imagens e sons foi, naturalmente, incorporada e faz parte dos arquivos de antropólogos, os arquivos de pesquisa. Os arquivos institucionais estão repletos de imagens e sons, fotografias num primeiro momento, filmes num segundo momento, filmes 16mm, vídeo digital. Hoje em dia é muito comum que a maioria dos antropólogos, ao realizar uma pesquisa de campo, por exemplo, produzam materiais audiovisuais como entrevistas filmadas, fotografia, gravações. Mas isso não faz desse antropólogo um antropólogo visual, quer dizer, não vai, necessariamente, produzir uma narrativa visual a partir de seu próprio material. Vai usar seu arquivo audiovisual de diferentes modos, como ilustração, exemplos, citações. Então, nesse sentido, acho que produzir material audiovisual é uma coisa e produzir um material imagético organizado é outra. O Malinowski, por exemplo, não poderia ser considerado um antropólogo visual, embora tenha produzido muitas fotografias e publicado muitas em seus livros pelo simples fato de que não realizou uma narrativa visual para produzir sua reflexão em Antropologia, ao contrário, enquadrando suas imagens em uma narrativa textual etnográfica. Ao contrário de Mead e Bateson, que realizaram, talvez, o maior experimento da Antropologia Visual, que foi a produção de *“Balinese Character”*, que faz uma aposta numa leitura visual de uma cultura. O livro investe na reflexão sobre as imagens e, pela primeira vez na Antropologia, as imagens são protagonistas, e não coadjuvantes, em uma monografia, em uma etnografia. Existe, assim, uma diferença conceitual importante: uma coisa é produção de imagens e outra é a reflexão sobre as imagens, que muitas vezes coincide com a mesma pessoa que produz e reflete.

Nesse sentido, a Antropologia Visual, grosso modo, seria esse encontro entre a Antropologia e o visual. No Brasil temos uma formação em Antropologia basicamente em teoria antropológica, trabalho de campo, etnografia, mas não necessariamente estudamos as discussões sobre visualidades,

leitura de imagens, filmes, movimento, artes, desenhos, enfim, tudo que seja visualidade ou cultura visual. Então, os antropólogos visuais no Brasil têm esta base comum, as questões mais centrais da formação em Antropologia. O visual é um pouco mais complexo. Por que? Porque quando se agrega o visual à Antropologia, não cabe na verdade somente na Antropologia, esse é o problema que a Antropologia Visual enfrenta, que é o seu dever de sair da Antropologia e dialogar com outras interfaces do conhecimento quando se quer produzir uma narrativa visual mais consistente seja na produção ou na reflexão sobre imagens. Esse me parece um ponto crucial. A Antropologia Visual é, por definição, algo construído entre muitas disciplinas. Um antropólogo visual que vai propor uma reflexão sobre um filme, por exemplo, tem que dominar leituras sobre imagens em movimento, história do cinema, linguagem cinematográfica. Isso, portanto, deriva

Quando se agrega o visual à Antropologia, não cabe na verdade somente na Antropologia, esse é o problema que a Antropologia Visual enfrenta, que é o seu dever de sair da Antropologia e dialogar com outras interfaces do conhecimento quando se quer produzir uma narrativa visual mais consistente seja na produção ou na reflexão sobre imagens. Esse me parece um ponto crucial. A Antropologia Visual é, por definição, algo construído entre muitas disciplinas.

que a Antropologia Visual, para se realizar plenamente, necessita ultrapassar a própria Antropologia, isto é, a Antropologia não é capaz, por si própria, de fornecer os instrumentos necessários para se realizar a chamada Antropologia Visual, seja na produção ou reflexão sobre imagens. Quando um antropólogo visual opera com fotografias, por exemplo, precisa saber questões técnicas sobre que máquinas fotográficas produziram aquelas imagens, o tipo de obturador da máquina que permitia que as pessoas possam posar ou não para a máquina. Tudo isso influencia, evidentemente, na própria análise produzida sobre esse material. É importante pensar que a Antropologia Visual depende, efetivamente, dessa condição de estar aberta a outras disciplinas e, portanto, estar ligada às artes plásticas, ao desenho, fotografia e, sobretudo, ao cinema, que é o grande centro da Antropologia Visual. O que

mais a Antropologia Visual produz e reflete é sobre a produção cinematográfica, o que mais faz é produzir filmes.

Primeiramente, a Antropologia Visual está ligada à Antropologia, e isto garante sua associação à questão científica, mas ao mesmo tempo opera na interdisciplinaridade. Esse ponto é crucial, uma vez que o problema da Antropologia Visual é o de construir uma linguagem na interface com outras disciplinas que lhe permita criar uma reflexão crítica que possa ser, também, incorporada pela própria Antropologia. No Brasil, não temos um curso específico sobre Antropologia Visual, existem muitos núcleos de pesquisa e laboratórios que exercem uma parcela da formação dos alunos, mas como disciplina não está enquadrada na graduação ou na pós-graduação, por exemplo, como na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos, onde existem centros que produzem, basicamente, filmes realizados por estudantes de Antropologia Visual. É importante frisar que tanto para produção quanto para a reflexão sobre imagens, é preciso que se tenha esse investimento de formação na interface com outras disciplinas. A Antropologia Visual exerce um caminho de mão dupla em direção ao cinema, às artes, e retorna com outras questões produzidas em outras áreas do conhecimento para o diálogo com a Antropologia.

NAF: Mas você acha que a imagem deve ser reconhecida assim como um texto?

MAG: Eu penso que sim. Um filme é um trabalho importante de interpretação, de produção, de sistematização. Mas aí esbarramos com o problema posto por Gilbert Durand sobre a imagem e o imaginário, em que demonstra que em um mundo racionalizado como o nosso, o imaginário e a imagem são postos em segundo plano.

O imaginário, a imaginação, a imagem se associam à ideia de falso, não verdade, invenção. Até mesmo colegas da Antropologia têm críticas e restrições à Antropologia Visual que incidem sobre as imagens como produção de conhecimento. Existe a famosa crítica radical de Maurice Bloch, antropólogo franco-britânico, à Antropologia Visual que remonta aos anos 90, dizendo que

A Antropologia Visual exerce um caminho de mão dupla em direção ao cinema, às artes, e retorna com outras questões produzidas em outras áreas do conhecimento para o diálogo com a Antropologia.

quem faz a Antropologia Visual não está bem situado no campo da Antropologia ou não está “bom da cabeça”. É uma crítica problemática de quem ignora a discussão sobre imagem, que desde Platão ocupa um lugar central no pensamento ocidental. Ignora, também, o que significa imagem, cinema, fotografia enquanto produtores e propositores de discursos culturais. Ignora, também, que as imagens estão no centro da discussão das artes, tendo uma fortuna crítica copiosa de autores consagrados, como Benjamin, Warburg, Mitchell, Freud. E neste sentido, se a Antropologia Visual pode produzir imagens, pode também se situar numa discussão conceitual e teórica bastante profunda, consistente.

Essa reflexão está na raiz da questão de como percebemos a imagem nos espaços acadêmicos, que muitas vezes não se associa a um espaço de produção de conhecimento. Nesse sentido, é preciso discutir na academia o espaço que a imagem ocupa e reivindicar que ela ocupe cada vez mais proposições de novos conhecimentos e novas interpretações. O cinema é visto com desconfiança pela academia. E se pensarmos que os principais diretores de cinema, dos filmes clássicos nos primórdios do cinema, escreveram e pensaram sobre seus filmes como um espaço reflexivo, filosófico, erudito, como produção intelectual e de conhecimento sobre o mundo! Só que isso não chega, vamos dizer assim, ao conhecimento das Ciências Sociais. Mas para os acadêmicos, o transbordar as fronteiras, o assumir o cinema como forma discursiva, aponta para as dificuldades de aceitação das imagens enquanto potência de um conhecimento sobre o que nos cerca. Mas parece que estas questões estão mudando, a própria realização dos núcleos de pesquisa sobre imagem, que produzem filmes, ajuda a inserir as imagens no plano mais geral da academia, propondo novas reflexões. Na França, por exemplo, tem um mestrado em Nanterre que permite a produção de um filme como trabalho final. Em Manchester e na New York University o filme é, também, aceito como trabalho final. São julgados, avaliados a partir de parâmetros. Não é qualquer edição de imagens que produz um filme do mesmo modo que não é qualquer texto que é uma tese.

NAF: Eu quero perguntar sobre os instrumentos necessários para realizar um trabalho no campo da Antropologia Visual. Hoje em dia tem pessoas que produzem filmes com celular. Mas, na sua experiência no campo da produ-

ção de filmes, como foi que você conseguiu esses instrumentos em diferentes tempos para desenvolver o trabalho de campo na Antropologia Visual?

MAG: Penso que uma coisa é você produzir registro de pesquisa, isso sempre houve na Antropologia, sem se preocupar ou mesmo ter a intenção de realizar um filme, e outra coisa é ter um projeto de realização de um filme no âmbito da área disciplinar de Antropologia Visual. Penso que cada pesquisador tem seu projeto e vai tentar com os meios de que dispõe adequá-lo à parte técnica. Mas insisto que a parte técnica é bem menos importante do que saber o que fazer quando se quer realizar um filme em termos de pensar e produzir uma narrativa. Eu vi um filme maravilhoso realizado completamente em celular Iphone, nos Estados Unidos, dirigido

O mais importante em um filme é a narrativa, a linguagem expressiva e o uso competente da técnica que a pessoa dispõe para realização do filme.

por um chileno e ganhou muitos prêmios. O mais importante em um filme é a narrativa, a linguagem expressiva e o uso competente da técnica que a pessoa dispõe para realização do filme. Pode-se usar câmera Panasonic 3ccd, uma câmera antiga, por exemplo, com aquela lente Leica e realizar filmes que se adequam a uma estética, a uma narrativa. Assim, penso que o mais importante é refletir sobre que projeto queremos realizar, qual linguagem lançaremos mão e adequar tudo isso ao aparato técnico disponível. Existem vários filmes hoje em dia produzidos deste modo. Orientei uma dissertação de mestrado, de Márcio Paixão, sobre um coletivo de cinema formado na UFF chamado Cabeça de Nega, cujos participantes eram pessoas negras que queriam produzir um espaço para poder construir suas narrativas fílmicas, feitas em celular, “cinema de gambiarra”, porém usando uma linguagem de cinema arrojada, conceitual. Produzem filmes a partir de determinados acionamentos, filmes de urgências que são elaborações/denúncias de racismo ou de uma situação de precariedade da vida. Pode-se dizer que são filmes feitos todos com celular e que têm essa base precária, mas o “precário” é a linguagem perfeita para o celular e constitui uma estética arrojada que dá pleno sentido aos argumentos dos filmes. Nesse sentido,

Penso que o mais importante é refletir sobre que projeto queremos realizar, qual linguagem lançaremos mão e adequar tudo isso ao aparato técnico disponível.

tudo é possível de ser realizado quando se adequa seu conceito e linguagem a um instrumento técnico. O mais importante na produção de um filme é muito menos laboratório completo com ilhas de edições, máquinas de última geração, e muito mais reflexões sobre o projeto, a linguagem, o conceito do filme. Uma vez definido esse aspecto superestrutural do filme, passa-se à questão de infraestrutura.

A Antropologia Visual inverte a lógica marxista. Não é necessário ter os meios de produção mais arrojados do mercado para se realizar um filme. Os filmes produzidos pela produtora Filmes de Plástico de Contagem, Minas Gerais, é um exemplo de produzir filmes maravilhosos e competentes a baixo custo. Conseguiram, evidentemente, patrocínios, mas construíram um processo próprio de realização e assim, viabilizaram seus filmes não apenas com técnicas, mas com estudo e talento para produzir uma narrativa usando todos os recursos da linguagem cinematográfica. Do mesmo modo ocorre com o Vídeo nas Aldeias. Existe ali um conceito, discussão, proposta, realização. Hoje em dia tem tantas câmeras novas! No meu caso, a primeira câmera foi uma Panasonic 3CCD, depois veio outra Panasonic que tinha o recurso de 24 quadros por segundo e, finalmente, veio a 5D Mark III da Canon, com três lentes. E cada câmera impõe uma linguagem. A Mark III, por exemplo, penso que não funciona bem para filmar coisas acontecendo, o foco não é simples, as lentes são pesadas, penso que não são câmeras adequadas para gravar ações rituais ou acontecimentos, a não ser que o operador tenha muita prática de câmera. É uma câmera muito mais para usar tripé, para paisagens, ações mais encenadas. Pode se ter uma Mark III 5D, ou uma Mark IV 5D, ou uma Blackmagic e não se conseguir usar estas câmeras numa situação que você precisaria de uma câmera mais ágil, mais rápida, em que, por exemplo, uma câmera Gopro seria mais eficiente. Um filme clássico do Laboratório de Etnografia Sensorial de Harvard, o Leviatã, foi filmado basicamente com uma Gopro. A câmera entra na água, mergulha, sobe, desce, rodopia. Queriam fazer um filme sensorial. Eu acho que esse filme ficou refém de uma linguagem técnico-sensória. E aqui estamos falando de Harvard, o diretor poderia ter realizado com qualquer câmera que desejasse e escolheu a Gopro pela adequação ao seu projeto. O importante é ter um projeto, uma ideia de roteiro, saber como produzir o filme, que tipo de situação filmar, usar qual câmera, quais lentes. Eu acho que também é possível incorporar na linguagem do filme

os problemas técnicos ou suas limitações. O Adirley Queirós, no filme “*Era uma vez Brasília*”, incorporou muitas cenas com problema de foco uma vez que era muito difícil manter tudo focado na nave cenográfica mesmo tendo fotógrafos competentes e experientes. Assim, o foco ou fora de foco, foram incorporados como linguagem do próprio filme. O que seriam “deficiências” passam a ser linguagem, como por exemplo tremer a câmera dentro de um ônibus, em um carro, sem precisar ter um estabilizador e incorporar o tremido como parte do processo de filmagem. Essa é a questão: como você incorpora isso na própria linguagem do seu filme e do cinema que está realizando. Isso não é um problema, acho que é uma questão de reflexão, o que leva a um passo além para se fazer um bom filme. A maioria dos filmes são realizados com um padrão de cinema (foco, enquadramento, estabilidade da imagem, luz), e como diz Adirley Queirós, existem poucos filmes bons, a maioria não é tão interessante.

Penso que a única coisa que leva alguém a fazer um filme é a vontade e o desejo de fazer aquele filme, de realizar aquele projeto. Isso determina tudo, na verdade. Sem essa vontade, sem esse desejo, nada vai acontecer. O desejo leva ao processo de conhecimento de como realizar essa busca para concretizar uma ideia. Um filme não precisa ser caro para ser um bom filme, propositivo. Os filmes do Adirley Queiroz provam isso na prática, desafiam o próprio custo dos filmes. Por que que um filme tem que custar 500 milhões de dólares para ser bom? Os filmes realizados pela Antropologia Visual são filmes simples em termos de custo e produção: Jean Rouch, Robert Flaherty, John Marshall, Robert Gardner. Há uma ilusão endossada pelo próprio campo do cinema que parece um delírio de grandeza estimulado e refletido, penso eu, pelas competições, prêmios, menções honrosas. O cinema comercial opera com essa lógica da arte transcendental kantiana, do belo e do bom, do julgamento estético. O cinema está muitas vezes aprisionado nessa estrutura. Mas o cinema não precisa estar nessa estrutura hierárquica para existir e para ser produzido, e quan-

Penso que a única coisa que leva alguém a fazer um filme é a vontade e o desejo de fazer aquele filme, de realizar aquele projeto. Isso determina tudo, na verdade. Sem essa vontade, sem esse desejo, nada vai acontecer. O desejo leva ao processo de conhecimento de como realizar essa busca para concretizar uma ideia.

do vemos um filme espetacular custar 300 mil reais, toda essa cadeia de produção do cinema comercial e suas “verdades” são desafiadas. Mas a questão da Antropologia Visual e sua produção fílmica é que temos o total controle de produção. Isso é uma liberdade, uma vantagem. E por isso os realizadores nesse campo têm que se dedicar, pensar, refletir, produzir, buscar as melhores soluções para suas ideias funcionarem. Esse ponto é crucial: como solucionar questões, impasses que os filmes se colocam, ir adiante, ter uma formação que garanta a realização do processo de construção desses filmes. Essa formação é o que mais importa no campo da Antropologia Visual.

Philipi Bandeira (PB): Pensando nesses coletivos contemporâneos de cinema, de audiovisual, eles não se definem como antropólogos visuais, não são ligados à academia, são ligados a outras lutas, outros contextos, inclusive de circuito, que esses filmes funcionam. O que os antropólogos e os interessados em Antropologia Visual, teriam a aprender, do ponto de vista da Antropologia simétrica e reversa, com esses coletivos?

MAG: Temos que aprender muito com esses coletivos, temos que aprender como eles aprenderam rapidamente a linguagem do cinema e a ressignificaram. A maioria desses coletivos passa pelo cinema em termos de formação. Adirley fez cinema em Brasília, a Rosa, do Cabeça de Nega, fez cinema na UFF, em Contagem, o Afonso Uchoa passa pelo cinema da UFMG, Takumã Kuikuro se formou com o Vídeo nas Aldeias e depois fez a Escola Darcy Ribeiro de cinema. Então usam essa capacidade de comunicação imediata do cinema, das imagens, para produzir as suas verdades, as suas questões, interrogar a sociedade, o racismo, a questão de gênero, classe social porém fazendo filmes poéticos e políticos, simultaneamente. E daí advém a importância da linguagem cinematográfica. Por que? Porque essa linguagem das imagens está distante da textual. Esse é desafio da Antropologia Visual e o aprendizado que se deve tirar da relação com esses coletivos de cinema. A Antropologia está sedimentada em um excesso de textualidade no modo de apresentarmos as narrativas. Os filmes da Antropologia Visual padecem dessa razão textual, emulando fórmulas textuais que embasam a linguagem acadêmico/científica que estão muito distantes da linguagem imagética como introdução, capítulos, conclusão. A razão textual redundante, repete as mesmas ideias ao longo do texto e às vezes os filmes estão impregnados dessas redundâncias e repetições.

O que é produtivo em um texto não funciona para as imagens. Francis Flaherty fala sobre o problema do textual e do imagético nos anos 40. O que significa fazer imagens? É poder escapar do textual. Então o que se observa na construção fílmica destes coletivos é que ao aderirem ao cinema para se construírem enquanto sujeitos, afirmarem suas interpretações sobre o mundo, se afastam, propositalmente, da linguagem textual engendrando outras narrativas, mais sensoriais, imagéticas. Isso não significa dizer que o textual é ruim, pode-se usar textos em filmes, evidentemente, por exemplo a trilogia de Miguel Borges sobre *As mil e uma noites*, adere a muitos textos que lemos na tela/livro. Pode-se usar o textual, mas deve-se

escapar da narrativa textual como emulando uma narrativa imagética. Uma entrevista não pode ser um texto que vai introduzir, concluir, argumentar o problema do filme. Esse é o desafio: aprender com esses coletivos que procuram outras direções narrativas, explicam muito pouco, textualmente.

O exemplo do filme *“Hiper Mulheres”*, filme realizado por Takumã Kuikuro, Carlos Fausto, antropólogo, e por Leonardo Sette, cineasta. Se esse ritual fosse abordado de um ponto de vista do filme etnográfico clássico, começaria pelo mito, narrativa textual e as explicações sobre o ritual. O *“Hiper Mulheres”* não segue esse caminho, mas nos permite compreender o ritual, o drama ali vivido, as questões evocadas. O que é interessante é que um filme pode fazer reverberar questões, mas se situando do lado da incompletude, contra o texto, que pela repetição e redundância pretende ser o mais claro e completo possível. As imagens jogam do lado da incompletude. Ao lidarmos com as imagens, com a linguagem do cinema, temos que

A Antropologia está sedimentada em um excesso de textualidade no modo de apresentarmos as narrativas. Os filmes da Antropologia Visual padecem dessa razão textual, emulando fórmulas textuais que embasam a linguagem acadêmico/científica que estão muito distantes da linguagem imagética como introdução, capítulos, conclusão.

Ao lidarmos com as imagens, com a linguagem do cinema, temos que aceitar o incompleto como possibilidade narrativa, o que não se aceita na forma textual de um artigo ou livro.

aceitar o incompleto como possibilidade narrativa, o que não se aceita na forma textual de um artigo ou livro. Esse convencimento, essa explicação no textual é possível, mas no cinema soa excedente. O filme tem que ser “menos”, evocar uma discussão, e não “concluir”, fechar uma discussão. O cinema entendeu isso há muito tempo, quando o cinema vira pensamento, ele vai abolir o que? Vai abolir o “Fim”, o “The End”. O filme não tem final, não termina na última imagem. As imagens têm essa potência, estimulam e emulam a imaginação, a criação sobre aquilo que você viu, sem propor um convencimento “científico” inscrito na linguagem textual. E estar ciente dessa potência das imagens é retirar “muletas textuais” do filme que realizamos. Retirar o texto é abrir mão das definições, apostar no “menos”. Um filme na Antropologia Visual não é uma simples realização de entrevistas. Temos que aceder ao papel da palavra falada, por exemplo, proposta por Coutinho. Seus filmes não poderiam ser classificados por filmes-entrevistas. Para Coutinho, a “entrevista” revela personagens na relação com o próprio Coutinho. Os “entrevistados” fabulam, e pelas palavras acedemos a um mundo de imagens sobre si, sobre o outro. Segue a lógica do teatro de Tchekhov, não ter ação, a inação, o estático concentra o imaginário produzido pela fala. Então, essas pessoas que estão participando e produzindo esses coletivos estão ali buscando, através da narrativa imagética, propor suas questões, evitando as “muletas” que nós não evitamos na Antropologia Visual, que se caracteriza pelo excesso de texto, comentários, “entrevistas”. Essa questão deve ser enfrentada, se há uma proposta de visualidade, deve-se abraçar a linguagem visual para que se possa produzir um efeito, e isso é menos científico que a forma textual. A produção imagética é conhecimento, e a produção de conhecimento não necessariamente passa pelo textual. Então, se vamos encarar as imagens, temos que encarar as imagens, enfrentar esse desafio, tentando refletir cada vez que retornamos para adotar a linguagem textual como “solução” para os problemas propostos pelas imagens. Como nos diz Adirley Queiroz, se você não enfrenta as imagens, “não vai fazer um filme, vai fazer um livro, escrever um ensaio, é mais barato, mais eficiente, convence mais gente”.

Queremos fazer filmes? Temos que lidar com a questão visual. Chegou o momento da Antropologia Visual enfrentar a visualidade. Como fazer? Aproximando-se do cinema, se situando proximamente de quem sempre produziu conhecimento fazendo filmes. O cinema é uma produção de co-

nhocimento, grandes intelectuais fizeram filmes, refletiram sobre o mundo. Esse é um aprendizado importante e vemos que os coletivos de cinema rapidamente acionaram as câmeras para enfrentar a linguagem visual, não querem fazer uma tese, não querem fazer uma coisa acabada, explicativa. Querem fazer um filme, um filme tem essa proposição. Entendendo isso abre-se um caminho para ir além, em que os filmes produzidos pela Antropologia Visual possam criar interlocuções, experimentações, críticas, em que se reflete a própria linguagem visual.

NAF: E sobre a restituição da imagem? Como é que você compreende essa questão. Que tipo de reflexão você faz?

MAG: Penso que todas as pessoas têm essa capacidade de socialização imagética, quer dizer, podem se incluir imageticamente nos projetos sobre imagem que estão envolvidas. Sobretudo as pessoas que estão acostumadas à televisão e ao cinema sabem como funciona a narrativa imagética, por exemplo aceitar naturalmente uma descontinuidade no filme, não tendo problemas de entender que no filme alguém pode estar no Japão e no próximo segundo estar na Amazônia. Entendem que não é necessário nas imagens mostrar todo o processo da viagem do Japão para Amazônia. Basta um corte. Penso que essa linguagem e a aceitação dela para as imagens é o que permite essa interlocução direta entre os realizadores e aqueles que são filmados e deriva daí uma participação, engajamento e restituição. Nesse sentido, é muito mais participativo e direto exibir um filme etnográfico e ter um *feedback* do que ler um texto para um grupo, comunidade. A leitura e a escrita, por mais que as pessoas sejam letradas, não são da mesma ordem da recepção imagética. Os filmes, as fotos, permitem um verdadeiro diálogo com as pessoas fora do mundo acadêmico. Jean Rouch percebeu isso nos anos 1950, formava interlocutores e colaboradores em seus filmes, possibilidade de poder conversar e transformar as perspectivas e imagens. O filme, diferente de um artigo ou livro, é imediato, direto, visceral, a pessoa gosta ou não gosta, reage a favor ou contra. Essa condição das imagens permite uma outra dimensão de aproximação com as pessoas, tanto com os filmados e os sujeitos das imagens como com as pessoas em geral que assistem ao filme ou visualizam as fotografias ou desenhos. As exposições são distintas, as pessoas vão produzir diferentes reações e manifestações. Mesmo que você exiba para outras culturas, que

nem conhecem as imagens apresentadas, a partir dessa imersão nas imagens produzem uma reação.

Assim, as imagens te aproximam de outros mundos e essa seria uma das tarefas e desafios da Antropologia Visual: a de permitir que a Antropologia saia do espaço estrito e restrito da academia. As imagens, nesse sentido, fazem esse percurso para fora da academia. Mas penso que a Antropologia Visual deve se esforçar para fazer um percurso interno, isto é, na própria Antropologia, na Sociologia, nas Ciências Humanas, de modo a produzir outras formas de inclusão das imagens no debate propriamente acadêmico.

Doi: 10.35260/54212250p.169-204-2025



Fabiana Bruno é Pesquisadora Colaboradora Departamento de Antropologia (IFCH-Unicamp) desde 2011, onde permanece até o presente, vinculada aos programas de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS) e ao Programa de Doutorado em Ciências Sociais (IFCH-UNICAMP). Realiza pós-doutoramento em Antropologia no PPGAS -FFCLH-USP, com supervisão da Profa. Dra. Sylvia Caiuby Novaes (2024-2025) e financiamento CNPq, sobre o tema *Das ruínas de álbuns fotográficos de família aos biomas de arquivos órfãos*. Mestre e doutora em Multimeios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp (2003/2009). A tese intitulada *Fotobiografia: Por uma Metodologia da Estética em Antropologia*, sob a orientação do Prof. Dr. Etienne Samain, foi contemplada com Prêmio Capes de Melhor Tese de Doutorado (CAPES-2010). É Pós-doutora em Antropologia Social (IFCH-Unicamp/CAPES; 2013-2016) e pela Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP/FAPESP; 2011-2013). É cofundadora e coordenadora adjunta e pesquisadora participante do LAGRIMA - Laboratório Antropológico de Grafias e Imagem DA/IFCH-Unicamp (conjunto com a Prof. Dra. Suely Kofes). Coordena o Comitê de Antropologia Visual (CAV) da ABA (Associação Brasileira de Antropologia) gestão 2023-2024 e integra o Comitê do Prêmio Pierre Verger (2022-2024).

<http://lattes.cnpq.br/0279160195350231>

Esse pedaço de coisa que tocava numa vida: entrevista com Fabiana Bruno¹

Fabiana Bruno

Alexsânder Nakaóka Elias

Fabiana Bruno (FB): Eu fiquei pensando por onde deveria começar a contar essa trajetória e eu cheguei a algumas conclusões. Poderia começar dizendo que foi a fotografia que me levou à Antropologia Visual! Minha primeira formação foi em Comunicação Social. E, portanto, foi a fotografia que me levou à Antropologia Visual. Mas, pensando bem, eu talvez devesse me referir a uma dupla experiência marcante. Acho que a primeira experiência marcante é mais distante, por assim dizer. Tem a ver com a minha experiência, muito cedo, ainda na infância, muito relacionada ao gosto pelas fotografias. Aquelas poucas e escassas fotografias que minha família tinha, guardava, como muitas outras famílias, em pequenas caixas. Particularmente, essas fotografias ficavam guardadas pela minha avó e eu tinha um verdadeiro fascínio por isso! E eu estou mencionando essa história porque é algo relevante e que vai, de certa forma, se relacionar com o meu mestrado e, depois, com a tese, no doutorado. Essa forma como eu experimentei a fotografia, que era abrir essa caixinha com minha avó Olga, normalmente aos domingos, no sofá da sala, e rever com ela as fotografias, que eram



¹ A entrevista foi realizada em 17 de setembro de 2021 e pode ser assistida em sua versão integral em https://www.youtube.com/live/C_gmWC4uANA?si=xJyRiXrjr02yoFj. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas e Claudia Turra Magni.

fotos justamente ordinárias, fotografias que as famílias guardavam. Nem todas as famílias, mas como eu disse, eram poucas fotografias, não se tratava de um grande acervo.

Pensando bem, acontecia uma coisa muito mágica pra mim, ali, que era abrir aquela caixa e escutar a minha avó sobre as fotografias e, por vezes, perguntar pra ela sobre determinadas fotografias. Isso se repetiu muitas vezes. Era como abrir um livro de histórias. Mas ali eram histórias visuais que eram contadas por ela e eram evocações. A cada vez sobre determinadas coisas, pessoas, encontros. A gente tinha justamente uma fotografia que mostrava um afilhado da minha avó, morto, num caixão. E ali a gente parava, ficava bastante tempo olhando... Minha avó simplesmente olhava, ficava em silêncio, mas olhava muito fixamente pra essas imagens.

Então, esse talvez seja um ponto de aproximação com a fotografia. E isso fará que algo permaneça, pairando no tempo da minha própria formação. Eu vou me encontrar, ou reencontrar com a fotografia de outra maneira na graduação, na disciplina do curso de Jornalismo, uma descoberta daquilo que serão os processos fotográficos - e particularmente os processos analógicos fortemente marcados pela revelação e por tudo aquilo que é “artesanaria” da fotografia analógica. Aquela paixão que estava lá, talvez de um algum jeito colocada naquelas primeiras fotografias da infância, reapareceu. O Jornalismo me levou a um outro ponto com a fotografia, que foi justamente a insatisfação. E talvez tenha sido um ponto de virada, por assim dizer, que vai me conduzir a inquietações acerca do que poderia ser a fotografia pra mim. Eu trabalhei tanto com o texto quanto com a fotografia... eu não gosto de dizer que fui fotógrafa, mas eu gosto de dizer que eu atuei com a fotografia no Jornalismo. Eu cumpria muitas pautas, trabalhava nessa dupla função e isso fez com que eu fosse pensando sobre aquilo que era minha prática. E, obviamente, me incomodando, e eu diria hoje, com um lugar de uma subvalorização da fotografia, por um lado, muito atrelada àquilo que a gente poderia dizer que é a formatação do espaço fotográfico nos editoriais. Eu gostaria de me referir a essa atuação jornalística de redação em que a fotografia é um tipo de síntese, um tipo de lugar documental, mas muito atrelado àquilo que será a possibilidade de informar algo de um jeito muito sucinto e, muitas vezes, atrelado àquilo que o próprio texto irá indicar. Eu entendia que esse lugar não permitia uma abertura efetivamente à imagem fotográfica - parecido com aquilo que acontecia comigo e com

minha avó quando a gente estava no sofá da sala vendo fotografias e escutando ou comentando sobre essas histórias. Essa abertura que acontecia ali era justamente uma viagem, uma grande viagem que eu presenciava ao lado da minha avó. Como escreve Etienne Samain num dos textos dele, a fotografia é um lugar viajante, a imagem nos leva a essas viagens, porque a gente pode, obviamente, engajar fotografias na matéria fundamental que está aí operando, que são as memórias e as imaginações.

A prática diária e massacrante das redações fazia com que eu não pudesse continuar essa viagem. E eu gostaria de buscar com a fotografia, não mais apenas a prática, mas justamente a reflexão, o pensamento. E foi aí que eu descobri que existia a Antropologia Visual.

Essa minha passagem para a Antropologia Visual começa em 1999, ainda quando eu não era uma aluna regular do mestrado do Instituto de Artes, em Multimeios, que será onde eu farei minha primeira incursão orientada pelo Etienne Samain, onde eu apresentarei o meu projeto de mestrado. Ela começa um ano antes, em 1999, quando eu serei apresentada ao Etienne, não oficialmente, mas eu ouvi a primeira vez a menção ao nome dele como alguém que estava coordenando essa linha de pesquisa na Antropologia Visual e a Fotografia, particularmente, pela professora Elisete Zanlorenzi, que teria sido minha professora de Antropologia na PUC/Campinas, onde eu fiz a minha graduação, e tinha sido efetivamente aluna do Etienne Samain em Natal, quando ele ainda estava lá. Naquele ano de 1999, eu serei aceita pelo Etienne numa disciplina, como aluna especial.

E, curiosamente, não poderia ser mais marcante para a minha experiência o fato de que naquele ano o Etienne oferecia uma disciplina dedicada à obra “Balinese character”, a grande obra de Margaret Mead e Gregory Bateson. E eu chegava, ali, então, naquele semestre, e foi uma experiência muito especial para mim, eu pude conhecer junto com o Etienne e esse grupo de alunos justamente o trabalho que ele fazia de investigação profunda sobre essa obra.

Passamos um semestre inteiro mergulhados nesse trabalho e lendo todos os artigos e comentários a respeito dessa documentação etnográfica visual. Eu me lembro bem que o Etienne tinha dois exemplares dessa obra e nos oferecia um em mãos para que a gente pudesse trabalhar olhando diretamente essa obra e havia um outro que ficava na sua biblioteca, ali no

acervo da sua incrível biblioteca, enquanto na própria Biblioteca do IFCH essa obra ainda era reservada às obras raras. Foi realmente um semestre muito marcante.

No ano anterior, que é 1998, eu havia descoberto o livro organizado pelo Etienne Samain, “O fotográfico”, essa primeira edição do livro. Aliás, Claudia (Turra) participa nessa publicação. E eu queria mencionar essa lembrança, da primeira edição, porque havia ali, nesse ambiente do Programa de Pós-graduação em Mídias, entre 1998 e 1999, uma efervescência de trabalhos e reflexões, particularmente coordenados pelo Etienne Samain, e que essa obra iria reunir muitos desses trabalhos, o de pesquisadores que estavam em diferentes áreas olhando para a fotografia nestas perspectivas.

A minha chegada no Programa de Pós-graduação em Mídias foi assim. No semestre seguinte eu apresentei meu projeto de Mestrado e me candidatei à seleção. Fui aprovada no ano de 2000 para iniciar a pesquisa que, naquela ocasião, ganhou um título “Retratos da velhice”. Esse título guardava um duplo tema: a fotografia e o envelhecimento. Justamente uma investigação que tentava olhar pra esse tipo de vínculo muito íntimo entre uma pessoa, entre os seus 70, 80 anos de vida, e determinadas fotografias. E me interessava nesse primeiro trabalho poder constituir uma rede de pessoas com as quais eu poderia fazer a pesquisa. E foi aí, então, que eu comecei esse trabalho na Antropologia Visual.

Eu me lembro bastante bem que depois de ter sido aprovada e tendo uma primeira reunião de orientação com o Etienne, ele me perguntou: “como você pretende iniciar o trabalho?”. O Etienne foi um orientador que participou de todos os processos, com reuniões sempre presentes com todos os seus orientandos, acompanhando essas etapas de trabalho. Foi realmente muito surpreendente essa primeira reunião de trabalho porque ele me sugeriu: “você tem que começar esse trabalho com a sua avó”, que era justamente aquilo que eu imaginava ser impossível. Isso realmente marcou minha experiência como pesquisadora.

O mestrado foi uma grande experiência de trabalho de campo para mim. Algo que me transformou, também, como pesquisadora, porque justamente eu iniciei, não só com a minha avó, com quem eu pude inaugurar, por assim dizer, essa pesquisa, graças à clareza de orientação do próprio Etienne, sobre como fazer isso. E de que maneira trazer isso, o afeto e experiência

de memória, para um lugar de pesquisa? O Etienne me disse: “é a sua avó que nos ajudará a tecer essa rede”. “Nós precisaremos da ajuda dela para que a gente chegue a outras pessoas, com as quais você vai poder, finalmente, pesquisar. Porque essa não é uma pesquisa que a gente vai conseguir fazer sem estabelecer a confiança das pessoas. Nós precisaremos de pessoas que confiem em você e nesse trabalho, e para isso será necessário, justamente, a gente estabelecer uma rede com pessoas que tenham essa disponibilidade”. Mas aí, é claro, como um bom orientador, ele disse “nem todas as pessoas podem se conhecer nessa rede”. “Então, vamos fazer assim: a cada vez, alguém indica alguém”. Então, eu comecei justamente com a minha avó, que indicou a sua grande amiga na época, Dona Celeste, que era uma ex-artista de circo, que será a segunda pessoa a aceitar participar da pesquisa. Então, a Dona Celeste indicou uma terceira pessoa, que não conhecia minha avó e assim fomos tramando a rede. Foi então quando eu mergulhei nesse trabalho pela primeira vez, e eu acho que foi só aí que eu entendi o que poderia ser a Antropologia Visual.

Eu também me lembro fortemente de uma recomendação que eu carregava comigo nessas idas às casas das pessoas, uma recomendação muito viva de Etienne Samain, que era para que eu não perdesse de vista a fotografia nesses meus movimentos de trabalho. Mesmo que eu estivesse lá escutando, tudo que as pessoas estavam me dizendo, que eu ficasse muito atenta às fotografias que estavam ali. Então, ele de fato me motivou muito a acompanhar essa escavação e a dinâmica dessas fotografias com a verbalidade, com os comentários das pessoas. Para quem já pode ver alguns dos meus trabalhos, eu vou tentar expressar visualmente, com diagramas, com percursos que eu chamei de percursos visuais, tentando fazer aquilo que eu acho que era a viagem que eu fazia com a minha avó. Minha tese tem quase 200 páginas de transcrições orais, eu escutei muito e foi extremamente importante trabalhar com isso no meu processo de trabalho. Acho que esse foi um dos pontos realmente muito importantes para que eu tentasse aprofundar aquilo que talvez fosse um dos grandes objetivos dessa pesquisa, que era tentar compreender que entrelaçamento a gente poderia pensar que existe entre a vida das pessoas e as fotografias. O que poderia ser isso?

E para isso, obviamente, era muito importante que eu aprofundasse em investigações sobre a memória, sobre o trabalho da memória, afeto, histó-

ria de vida, velhice. Como eu disse, no início, havia um duplo desafio, que era também pensar sobre esse envelhecimento. Lembro-me vivamente de uma das disciplinas que eu fiz, que foi com a professora Guita Grin Debert, que é uma grande referência nessa área, mas também não poderia deixar de mencionar os trabalhos da Clarice Peixoto, que foram fundamentais também para pensar essa relação entre imagens e velhice.

Esse ponto foi talvez o ponto de partida, e eu pude fazer o último ano de pesquisa amparada também por uma bolsa Capes. Eu me lembro que as disciplinas de metodologia, por exemplo, eram adoráveis, porque além de termos a chance de acessar uma rica bibliografia, que tinha muito a ver com as pesquisas em curso que o próprio Etienne Samain fazia naquele momento, havia também um grande estímulo à própria produção fotográfica. Então, alunos do Etienne produziam ensaios fotográficos e eu achava isso incrível, porque eu me reconectava novamente à fotografia, e dizia: “Ufa! Ainda bem que estou no lugar certo, né? Agora posso entender que a fotografia vai mais longe”. Eu guardo esses ensaios que eu produzi nessas disciplinas de uma forma completamente cuidadosa. E, ao mesmo tempo, nós tínhamos acesso a muitos convidados que vinham para os seminários especiais, como por exemplo, o caso do Philippe Dubois, que foi, enfim, professor por um tempo, promovendo o seminário importante naquela ocasião, no Multimeios, coordenado pelo Etienne e pelo próprio departamento. Mas a gente também tinha muitas disciplinas ligadas ao Cinema e à Antropologia, por exemplo, com o professor Marcius Freire e outros.

E naquela ocasião, ainda do mestrado, eu me vinculei ao “Centro de Memória da Unicamp” e lá participei de vários projetos com a Professora Olga Von Simson. Esses projetos também trabalhavam com a história oral. Eu dei muitas oficinas fotográficas nos bairros populares de Campinas, trabalhando com essa perspectiva entre fotografia e história oral, e, nesse período do mestrado, eu pude acompanhar discussões do “Laboratório de Estudos Audiovisuais Olho”, o “Grupo Olho”, que na ocasião era coordenado pelo professor Milton Almeida, que foi alguém muito importante para mim nesse período. Eu digo isso porque uma formação, ou uma trajetória se faz por tantos cruzamentos, e aqui eu queria ressaltar essas aberturas que vivenciei dentro da própria Unicamp e dos seus institutos e faculdades.

Eu tive a sorte de conviver com colegas que estavam lá nos seus finais de mestrado ou mesmo indo para o doutorado e que foram muito inspiradores para mim. Eu queria citar dois deles, mas há outros. O trabalho do André Alves, “Argonautas do Mangue”, e o trabalho do João Martinho, com a pesquisa sobre Margaret Mead e tudo mais que veio depois, com Roberto Cardoso.

O doutorado, de certa maneira, dará continuidade ao mestrado. Eu pude, durante os primeiros anos dessa pesquisa, ainda no mestrado, conversar muito com essas pessoas e obter com elas as fotografias para essa pesquisa. Esses lugares muito sutis, muito ordinários, esses lugares gestuais das pessoas com suas fotografias, esses lugares de silêncio, esses lugares que a gente talvez não olhe muito bem quando estamos ali numa lida mais acelerada. As pessoas me ensinaram a atrasar o tempo, porque elas estavam, justamente, no tempo da velhice. E eu vinha como uma jovem pesquisadora do tempo das redações, da aceleração infernal e massacrante. Então, de fato, eu aprendi muitas coisas no mestrado e, no doutorado, eu estava, talvez, muito mais pronta para poder descobrir melhor todo aquele material de campo, toda aquela coleta. Todas aquelas centenas de fotografias que eu tinha trazido da pesquisa do mestrado. No mestrado eu tratei justamente de falar sobre como eu fiz. Como foi feito? E o que a fotografia era capaz de oferecer de uma forma muito singular a uma pesquisa. O mestrado, até pelo tempo bastante curto que é um mestrado, foi centrado na experiência de conversar com cinco pessoas, ao longo dessa pesquisa, coletar as fotografias dos seus baús, eleger essas fotografias, organizar essas fotografias conjuntamente. E o doutorado será o momento em que eu vou, justamente, experimentar essas formas, aprofundar os resultados prévios do próprio mestrado. Eu passarei de 2005 até justamente 2009, com uma bolsa Fapesp, naquela ocasião, a dar continuidade à pesquisa. Eu tive uma enorme chance, que eu agradeço à vida por isso, que foi poder continuar trabalhando com as cinco pessoas com as quais eu tinha iniciado a pesquisa de mestrado.

Isso foi um grande presente! As pessoas estavam lá e dispostas a continuar. E foi também, por isso, eu tenho certeza, que eu pude fazer uma pesquisa aprofundada, trabalhando com essas cinco pessoas durante oito anos da minha vida. Então, é quase uma década, e depois permaneci, obviamente, me relacionando com essas pessoas para além do próprio

doutorado. Mas poder trabalhar com esses acervos que as pessoas escolhiam, escolheram num primeiro momento, e que depois passaram por ordenações, reordenações, montagens e remontagens, podendo conviver com essas pessoas abriu uma grande confiança de trabalho. A cada vez que eu me encontrava com essas pessoas, a gente olhava de novo as mesmas imagens, e depois a gente olhava de novo, e outra vez, e outra vez. O que quer dizer que eu aprendi a olhar “com as pessoas”. Foi preciso muito tempo pra aprender a olhar com as pessoas, porque muitas vezes eu não olhava pra onde elas olhavam. E eu fui descobrindo que esse era um dos pontos fundamentais daquela pesquisa: Como olhar para aquelas fotografias? Como adentrar e também sair do quadro? Que movimentos eram aqueles e que complexidades temporais eram aquelas? Em que tempo estavam aquelas imagens? E de que tempos a gente fala quando estamos ali, acompanhando uma dinâmica de memória? De memória e de vida, porque a vida também tem temporalidades complexas, que estão para além da história, estão noutros movimentos de trabalho.

Então, como uma jovem pesquisadora, até ali eu aprendi muitas coisas na Antropologia Visual. Eu acho que elas são incomensuráveis como trajetória, porque com certeza, a vida, e a minha vida, estava completamente misturada a tudo isso, e eu acho que esse é o grande presente da Antropologia e da Antropologia Visual. Eu queria ressaltar, então, que nesse doutorado o fato de poder seguir com essas pessoas, seguir com o meu orientador, o Etienne, me permitiram aprofundar uma pesquisa que até então se dava, nessa reflexão sobre uma metodologia de trabalho com a fotografia e nessa perspectiva do envelhecimento e dos retratos, que depois virá a ser chamada de “fotobiografia”. Ou uma outra fotobiografia, por vezes eu prefiro pensar, porque, justamente, a gente tem convenções daquilo que possa ser uma fotobiografia. Neste caso, aquilo que me levará a conceber uma fotobiografia, uma não, mas cinco fotobiografias é aquilo que me levará exatamente a uma experimentação, de como pensar *com* essas fotografias. E como pensar *por* essas mesmas fotografias, que estavam compondo cinco grandes histórias e trajetórias de vida.

Para falar sobre isso, necessariamente, eu preciso dizer que esse doutorado se voltou a uma discussão fundamental, que foi a discussão sobre a montagem. Porque a fotobiografia é uma montagem. Neste caso, o que eu estou chamando aqui de experimentação com as próprias fotografias

resulta, em última instância, na montagem de uma fotobiografia. E esta operação, ou seja, a operação de montagem, foi algo que foi bastante trabalhado durante a tese de doutorado, graças fundamentalmente àquilo que o próprio Etienne Samain estava refletindo naquele momento, a partir de 2002, quando volta de um congresso em Hamburgo. Ele terá, lá, então conhecido Georges Didi-Huberman e também terá conhecido os trabalhos de Aby Warburg. A partir, justamente, desse congresso, onde ele foi, se não me engano, naquela ocasião, fazer uma conferência sobre “Balinese Character”. Etienne passará a trabalhar com esses autores e nos oferecerá possibilidades bibliográficas e reflexões bastante aprofundadas sobre Bateson e depois Warburg.

A questão da montagem já aparecia no meu trabalho da fotobiografia justamente porque era muito importante entender que o que resultava das fotografias, sempre eram pequenos pedaços de coisas. Eram fragmentos, eram pedacinhos de histórias que vinham de uma verbalidade, mas estavam nascendo de uma fotografia. Esse pedaço de coisa que tocava numa vida, mas que não criava linearidades, que apontava para outras direções. E, aí, justamente, surge a discussão teórica sobre montagem e fotografia, que até então estava muito atrelada à literatura do cinema. Essa bibliografia sobre montagem estava, por exemplo, em Eisenstein, em Godard, ou mesmo em Jacques Aumont. Então, o Etienne estava abrindo essa possibilidade de pensar a montagem também com Aby Warburg e Georges Didi-Huberman.

Eu acho que é um segundo ponto de virada no meu trabalho e será bastante importante para entender que as histórias visuais - aquilo que eu vou chamar de fotobiografias - serão esses lugares de aparições, no plural. Serão essas revelações, que eu podia acompanhar com o meu encontro com essas pessoas e o encontro dessas pessoas com as imagens. De forma que não desse à fotobiografia uma conexão linear, ao contrário disso, que o “artefato”, que serão esses cadernos, esses cinco cadernos visuais da tese, trouxessem fundamentalmente desconexões, camadas. Essa tese é completamente artesanal, o “artefato-tese” traz uma reflexão sobre esse lugar das revelações e das aparições, que tem uma forte inspiração em Warburg e ali nos fantasmas do próprio Warburg.

Eu me lembro perfeitamente da banca dizer que havia duas teses. A parte visual, que é composta de cinco volumes, e essa outra parte, que traz o *corpus* de texto. Essas reflexões todas foram, de fato, uma jornada muito intensa pra mim, até mesmo o trabalho de confeccionar esses cinco volumes, que são completamente artesanais. Eles têm cortes, papéis diferentes, uma série de possibilidades de articulação de um pensamento, que não é somente aquele de uma superfície visual, mas é também dessa espessura, desses atravessamentos, pontos fotográficos que chegavam numa experiência vivida por mim e no campo com essas pessoas.

Para nossa surpresa e, obviamente, para nossa alegria, essa tese terá o reconhecimento do Prêmio Capes em 2010. Foi realmente uma surpresa, mas um reconhecimento, também. Nós ficamos muito felizes com isso e, naquele momento, na verdade, no ano seguinte, o prêmio chega em 2010 e eu estava passando, nesse momento, para uma apresentação de um projeto de pós-doutorado. Justamente no ano de 2011 eu começo esse trabalho, na USP, na ECA, fazendo um trabalho supervisionado pelo professor Eduardo Peñuela Canizal, que tinha participado da banca da minha tese de doutorado.

E eu queria me referir ao fato de que o projeto desse pós-doutoramento trazia como fundo, como território de reflexão, a bibliografia de Georges Didi-Huberman e Aby Warburg, mas também algumas outras que faziam intersecções entre Arte e Antropologia, e entre História da Arte e Antropologia. Essa bibliografia tinha trazido uma série de outras questões que seguiam desafiando, justamente esses lugares de trabalho mais singulares com a imagem, que desafiavam lugares de representação, registro, isso que a minha reflexão com as fotobiografias me levaram a pensar sobre outras complexidades e juntamente com essa bibliografia. E quais seriam essas outras complexidades?

Por vezes, estando com os meus interlocutores de pesquisa, os da fotobiografia, eles estavam diante de uma fotografia que não mais representava o registro. Um tipo de fotografia que não estava mais mostrando aquela superfície visível do documento, do acontecimento em si, mas senão trabalhando numa direção em que memória, imaginário, estavam ali operando numa espécie de mistura de questões. E que era preciso, então, ir mais

longe para entender aquilo. E, para ir mais longe, era preciso uma abordagem antropológica.

E então esse pós-doc se interessou por discutir essa própria literatura, esse lugar de intersecção entre a Antropologia, Antropologia Visual, Artes Visuais e História da Arte. E aí esse projeto tem uma particularidade muito especial, que é a própria parceria de trabalho com o Etienne, porque, finalmente, esse pós-doc se desenha como uma proposta de olhar para o acervo de fotografias do Etienne Samain. O acervo que ele produziu entre os indígenas Kamayurá do Alto Xingu e que há 40 anos não era reaberto.

Esse acervo tinha essa característica bastante importante, porque havia o trabalho de Etienne, um antropólogo que estava coletando os mitos e traduzindo. E havia um grande acervo, durante 40 anos não mais olhado nem mesmo por ele. E foi quando, então, obviamente com o aceite dele, nós incluímos esse acervo de fotografias para essa discussão, com essa literatura que eu mencionei ainda há pouco, e a intenção maior desse trabalho era pensar, justamente, sobre o que seria a vida das imagens, a vida daquelas imagens, que estavam, naquela ocasião, por 40 anos, por assim dizer, adormecidas. E o que poderia ser desse ponto de vista, da vida das imagens, esse processo de reabertura de um arquivo? Reabertura porque, nesse caso, seria feita por ele, mas, por outro lado, o que seria a abertura por uma pesquisadora como eu? Esse trabalho, então, acontece a partir de uma perspectiva metodológica, mas é uma dupla perspectiva metodológica, de quem olha pela primeira vez e de quem reabre. Encontra, ali, outras evocações... Encontra ali, inclusive, esquecimentos, imaginações... E aí essa pesquisa foi feita a partir de uma espécie de “jogo”, em que eu escolhia fotografias e montava em séries, o que o Etienne teria que “ler”, experimentar com aquelas séries. Então eram perguntas visuais, questões visuais a partir de pequenas montagens que oferecia a ele. E eu escrevia sobre isso antes de enviar a ele, e ele respondia àquelas imagens escrevendo sobre elas, como se fossem cartas. E depois, ao final, nós invertemos essa estratégia de trabalho e Etienne montou algumas fotografias e endereçou a mim, escreveu antes sobre isso e depois eu, quando as recebi, escrevi sobre elas.

Esse, então, foi o pós-doutorado supervisionado pelo Eduardo Peñuela, na ECA, nessa linha de “Poéticas Visuais”. Ele é um trabalho completamen-

te experimental, com toda a beleza dessa palavra, porque ele é um trabalho que eu fiz experimentando, fazendo e trocando, criando essas relações, essas estratégias, vou chamar assim, de “laboratório”, essas estratégias de criar experimentos que pudessem, com a inspiração de autores da História da Arte, das Artes Visuais, da Antropologia e da Antropologia Visual, criar intersecções para entender melhor uma “Antropologia da Imagem” e que se faz “com as imagens”, e que se faz “pelas imagens”. Então, os experimentos eram essas possibilidades criativas e inventivas de fazer pensar.

Nesse pós-doutorado, há também grandes pranchas, que são montagens a partir dessas fotografias, são espécies de constelações que eu vou estabelecendo na relação entre as séries que eu fui montando e que o Etienne foi escrevendo sobre elas. E, depois, aquelas que ele próprio montou. Desse acervo de cerca de 500 fotografias, essas constelações entre as séries são possibilidades de ver essas imagens se relacionando neste outro tempo, o tempo de reabertura deste acervo, 40 anos depois.

Passo agora para 2013 e vou até os dias atuais, período que tem a ver com esse segundo pós-doutoramento em Antropologia Social, vinculado ao departamento de Antropologia da Unicamp, que tem início em 2013 graças ao prêmio Capes de Tese. Eu recebo o prêmio em 2010 e vou poder usufruir a partir dos anos seguintes, pois eu tinha acabado de ingressar nesse primeiro pós-doutorado com a Fapesp na USP. E o prêmio Capes de Tese me dava a oportunidade de ter uma bolsa de pesquisa, entre outras possibilidades. Eu preferi convertê-lo numa bolsa de pós-doutoramento. E foi, então, que iniciei esse pós-doutoramento em 2013, depois de terminar o anterior. Eu pude com ele, ingressar com essa pesquisa no Departamento de Antropologia com a supervisão da professora Suely Kofes.

Como eu tinha feito, a pesquisa anterior, na Escola de Comunicação e Artes, que é a ECA, e em Poéticas, me parecia interessante me voltar com uma pesquisa que pudesse fazer uma outra conexão com a própria Antropologia.

E nessas andanças eu, num certo momento, conheci a professora Suely Kofes e a gente começou uma conversa, e depois nós nos encontramos outras vezes, e eu pude conhecer os trabalhos da professora Suely e seus estudos sobre a escrita etnográfica e a biografia. E aí, tendo que definir a aplicação dessa bolsa de pesquisa me pareceu muito interessante consultar

a Suely sobre a sua disponibilidade para me supervisionar. Foi um encontro muito especial, porque ela me recebeu, me acolheu muito bem com esse projeto naquele momento, que é 2013. Eu andava bastante instigada pelo modo como as fotografias de família estavam perdendo o lugar dos álbuns. Eu, que justamente tinha oito anos de trabalho com esse tipo de material, queria compreender o fenômeno do abandono dos álbuns e do fenômeno do descarte das fotografias “aos montões” em qualquer mercado de pulga. Eu resolvi que precisava refletir sobre isso porque tinha trabalhado com fotobiografias e não podia não olhar, também, para esse lugar.

Acontece que esse lugar é um lugar do anonimato, “quase uma antítese” daquilo que eu teria feito antes, que era biografar com as fotografias das pessoas. Todavia, eu resolvi enfrentar esse tema e a Suely acolheu muito bem a proposta. Eu sabia que era um desafio lidar com essa desvinculação de histórias daqueles acervos, mas eu estava lá um pouco amparada por aquilo que eu tinha aprendido com as (foto)biografias, que era esse conceber esse lugar da abertura para outras histórias que as imagens oferecem. Esse lugar dos “movimentos da memória” para não colocar as imagens apenas no “tempo da história”, mas engajá-las na memória. Foi então que eu segui trabalhando com esse tema até 2016, pensando não só sobre o abandono dessas fotografias, mas também ligando esse fenômeno a um movimento de “adoção dessas fotografias”. Ou seja, esse lugar de recolher as imagens e dirigi-las a outras histórias, o que quer dizer uma possibilidade de “outras vidas” ou de uma “supervivência”. A noção de “supervivência” foi trabalhada no livro “Como pensam as imagens” (2012), organizado pelo Etienne Samain, no qual publiquei também um texto que, se não me engano, foi organizado, perdi aqui a data... (2012). E eu acompanhei de muito perto toda a organização dessa obra e foi muito importante pensar no meu trabalho sobre essas questões, não só da “supervivência das imagens”, ancoradas por Warburg e Didi-Huberman, mas também das “formas que pensam”.

Esse segundo pós-doutorado começou em 2013, conjuntamente com a minha vinculação ao Departamento de Antropologia, nessa parceria de trabalho com a professora Suely Kofes, e resultou na minha participação e contribuição para a fundação do LA'GRIMA (Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem), em 2014. Foi, de fato, uma enorme chance pensar com a Suely esse laboratório, que abriu a minha perspectiva de trabalho

para pensar as imagens também como grafias. Pensando, então, as grafias como lugares de combinações para produção de um trabalho etnográfico. A grafia é imagem, mas também é escrita, portanto, não é um lugar de dicotomias, e sim de combinações. A Suely é uma antropóloga muito atenta e interessada aos trabalhos de Tim Ingold e sua proposição para uma “antropografia” e essas formulações trouxeram muita inspiração para a formação do LA'GRIMA. Foi, de fato, uma enorme chance para mim poder vivenciar a constituição do LA'GRIMA, que é um laboratório dedicado à experimentação conceitual e metodológica. O LA'GRIMA não é um laboratório temático, acolhe pesquisas com diferentes temas e seu propósito é refletir sobre as grafias. O laboratório LA'GRIMA vem acolhendo vários pesquisadores de muitos lugares e nós temos, aliás, laboratórios primos, como a gente costuma dizer. O Sensolab, que é esse laboratório que fica na Universidade Javeriana, em Bogotá, coordenado pelo Oscar Guarín, é um deles. Oscar já foi um membro do próprio LA'GRIMA e hoje participa desses intercâmbios de trabalho com o LA'GRIMA. Assim como outros, o LEPPAIS-UFPel, que é uma recém parceria que está sendo firmada, o Rastros Urbanos, que é outro laboratório, situado na Universidade Federal do Ceará, coordenado pela Cristina Maria Silva. O LA'GRIMA vem se consolidando de uma forma bastante singular no trabalho com experimentações metodológicas, conceituais, apostando em pesquisas criativas e inventivas e com elas procurando compreender o que são essas expressões gráficas. Essas expressões *com* os materiais, seguindo os materiais, para lembrar, aqui, o próprio Ingold.

Quando terminei esse pós-doc em 2016, propriamente a pesquisa, eu me vinculei ao Departamento de Antropologia como pesquisadora colaboradora e sigo fazendo uma co-coordenação do LA'GRIMA, junto com a Suely. O LA'GRIMA é espaço estimulante de trabalho, um espaço muito generoso de trabalho com as grafias, e no contexto do laboratório tenho realizado pesquisas, mas também realizações como seminários, oficinas e extensão. Uma delas é com o acervo “Acho imagens”, que fez parte da extensão da minha pesquisa sobre as fotografias descartadas, por assim dizer. Eu procurei pensar nesse pós-doutorado sobre uma noção de “fotografias órfãs.

Eu tinha ido pesquisar na França uma iniciativa chamada *Conservatoire National de l'Album de Famille*, em Metz, e de repente acabei descobrindo, em Campinas, graças à artista visual Estefânia Gavina, que havia um núme-

ro gigantesco de descartes de fotografias, frequentemente encontradas nos lixos urbanos da cidade. Estefania começou a conversar com catadores de reciclados da cidade sobre essas fotografias jogadas no lixo. E ela, que tinha um interesse artístico sobre isso, já se dando conta de que o volume era muito maior do que aquilo que seria capaz de trabalhar. E aí foi quando, então, dada toda essa trajetória contada até aqui, que eu disse à Estefânia que eu achava que diante desse fenômeno do descarte deveríamos pensar num projeto, numa ação, que engajasse outras pessoas interessadas em trabalhar com aqueles descartes. E foi aí que nasceu o “Acho imagens”, que é um “acervo dos acervos, ou seja, dos restos, de tudo aquilo que fica fora dos acervos”, porque é o lixo, finalmente, são os restos de imagem que são encontrados pelos catadores.

E o “Acho” é um projeto que não tem uma institucionalização, é um projeto independente que se formou a partir do interesse de pesquisadores e artistas. As fotografias que são encontradas pelos catadores de materiais recicláveis são compradas por quilo pelo projeto e são acolhidas, ficando disponíveis para adoção. É uma espécie de associação aberta aos interesses de pesquisa ou de produção artística. A gente recém integrou a participação do “Acho” a uma linha de pesquisa do próprio LA’GRIMA, em conjunto com o “Rastros Urbanos”, da Federal do Ceará e do Sensolab, da Colômbia, com pesquisadores que podem se utilizar dessas fotografias pra pensar com elas, para produzir. Há também os artistas que estão ali adotando essas imagens fotográficas e trabalhando com esses materiais. Eu tenho coordenado, agora mais recentemente, ao lado do Oscar Guarín, que é do Sensolab, um programa de Residência em que reunimos pesquisadores e artistas para trabalhar com o acervo do “Acho”.

Eu sigo coordenando com a Suely uma série de outros projetos, como as salas de cinema do LA’GRIMA, seminários periódicos, e também experimentações com curadorias, que é um lugar que passou a fazer parte das minhas reflexões e questões de pesquisa na Antropologia e com a Antropologia Visual. Isso pra dizer que os desafios continuam. Eu tenho ministrado disciplinas semestrais, tanto na graduação quanto na pós-graduação, vinculadas ao IFCH-Unicamp, ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, mas também o programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Eu também oriento e co-oriento pesquisas de mestrado e doutorado. Enfim... Talvez eu devesse parar por aqui e vocês poderiam ressaltar o

que acharem relevante. Muito obrigada, e desculpe se me estendi muito no tempo. Obrigada!

Claudia Turra Magni (CTM): Uma delícia te ouvir falar, Fabiana! Então, gostaria que falasse um pouco a respeito dessa terminologia. Primeiro, em termos das áreas, se tu vês fronteiras entre este campo da Antropologia da Imagem e a Antropologia Visual ou Audiovisual. O que tu achas da pertinência ou do esgotamento dessas designações para os campos de pesquisa? Até que ponto hoje, ainda, tu te sentes como uma antropóloga visual ou da imagem? Se faz sentido reforçar essas fronteiras ou se é mais pertinente explodi-las? Até porque, já a Arte também é uma outra área com a qual você interage bastante, né? E que, ao mesmo tempo, existem inflexões, mas também existem as suas próprias singularidades, né?

FB: Obrigada, Claudia! Você sempre trouxe muitas inserções do meu trabalho e eu quero te agradecer aqui, de viva voz, também por isso. E sobre a sua pergunta, eu já pensava isso há mais tempo, como essas nomenclaturas, muitas vezes, não conseguem dar conta de tudo que pode ser esse trabalho de intersecção entre Antropologia, visualidade, audiovisual, imagens, né? E o que são imagens? E não só... Eu acabei de falar sobre as grafias.

Então, se eu tivesse que te dar uma resposta muito curta e muito objetiva, eu preferia pensar em “Antropologia”. Eu acho que a Antropologia é um campo, talvez um campo muito generoso. Um campo que a gente tem dificuldade de dizer o que ele é, até. O que é Antropologia? Isso está o tempo inteiro sendo repensado, felizmente. Então, esse território de conhecimento, eu acho que a gente tem na própria história da Antropologia Visual. E que foi tão percorrida e pensada pelos nossos antropólogos visuais. O Etienne é um deles. Com inúmeros artigos para pensar o que precisaria para que a Antropologia se tornasse também visual. Mas não quer dizer, talvez, o tempo inteiro criar nomenclaturas. Senão, talvez, efetivamente entender que visualidade, que grafias, se preferir, ou que imagens são, então, lugares de trabalho da Antropologia. Isso me pareceria mais interessante.

Eu acho que a Antropologia é um campo, talvez um campo muito generoso. Um campo que a gente tem dificuldade de dizer o que ele é, até. O que é Antropologia? Isso está o tempo inteiro sendo repensado, felizmente.

Agora, eu entendo a sua pergunta porque talvez haja algumas especificações necessárias e importantes, também. Aquilo que a gente concebeu e continuamos pensando que é Antropologia Visual. Tem histórias que se movimentam. Tem momentos dessa Antropologia Visual em que os recursos visuais serão os lugares de trabalho nas etnografias, e convivendo aí. Contudo, me parece que a Antropologia das Imagens, quando chega, e talvez autores da própria História da Arte, que brigam com a História da Arte, que é o caso do Hans Belting, né? E vão reivindicar como uma Antropologia da Imagem parece requerer a quebra de fronteiras entre Arte e Antropologia. Ou, melhor do que isso, parece reivindicar uma abordagem antropológica para as imagens, o que me parece muito salutar, porque aí há uma quebra de fronteiras pra pensar não mais só a Antropologia, mas também essa conexão da Antropologia, por exemplo, com a Arte, ou com as Artes e as Artes Visuais.

O que me parece necessário, também, porque senão a gente vai para outro lugar, ainda, que é a Antropologia e a Arte. Ou a Antropologia *da* Arte, né. A gente poderia colocar nessa conversa... Ou a própria antropografia, na qual a gente poderia incluir o desenho como, também, uma própria grafia. Então, Claudia, eu acho que é necessário repensar esses lugares, porque eles existem, mas ao mesmo tempo me parece ser importante entender como as imagens, a visualidade e o audiovisual passaram a ser mais do que fundamentais para a Antropologia. E como as Artes Visuais podem também contribuir para aquilo que é a própria experimentação antropológica, que a gente consegue trazer para o campo da Antropologia, né? Então, finalmente, eu acho que a gente está falando de quebras de fronteiras. Eu, como alguém que pude ser formada nessas intersecções, não consigo ver grande separações. Eu acho que, sim! A gente precisa aprofundar essas reflexões.

Mas não me parece mais ser possível pensar numa Antropologia que não esteja lá com todos esses caminhos. E eu nem acho que ela está. Eu acho que a gente vive um momento de grande abertura, felizmente. Um momento bastante fértil e rico, as possibilidades de fazer uma Antropologia tão sensível assim, com tudo isso. Eu digo isso, justamente, vendo os meus alunos trabalharem com Antropologia. Vendo meus alunos de iniciação científica, os colegas do LA'GRIMA, todos os outros, né? Mas também, principalmente, alunos e alunas da graduação, que estão começando a ser

inseridos no processo de pesquisa, com suas iniciações... E que eu normalmente ministro disciplinas eletivas ou tópicos. A gente não tem efetivamente na grade uma disciplina na graduação que dê conta das imagens ou de uma Antropologia Visual. Contudo, eu abro uma sigla comum e a maior parte dos meus alunos e alunas é da graduação. E eles têm soluções incríveis para pensar uma Antropologia com isso. Então, a condição para isso é muito favorável! E eu acho que a gente deveria pensar, mesmo, nessa direção. Enfim, é o que eu imagino.

Nilson Almino Freitas (NAF): Eu também queria elogiar muito o seu trabalho e dizer que ele realmente é uma referência pra gente, até pra gente desconstruir muito as diferentes formas de expressão, ou de comunicação, divulgação do nosso “fazer ciência”. E eu sempre tenho uma preocupação muito grande, também, com relação à restituição. Você disse que passou oito anos trabalhando com cinco idosos. E a sua tese, e a forma de apresentação dela, não é muito convencional, daquelas que a gente tá acostumado, né? Aquela tradicional, só o texto, e de vez em quando aparece uma “fotinha e tal”... Quer dizer, você subverte, mesmo, a própria lógica de apresentação do texto, não só da imagem. E aí, a minha curiosidade é saber como é que esses idosos receberam esse trabalho depois e que impactos isso trouxe, bem depois, também. Se teve algum tipo de continuidade, algum tipo de expressão, mesmo, de necessidade de continuar isso por parte dos idosos e também do trabalho das fotografias órfãs. Eu também fiquei curioso de saber se vocês encontraram essas pessoas, de alguma forma, ou se houve algum contato feito depois que houve a exposição no site do “Acho”. Enfim, como foi o retorno disso, também, pro público? Como as pessoas estão recebendo e comentando?

FB: Eu agradeço a primeira pergunta, porque eu deveria ter passado por ela, mas acho que me afobei aqui no “roteiro sem fim” e não falei sobre isso, porque esse é um ponto muito especial pra minha história com a pesquisa, que é a maneira como esses longos oito anos, também, criaram um grande vínculo de trabalho e de relação humana com essas pessoas. E compromissos, obviamente. Compromissos de devolutivas. Devo dizer que esse trabalho foi inteiramente colaborativo. Ele não existiria sem essa relação. O que quer dizer que todas as etapas de processo, enfim, de trabalho com as imagens, sempre tinham uma condição, que era, por exemplo, reproduzir. Eu ainda tava numa fase que *scanner* era uma coisa bastante

rara, né? Existia, mas não tava à mão. Não era todo mundo que tinha um bom scanner. Então, o que eu fazia era reproduzir fotograficamente as fotografias que foram pro trabalho. E nesse ato de refotografar as imagens, o que acontecia era mágico, porque, às vezes, eu fazia uma grande ampliação. Então, eu ia devolvendo essas fotografias de outros jeitos, também, já no processo. Então, muitas vezes presenteando cada um deles com um formato maior, uma escala maior. Tinha uma coisa bastante próxima nesses processos de devolutivas e depois, ao final, eles montaram comigo as imagens. A disposição dos conjuntos eram coisas que a gente fazia juntos e juntas. Isso quer dizer que eles escolhiam o jeito que era melhor pra ver aquelas imagens. Isso também era processo. E aí aconteceram coisas maravilhosas, do tipo: “ah, eu quero uma cópia dessa montagem”. E aí uma dessas montagens ia parar na parede. Eu fazia pequenos cadernos e entregava isso. E depois, mais lá no final, eu levei uma cópia completa de tudo e alguns deles leram todo o texto, inclusive, mesmo o texto acadêmico. Então, isso era uma condição muito colocada, né?

Só que, também, um longo processo de pesquisa como esse tem muitas surpresas da vida, e duas delas, que foram também muito marcantes pra mim, têm a ver uma com o adoecimento e outra com a morte, de uma das minhas interlocutoras, a Dona Celeste, que antes do final da pesquisa, mais perto do final, ela teve uma doença grave e acabou falecendo. E esse foi, também, um período muito inesperado, mas muito vivido por mim e também pela pesquisa, que foram momentos dessas memórias mais finais da vida da Dona Celeste. E o que aconteceu, logo em seguida, é que a família, também, da Dona Celeste, havia depositado em mim esse lugar de memórias da Dona Celeste. Então, não mais a Dona Celeste, mas eu própria, né? E esse papel também me coube como um lugar antropológico, lugar de vida nesses termos. E eu, portanto, fui algumas vezes convidada a fazer alguns memoriais pra própria história da Dona Celeste, que era uma artista de circo, que teve um vínculo muito importante com a cidade e que, portanto, era recorrente esse tipo de solicitação, não só da família, mas como de alguns outros eventos que tinham a ver com a celebração da pessoa da Dona Celeste.

Eu estive no seu funeral e tudo isso foi bastante acompanhado, e até hoje é. Então, eu tenho muitas memórias sobre esse estágio de vida da Dona Celeste e também tenho ainda bastante vínculo com os familiares,

mesmo depois da morte dela. E outro ponto que toca bastante nesse compromisso. E aí são as surpresas da vida mesmo, tem a ver com a perda de memória da minha avó, que adoeceu com o diagnóstico de Alzheimer, né? E foi perdendo tudo aquilo que ela depositou em mim, com as suas histórias e na pesquisa, também. Então, se eu tinha vivido a experiência com uma avó, que era quem me fazia escutar e trabalhar com as suas memórias acerca daquelas fotografias, antes do final da pesquisa, então, no caso, foi ainda mais anterior ao processo de falecimento da Dona Celeste, eu estava diante de uma avó que não tinha mais aquelas memórias. E me pedia, ao contrário disso, para que eu dissesse a ela quais eram. Então, essa inversão também, que eu não posso dizer que isso não foi sentido, ao contrário... Também foi muito vivenciado pela pesquisa! E por vezes eu me perguntava qual era o meu compromisso, onde ele estava e como é que eu podia atuar ali, também. E, claro, eu me tornei a guardiã dessas memórias também para a própria família.

Então, esses papéis, Nilson, que você muito bem chamou de restituição, eu acho que eles são muito importantes e eu sempre me perguntei muito sobre eles. Então, como devolver essas imagens, como lidar com essas restituições, como fazer isso de uma forma que seja, de fato, muito importante. E eu acho que a minha pesquisa também tocou, talvez num patamar muito mais simples, ou menos almejado, até por um erro, mas que seria como essa pesquisa também acabou falando de um lugar, de uma cidade, dos seus moradores, das suas pessoas, dessas relações, de uma maneira sobre a qual eu me importo muito. É isso. E eu acho que eu esqueci a outra pergunta que você fez, me perdoe!

NAF: Relacionada ao projeto do “Acho”, as pessoas chegaram a se reconhecer ali, procurar vocês? Vocês mesmas acharam as pessoas que estavam ali referidas nas imagens? Enfim, teve esse tipo de relação, também, relacionada à restituição?

FB: Esse projeto que é mais recente, começou agora a ganhar mais potência em termos de conhecimento da própria cidade. As pessoas começaram a se dar conta da existência desse lugar muito mais recentemente. E, como foi uma pesquisa mais curta, também, de pós-doc, ela não teve uma ampla divulgação. Acontece que no ano de 2019, então, mais recentemente, eu pude fazer a curadoria de uma exposição que ocupou o MAC,

que é o “Museu de Arte Contemporânea de Campinas”, que é um museu bastante grande, né? E, por uma oferta desse espaço, eu pude levar lá, pra esse lugar, que é lindo esse espaço da cidade, curiosamente, o lixo pro “Museu de Arte Contemporânea”. O que, para mim, foi uma grande chance de pensar sobre essas fotografias.

Por um lado, então, trabalhos artísticos, não só, mas o próprio acervo *in natura*. Uma possibilidade de mostrar como ele é encontrado em sacolas, em restos, em fotografias picadas. Tudo isso foi pro museu. E, junto com isso, nós pudemos fazer também uma série de oficinas junto com o LA'GRIMA, que trouxe uma série de pesquisadores pra falar sobre isso, uma série de conferências. Foi um momento muito especial, e o MAC fica no centro de Campinas, num lugar onde as pessoas caminham, tem uma ampla calçada, é um espaço muito bonito junto à prefeitura. E aí, o que acontecia é que as pessoas entravam pra ver o que estava acontecendo no museu e se davam conta dessa história. Ali nós tivemos, Nilson, o registro de pessoas que reconheceram outras pessoas nas fotografias. E eu tenho esse livro, que é um livro bastante interessante, com comentários muito diversos, mas que também trouxe essa referência que nos faltava, sobre esse lugar, vou chamar de “restituição”, como você chamou. Mas, também, eu não sei qual é esse lugar, né? Esse lugar de poder continuar seguindo essas imagens. A gente ainda não teve nenhuma experiência de devolução. Nunca houve uma situação em que alguém tivesse dito: “essas fotografias são da minha família”, ou “pertencem a alguém que eu conheço” ou “a mim mesmo”. Isso ainda não aconteceu, mas eu imagino que isso vá acontecer de alguma maneira.

Esse acervo é completamente aberto ao público. Claro... Ele fica numa sala, num espaço de ateliê, mas ele pode ser visitado. E essas fotografias, quando eu falei sobre adoção, quer dizer que as fotografias podem ser “adotadas” nos seus originais, né? O objetivo desse lugar não é catalogar imagens, nem arquivar, nem criar identificações. Não é essa a ideia. A gente mantém, em pequenas caixas, tal como as fotografias chegam dos catadores que as recuperam, a gente atribui o número de lote e o nome do catador que encontrou as fotografias... E, às vezes, onde, quando eles conseguem dizer. Eles são integrantes desse projeto. Os catadores são esses garimpeiros de imagens. Então, particularmente, a gente tem tentado conversar com eles e acompanhar esse trabalho deles na cidade. Esse é

outro ponto do projeto que interessa bastante, que é pensar sobre esse lixo e essa relação das imagens com o lixo e com a própria atuação dos catadores numa cidade, esses percursos que eles fazem. Tudo isso, também, interessa muito ao projeto.

CTM: O que tu pensas em termos conceituais dessa diferença entre “o pensamento das imagens” e a “vivência das imagens”? Eu queria te ouvir falar um pouco se existem nuances, se existem referências teóricas distintas na ideia do “pensamento das imagens” e na ideia da “vivência das imagens”, ou se são sinônimos, se podem ser pensados conjuntamente.

FB: Vamos ver como é que eu consigo articular aqui as duas reflexões. Sobre a primeira, você tem razão quando fala sobre o pensamento das imagens e a supervivência ou a vida. Esses dois lugares, que estão colocados especialmente nessa obra organizada pelo Etienne, que aparece com o título “Como pensam as imagens”. Então, a primeira conexão para essa reflexão sobre o pensamento das imagens ou “como é que elas pensam”, está completamente ancorado em Gregory Bateson. O próprio Etienne fala sobre isso, né? Essa ideia de como as imagens participam de um sistema, esse lugar de processo. Esse fenômeno, esse sistema de pensamento é engajado numa rede de acontecimentos que tornam a imagem pensante. Ele tá naquele momento muito mergulhado, o Etienne, em Gregory Bateson, em muitas das suas obras, mas particularmente nessas obras, essa especialmente, que é “Mente e Natureza”, que é um dos trabalhos que o influenciam e ele vai olhar pra essa epistemologia da comunicação humana, no sentido mais amplo do que a comunicação informacional. E ele tá tentando pensar as imagens.

E, por outro lado, a “supervivência” ou a “vida das imagens”, trazidas a partir do próprio pensamento do Aby Warburg, acabam motivando, também, o Etienne a fazer essa aproximação acerca dos “fluxos invisíveis”, isso que seria, também, parte dos movimentos da imagem, da vida da imagem, que tá acontecendo na história das imagens, mas a partir dessa perspectiva temporal que não segue o fluxo de uma história. Se não, os movimentos da memória. E aí, o que faz essa obra, “Como pensam as imagens”, a partir particularmente dos textos do Etienne, é conectar esses dois lugares. Conectar no sentido de uma aproximação, mesmo, entre as grandes questões do Warburg com essas questões do próprio Bateson.

O Etienne não vai falar sobre Ingold. Mas, com certeza, o Ingold fala sobre Bateson, né? Justamente a conexão que você traz, sobre como é que o Ingold vai fazer essa conexão sobre fluxos e forças vitais, que tá colocado em muitos dos seus textos, acho que não há nenhuma dúvida de que é possível também criar essa camada, essa possibilidade de refletir a partir daí. De qualquer forma, eu fico pensando, Claudia, como a vida das imagens ou o pensamento delas está, talvez, entrelaçado por uma chave conceitual e teórica que, a meu ver, poderia... Teria que pensar com mais cuidado, aí... Mas poderia atravessar um diálogo com esses três autores. Você falou de Bateson, de Warburg e de Ingold, que é a ideia do movimento. O movimento no sentido da vitalidade das imagens. O movimento é aquilo que, em grande medida, oferece a vida à imagem. Então, não há imagem sem o movimento. Não há uma imagem, há imagens, né? E esse lugar é um lugar, a meu ver, muito interessante, porque pensar em movimento é, em grande medida, se conectar às referências e reflexões de Warburg e acerca da vida das imagens ou da sua sobrevivência ou supervivências. Quer dizer olhar para os movimentos das imagens para além das significações, mas em direção àquilo que são essas temporalidades complexas, que fazem com que as imagens sobrevivam, atravessem tempos, criem outras relações e conexões.

Então, o movimento tá aí pensando esse espaço e tempo das imagens de um jeito bastante interessante e complexo na obra do Aby Warburg. Pra ser muito breve... Teria que falar muito mais sobre isso. Mas, por outro lado, o pensamento das imagens, quando traz isso o Etienne, a partir do Bateson, também está falando sobre a vida das imagens e sobre como elas se movimentam. E fico lembrando, aqui, do título que o Etienne dá ao texto dele, que está no livro “Como pensam as imagens”. O título provocativo, que é: “As imagens não são bolas de sinuca”, né? Não tem como não pensar em movimento, aí, já nesse título, que nos provoca a pensar que as imagens não precisam ser movimentadas como as bolas de sinuca. Então, já aí, também, mesmo em Bateson, está esse lugar que a gente poderia chamar de movimento, de articulação de um sistema, esse sistema vital das imagens que também passa pelo movimento. E sobre Ingold, não preciso nem dizer como o movimento é algo que está colocado pra pensar, justamente, muitas das suas chaves teóricas, que são as próprias linhas, os fluxos, mas também os entrelaçamentos. É a sugestão de seguir os ma-

teriais, né? De ir nesta direção do movimento, das muitas articulações das coisas. Por fim, pra dizer que eu acho que são coisas possíveis de serem articuladas conjuntamente.

CTM: Queria que falasse também sobre essa ideia de parentesco, que está presente nas ideias de “fotografia órfã” e de “adotar fotografias”, e como isso tem essa potência de, talvez, criação de vínculos sensíveis, afetivos, entre as pessoas e as coisas, no caso das fotografias. Pensarmos que parentesco pode ser mais do que as relações humanas. Incluindo estes coletores, que fazem parte de um projeto. É como o trabalho acadêmico e extra acadêmico também confluem nesse projeto “Acho”, que eu *acho* fantástico.

FB: Primeiramente, essa terminologia órfã, que eu acabei utilizando dela, no primeiro momento pra me referir às fotografias abandonadas por aqueles que seriam... Eu vou chamar de “detentores de propriedade” sobre as imagens. Porque é um pouco isso, né? A gente não faz muito essa pergunta, mas as imagens passam por uma questão de propriedade jurídica, também. Elas pertencem, elas estão nesse lugar, e quando elas deixam de ter, de configurar nesse lugar de propriedade, mesmo, de pertencimento jurídico, elas se veem órfãs, elas se veem muitas vezes destituídas desses laços de parentesco e, também, de propriedade. Então, tem aí, já, um ponto bastante interessante pra pensar. Eu fui vasculhar um pouco essas questões.

E quando a gente olha pra própria história da fotografia. E, claro que a gente não pode ignorar que a gente vive um contexto de excessos. A gente nunca produziu tanta fotografia na vida. Então, esse contexto também é fundamental para entender esse trabalho, ou seja, vivemos num momento de excessos visuais e de excessos fotográficos, de geração de muitos arquivos, e também de abandono deles por uma questão de que é excessivo. E essa possibilidade de pensar sobre o abandono passa por uma condição de pensar sobre a perda desses vínculos, também. Aquilo que deixa de ser importante pra alguém. Não estou dizendo que deixa de ser importante pra história, nem pra vida, não é isso. Mas há uma desvinculação, inclusive das pessoas com as suas imagens. Há uma quebra de parentesco, nesse sentido, daquilo que você simplesmente não tem mais como vinculação. Eu fiquei muitas vezes me perguntando se eu conseguiria fazer isso, né? Ou

quanto às minhas fotografias... Eu talvez não seja a pessoa ideal pra pensar nisso, mas a gente poderia se perguntar “quantas pessoas entre nós daria conta de fazer isso”, ou seja, quebrar o seu parentesco com as suas próprias fotografias. Porque é uma desvinculação. E o que tá acontecendo ali, nesse processo. Daí, não sendo muito possível perguntar ou saber como isso tinha se dado. Porque eu entro na pesquisa ou mesmo com essas pessoas, os catadores, a gente acaba vivenciando o momento pós-abandono, pós-desvinculação, que é quando essas fotografias são encontradas, depois do abandono, depois dessa desvinculação. Portanto, no suposto momento de anonimato. Muitas vezes não é possível saber nada, se bem que eu não acredito nisso, mas saber “quase nada” sobre essas imagens.

E aí aparecem muitas perguntas. Entre elas, sobre o destino dessas imagens. A que lugares ou a que coisas elas poderiam se destinar? Será que elas estão ali, ainda, vivendo? Mas que vida é essa? Que vínculos seriam esses outros? Perder esse parentesco significa poder ganhar outros. E como fazer essa outra vida? E você tem razão. É uma relação entre as coisas e as pessoas. Inclusive a ideia de que quem adota, cria esse parentesco, em grande medida. Eu gosto de pensar num autor da fotografia, Joan Fontcuberta, que é também um artista-fotógrafo, em que ele vai pensar, por exemplo, por que a arte passou a se interessar tanto por esse tipo de reaproveitamento, vamos chamar assim,

A gente nunca produziu tanta fotografia na vida. Então, esse contexto também é fundamental para entender esse trabalho, ou seja, vivemos num momento de excessos visuais e de excessos fotográficos, de geração de muitos arquivos, e também de abandono deles por uma questão de que é excessivo. E essa possibilidade de pensar sobre o abandono passa por uma condição de pensar sobre a perda desses vínculos, também. Aquilo que deixa de ser importante pra alguém. Não estou dizendo que deixa de ser importante pra história, nem pra vida, não é isso. Mas há uma desvinculação, inclusive das pessoas com as suas imagens. Há uma quebra de parentesco, nesse sentido, daquilo que você simplesmente não tem mais como vinculação.

desses materiais fotográficos. E que momento seria esse, da própria fotografia, por exemplo, na arte? Ele está pensando com a fotografia e a arte. Mas ele diz uma coisa, que eu acho interessante, que é a diferença entre “apropriação” e “adoção”. Pra ele são coisas totalmente diferentes, distintas. Porque a primeira, que é a apropriação, muitos artistas já trabalharam assim. A gente tem vanguardas inteiras pensando nisso e deixando de fotografar pra se apropriar. Ele diz que enquanto a apropriação nos leva mais a pensar sobre uma espécie de “sequestro” de algo, e aí a gente está pensando, também, nos direitos, na propriedade da imagem, tudo isso, a adoção passa por um outro lugar, que é justamente constituir vida. Que é seguir constituindo vida. Esse é um ponto importante pra mim, Claudia! E acho que, também, seguindo o que reflete o Fontcuberta, a adoção é criar esses movimentos de vida e atribuir sentidos, justamente atribuir sentidos.

E quando a gente se volta a pensar sobre o mundo excessivo, visualmente falando, inclusive dos próprios arquivos que geramos... Nós produzimos, sei lá quantos trilhões de fotografias por dia, né? E eu acho que esse é um tema que interessa à Antropologia. O que fazer? Como pensar com essas imagens? Como lidar com elas? Ao que elas se destinam? Que diferença faz imagens na vida? Esses desafios, eu acho que passam por atribuir sentidos. Então, o trabalho com os arquivos, justamente, é esse. De ir lá, tentar estabelecer relações. Fazer pensar é, em grande medida, criar movimentos, relações com essas imagens. E aí, me parece, que emprestando também um pouco essa noção de adoção e essa “possibilidade futura”, como chamou você, dessas adoções dessas imagens, e que são, então, relações também não humanas, sem dúvida. Porque a gente tá aí diante desses artefatos, mas para além de não serem só não-humanas, são também confianças nas relações que as imagens estabelecem, nesses sentidos que se movimentam na nossa vida com as imagens, e as imagens com a nossa vida. Esses fluxos, finalmente. Eu acho que tem alguma questão que passa por aí.

NAF: Tem aqui algumas perguntas no chat. A Mel L. vai perguntar, assim: “Antes da elaboração das fotobiografias, você já se interessava pelo tema ou surgiu no decorrer do processo o formato de fotobiografia?”. A Paloma Cassari pergunta: “Querida que você comentasse um pouco sobre sua relação prática com a fotografia. Se você fotografava, se você revelava, se isso afetou o seu projeto de alguma forma”. E a Mel também faz outra per-

gunta: “Como é mesmo o nome do lugar na França que trabalha com fotografias órfãs?”. E o João Martinho Mendonça também pergunta: “Fabiana, não será a tese central de ‘Mente e natureza’ uma das bases do que Ingold desenvolveu depois, com seu questionamento do modelo hilemórfico?”.

FB: Sobre a primeira pergunta. Justamente esse “artefato”, vamos chamar assim, provisoriamente. Não é boa a palavra. Mas esses cadernos visuais fotobiográficos foram sendo burilados mesmo, imaginados ao longo da pesquisa. É incrível, porque eu me lembro até hoje o que eu estava fazendo, pra onde eu estava olhando e como é que eu desenhei essa estratégia de construção desses cadernos, porque eu queria muito ter um dispositivo que refletisse os percursos da pesquisa, que não falassem de um produto de chegada. Isso não era importante para mim. Mas que também desse conta dos movimentos da própria pesquisa, o que quer dizer, as indecisões que as pessoas tinham sobre aquilo que elas iam ou não dizer. Aquilo que, às vezes, a pessoa dizia e depois retirava, e depois acrescentava sobre as fotografias, gerando uma instabilidade sobre como contar aquela fotografia, né? Poderia ter muitas possibilidades aí.

Então, eu não queria fazer justamente um álbum que mostrasse, ali, uma montagem apenas. Mas que fosse possível ter essas camadas da própria verbalidade, que acabou por ser traduzida, transcrita com palavras escritas junto com as fotografias. E que, no final das contas, eu acabei recorrendo a elementos que são gráficos, também. São elementos que eram os desenhos das palavras, mas o tipo de papel que interagiu com aquelas imagens. Eu recortei elementos pontuais das fotografias, que eram como as pessoas mencionavam, como é que elas primeiro identificavam aquilo que elas iam dizer, né? Então, tudo isso eu só pude pensar quase no final, na verdade. Depois de ter experimentado tudo isso que tava acontecendo com a pesquisa. E aí, Mel, foi ao mesmo tempo, como se fosse uma “iluminação”. Eu disse: “bom... Vou desenhar isso com papéis assim, e vou criar essas sequências, um embaralhamento”. Tudo isso, pra quem puder ver, acaba sendo transmitido no projeto dos cadernos, mas também foi desesperador, porque eu tinha pouquíssimo tempo pra executar tudo isso e eu me lembro até hoje de ter ido a uma gráfica pequena, que imprimia coisas, pra poder fazer as impressões desse material. E ninguém conseguia entender como é que ia ser esse caderno, porque ele nem tinha o número de páginas, como é que eu ia montar aquele monte de folhas? E aí eu passei quase um mês inteiro trabalhando

nessa gráfica com as pessoas. Porque, na verdade, eu é que montava. Na verdade, eu é que cortava. Ia lá com estilete, à mão. E eu abria a gráfica, ia dormir e no outro dia voltava e continuava fazendo, né? Porque era uma coisa muito presente, aí, na minha cabeça, mas que tinha uma elaboração muito do processo, né? Estava pouco formatado pra explicar, enfim, pra alguém que estivesse de fora. Só depois, mesmo, da execução.

Bom... Isso pra Mel e depois, acho que é Paloma, né? Sobre como fotografar e revelar pode interagir com o processo, né? Nesse projeto eu revelei muito pouco, mas eu fotografei bastante. Porque já não fazia laboratório nessa pesquisa, especialmente. Mas o ambiente de laboratório foi sempre importante. Eu falei um pouco disso lá no começo. Ele me levou a entender um aspecto que eu acho que, conceitualmente também, até hoje é muito caro àquilo que eu penso. Graças também a esses autores e literatura, que é essa noção de “aparição”, né? Que é uma noção que a gente pode considerar química da fotografia analógica, que é a revelação. Mas, também, é uma noção conceitual muito importante e foi muito importante pra essa noção fotobiográfica, isto é, como as aparições eram esses acontecimentos, quase uma epifania mesmo, que levava as pessoas a dizerem coisas, a verem coisas, a me mostrarem coisas que, por vezes, não estavam mais lá. É uma coisa meio fantasmagórica, aparição mesmo, aqui, no sentido desse ponto de vista. Então, a revelação tem a ver com isso, Paloma.

Agora... Reproduzir, fotografar, atuar fotograficamente foi sempre muito importante nos processos de pesquisa, desde gestos, assim, muito mais simplórios, que era reproduzir uma imagem. Porque os meus interlocutores, um deles em especial, um dia me disse uma coisa que foi muito importante pra minha compreensão sobre o trabalho que eu fazia, que era o seguinte: que ele não poderia jamais me emprestar uma fotografia dele, porque aquilo era muito íntimo. E que aquela fotografia ou as fotografias dele não poderiam sair da casa dele. Então, que se eu quisesse, eu reproduzisse. Então eu fazia isso fotografando as fotografias. Mas, às vezes, eu fotografava os meus interlocutores, eles também gostavam de ser fotografados, né? Isso também foi bastante importante, e quando a gente faz isso, é incrível dizer, mas fotografar a foto também é algo bastante peculiar. É mais do que reproduzir, né? É gerar uma outra camada. E eu tô aqui pensando, também, no que fazia Warburg, no seu “Atlas Mnemosyne”, que ele jamais teria feito

se não fosse a fotografia. E se não fosse, também, reproduzir imagens aí, e depois fotografar.

Então, tem muitas camadas e eu acho absolutamente importante esses gestos, assim como eu acho que teria sido muito diferente, talvez, mas também muito especial, se eu soubesse desenhar em campo, coisa que eu não sei, né? E que eu sofri, sofri muito, porque quando eu resolvi fazer diagramas, que eram pequenos mapas, pequenos percursos que eu fazia no meu caderno de campo tentando acompanhar os pontos para onde viajava a pessoa na fotografia, ou fora dela... Foram meus rabiscos que me ajudaram a depois produzir esses diagramas. Agora, se eu fosse uma pessoa com mais habilidades para isso... Ou se pelo menos estivesse mais disposta a fazer isso... Eu acho que não estava, naquele momento. Talvez eu tivesse ido, também, a outros lugares com esse trabalho, graças ao desenho. Mas os meus diagramas são bastante gráficos. Eles são traços, círculos, essas coisas que a gente faz com programas de computador, não têm a mínima graça, né? Mas poderia ter sido outro, justamente porque pensaria de outra forma, usando o desenho e a mão. Tenho certeza disso.

E alguém perguntou sobre o lugar na França... Então, esse lugar onde eu pesquisei se chama “Conservadoria do álbum de família”, e fica numa pequena cidade, já mais a leste da França, em Metz. E é um pequeno espaço que funciona como uma galeria, na verdade. É uma galeria de fotografias. É uma pessoa que coordena, sozinha, e que resolveu receber. Eu costumo pensar que ali é uma espécie de “asilo de álbuns”. Porque, diferentemente dessa iniciativa que a gente acabou trabalhando, porque são catadores que encontram já abandonadas, lá em Metz as pessoas levam os álbuns e dizem: “eu quero deixar aqui”. Doam. Na verdade, se desfazem, mas sabem onde estão. E o que acontece é que esses álbuns acabam vivendo ali, naquele espaço, com o nome da família que doa, só que eles são destinados a qualquer iniciativa cultural, artística. Só não pode ter fins comerciais, mas eles ficam disponíveis pra outras histórias, pra outras produções. E nesse pós-doc eu fiquei ali, também. Passei um tempo conhecendo esse lugar e vendo o que acontecia, ali, com essa as imagens. Eu acho que eu esqueci a última pergunta.

NAF: Foi do João Martinho. Será que a tese central de “Mente e natureza” seria uma das bases do que Ingold desenvolveu depois, com seu questionamento do modelo hilemórfico?

FB: Eu acho que sim! Eu acho que ele mesmo cita isso naquele artigo “Trazer a vida de volta as coisas ou as coisas de volta à vida”. Ele faz uma menção ao trabalho do Bateson. Eu acho que exatamente é esse trabalho. Mas ele diz justamente isso, né? Que ele vai tentar dar outros passos, dar alguns passos à frente a partir do que teria, justamente, pensado Bateson.

CTM: Eu queria saber um pouco desta “Rede Latino-americana de Antropologia Visual”, da qual tu e a Suely são grandes estimuladoras. Queria que tu falasses um pouco da importância dessas relações latino-americanas.

FB: Eu acho que elas são realmente fundamentais, né? Eu sou muito grata ao Mariano (Baez Landa), que iniciou esse projeto da Rede. Ele coordena, desde, enfim... O CIESAS e o México, essa articulação entre muitos laboratórios e grupos. Há muitos brasileiros e brasileiras e seus laboratórios participando da rede. E também, obviamente, essa extensão aí em direção ao Equador, enfim, toda a América Latina. O que me parece, Cláudia, fundamental e urgente. Porque eu mesma tenho feito esse movimento muito mais recentemente, mas desde a última reunião de Antropologia, que foi lá em Porto Alegre, eu tive a oportunidade de trabalhar ao lado também do Oscar Guarín, que é esse colega colombiano, e a gente se dispôs a organizar, na “Revista Iluminuras”, pós reunião da Antropologia da ABA, um dossiê em que, de certa forma, essa questão da Antropologia e das imagens, e mesmo da supervivência, vai aparecer de volta aí, pensando os arquivos. E foi pra mim uma grande oportunidade de conhecer muitos trabalhos nessa intersecção de pesquisadores brasileiros e, enfim, pra além das fronteiras brasileiras. Mas, graças também ao Oscar, em direção a outros países da América Latina. E também a convite dele, tenho feito com uma certa frequência idas à Bogotá, particularmente pra conhecer muitas dessas produções. Entre outras coisas eu vejo que, por exemplo, a Colômbia está muito mais em relação com outras produções latino-americanas do que, muitas vezes, eu mesma e o Brasil. E acho que a RIAA chega num momento muito importante pra que a gente consiga fazer essa expansão.

É muito impressionante a quantidade de núcleos e grupos que nós temos no Brasil, na Antropologia Visual. Nós temos uma grande força de

produção, embora eu ache que a gente não conhece, ainda, o suficiente, porque é uma produção muito grande. E nós temos muitas pesquisas em andamento, né? Eu acho que a ABA mesmo, o CAV, têm feito muitos esforços de conectar tudo isso. Eu tô, agora, participando da comissão de fotografia, você tá lá com a gente no “Prêmio Pierre Verger”. E a gente fica, também, pensando como dar conta. Como fazer ver tudo isso? Então, isso pra dizer que eu acho que o Brasil tem uma trajetória muito importante, inclusive na constituição de grupos, núcleos. Eu tive a chance de conhecer isso na minha fase, principalmente, do doutorado, e fazer circulações entre congressos e seminários. Conhecendo muito dessa história viva da Antropologia Visual no Brasil, que são as nossas grandes referências. Os laboratórios é que eu acho que constituíram fortemente essa história. Então me parece, Claudia, que a gente está realmente no momento muito necessário de fazer, agora, um outro movimento de conexão entre esses outros pesquisadores latino-americanos, para fora do Brasil. E por isso eu acho que a iniciativa do Mariano, que agora tá organizando essa articulação entre os grupos todos, vai ser muito especial, né? E eu acho que vai também nos colocar numa compreensão ainda mais interessante sobre as produções audiovisuais da Antropologia.

Houve o primeiro “Redário”, que foi justamente organizado pelo LA’GRI-MA em conjunto com a Rede de Investigação. Você tava lá participando, inclusive. Acho que já foi um primeiro movimento muito importante desse início de articulação. Infelizmente, a gente teve esses dois últimos anos... Foram muito difíceis por conta da pandemia, mas a Rede continua a pleno vapor, e eu acho que ela vai trazer, aí, outros frutos nesse trabalho de repensar, inclusive, nossas próprias articulações de pesquisa, as outras conexões, as referências. Tudo isso vai ser muito importante. Eu sou bastante favorável e eu aprendo demais com essa abertura.

NAF: A Olívia Niemeyer Santos pergunta: “o arquivo do ‘Acho’ está ficando cada vez mais visível em Campinas. É hora de se tornar interurbano?”. Eu até adianto um pouquinho a resposta pra ela, que a gente pode até articular pra trazer aqui pra Sobral, também. A gente tem um uma atividade que a gente chama de “Visualidades”, que é um programa de extensão e que realiza, também, mostras e exposições, mas são itinerantes, não fica num lugar só. A gente se espalha aqui, por treze cidades da região. E já está convidada pra vir pra cá, viu?

FB: Então está respondido, Nilson, pra Olívia! (risadas).

NAF: Mas se você quiser comentar mais... (risadas). E a minha pergunta é: que conselhos você daria a um estudante iniciante da Antropologia Visual que tem interesse em trabalhar nessa área? Enfim... Que conselhos você daria?

FB: Então, primeiro pra Olívia, que eu conheço e mando um abraço aí, pra ela, que é de Campinas e artista. Eu acho que essas coisas acontecem naturalmente, como o próprio convite do Nilson, né? Eu acho que, novamente, são movimentos, como as próprias coisas vão se interconectando. Sem dúvida nenhuma a experiência francesa trouxe pra mim uma grande inspiração sobre o que poderia vir a ser, que não é a mesma coisa, mas tem bastante inspiração e motivação nessa experiência que eu pude pesquisar fora do Brasil, não é? Com esse colega, o Oscar Guarín, lá de Bogotá, incrivelmente as coisas já se expandiram. E também há conexões, assim como Fortaleza com o “Rastros Urbanos”, e agora futuramente com o Nilson. O que me leva a pensar que essa não é uma experiência isolada. Na verdade, existe algo aí para ser pensado também sobre esse descarte, por assim dizer. Sobre esse próprio lugar dos arquivos, a partir de uma outra abordagem, de uma outra possibilidade de pensar. Porque são os arquivos que se tornam arquivos porque estavam fora dos arquivos, né? Então, que lugar de movimento é esse? Me parece que não é uma experiência tão isolada. Embora Campinas seja, talvez, o ponto de partida para isso. Mas, sim! Eu acho que, quem sabe, teremos uma rede pra pensar experiências assim. Porque eu apostaria em dizer que a maioria das cidades médias, ou grandes, as grandes, obviamente, mas até mesmo as médias, como é o caso de Campinas, vive essa experiência. Então isso não é alguma coisa isolada. Toda vez que eu viajo, eu vou pra um mercado de pulgas. Eu sempre procuro isso e eu sempre encontro fotografias. É raríssimo quando não há. Essas fotografias que estão aí sendo vendidas. Bom... Mesmo essas fotografias, elas já foram descartadas com essa finalidade. Mas, enfim, elas já saíram daquela primeira relação de parentesco, por assim dizer.

E o conselho. Eu já ia me esquecendo qual era a próxima pergunta, mas dessa vez me lembrei. Olha, Nilson, eu não sei se é um conselho, mas talvez seriam caminhos mesmo, né? Porque eu fico pensando que esse campo de trabalho com as visualidades, com audiovisual, com as grafias,

enfim, com o som, tudo isso que me parece demandar um tipo de trabalho que se articula a partir de um pensamento estético, sensível, em que há intersecção, uma intersecção muito mais atenta também às coisas mais sensoriais, né? E por isso exige uma certa Antropologia criativa, por assim dizer. Me parece que o caminho pra isso é apostar numa formação que, desse ponto de vista, é muito mais contaminada por coisas. Você precisa ter uma boa formação em Antropologia. Eu, que não fiz Ciências Sociais e depois acabei indo pra esse campo, precisei correr atrás dessa formação antropológica, porque ela é fundamental!

Contudo, me parece ser muito importante apostar, também, numa outra maneira de fazer pesquisa com Antropologia, que se coloque, em que a gente se encontre nessa possibilidade de ser formado pra isso, também. Fico pensando o que a gente precisa saber pra fazer Antropologia Visual. Será que a gente precisa conhecer sobre todas as técnicas de imagem? Eu imagino que não. Não seja exatamente esse lugar, mas saber pensar com as imagens me parece ser fundamental. Apostar nesse aporte. Aí eu fico pensando, com o próprio Ingold, quando ele fala sobre seguir os materiais. Saber olhar para uma imagem. Onde é que a gente aprende? O que é isso, finalmente? E aí, essa complexidade de interesses e formações, eu acho que é um desafio! Eu já participei de GTs, de Grupos de Trabalho sobre o ensino da Antropologia Visual, que é algo que me interessa muito. E é uma belíssima discussão sobre isso. Como é que se ensina, né? E se essa formação é possível, como ela deve ser feita? Eu tô falando disso porque é para quem quer seguir... Então, para um jovem pesquisador, a pergunta é: “quais caminhos fazer?” Porque não é um único.

Eu disse lá no começo da minha fala sobre como eu me dei conta de que eu tinha muitos temas implicados ali num tema de pesquisa, porque eu precisava entender sobre várias coisas, sobre formas visuais, sobre fotografia, sobre velhice... Então, eu acho que o conselho que eu poderia dar é estar disponível para essa formação muito mais plural, no sentido daquilo que quer dizer trabalhar com Antropologia Visual. Eu acho que as oficinas, os ateliês, no sentido daquilo que a gente pode fazer numa formação em Antropologia, também são lugares absolutamente fundamentais. Toda vez que eu me encontro com alunos e alunas numa mesa de imagens, para olhar pra fotografias, a gente aprende muito. E, como ensinar isso, me parece, Nilson, que tá muito atrelado ao fazer. E aí eu acho que uma das

disponibilidades desse pesquisador é inventar, é fazer, é criar. Coisas que pra um artista é muito fácil, mas que pra um antropólogo, às vezes, precisa dizer como faz. E não precisa dizer como faz. “Faz fazendo!”, né? E esse “faz fazendo” é um mistério, porque dá medo de errar, é arriscado. E se não arriscar, como faz pra fazer, né? Então, esse lugar “imaginativo” precisa ser um lugar muito cuidado e muito disponível, assim, como risco, pra quem vai, eu acho, pra esse campo. É isso que eu diria.

Então, eu acho que o conselho que eu poderia dar é estar disponível para essa formação muito mais plural, no sentido daquilo que quer dizer trabalhar com Antropologia Visual. Eu acho que as oficinas, os ateliês, no sentido daquilo que a gente pode fazer numa formação em Antropologia, também são lugares absolutamente fundamentais.

Doi: 10.35260/54212250p.205-234-2025



Viviane Vedana é Professora Adjunta no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, possui graduação em Ciências Sociais Bacharelado (2002) e mestrado em Antropologia Social (2004) pela mesma universidade. Na UFSC atua como pesquisadora no Coletivo de Estudos em Ambientes, Percepções e Práticas (CANOA) e no Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO). Participa como Affiliate Scholar do SEACoast Center, na Universidade da Califórnia, Santa Cruz (UCSC).
<http://lattes.cnpq.br/1935336251963516>



Rafael Victorino Devos é Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007). É Professor Associado no Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Docente no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social/UFSC. Pesquisador do Grupo de Pesquisa CNPq Coletivo de Estudos em Ambientes, Percepções e Práticas - CANOA/UFSC. Pesquisador do INCT CNPq Brasil Plural. Colaborador do SEACoast Center da Universidade da Califórnia, Santa Cruz (UCSC). Bolsista produtividade em pesquisa 2 no CNPq. Coordenador do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social/UFSC 2024/2026.

<http://lattes.cnpq.br/5170570509886700>

A gente tem que sustentar o olhar e a escuta: entrevista com Viviane Vedana e Rafael Devos¹

Viviane Vedana

Rafael Devos

Caio Nobre Lisboa

Nilson Almino de Freitas (NAF): Hoje a gente está inaugurando um modelo novo, com dois entrevistados. Como os dois têm trajetórias que coincidem, em vários aspectos, pensamos em juntá-los. Então, eu passo a palavra para começarem falando um pouco da trajetória de vocês no campo da Antropologia Visual. E começo então com o Rafael.

Rafael Victorino Devos (RVD): Vou começar pela minha formação, como conheci a Antropologia. Eu comecei a minha trajetória na Antropologia Visual com uma bolsa, em Porto Alegre, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Eu era estudante de Comunicação Social, iniciando uma formação no audiovisual. Queria muito trabalhar com documentário e tinha um colega de faculdade, o Alfredo Barros, com o qual fizemos alguns documentários, com outros colegas também da faculdade. A gente saía por aí gravando nas ruas, uma coisa meio *Crônicas de um Verão*, assim. E o Alfredo era bolsista já no NAVISUAL, que era o Núcleo de Antropologia



¹ A entrevista foi realizada em 9 de agosto de 2021 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://www.youtube.com/live/WUa0bWjPaXA?si=hYfcJlyC6dJz9co2>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas e Claudia Turra Magni.

Visual, que existe até hoje lá na Federal do Rio Grande do Sul, coordenado pela Cornelia, né? A Chica! De vez em quando eu vou falar Chica, mas é a Cornelia Eckert. A Claudinha também trabalhava no NAVISUAL na época, né, Claudia? Enfim, a Cornelia estava iniciando um novo projeto, junto com a professora Ana Luiza Carvalho da Rocha. Uma pesquisa especificamente sobre o tema da Antropologia urbana e da imagem, juntando essas questões com o tema da memória também. E estavam fazendo uma seleção para trabalhar com elas. E aí, o Alfredo Barros sugeriu que eu me aproximasse. E eu confesso que eu nem sabia o que era Antropologia na época. Mas já lia muitas coisas em comum nesse debate, então, eu me encontrei imediatamente com as discussões do grupo. E me interessei muito pela pesquisa, porque era uma pesquisa voltada pra o tema da cidade, Porto Alegre, no caso, mas de uma forma mais geral, a diversidade de formas de viver na cidade, de pensar a cidade através da narrativa, da memória. Foi assim que eu me aproximei da Antropologia. Acabei entrando nessa bolsa junto com outras pessoas das Ciências Sociais. Depois, da Comunicação Social, outros colegas entraram. Isso foi lá em 1997, faz um tempinho! E eu comecei a conhecer esse universo da Antropologia Visual. Até hoje sou muito grato à Chica, à Ana, por terem aberto esse universo. Ao Alfredo também.

Passei a trabalhar primeiro como uma espécie de cinegrafista. Alguém que estava mais ligado à parte técnica. A minha bolsa era de apoio técnico à pesquisa. Mas a formação era como iniciação científica. Então, também tinha toda uma questão de leituras da área, de conhecer obras da área também. De participar das disciplinas na pós-graduação. Assim, eu fui conhecendo Antropologia audiovisual, as principais referências, para além da minha formação de graduação. E, a gente montou na época o que depois foi se chamar o Banco de Imagens e Efeitos Visuais, que é um grupo de pesquisa dessa temática que eu mencionei. Mas eu trabalhava como bolsista também, auxiliando algumas pessoas que também atuavam no NAVISUAL, ou seja, outras pesquisas também na cidade. Eu lembro da pesquisa, por exemplo, da Liliane Guterres, que trabalhava com o carnaval na cidade, ou a Luciana Prass, que trabalhava com samba. Então, tinha outras parcerias também. Isso é uma coisa muito legal, no trabalho de campo de outras pessoas, fui conhecendo, a partir desse lugar de produção de imagem, às vezes fotografias, às vezes, em vídeo, essas diferentes possibilidades de

experimentação na Antropologia com a imagem. Mas por também estar trabalhando em uma pesquisa específica, com o tema da memória, do cotidiano, houve um direcionamento a pensar essa diversidade de formas de viver a cidade e de experiências temporais.

Quando eu já estava terminando a minha formação de graduação, fizemos, eu, Alfredo Barros e Ana Luiza Carvalho da Rocha, uma oficina de documentários no Bairro Arquipélago, em Porto Alegre, que é um bairro bem diferente, são ilhas, no Delta do Rio Jacuí, na orla do Lago Guaíba. Uma oficina com jovens de uma comunidade de periferia que moravam nesse local, conhecendo as histórias de alguns dos seus vizinhos, seus parentes, que falavam das transformações dessa paisagem. Então, ali, me interessei muito por esse cruzamento da questão ambiental com a questão da cidade, e o quanto isso rendia também um tipo de documentário diferente, para pensar essas questões que eram caras à Cornelia e à Ana, como a narrativa oral. Uma espécie de roteiro do filme que já vinha na própria narrativa das pessoas, mas também que era articulado a uma maneira diferente de representar uma paisagem e, nesse caso, uma paisagem na qual as águas dos rios tinham uma presença muito constante. Foi assim que eu resolvi fazer mestrado em Antropologia. Depois, no meu doutorado, eu desenvolvi um pouco mais dessas temáticas. Segui trabalhando nesses grupos de pesquisa. Fiz aí meu mestrado e doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Quando eu já estava fazendo um pós-doutorado, o meu último projeto com a Chica e com a Ana, quando eu já estava vindo aqui para Santa Catarina, o *Habitantes do Arroio*, foram outras experimentações que fizemos, com hipermídia, que a gente também pode falar. Acho que eu participei de uma experiência coletiva de pesquisa, montamos uma equipe de trabalho que foi uma coisa muito legal, de desenvolvimento, de aprender junto, com os problemas de investigação dos colegas. Na fotografia, no audiovisual, na questão sonora, que a Viviane pode falar também.

Depois fiz a seleção para professor aqui na Federal de Santa Catarina, isso já foi em 2010. Aqui em Florianópolis a questão ambiental continua sendo a minha temática de maior interesse, a questão da paisagem. E, no caso, agora, discutindo muito a questão das técnicas, das práticas. Então, pensando em audiovisual, não é tanto através da narrativa oral, dessa experiência da escuta, das narrativas, mas, de alguma maneira, a gente segue trabalhando com uma dimensão fenomenológica, das práticas, das

técnicas, da relação com os ambientes, no meu caso, ambientes costeiros, mas também com outras paisagens, quando passo a orientar também pesquisas. Criamos um grupo de trabalho aqui, que se chama CANOA. Nessa mesma ideia de uma experiência de trabalho coletivo. Junto com a Viviane Vedana e o Gabriel Coutinho Barbosa, que é outro colega nosso aqui, fizemos alguns documentários recentemente nesse tipo de abordagem. Aí, já trabalhando com o que algumas pessoas chamariam de uma Antropologia sensorial, com a imagem, que pensamos como *habilidades perceptuais*. Depois eu posso falar disso também. Tenho orientado várias pesquisas de mestrado, doutorado, de graduação, onde esses problemas aparecem com novos desafios. E, recentemente, fizemos um pós-doutorado na Universidade de Santa Cruz, na Califórnia, com um interesse específico, de aprender algumas coisas do debate do antropoceno, a ameaça climática que vivemos hoje e novos desafios de investigação das relações multiespécies. São coisas que, atualmente, estamos investigando também, tentando conciliar esses debates com a questão da imagem, com algumas experimentações por aí.

Viviane Vedana (VV): A gente combinou que o Rafa começaria justamente porque a trajetória dele começa antes do BIEV existir, e a minha trajetória na Antropologia Visual já é com o BIEV consolidado, né? A minha graduação foi em Ciências Sociais na UFRGS, e foi voltada pra Sociologia naquele momento. Eu fui bolsista de iniciação científica durante anos, da sociologia do trabalho. E a minha sala de trabalho de pesquisa era ao lado do BIEV. E lá no BIEV eles ficavam editando vídeos e, às vezes, no maior volume possível! Então, volta e meia eu ia bater lá e dizer: “Ô! Gente! Baixa o volume aí pra eu poder me concentrar!” Eu conheci o BIEV e o Rafa assim, essa conversa de corredor, nessa negociação da vida cotidiana. E enfim, uma mesma turma de amigos, outros colegas de graduação estavam já participando do BIEV de alguma maneira. Aí, lá pelos anos 2000, terminando o meu TCC, a minha graduação, nessa conversa de: “O que que eu vou fazer depois?”; “Não quero mais saber de Ciências Sociais nem de Sociologia!”, o Rafa começou um investimento de “Quem sabe a Antropologia é mais interessante, e Marcel Mauss, e as trocas...”.

Minha pesquisa de graduação era sobre trabalho em redes de economia solidária. Nessas redes de economia solidária eu pesquisava um mercado. A partir da indicação do Rafa, eu acabei chegando na Chica, na Cornelia

Eckert. Eu passei no mestrado, a Chica estava fazendo um pós-doc na França. Nesse momento, ela e a Ana Luiza Carvalho da Rocha estavam lá com Jean Arlaud, fazendo um pós-doutorado em Antropologia Visual, Antropologia da imagem. E elas estavam em contato também com um colega do Jean Arlaud, que estudava etnografia sonora. Elas começaram a enviar ao BIEV uma série de textos, de discussões a respeito de Antropologia e som. E esse interesse delas cruzou com a minha chegada no mestrado em Antropologia, na escolha de tema de pesquisa, que foram os mercados de rua, que é alguma coisa que me interessa até hoje. Os mercados, as feiras-livres. Quando a gente finalmente se reuniu, eu, Chica, Ana, eu passei a fazer parte do BIEV um pouco com esse objetivo de pesquisar as paisagens sonoras urbanas. Fui estudar os mercados, as socialidades no mercado e os sons do mercado. Nesse ponto, eu não estava ainda muito voltada para pesquisa com memória coletiva, isso foi aparecer depois, no doutorado. No mestrado eu estava estudando sociabilidade, práticas cotidianas. Já tinha a discussão de Antropologia da técnica na minha dissertação de mestrado, muito em função da Chica e mesmo da Ana, apontando leituras como Leroi-Gourhan, porque eu estava muito interessada nos gestos da compra, na relação com o alimento. Então, essa leitura me leva um pouco até para o que eu estou fazendo hoje. E foi justamente essa discussão sobre os gestos e a relação com uma paisagem urbana que me levou a pensar a questão das sonoridades, não só do conteúdo do que os feirantes diziam nos jargões todos da feira, mas como aquilo configurava uma certa forma daquele ambiente. Uma espécie de ambiência do mercado. Isso era a minha pesquisa.

Mas no BIEV a gente tinha uma coisa muito interessante, que eu carrego até hoje na atuação como professora. Nós tínhamos um formato de trabalho que envolvia leituras e discussões teóricas e uma organização de grupos de pesquisa. Tinham grupos mais voltados pra discussão do audiovisual. Tinham grupos mais voltados para a questão sonora. Outros para fotografia ou para escrita etnográfica. Nós trabalhávamos muito coletivamente. Tanto as discussões teóricas como momentos de campo, de aprendizado coletivo, de ir a campo com alguém que vai fazer a gravação em vídeo, com outra pessoa que vai estar preocupada com a questão sonora, outra pessoa vai dirigir as entrevistas. Enfim, formar equipes de trabalho nos permitiu tanto conhecer todas as linguagens, mas ao mesmo tempo se dedicar com um

pouco mais de ênfase naquelas que a gente se sentia mais à vontade, que foi o meu caso com o som. Embora eu não seja musicista, nunca atuei na área da música e entendo quase nada de música, no sentido técnico, ainda assim, eu tive esse espaço para poder desenvolver uma discussão sobre som e Antropologia ali no BIEV. A gente foi participando de documentários na produção, na gravação, no campo, depois na montagem, na edição, em alguns casos, no roteiro. Participamos de vários projetos que eram da Chica e da Ana para o grupo todo. Eram projetos delas, mas que elas organizavam equipes de trabalho. E, assim, a gente foi aprendendo como se faz projetos e como se organizar em equipe. Tinha um aprendizado tanto horizontal como vertical, muito qualificado ali.

Então, no doutorado eu segui um pouco com essa discussão, mas já provocada pela Chica, a questão da memória é algo que aparece de forma mais consistente na minha discussão de doutorado. Essa discussão, como o Rafa comentava agora, sobre narrativas, uma relação com a escuta e como essas narrativas iam conformando a história. No doutorado eu presto um pouco mais de atenção a isso. Mas, também, já começo a pensar discussões sobre circulação mundial do alimento. No doutorado que eu vou pensar em termos de circulação da palavra entre os feirantes, em relação ao som. A gente já estava trabalhando com o que a Ana, na época, chamava de coleções etnográficas, no BIEV. Um projeto sobre como a gente organizava metodologicamente as imagens, para trabalhar com elas em todos os níveis e linguagens. E aí, o meu doutorado foi um pouco isso, mais próximo da ideia de experiências temporais. No BIEV, teve uma longa discussão sobre o que a gente foi chamar, na época, de *etnografias sonoras*. Da possibilidade de pensar documentários sonoros que tivessem apenas som, e não imagem visual. Era um investimento nosso, entender como era possível narrar com sons, a partir de provocações de alguns autores, como Michel Chion. Como pensar o som desconectado da imagem. Não por uma questão de um purismo ou mera separação, mas para entender essa linguagem, para conseguir narrar com som. E aprimorar, inclusive, os processos de produção audiovisual a partir daí. É algo que a gente faz até hoje, juntos, eu e o Rafa, na hora de pensar uma produção audiovisual. Bom, teve o mestrado, o doutorado, ainda fiz um pós-doutorado de quatro anos num projeto da Chica sobre memória do trabalho no Sul do Brasil. E eu comecei a pesquisar as Ceasas (Centrais de abastecimento), no caso,

no Rio Grande do Sul e essa relação entre o trabalho urbano e a questão agrícola. Eu fiquei uns quatro ou cinco anos nesse projeto, ficava um pouco aqui em Florianópolis, um pouco lá em Porto Alegre. O Rafa já estava trabalhando aqui na UFSC.

Logo em seguida, eu passei aqui no concurso também. O Rafa entrou em 2010, eu passei em 2014. E aí, a gente começou a pensar que tipo de trabalho, como fazer nossas pesquisas aqui, que coletivos formar. É aí surge o CANOA, com essas pesquisas sobre a questão ambiental, as técnicas e as práticas na qual eu estou engajada junto com o Rafa, o Gabriel, o Jeremy Deturche também. Hoje o CANOA é grande, né? Um grupo de seis professores e alunos de todos esses professores, envolvidos. Na discussão de ciência, técnica, ambiente. Nós temos tentado formar os alunos um pouco nessa perspectiva, de como pensar as imagens a partir da discussão técnica. O último artigo que escrevemos tem a ver com isso, com o gesto de gravação, de produção da imagem. Agora eu estou pesquisando na CEAGESP, com a pandemia a coisa mudou um pouco de rumo, estou pesquisando esses mercados, grandes entrepostos comerciais. Pensando a trajetória do pescado, as cadeias de suprimentos.

Bom, fui para o pós-doc em 2019, com a Anna Tsing também, lá na Califórnia. A gente tinha recém terminado o “Ver Peixe”, aquele documentário que teve a menção honrosa na ABA de 2018. Tivemos a oportunidade de apresentar lá, conversar sobre esse processo de produção de imagem e essa relação com a Antropologia, ambiente, técnica, a partir desse vídeo. É algo que a gente está tentando realizar em outros contextos também, uma pesquisa que o Rafa e o Gabriel estão fazendo com pescadores jangadeiros no Nordeste e eu na CEAGESP com esses sistemas técnicos, de mercados de pescado. Acho que esse seria um início pra nossa conversa.

Claudia Turra Magni (CTM): Como é que foi essa passagem da Comunicação à Antropologia, pro Rafael Devos? Quais foram as dificuldades e quais foram as facilidades? Quanto a essa passagem de uma Antropologia simbólica para uma Antropologia sensorial. Para uma Antropologia da técnica. Existe uma mudança de paradigmas, existe uma mudança de epistemologias ou mesmo de ontologias?

RVD: Começando pelo que a Claudinha perguntou das áreas, da Comunicação, da Antropologia, acho que tem aí um trânsito interessante. Você

tem razão. Com esse momento, talvez, no século passado! Final do século passado, quando a gente estava formando esses laboratórios, de fato, eu vinha de uma experiência bem mais prática, da prática audiovisual, na minha formação. Era estudante, estava começando também, mas o que estudava era muito mais o que a gente chama no documentário, de dispositivos. A gente pensava muito por aí: dispositivos de produção de imagens, que nos levavam a pesquisar certas coisas. É um caminho que eu fiz pela Comunicação, acabava lendo de tudo. Acho que o curso de Comunicação é aquela coisa que atira para tudo que é lado. Que é uma coisa bacana. Na época, fui ler autores da Antropologia que ia reencontrar depois, mas também de outras áreas. Mas tinha muito essa referência, esse tipo de conversa que a gente está tendo agora, por exemplo, de experiências de realização de imagem. E na Antropologia, era um movimento que já existia, com as primeiras pessoas que estavam produzindo. Vocês mencionaram aí o Milton Guran, que entrevistaram. O Milton, um dos primeiros a compartilhar esse tipo de experiência. Lembro de um vídeo que a Claudia e outras pessoas lá do NAVISUAL fizeram com ele. Que é um dos primeiros que eu vi, que achei super bacana de ver esse tipo de trajetória. Então, eu fui encontrar na Antropologia essas mesmas preocupações, mas talvez mais em termos de uma construção, mais de diálogo com a construção da pesquisa científica. Com certos conceitos, abordagens que, para quem era estudante de graduação, assustava um pouco. Essa bagagem imensa de leituras, de conhecimentos. Fui descobrir Jean Rouch e outras referências que até hoje são fundamentais na Antropologia, e não tanto na Comunicação, apesar do Rouch ser um dos maiores documentaristas da história. Eu aprendi muito de audiovisual na Antropologia, não só na Comunicação. Acho que são maneiras diferentes de aprender, talvez. Naquele momento, pelo menos. Acho que hoje já é muito diferente, temos essa formação mais sistematizada na Antropologia. Temos disciplinas de Antropologia Visual em várias das universidades no Brasil. Acho que é uma experiência bem mais sistematizada.

Mas como eu mencionei, na época, eu fui parar na Antropologia pelo interesse de trabalhar com a câmera na mão mesmo. E eu fui me encontrar com esse desafio da escrita, da pesquisa de campo, nesse processo. Talvez, quem vem das Ciências Sociais faz o movimento oposto. Já está com o desafio da pesquisa de campo, da investigação, dessas questões da etnografia, de pensar questões teóricas a partir de problemas bem

concretos. E com coletivos específicos. Então, acho que teve esse duplo caminho. É uma área transdisciplinar e isso me ajuda a pensar um pouco a segunda questão da Claudia. Esse trânsito dentro das várias Antropologias, também é um trânsito entre problemas diferentes de investigação e de troca com outras áreas. Quando a gente pesquisava o tema da cidade, da memória, também era um diálogo com, por exemplo, a Filosofia, com a Fenomenologia. Tem toda uma inspiração em autores como Bachelard, que trabalhava essa fenomenologia da memória. Então, também, a gente ia buscar no próprio cinema algumas referências que investiam nesta dimensão, de pensar a temporalidade. Eu lembro de ver, com a Ana Luiza, vários filmes do Tarkovski, aprender aquele tempo da imagem. No cinema documental a gente tem aí o Eduardo Coutinho como grande paradigma, desse cinema de conversação, como ele chama. Um trânsito tanto na área da pesquisa científica, quanto da realização audiovisual, que é onde eu tenho mais experiência.

Pensar isso na fotografia talvez seja um pouco diferente, ou na questão sonora. E acho que tem um pouco dessa questão do tipo de problema que estamos investigando. Pensando naquele livro do David MacDougall, da imagem corporal. Ele diz que tem certas coisas que são mais propícias a investigar com a imagem do que outras. E, no caso, ele está mencionando muito essa relação, que é algo que até hoje eu investigo, da relação da paisagem, da corporalidade e, no caso dele, com a narrativa, que é algo bem importante em alguns dos filmes dele, com a Judith MacDougall. Pensando essas articulações, essas temáticas. Quando a gente trabalhava em Porto Alegre, era este tipo de investigação e esse fenômeno, de como as pessoas faziam a sua própria montagem, das suas narrativas na hora de narrar suas histórias, as histórias da cidade. O que dava um tipo de filme, um tipo de tratamento da imagem. Pensar como lidar com essas conexões entre as narrativas, que as pessoas vão nos contando e como transpor isso pro audiovisual. Ou seja, fazer uma entrevista de cinco, seis horas com alguém e transformar isso em 10 minutos, conectar isso com a narrativa de outra pessoa e pensar uma sequência de imagens com relação a uma experiência compartilhada de transformação de uma rua da cidade, de um lugar. Então, isso é algo que se encontra em várias obras, tanto no cinema quanto na pesquisa acadêmica, sobretudo na Antropologia, nas Ciências Humanas. A gente tinha um forte diálogo com a História, com muitas leituras que

tinham esse mesmo tipo de problema. O tipo de filme que realizamos foi muito nessa linha.

Mas, na época, já me interessava o cruzamento disso, como mencionei, com a questão da paisagem, com uma experiência diferente, que é algo clássico na Antropologia, da relação entre natureza e cultura. De como se tem outro tipo de percepção do ambiente, de relação diferenciada. No meu caso, era a questão das águas. Foi muito por uma questão empírica mesmo, onde eu fui fazer trabalho de campo, que eu fui ter que ler coisas e encontrar e debater com pessoas de outras áreas, da biologia, dos recursos hídricos, que também pensavam outras coisas dessas dinâmicas da paisagem, que não necessariamente passavam pela nossa questão da memória. Então, também, foi uma experiência profissional de trabalhar com outros tipos de projeto. Mas a partir dali, também, todo um outro debate, que é um debate que a própria Cornelia e a Ana também fazem, pensando a cidade como ambiente. Mas no meu caso, fui me interessar por esses debates mais amplos na Antropologia, sobre a questão das relações entre ambiente e sociedade, que na época ainda se encaixava mais na ideia de uma *ecologia política*. A questão de povos tradicionais, unidades de conservação, todo esse debate que a gente conhece bem. Já é um debate clássico no Brasil, quando isso é atravessado por conflitos territoriais, socioambientais. Era algo enquadrado desse jeito, mas tinha essa abertura para a questão da técnica, das práticas, dos modos de se relacionar com animais, com forças ambientais e tudo mais, que era algo que me interessava discutir, e que a gente, como a Claudia perguntou, num primeiro momento, fez um tratamento pela questão mais simbólica. Pensando as águas, os ventos, os animais, nessa dimensão simbólica. Do pensamento. Da imaginação. Foi por aí que eu construí a minha tese de doutorado. Mas, por outro lado, tinha essa questão mais corporal, de engajamento e de relação. Que é algo que estava acontecendo na Antropologia na época, em termos de pesquisas recentes, debates contemporâneos.

Eu fui dar continuidade a esse estudo, quando vim para Santa Catarina. Faz parte da nossa trajetória ter desafios e novos interesses. Foi quando eu fui ler toda uma bibliografia que eu só conhecia, assim, o básico. Fui ler esses debates mais recentes, que se enquadram hoje nessa ideia de uma Antropologia multiespécie, de pensar essas relações, a Antropologia da paisagem, que vão desde referências clássicas, como Gregory Bateson,

que também é uma referência na Antropologia Visual, mas que também tem autores mais recentes, como a própria Anna Tsing, que mencionamos, e vários pesquisadores no Brasil hoje, trabalhando com essas interfaces. E a gente vai encontrando outros parceiros que estão discutindo coisas parecidas, como o pessoal lá da UnB, por exemplo. O laboratório do Carlos Sautchuk, que também estão lidando com as questões da técnica e da imagem, pensando essa relação entre o gesto técnico e o gesto de produção de imagem. Então, são novos debates que a gente foi encontrando, onde são outros desafios. E o tema da pesca, que eu já pesquisava em Florianópolis, é um grande tema. Pensar essa relação com o ambiente e tal. É algo que fomos descobrir aqui a partir de um problema bem concreto. A percepção que algumas pessoas, ao praticarem a pesca aqui têm da dinâmica ecológica do ambiente costeiro, de saber a partir de certos sinais, uma leitura semiótica da paisagem, conseguem entender uma série de processos que estão ocorrendo. As relações de peixes com os ventos, com as águas, com as pessoas. Baseada não tanto numa explicação, numa narrativa formulada em termos de proposições, simbolicamente construída, mas muito mais em termos de práticas mesmo. Modos de tentar chegar perto do peixe. E foi assim, então, que a gente fez esse outro documentário, que foi o “Ver Peixe”, que é uma pesquisa que levou uns quatro anos fazendo, pensando nesse tipo de desafio que era filmar nem tanto os pescadores falando das suas experiências, mas de junto com eles tentar se aproximar dessa paisagem, desses elementos, sobretudo dos peixes, que interessavam a eles, mas também dessas outras forças ambientais que estão ocorrendo. É meio que pensar um deslocamento da câmera, em vez de apontada, nesse dispositivo face a face, em que a pessoa aparece falando, está ao lado dessas pessoas, apontando para aquilo que elas estão olhando. Acho que essa, talvez, seja uma maneira de pensar também um tipo de deslocamento conceitual na Antropologia. De olhar por uma outra dimensão dos fenômenos. A partir daí buscar outros diálogos, que hoje fazemos com colegas da Biologia, da Geografia, com a Oceanografia. A gente vai lendo coisas que nos permitem esse tipo de deslocamento. E é claro que isso não quer dizer que se tenha deixado de lado as questões da narrativa, ou da oralidade. Investir mais nesse outro aspecto vai dar um tipo de filme diferente, pensando em termos do audiovisual. É uma escolha, por algo mais experimental mesmo. E eu acho que nosso trabalho lá, com a Ana, com a Chica, também era bem

experimental, também se fazia experimentos, de montagem. Não é à toa que chamava Banco de Imagem e Efeitos Visuais. Um pouco nesse sentido.

Então, seguimos um diálogo com o cinema experimental também, mas com essas referências, recentes, no campo do que se chamou de cinema sensorial ou uma Antropologia sensorial. De pensar acoplamentos diversos da câmera, gestos diferenciados de produção de imagem, mas que tem uma inspiração em coisas bem clássicas. Da Claudine de France, por exemplo, com essa relação entre técnica e cinema, São caminhos diferentes de realização, mas que permitem construção de imagens diferentes também.

VV: Eu concordo com o que o Rafa comentou agora e, pensando em termos dessas transições, eu acrescentaria algumas questões que estavam presentes naquele momento pesquisando com mais intensidade a questão da memória e da narrativa oral, e que hoje são diferentes, como o acesso aos meios de produção, eu diria. Naquele momento, como vocês estavam comentando antes, a montagem de um laboratório de imagem era bastante difícil. Os equipamentos eram muito caros. Não era tão comum conseguir construir um espaço, como foi o BIEV, que nos deu essa capacidade de, tendo câmera, microfone, ilha de edição, todo um aparato, poder produzir o nosso trabalho. Então, tem um certo privilégio aí, de ter feito parte dessa história. E hoje, os instrumentos, esses meios de produção, estão um pouco mais acessíveis. Não temos um laboratório, ou pelo menos, o CANOA não tem um laboratório de imagem. A gente não trabalha assim. Mas os próprios pesquisadores têm mais acesso a meios de produção de imagem atualmente. E eu acho que isso muda bastante a própria relação com a produção da imagem, ou, corporalmente como o pesquisador se coloca em campo. Mesmo com o teu celular você consegue fazer, não que isso vá substituir a qualidade de um equipamento profissional de produção de documentário. Mas nessa linha experimental, você tem todo um pré-campo, talvez, que seja possível de fazer de uma maneira um pouco mais fácil do que era antes. No caso do “Ver Peixe”, com essas câmeras de ação, como a GoPro, por exemplo, foi toda uma facilidade de conversar com as coisas do campo. Com rede de pesca, com a canoa, com outros objetos que são parte fundamental da ação e do fenômeno que a gente está pesquisando. A pesca da tainha, no caso, os próprios pescadores situavam canoa, remo, rede, a própria praia, como entes que tinham uma participação fundamental

naquele processo todo. Então, é uma escuta também, como o Rafa vinha falando. Uma certa Antropologia simbólica, que é voltada para uma História ou oralidade, ela se transforma aqui, na medida em que a gente começa a prestar atenção no que eles estão nos apontando, por exemplo, o que a canoa faz, afinal de contas? Mais do que falarem, é também dar atenção à canoa fazendo coisas. O que que a canoa faz, e o que ela faz fazer. Estou usando o exemplo da canoa aqui porque é o mais evidente. Mas acho que tem toda uma dimensão que, para mim, já estava presente lá no meu mestrado, porque tinha a ver com essa Antropologia dos gestos, das posturas e da técnica. Muito inspirada no Leroi-Gourhan.

E, também, no caso dos sons, tem várias coisas em relação aos mercados. Uma delas é que é um fenômeno efêmero. Ele começa e termina em algumas horas. Seja o mercado, as feiras livres, seja a CEAGESP, a CEASA e todos esses mercados em que eu já estudei. A questão da temporalidade, ela precisava ser muito bem pensada, porque, como eu tinha o foco na sociabilidade, sempre foi muito difícil eu conseguir, com os feirantes principalmente, com os trabalhadores, entrevistas fora do local de trabalho deles. Então, esse ideal de uma entrevista, de profundidade na memória das pessoas, era muito mais difícil pra eu conseguir nos mercados do que na casa de uma pessoa, conversando com ela, com cinco horas de espaço. No mercado era interrupção o tempo inteiro. Mas eu já tinha uma certa conexão com uma temporalidade diversa daquelas que os meus colegas que estudavam memória, assim, de maneira clássica, como o Rafa, com as narrativas orais, as histórias que ele estava ouvindo, tinham. Eles tinham uma relação com o tempo de trabalho de campo que era muito diferente da minha. E a produção de som, de etnografia sonora, acho que ela coloca esse problema em especial, que é o tempo de gravação. E é o oposto do que eu estou falando em relação à memória. Se em uma entrevista em que você vai ouvir a história que a pessoa está montando, seguindo a discussão *bachelardiana* do trabalho da memória, a pessoa ia trabalhando essa memória narrando. Então, você tinha que ter uma escuta atenta e prolongada. A câmera, mais ou menos ali, parada. Por outro lado, a imagem visual, ela nos coloca desafios diferentes porque você não precisa do mesmo tempo que precisa para gravar o som, para gravar uma imagem visual. Você grava uma imagem visual de alguns segundos e ela rapidamente pode ser capturada. Pelo olhar do espectador. Não é a mesma coisa com o som. O som

precisa de mais tempo, a gente precisa de outra duração. E é justamente o contrário do que acontecia com as minhas entrevistas. Eu entrevistava as pessoas, era tudo muito rápido. Mas eu precisava de um tempão para poder construir a narrativa sonora. Então, todo esse processo acabou jogando o foco no corpo, nas posturas, no que as pessoas estavam fazendo, porque aí eu consegui conectar o que elas me contavam com o seu gesto, suas práticas. De certa forma, para mim essa transição não foi tão drástica, nesse sentido, porque eu já vinha sendo provocada a pensar o som fora do seu conteúdo semântico. O som, menos como o conteúdo do que as pessoas me diziam, e mais a melodia daquela fala, se a gente está tratando de fala, voz. Meu interesse com o som tinha a ver com o ritmo, como ruídos e sonoridades eram capazes de montar um certo cenário, uma ambiência. Então, de certa forma, eu já estava pensando isso naquele momento. Só que, claro, com outros desdobramentos.

Parte das coisas que temos feito hoje eu ainda não conhecia naquele momento, lá no mestrado, no doutorado. Tinha ainda um investimento grande em pensar a história de Porto Alegre, como é que os mercados em Porto Alegre se constituíram, então, tinha um trabalho de arquivo. A minha discussão com relação à memória estava muito dependente, inclusive, de um trabalho de arquivo mesmo. De imagens antigas da cidade. Tentar imaginar a sonoridade daquele espaço. Ir atrás de cronistas que narrassem sonoramente a cidade em outros tempos, pra que eu conseguisse pensar essa distensão temporal dos mercados no espaço de Porto Alegre. Entender as transformações urbanas que era o que estava interessada naquele momento, junto com a Chica. Ouvindo o Rafa falar, acho que tem uma dimensão dos próprios fenômenos, que a gente vai encontrando, que acaba nos organizando, em termos de como produzir imagem. Os mercados me provocam muito a pensar o som dos gestos, das posturas. Montar isso depois, exige uma relação com essa passagem do som, enquanto algo que é uma energia material. Uma energia no ambiente. E uma energia elétrica que é codificada ali nos gravadores de som. E, depois, isso montado ainda no documentário. É uma proposta dos autores que eu fui sendo provocada a ler, como o Michel Chion, mas também o Daniel Deshayes e outros que foram me ensinando a pensar essa questão das sonoridades, nessa temporalidade, um certo desdobramento, que está relacionado com o ritmo. É preciso que as pessoas compreendam o que está se passando naquele

som, de alguma forma. Eu não vejo tanto ruptura, no processo pelo menos, do que eu venho fazendo, com etnografia sonora, é mais um desdobramento do que já estava embrionariamente construído, no que o mercado me apresenta. Como forma mesmo, como fenômeno, como imagem.

NAF: Como foi, do ponto de vista da produção, as especificidades do trabalho de vocês, como é que eles se completam? Como eles se encontram e se desencontram? Queria que vocês comentassem as dificuldades e também as vantagens de se trabalhar com acervos dessa natureza, principalmente entrando nesse campo da hipermídia, da transmídia. Qual é a contribuição disso para a Antropologia?

RVD: Vou tentar juntar as duas questões. Eu acho que uma das questões legais de pensar o tema da hipermídia, da transmídia, enfim, dos acervos de imagem, é algo que eu mencionei no início. Que a nossa pesquisa, apesar de ter esse dispositivo de gravação da narrativa, de construção dessa corporalidade que narra uma história e que nos leva a imaginar uma série de conexões de imagens, isso era uma maneira de se inspirar a fazer montagens com imagens de arquivo. Imagino que vocês devem ter desafios semelhantes aí. Então, acho que esse é um ponto interessante, pensando lá no trabalho da Fabiana Bruno, por exemplo, com o Etienne Samain. Como as imagens pensam? A gente seguia um pouco esse tipo de pergunta também, a partir de outros autores, como o próprio Bachelard, que a gente mencionou aqui, que falava um pouco da mesma ideia, de que as imagens vão buscar outras imagens. E que isso não é algo que necessariamente é parte de uma autoria do realizador, do montador, mas que é algo que a gente pode investigar. A gente pode pesquisar como uma imagem chama outra imagem. E no caso dos arquivos, como um documento se conecta a outro? Se a gente pensar no Walter Benjamin também, esses autores falavam um pouco disso, do quanto há aí esses fragmentos de memória que são as brasas que ainda estão ardendo. Dos incêndios. Pensando um pouco nessa metáfora que eu acho legal. Então, acho que tem isso, no sentido de que o trabalho com a narrativa oral é uma provocação legal para pensar essas conexões entre as imagens, que nos levam a pensar essa ideia de um quadro social da memória. Ou de uma memória compartilhada, ou de que as pessoas possam traçar conexões que ao mesmo tempo elas são diferentes, sobre experiências temporais, mas que também são compartilhadas conforme certos pertencimentos. Foi o que eu encontrei na minha

pesquisa, de pensar uma memória de Porto Alegre muito diferente, porque era uma memória ribeirinha. Uma memória de pessoas que habitavam na beira da água. E que era muito diferente de pensar uma cidade urbana, industrial e tudo mais.

E a partir disso, teve outras coisas que a gente experimentou, em termos dessas montagens que eu mencionava, que nos levaram à hipermídia, à transmídia, no sentido de pensar essas narrativas que não são, como diria Faye Ginsburg, não necessariamente o filme etnográfico. No sentido de pensar narrativas curtas, em vídeo, pequenos vídeos que vão se conectar a outros vídeos e que possam montar outras possibilidades. Então, na época, a gente fazia DVD (Risos). Nem se usa mais. DVD interativo e tal, foi assim que eu fiz na minha tese, depois a gente fez outros. No website, também. É algo que a gente segue fazendo. O próprio site do “Ver Peixe”, fizemos um pouco isso. Uma das coisas que desenvolvemos bastante no BIEV, que a gente segue fazendo aqui, é que à medida que a pesquisa vai avançando, vai-se produzindo pequenas narrativas, e se vai postando isso. Mas também pode ter um trabalho de pesquisa de acervo, que também vai juntando essa documentação. É algo que fazemos até com um outro projeto que está iniciando agora. E isso permite esse tipo de experimentação, da hipermídia, da transmídia.

Uma das coisas que a gente sentia falta lá no BIEV, na época, se tinha muita imagem e pouco som. Também isso foi uma provocação para produzir um banco de sonoridades, que pudessem montar com essas imagens, fotografias antigas, vídeos, ilustrações da cidade. E, por outro lado, sobre esse encontro. Uma das coisas que acho interessante de pensar são esses caminhos diferentes, acho que aprendemos a construir uma relação na hora de gravar, por exemplo, imagem e som. A gente briga bastante também, em termos de como é que um não vai estragar o que o outro está fazendo. Mas mais no sentido de, como se está fazendo um gesto, o mesmo gesto, num certo sentido de se aproximar de uma questão que está ali interessando, mas ao mesmo tempo por caminhos muito diferentes. Como a Viviane mencionou agora, os desafios de produzir uma gravação sonora implicam em outras formas de aproximação. De relação física com o fenômeno que se está lidando. E com a imagem, se tem o quadro da imagem. O que está dentro ou fora do quadro. E com o som é completamente diferente. Então, é uma das coisas que a gente conversou muito.

Em termos de como construir essas dinâmicas, qual escolha se vai fazer. Vai se privilegiar, num certo momento, a captação da imagem ou se vai privilegiar o som? Se vai aprendendo a trabalhar separado também. Um está gravando uma coisa com um dispositivo, o outro está gravando com outro. Podemos estar em campo juntos, mas, às vezes, um de nós está gravando uma coisa, o outro está gravando outra. Também é uma maneira diferente de construir a pesquisa. E isso é possível justamente porque não se está lidando apenas com uma narrativa oral, para onde tudo está voltado naquele momento. Se estamos lidando com as práticas, num local, tem muita coisa acontecendo. Pensando esse tipo de engajamento em certas práticas. Assim, a gente andou um pouco grudado, com microfone grudado na câmera e a gente um preso no outro, já andamos um pouco assim. Já a Viviane, com gravador digital, e eu com outra câmera, eu também estou gravando um som guia. Com esse documentário “Ver Peixe”, foi uma das coisas que foram mais difíceis, porque usando essas câmeras de ação, o som é uma porcaria. Elas gravam a imagem muito diferente, mas o som é horrível. Então, tivemos que fazer algumas invenções que a Viviane pode mencionar depois.

Algumas referências, como o Michel Chion que a Viviane mencionou, dizem que, de alguma forma, tendemos a submeter o som à imagem, como se a imagem fosse dar o que o som tem que nos mostrar. Ele discute muito essa dupla do audiovisual. E que é algo que tem muitas outras maneiras de pensar essas relações. Acho que essa é uma conversa que a gente sempre teve. Por outro lado, a gente pesquisa junto, mas temos interesses específicos, cada um de nós. Mas tem esse gosto, que a gente pegou lá com a Chica e com a Ana, de produzir coisas juntos. Isso é uma coisa muito bacana, tanto de ter participado juntos da pesquisa de outros colegas também. Eu mesmo, participei do campo da Viviane, quando ela estava fazendo o mestrado, eu era o namorado, era eu quem ia fazer a comida e comprava na feira enquanto ela ficava fazendo a pesquisa. No meu campo, a Viviane foi junto também. Acho que isso é uma coisa bacana, um colega que pode te trazer uma outra leitura numa situação de observação participante. Isso eu acho que é muito rico, e a gente costuma fazer até hoje, que está para além do problema de produzir imagem, tem a ver com a etnografia mesmo. De como a gente vai conhecendo pessoas, se relacionando com pessoas

diversas, a partir de lugares diferentes. A questão do gênero está junto também, é importante nesse caso.

VV: É engraçado falar sobre esses encontros e desencontros. A gente trabalha assim, juntos, há 20 anos. Começamos brigando mais do que agora. Agora a gente briga menos. Mas no começo era mais difícil, porque eu tive um papel, eu acho, ali no BIEV, de explicar para as equipes de trabalho que elas tinham que ser silenciosas. Que tem que ficar quieto quando se está gravando uma paisagem, mesmo que não tenha uma pessoa falando, você tem que ficar quieto, porque se precisa daquele som. Em geral, acontecia muito isso: você está entrevistando alguém, está todo mundo em silêncio, ouvindo, mas quando a cidade está falando, a rua está falando, aí está todo mundo falando. A equipe inteira falando também! Não gente! Não pode! Tem que ficar quieto. Na hora que se está gravando a rua também. Então, tinha essa insistência de que o som existe para além da nossa fala, nesses momentos de trabalho em equipe. E a gente foi descobrindo que, logo que começamos a trabalhar em equipe, lá no BIEV, seja com o Rafael ou com outras pessoas, em geral eu estava fazendo som, que eu gosto muito mais de fazer isso, de fazer a gravação do som. E em narrativas orais, era importante garantir que o som estivesse síncrono, bem direitinho com a imagem visual. Então, se optou, no início, por fazer numa gravação, o som que eu estava captando, ia para a câmera também. Então, imagem e som estavam gravados no mesmo dispositivo. E isso foi nos gerando problemas, porque quem decide a hora de cortar é o câmera. Só que quem está escutando é a pessoa que está gravando o som. Então, muitas vezes nossas primeiras brigas foram: “Não corta, ainda!”. Porque precisa de mais tempo para eu poder fazer essa montagem depois.

Então, essas temporalidades, eu fui percebendo que a temporalidade do câmera era muito diferente da que eu precisava. Estou falando “eu”, o câmera, mas isso foi um conhecimento que fomos construindo juntos. Ao fazer juntos e errar juntos, muitas vezes. Hoje, com esses outros dispositivos, esses outros formatos de gravação pelos quais temos optado, em geral, estamos separados, cada um gravando uma coisa. Eu

Em geral, acontecia muito isso: você está entrevistando alguém, está todo mundo em silêncio, ouvindo, mas quando a cidade está falando, a rua está falando, aí está todo mundo falando. A equipe inteira falando também! Não gente! Não pode! Tem que ficar quieto.

tenho meu gravador de som, Rafael tem a câmera dele, e depois se organiza para ver como é que produz a montagem. Mas obviamente não é uma coisa aleatória. Sabemos mais ou menos, no campo. Tem um roteiro do que se está pensando em gravar. Esse roteiro é conversado, no trabalho de campo. Atualmente a gente só se olha, já sabe mais ou menos o que cada um está fazendo ou vai fazer ali na frente. E isso ajuda muito, claro, ter uma intimidade, de como se pode lidar com nossos corpos nesses espaços. E quem vai tomar a frente em cada momento do que precisa ser gravado. Isso aí faz parte de todo um processo. Como eu disse, não é aleatório, montamos roteiros, o que se quer gravar, tem a preparação do equipamento, todo um trabalho antes da gravação, que já é um trabalho de ir pensando essas imagens e obviamente que isso não engessa o trabalho de campo. Quando chegamos lá, o fenômeno sempre nos surpreende de alguma maneira. Mas ainda assim se tem alguns protocolos, algumas maneiras de agir no espaço, no momento da etnografia, do trabalho de campo, da gravação.

E depois, o processo de montagem, já é todo um outro diálogo, toda uma conversa, outras brigas também, do que entra, o que não entra. Por “n” motivos. Do que se gravou, da expectativa que se tem com relação àquelas imagens e como elas vão aparecer ou não e, de que forma, no documentário, na versão final. E aí, são novos roteiros, novas conversas, novos argumentos para então pensar a montagem. Outras pessoas que nos ajudam, ou trabalham junto com a gente. No “Ver Peixe” teve o Júlio Stabellini, que foi aluno do Rafa no mestrado aqui em Floripa, mas hoje ele está fazendo doutorado na USP com a Rose Satiko. E na época que estávamos finalizando o “Ver Peixe” havia vários sons muito problemáticos. Eu não pude fazer campo com a mesma intensidade que o Rafa e o Gabriel conseguiram fazer. E, com isso, alguns sons ficaram difíceis de montar. E aí, o Júlio teve todo um trabalho de pós-produção com relação a esses áudios, de criação mesmo. Criação inclusive musical para o vídeo. Em que fomos trabalhando juntos, pensando como cuidar dessas imagens.

No caso da Antropologia, penso que é um pouco isso que o Rafa estava falando a respeito de ter outro colega no mesmo trabalho de campo, pensando coisas e observando, ouvindo coisas diferentes daquelas que você está prestando atenção. Porque, inclusive, nós temos personalidades diferentes, interesses diferentes de pesquisa. E esses interesses diferentes num mesmo trabalho de campo resultam em coisas diferentes. Eu acho

que a riqueza está em conseguir conciliar, negociar essas diversidades para gerar um produto como um documentário ou um site. E uma das coisas que me parece que é muito profícuo, assim, para pensar os produtos que a gente vai desenvolver, são essas pequenas histórias, as crônicas etnográficas. Pequenas montagens iniciais, que vão nos ajudando a pensar, a formular o argumento. Porque eu acho que de fato, a gente pode ter uma ideia a respeito do que a gente quer gravar ou o tipo de documentário que se vai fazer lá no final, mas o trabalho de campo é mais surpreendente do que isso. E eu lembro que, não tem a ver com a Antropologia Visual, mas eu tenho um colega que uma vez comentou numa defesa de projeto: “O projeto que dá certo, o bom projeto, é aquele que não dá certo. O projeto que dá certo é porque a pessoa já sabia tudo antes do que ia acontecer. Então, já nem é pesquisa mais.”. Então, de fato, isso acontece no trabalho de campo. A gente vai descobrir coisas lá e, ao descobrir essas coisas, temos que readequar o nosso trabalho de campo. Mas essas pequenas histórias, eu penso que elas nos ajudam a pensar sobre, a reordenar o pensamento. Ir construindo o produto final, que

E eu lembro que, não tem a ver com a Antropologia Visual, mas eu tenho um colega que uma vez comentou numa defesa de projeto: “O projeto que dá certo, o bom projeto, é aquele que não dá certo. O projeto que dá certo é porque a pessoa já sabia tudo antes do que ia acontecer. Então, já nem é pesquisa mais.”. Então, de fato, isso acontece no trabalho de campo. A gente vai descobrir coisas lá e, ao descobrir essas coisas, temos que readequar o nosso trabalho de campo.

é sempre meio parcial. Ele é sempre um pedaço da história que você viveu junto com aquelas pessoas. E com relação ao som, tem a ver, me parece, com essas presenças. Com essas entidades todas num determinado lugar em que se está pesquisando em campo. E penso que o trabalho em hipermídia, como a gente estava comentando antes, tem uma série de potências em nos conectar com essas múltiplas dimensões dum trabalho de campo que, às vezes, não cabem numa narrativa mais ou menos linear de um documentário. Precisa um pouco da pausa, da ausência, da lacuna, para dar conta da história.

CTM: Queria ouvir vocês sobre esse último pós-doutorado aí na Califórnia [e sobre as atuais discussões acerca dessa] questão do antropoceno.

RVD: Esse debate do antropoceno, é uma questão que discutimos há um tempo aqui, com nossos colegas na UFSC. E a Anna Tsing talvez seja a referência com quem nos identificamos mais, em termos de como ela coloca essa questão. Há outras referências que vão tratar das *relações* de humanos, não-humanos. Mas a Anna vai colocar uma formulação que nem é dela, é da Isabelle Stengers, do “mais que humano”, “more than human”, pensando em algo que não está numa dualidade em termos de opor. É uma Antropologia que vai se voltar para plantas, fungos, animais, mas para pensar o que ela chama de assembleias, que vamos formar coletivos que são multiespecíficos, mas que também são compostos de forças geológicas, hidrológicas. Então, é esse tipo de problema que é situado, pensando em termos de conhecimento situado, da Haraway, em termos de que são localizadas. Esses coletivos não são, assim, todo o ambiente, todas as relações ecológicas, mas aquelas que socialmente importam. E aí, acho que o “mais que humano” é interessante para pensar uma paisagem arruinada por incêndios. Tem muita coisa que está envolvida aí, em termos de forças ambientais, em termos de práticas humanas, de outros seres, mas também o capitalismo, empreendimentos. Tem muitas conexões que podemos ir juntando. E, é claro que essa é uma formulação da Anna Tsing, da Haraway, mas é uma escola, de Santa Cruz. Há uma proximidade muito grande do Departamento de Antropologia delas com questões ambientais, com a história ambiental e com estudos, também, de gênero. Tem muita gente lá trabalhando com isso.

O Feral Atlas² foi uma das coisas mais bacanas, fizemos uma disciplina com a Anna Tsing, lá em Santa Cruz, quando o site ainda não tinha sido lançado. Ela compartilhou conosco alguns dos desafios de construção desse site, falando até em hipermídia. Conhecemos o trabalho da Isabelle Carbonell, por exemplo, que é uma das realizadoras que trabalhou com elas lá, que fez vários dos vídeos que estão no Feral Atlas, e que fez outros experimentos como aquela ópera publicada na *Cultural Anthropology* também, *Golden Snail Opera*³. É um trabalho que tem a ver com plantação de arroz na China, que envolvia lidar com uma praga de caramujos e, também, com o trabalho não só de agricultoras, camponeses, mas também de biólogas que foram morar no campo e estavam fazendo alguns tipos de experimen-

2 Disponível em: <https://feralatlas.supdigital.org/>.

3 Disponível em: <https://journal.culanth.org/index.php/ca/article/view/ca31.4.04>.

to. E elas publicaram esse texto que saiu em um número especial sobre Antropologia e imagem. E que é bem nessa linha de pensar fabulações, porque é uma ópera, mas no sentido asiático do termo, onde elas vão tentar combinar textos de diferentes vozes que estariam presentes nessa paisagem. Tanto de animais que estão presentes, das camponesas, da pesquisadora, mas também de fantasmas e outras entidades que apareciam. E é um texto pra ser lido enquanto se assiste ao vídeo. Se vocês entrarem no link, tem que dar play no vídeo e ir lendo, é uma coisa bem diferente e bem bacana. Um dos embriões do que virá depois ser o Feral Atlas. Uma experimentação com essas narrativas que tentam deslocar esse ponto de vista da investigação. É algo que a gente leu muito na Antropologia audiovisual, em desconstruir esse gesto do pesquisador que domina o mundo com a câmera, que controla a diferença. Há vários autores que desconstruem esse olhar colonial, do cinema, da fotografia, da ciência. Mas nesse caso se dá esse passo para uma Antropologia “mais que humana” também. No caso, elas queriam mostrar, por exemplo, o arroz crescendo nessa paisagem. A perturbação dos caramujos. Então, colocaram, inclusive, microcâmeras num dos caramujos maiores para gravar o que seria o ritmo do caramujo nessa paisagem.

Já o Feral Atlas foi o resultado de quatro anos de troca com o pessoal da Dinamarca, da Universidade de Aarhus, com uma pesquisa especificamente voltada pra esse tema do antropoceno e pensando com vários pesquisadores, trabalhando com diferentes *agentes ferais*, como elas chamam, que seriam esses agentes ambientais. Alguns são animais, plantas, fungos, mas também podem ser embalagens plásticas, podem ser outros tipos de entidades que *feralizam*, no sentido de que escapam à domesticação, que causam consequências inesperadas em termos de diminuição da qualidade de vida de certas paisagens. Elas reuniram nesse site, no Feral Atlas, a contribuição de vários pesquisadores. Foi por aí que nos interessamos, entender essas possibilidades de pensar o antropoceno como uma problemática também, como um debate. O que Anna Tsing vai chamar, em um artigo que ela publicou recentemente, “O antropoceno mais que humano”, que tem a ver com essas dinâmicas do capitalismo internacional, de projetos imperiais e industriais, mas que também tem a ver com certas configurações localizadas, que permitem entender, justamente, questões de justiça social: por que são certos coletivos sociais que vão sofrer primeiro as consequên-

cias, ou vão sofrer com mais intensidade as consequências da pandemia de Coronavírus, por exemplo? Essa crítica à ideia do antropoceno como um novo universalismo é um debate recorrente. Mas se trata de pensar que tipo de humanidade é essa que emerge desse problema, de que nenhum de nós está a salvo dos desastres. É algo que nos conecta de um jeito muito complicado e ao mesmo tempo inesperado. É uma maneira diferente de pensar essa realidade socioambiental fora das variáveis de controle, ou de gestão, ou de domínio científico.

VV: Eu centraria a minha discordância em alguns pontos, como essa experiência que tivemos em Santa Cruz, com a Anna Tsing, mas também com o grupo que ela coordena lá, o SEACoast Center. Ela se mostrou como uma antropóloga muito curiosa com o trabalho de campo, fizemos algumas saídas de campo, algumas experiências, com ela lá. E essa curiosidade ia do que as pessoas estavam vivendo, de como é que elas viam determinada situação até o tempo de erosão de uma rocha numa determinada praia em algum ponto da costa da Califórnia. Uma curiosidade genuína em entender aquele processo e como essas conexões estavam acontecendo entre os animais que estavam naquele ambiente, que estavam sofrendo com determinadas questões relacionadas à mudança climática, o aumento de temperatura, que mudava completamente o fluxo das marés e, ao mudar o fluxo das marés, acabava mudando toda biodiversidade porque, enfim, faltava água em alguns pontos onde deveria ter água. A questão da fabulação especulativa, uma das coisas bem interessantes dessa proposta da Donna Haraway, tem a ver, me parece, com se perguntar sobre coisas inusitadas que estão presentes no problema que elas começam a situar enquanto um problema ambiental, mas que é também um problema feminista. Que é um problema das mulheres, é um problema da colonização, é um problema da globalização, do capitalismo. E elas vão situando esses problemas a partir de perguntas, pelo menos a Anna Tsing, de perguntas muito etnográficas. A Anna Tsing comenta como é importante ou contar histórias desagradáveis, ou contar as histórias terríveis, ou contar as histórias angustiantes. E eu acho que contar essas histórias angustiantes passa por uma capacidade de fabulação também. De se colocar nessa condição de fazer parte dessas histórias terríveis. Pensar como artistas, além de biólogos, etólogos, além de todos esses cientistas, podem ajudar a pensar ferramentas de trabalho de campo e produção. A arte também tem as suas formas de narrar que

podem nos ensinar coisas, do ponto de vista da Antropologia, de como narrar essas histórias terríveis.

NAF: Tem uma pergunta aqui no chat, do Nathanael Araújo da Silva: “Como também faço trabalho de campo em feiras, quero perguntar à Viviane se ela possui ideias para aprendermos os cheiros que determinados sons evocam”. Vou também colocar mais duas questões. Uma é sobre a recepção e a restituição do material que vocês estão produzindo, audiovisual, sonoro. E outra questão seria sobre os conselhos que vocês dariam a pesquisadores iniciantes.

VV: Bem. Sobre a pergunta do Nathanael, a questão dos odores, dos cheiros, foi sempre a parte mais difícil de lidar no trabalho de campo. Como é que você registra odor? É diferente, precisa de uma combinação de som e imagem para trazer o odor. É uma das coisas que me interessou muito quando eu comecei a ler o Ingold e essa proposta de uma Antropologia ecológica, de uma Antropologia perceptual, o que me interessou foi um pouco essa *solidariedade entre os sentidos*. Que vem do James Gibson e da discussão que ele vai fazer a respeito dos sistemas perceptuais. Mas eu não teria uma resposta muito técnica não, nesse momento.

As perguntas a respeito da recepção do material e da restituição, eu acho que tiveram várias formas diferentes. A questão do vídeo com os Guarani, foi um vídeo encomendado pela Prefeitura de Porto Alegre. Eram dois vídeos *Os Seres da Mata e sua Vida como Pessoas* e também *A mata mostra a nossa comida*, que foi um vídeo com os Kaingang. Então, foram dois vídeos que tinham a ver com a cultura material desses grupos. E, na verdade, o vídeo é deles, no sentido de que foi feito para que eles pudessem reivindicar esses espaços de exposição da sua cultura material nas ruas da cidade. Então, teve desdobramentos que têm a ver com uma política pública de acesso desses povos a esses espaços e à venda dos seus produtos. Já era algo pensado para isso. O “Ver Peixe”, no caso, é um pouco diferente, no sentido de que é uma pesquisa que sai de um projeto do Rafa e do Gabriel na UFSC mesmo. Não é algo que vem de uma política pública anterior. Mas a pesca aqui em Florianópolis tem toda condição pra pesca da Tainha acontecer. O mar, a praia tem que estar liberada para a pesca, há uma série de conflitos a respeito de todos os sujeitos que ocupam a orla ao longo do ano, esportes náuticos, o surf, as pessoas usando a beira da

praia pro seu banho de sol. E a pesca tem uma demanda de quase que exclusividade. Porque para a canoa poder entrar no mar, o mar tem que estar sem pessoas ali. Até porque as pessoas vão espantar os peixes. Então, muito barulho na praia também não dá. Tem todo um procedimento que envolve a pesca da tainha. E todo ano há esse contrato dos pescadores com a própria cidade, que tem que ser feito. Então, o vídeo também tem esse lugar de conversar sobre o lugar do que eles vão chamar de cultura tradicional deles. A importância disso em Florianópolis, dessa pesca. Uma certa apropriação no sentido de ser a sua própria história, como ela pode servir de ponto de debate mesmo, ou de reivindicação.

NAF: Mas esses grupos tão usando esse material ainda? Como é? Minha preocupação também é com o depois, se ainda continuam se apropriando disso.

RVD: Eu posso comentar um pouquinho. A Vi comentou bem o projeto do *Os seres da mata*, e com os Kaingang também. Os filmes foram feitos pra passar em museus, em espaços de exposição em que os próprios coletivos de artistas expuseram seus trabalhos. Um projeto bem local, digamos assim. Parte do projeto é que eles ficaram com várias cópias dos filmes pra fazer o que eles quisessem com o filme. Tanto comercializar quanto usar como acesso também a outras políticas culturais.

O *Habitantes do Arroio*, que você tinha perguntado também, fizemos parceria, na época, com a Secretaria Estadual de Meio Ambiente, do Rio Grande do Sul. A proposta foi incentivar professores da rede pública a fazerem experimentos, que alguns professores de Geografia, de História, copiassem o projeto com seus estudantes. Algumas escolas que tinham um riacho correndo nos fundos foram fazer esse tipo de experimento. Gravamos, inclusive, com uma escola, está lá no vídeo, circulou com a Secretaria de Educação e, até hoje, tem gente escrevendo que fez o seu próprio *Habitantes do Arroio* com a sua turma. E esse, da pesca, é um pouco isso, começamos fazendo os documentários, mas com uma parceria com os pescadores da maneira como eles queriam se mostrar. Fizemos uma exposição, por exemplo, no Memorial do Ministério Público aqui, que é a sala onde os agentes da Política de Planejamento Ambiental se reúnem com as lideranças da pesca e de outros setores da cidade, onde é discutido esse tipo de licença, para pesca, a proibição temporária do surf. Imagina? Proibir

o surf em Florianópolis para pescar! A negociação que tem nisso! Fizemos mesmo uma ação de empoderá-los. Montamos a exposição fotográfica, que é o que está no site do projeto. O vídeo também foi exibido, com esse mesmo sentido. Hoje eu acompanho no Instagram o que cada parilha de pesca posta, suas próprias imagens. E durante um tempo, eu fui algo como um cinegrafista oficial de um desses grupos. Era uma correria. Eu tinha que gravá-los pescando, já chegar em casa, editar e já botar no ar, porque já queriam passar adiante a imagem na hora. Às vezes, usava um celular para esse tipo de imagem mais rápida. Algo que é muito da pesquisa contemporânea com imagem. São maneiras diferentes de se relacionar em termos de pensar um projeto de longa duração. Um projeto com essas pequenas histórias que vamos soltando nas redes, passava para eles mesmos colocarem nos perfis deles de rede social. Inclusive, escrevemos alguns textos sobre isso. Quando terminamos o filme, a primeira exibição foi para o próprio coletivo de pesca. Para ver se tinha alguma coisa ética, ou em termos de algo que poderia mudar na montagem. E eles estavam passando por um momento de conflito interno no grupo, umas pessoas que saíram. Foi muito bacana isso, assim, em termos de como fizemos parte da memória desse grupo. Eles até hoje falam que esse filme foi importante para valorizar algumas pessoas que estavam no grupo, que tiveram sua contribuição reconhecida. É muito diferente de pensar a escala nacional ou regional, enfim, do impacto de uma produção.

Recentemente, a Soraya Fleischer comentou essa diferença, do que chamamos um resultado de pesquisa e o que é um retorno. Ela trabalha na área de saúde e ela discute que, às vezes, a pessoa precisa que a pesquisadora facilite o acesso a tal política pública. É, simplesmente, facilitar que as pessoas as respeitem, em certos espaços. E isso é o que ela estava falando de retorno, no sentido de que é algo que podemos retornar, no sentido do nosso lugar como pesquisador. Do tipo de mediação que se está fazendo. Agora, o resultado é outra coisa. Já é uma reflexão que podemos trazer a partir da pesquisa, e que no nosso caso tem sido, por exemplo, na pesca, de defender a necessidade de que essas práticas precisam fazer uma praia, para que a pesca aconteça. A praia não está pronta para acontecer, ela precisa que as atividades na beira da praia mudem para que os peixes possam ser atraídos, para que a pesca aconteça. Então, é algo que

a gente fica repetindo eternamente. Atualmente, nas políticas ambientais daqui, esse é um resultado, que o filme de alguma forma aborda.

E eu acho que só uma sugestão que eu daria, que a gente tem feito, nessa linha do que a Vi mencionou sobre essa *abordagem ecológica da percepção*, é que uma percepção visual é feita com o corpo todo, uma percepção sonora é feita com o corpo todo. Como a Vi mencionou, *sistemas de percepção* são maneiras construídas de forma diferenciadas em certas experiências sociais, que se pode aprender convivendo com essas pessoas e prestando atenção no que eles prestam atenção. E a sugestão que o próprio Gibson dá é que um sentido fundamental nisso é o *sentido háptico*, que é o sentido de toque, que é a porta de acesso pra todos os outros. Então, é isso que a gente tem feito nos nossos experimentos, de deixar a câmera ser tocada, batida, no caso do *Ver Peixe*. A câmera é atingida pela água, pelos peixes, pela rede, por sangue, areia. Ou, no caso do que a Viviane fez também, tentando gravar a força do vento sul. Então, acho que seria uma sugestão para juntar cheiros, som, certamente precisa desse contato. Como fazer, aí é com o *Nathaniel*, como é que ele vai fazer isso na pesquisa dele, mas uma sugestão que eu daria é de chegar perto das coisas. Para sentir o cheiro vai ter que chegar muito perto do alimento, e para pensar o som também.

Para tua última questão, eu estou com cabelo branco já, mas para dar conselho é meio difícil. Uma das coisas que temos trabalhado com estudantes aqui, nesse momento, em que está até difícil fazer pesquisa, pensando na produção de imagem, é conseguir sustentar o olhar. E conseguir sustentar uma escuta para o que está acontecendo, mesmo nesse momento. Acho que é uma forma de pensar um caminho possível para seguir produzindo, mesmo nesse momento de tantos desastres. Essa seria uma sugestão, que não é necessariamente pesquisar a pandemia, mas pensar essas transformações no cotidiano das pessoas, nos lugares que a gente estuda. Seguir prestando atenção em como essas pessoas seguem vivendo, e o que elas podem contribuir em termos do que elas conseguem inventar aí. Sem deixar de prestar atenção nesses terrores, que eu acho que faz parte da nossa *observação participante*, participar disso também.

VV: Eu concordo com o Rafa, a gente tem que sustentar o olhar e a escuta, para ter coragem de contar suas histórias, a história desses terrores.

Elas são parte do nosso trabalho como antropólogos também. E eu acho que a produção audiovisual tem algum espaço, tem algum lugar aí. Isso pode ser feito, pelo que a gente comentava logo no início da nossa conversa aqui, pela via da experimentação mesmo. Uma das coisas que eu aprendi no BIEV era que a gente não precisa do melhor equipamento do mundo pra poder produzir boas imagens. Tem mais a ver com esse olhar etnográfico mesmo, com essa escuta antropológica e com as possibilidades de criar a partir dessa escuta e desse olhar. E aí, a gente pode fazer isso através do desenho, da escrita, da imagem visual, com o próprio celular, com nosso corpo no campo e como é que ele pode se colocar aí para sustentar essas histórias e depois, narrá-las. Acho que seria isso.

Uma das coisas que eu aprendi no BIEV era que a gente não precisa do melhor equipamento do mundo pra poder produzir boas imagens. Tem mais a ver com esse olhar etnográfico mesmo, com essa escuta antropológica e com as possibilidades de criar a partir dessa escuta e desse olhar. E aí, a gente pode fazer isso através do desenho, da escrita, da imagem visual, com o próprio celular, com nosso corpo no campo e como é que ele pode se colocar aí para sustentar essas histórias e depois, narrá-las.

Doi: 10.35260/54212250p.235-262-2025



Ana Paula Alves Ribeiro é Antropóloga, Professora Adjunta da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF - Pedagogia, Departamento de Formação de Professores/UERJ) e do Programa de Pós-graduação em Culturas e Territorialidade (UFF). Pesquisadora do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (NEAB/UERJ), coordenadora do Museu Afrodigital Rio de Janeiro (UERJ) e do Laboratório de Experimentações Artísticas e Reflexões Criativas sobre Cidades, Saúde e Educação (LEARCC). Tem experiência nas áreas de Antropologia e Metodologia da Pesquisa e atuação nos seguintes temas: Cinema e Cidade, Cinema Negros, Políticas Públicas, Relações étnico-raciais e Educação e Cultura afro-brasileira.

<http://lattes.cnpq.br/0181466068579034>

A universidade não está especificamente numa bolha, ela só criou outras bolhas: entrevista com Ana Paula Alves Ribeiro¹

Ana Paula Alves Ribeiro

Potira Faria

Meu interesse por imagem vem de criança, cresci em frente a um cinema. Acho importante dizer isso, porque crescer em frente a um cinema acabou sendo um privilégio, principalmente, porque pude acompanhar, como testemunha, uma parte significativa de um momento que os cinemas de rua foram infelizmente acabando. Nasci no Rio de Janeiro, no subúrbio, onde o acesso a equipamentos culturais era algo mais raro, então, crescer em frente a esse cinema era de fato lugar de privilégio, cinema era a minha fuga. Eu passei a infância e a adolescência dentro de uma sala de cinema.

Quando fui fazer o vestibular, fiquei muito em dúvida diante das possibilidades de carreira que se apresentavam naquele momento. Se eu faria para Ciências Sociais... e assim, adolescente eu queria abraçar o mundo... Então, pensei em fazer para Ciências Sociais, para História, para Comunicação e Cinema. Em algum momento (eu era adolescente nos anos 1990) achei que cinema naquele momento não era uma boa aposta porque era um



¹ A entrevista foi realizada em 21 de julho de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://www.youtube.com/live/Qs3zPW2tVe0?si=JISCglcNUfmZJ6s7>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas, Claudia Turra Magni e Philipi Bandeira. A entrevistada optou por omitir as perguntas dos entrevistadores na edição final da transcrição da entrevista.

período de retração das produções. Estou falando do início dos anos 1990, primeira metade dos anos 1990! E acabei por entender que as Ciências Sociais me contemplavam mais. Eu não sabia que havia a opção de estudar imagem nas Ciências Sociais, isso é interessante. Acabei me aproximando das Ciências Sociais pelos meus interesses relacionados à política (partidária) e logo no primeiro período, acabei apaixonada e capturada pela Antropologia. Entrei para fazer Ciência Política — um pouco por essas minhas andanças e percepções sobre possibilidades de se fazer um curso na área de História — mas acabei completamente capturada pela Antropologia. “Eu vou fazer Ciências Sociais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro”.

Eu havia passado para dois cursos de Ciências Sociais: o da Universidade Federal Fluminense (UFF) e o da UERJ. O da UERJ era muito perto da minha casa, esse bairro em que eu cresci. Nasci em Madureira, cresci no Méier. E era muito próximo, cerca de 20 minutos de ônibus. E o primeiro professor de Antropologia que eu tenho é o Valter Sinder. O Valter é essa pessoa que é especializada em literatura, então eu fiquei completamente absorvida pela Antropologia, a ponto de começar a perturbar meus professores dos primeiros períodos, que eu gostaria de ter uma bolsa na área de Antropologia ou de Antropologia Urbana. E no terceiro período consigo uma bolsa. Minha relação com as Ciências Sociais é muito perpassada por esse caminho e por essa bolsa de pesquisa que eu viria a ter.

Era uma bolsa de iniciação científica, um dos primeiros anos do programa de iniciação científica dentro da universidade. O programa de bolsas de iniciação científica muda vidas efetivamente. Então, estamos falando de uma universidade pública, a UERJ. Ela é muito central nesse sentido, fica no Maracanã, Zona Norte do Rio de Janeiro, e eu seria essa auxiliar de pesquisa na graduação da professora Alba Maria Zaluar (1942-2019), que trabalhava com Antropologia urbana e violência urbana. Em um primeiro momento, mergulhei de cara nos projetos da Alba, em uma vivência muito forte num processo de pesquisa feito em grupo, no coletivo, pesquisa feita por núcleos. Essa minha primeira experiência foi fundante, porque eu assistia às aulas pela manhã (e às vezes assistia às aulas do noturno também) e fazia pesquisa no núcleo, na época — posteriormente, a professora Alba fundou um núcleo NUPEVI (Núcleo de Pesquisa das Violências). E o fato de passar o dia inteiro na UERJ, porque eu passava *o dia inteiro* praticamente na UERJ, acabou me aproximando efetivamente da questão

do visual. Naquele momento — eu entrei na UERJ em 1995 —, a professora Clarice Peixoto ministrou um ano, dois anos depois, a disciplina que era Antropologia Visual. Então, fui fazer Antropologia Visual nessa turma. Se não me engano, era uma das primeiras turmas de Antropologia Visual. Fiquei completamente apaixonada! Passava as tardes, eu e algumas colegas, assistindo os filmes, os vídeos, naquele momento do NAI (Núcleo de Antropologia e Imagem). Então, minhas tardes na UERJ poderiam dar um capítulo: “Minhas tardes na UERJ vendo e assistindo os filmes do NAI”.

Aquele momento da disciplina com a Clarice foi importante porque ela apresentou a Mostra Internacional do Filme Etnográfico com Eduardo Coutinho e um cineasta chamado Sérgio Goldenberg. Fiquei absolutamente louca pelo trabalho do Sérgio! Ele tinha um documentário chamado *Funk Rio*, tinha um trabalho relacionado a empregadas domésticas e também todo um conjunto de filmes que eram passados, além de artigos e textos que eram oferecidos na disciplina. Mas fiquei muito obcecada pelo Sérgio Goldenberg na época e eu lembro que a gente perguntou — eu falo a gente, eu e mais duas amigas de graduação, Andréa Freitas e a Liliane Souza — se poderíamos fazer como trabalho de final de curso, para além da resenha de um filme proposta como avaliação, uma entrevista com o Sérgio. E fomos procurar o Sérgio para fazer a entrevista. Ele era assistente do Eduardo Coutinho. Me lembro de irmos, estudantes da graduação, ao CECIP para fazer a entrevista com Sérgio Goldenberg, e no final das contas, a entrevista parece que ficou muito legal. A Clarice acabou nos ajudando muito naquele processo e a entrevista foi publicada no Caderno de Antropologia e Imagem²... e ficou aquela mosquinha. Então, fico brincando que eu não venho necessariamente da Antropologia Visual por formação, mas a Antropologia Visual é que foi chegando aos poucos.

Acabei passando, no início dos anos 2000, para o mestrado em Ciências Sociais, e segui trabalhando com a Alba e com uma outra professora que foi fundamental na minha formação, a professora Helena Lewin.

2 A entrevista com Sérgio Goldenberg acabou por ser publicada no Cadernos de Antropologia e Imagem e, posteriormente, publiquei outro artigo sobre ele e um dos seus filmes.

Referência da entrevista: RIBEIRO, Ana Paula Alves; FREITAS, Andrea; SOUZA, Liliane. Entrevista com Sérgio Goldenberg. *Cadernos de Antropologia e Imagem* (UERJ), Rio de Janeiro, v. 6, n.1, p. 161-168, 1998.

Referência do artigo: RIBEIRO, Ana Paula Alves. Revisitando Sérgio Goldenberg: A Propósito de Bedito Fruto. *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, v. 4, p. 1, 2008.

Mesmo com duas áreas completamente díspares, as duas foram minhas orientadoras de mestrado: Alba trabalhando com violência urbana e Helena trabalhando com sociologia rural. Durante esse período, acabei me aproximando, por conta dos projetos de pesquisa da Helena, do [Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra] MST, que era o projeto de pesquisa da Helena. Então nós fomos a campo e acabei virando a fotógrafa oficial desse grupo (depois retomei esse fato). Acabei fazendo, junto com a Helena, o acompanhamento fotográfico do assentamento Zumbi dos Palmares, em Campos dos Goytacazes, logo que o MST entrou no estado do Rio. E a partir disso, acabei criando junto com Helena — e com as colegas também, Liliane (Souza) estava nesse processo — um conjunto aproximado de 400 fotografias sobre os (naquele momento) acampamentos do MST. Isso tudo entre graduação e mestrado.

Fui fazer o mestrado sobre violência, acabei optando por fazer sobre o lugar onde eu nasci, que é Madureira. Fiz uma dissertação pensando sociabilidade e conflito em Madureira por meio da cultura afro-brasileira³. Trabalhei com Samba e com Jongo, em um momento em que havia um processo crítico relacionado à violência gerada pelo tráfico de drogas. Por conta disso era um desejo, de certa forma, pensar esses lugares e pensar por meio das imagens, me aproximar mais, mas nós achávamos prudente efetivamente não andar com equipamentos naquele momento, principalmente pelo meu tema de trabalho. Lembrando que eu sou de uma geração que não tinha câmera no celular nem câmeras digitais portáteis, eram equipamentos portáteis, mas profissionais mesmo. Então, entrar em determinados lugares portando equipamento poderia gerar muitos desconfortos, e ainda havia as questões éticas também.

Então, acabei por fazer as imagens entre o mestrado e o doutorado — fiz o mestrado entre 2000 e 2003, entrei no doutorado em 2005. No doutorado, persegui o tema pensando as associações das escolas de samba mirins no subúrbio do Rio de Janeiro⁴. Fiquei ali, tanto na dissertação quanto na tese, entendendo que alguns documentários e algumas séries

3 Título da dissertação: *Samba são pés que passam fecundando o chão*. Madureira: Sociabilidade e conflito em um Subúrbio musical. PPCIS/UERJ, Ano de Obtenção: 2003. Orientação: Profa. Dra. Alba Maria Zaluar e Prof. Dra. Helena Lewin.

4 Título da tese: *Novas conexões, velhos associativismos*: Projetos sociais em Escolas de Samba Mirins. Instituto de Medicina Social/UERJ, Ano de obtenção: 2009. Orientadora: Profa. Dra. Alba Zaluar.

e documentários eram fontes de pesquisa. Não consegui me aproximar naquele momento das imagens, até 2008, quando eu já estava praticamente para terminar a tese e os presidentes de algumas escolas de samba perguntaram: “Você não pode fotografar as crianças?”. Porque existe todo um circuito das escolas de samba e das Escolas de Sambas mirins que não funcionam só no carnaval, elas funcionam o ano *inteiro*. E naquele momento, eu estava trabalhando com projetos sociais, era importante ter fotografias sobre essas crianças. Depois de anos sem tocar na câmera, voltei a fotografar por uma demanda do campo e acabei acompanhando as crianças nesses processos de fazer oficina, de preparar para o carnaval e do próprio desfile. Então, praticamente entre 1998 e 2008, essa questão da fotografia na minha pesquisa só apareceu em dois momentos: entre 1998 e 2000, na graduação com MST (onde eu também acompanharia os assentamentos de terra e as crianças do assentamento) e em 2008 (quando acabei por fotografar as crianças no processo dos desfiles carnavalescos no Rio de Janeiro). Isso foi bastante interessante, porque saí da tese querendo muito trabalhar com imagem, querendo *demais* trabalhar com imagem (eu ainda não via muitas possibilidades, a não ser pensar realmente num processo de pós-doc). Mas, naquele momento, eu também estava muito focada, isso acho que é importante dizer, numa inserção profissional. Eu tinha feito um doutorado sem bolsa, eu já estava no mercado de trabalho e fazia um doutorado muito focado em algumas questões relacionadas à violência urbana e saúde coletiva. Por conta disso, eu já estava no mercado de trabalho, trabalhando efetivamente como coordenadora de curso de pós-graduação na área de saúde. Então, tem toda uma inserção profissional que se dava via doutorado, recebendo muitos estudantes do Brasil inteiro. Trabalhei com ensino a distância ao longo do doutorado.

Eu estava na realidade pensando algumas questões que se davam no entorno disso e saí do doutorado com a plena convicção que uma das formas de trabalhar com imagem seria propor um pós-doutorado, um projeto de pós-doutorado no ano seguinte, especificamente relacionado à cidade e ao cinema. E pensei nessa conjunção porque eu já tinha uma aproximação com cinema, vinha fazendo alguns cursos livres de cinema durante os anos 1990: curso de operação de câmera de vídeo, curso de produção audiovisual, curso de roteiro. E acabei por fazer essa aproximação em um projeto de pesquisa por conta de um angústia que era a seguinte: durante a tese eu tive contato

com muitos filmes de ficção e não ficção relacionados à imagem do Rio de Janeiro e uma das questões que pra mim eram muito angustiantes — muito angustiantes *mesmo* — era a questão do Rio de Janeiro e as suas imagens violentas e aos estereótipos, não apenas sobre a cidade, mas aos estereótipos racistas que apareciam em muitos filmes sobre a cidade. Então aqui estou falando de alguns filmes em que a população negra aparece necessariamente colada com a imagem de traficantes, de pessoas violentas. Eu queria ter a oportunidade de pensar nesse sentido sobre a inserção e a construção desses personagens por meio de um cinema, pensando as diferenças entre documentário e ficção, mas também entender que tipo de produção a cidade do Rio de Janeiro fomentava. Durante esse tempo de elaboração do projeto, fui me aproximando do campo, me aproximando dos festivais, tentando perceber quais filmes trabalhavam com essas questões.

E foi muito importante esse processo de aproximação, e é muito interessante isso, como a minha prática de pesquisa está sempre associada à questão docente. Eu ainda coordenava esse curso na área de saúde, quando apareceu a oportunidade de concurso para ser substituta na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E a Rural do Rio naquele momento tinha começado recentemente seu curso de Ciências Sociais.

Naquele momento, as colegas propõem um projeto chamado “*Sem o nome do pai*”, coordenado pela professora Alessandra Rinaldi, cuja proposta era de um laboratório de imagem para pensar naquele projeto. Por conta disso, fizemos, em 2012, um laboratório de imagens na rural. Foi um movimento dentro do departamento de Ciências Sociais dado pelas professoras Carly Machado, Patrícia Reinheimer e por mim, que era professora substituta. Esse laboratório, em 2012, mudou muito a minha vida, porque as federais estavam num momento de greve e logo que entrei na rural como substituta — cheguei a ministrar aulas um semestre, um semestre e meio — logo depois teve uma longa greve das federais. Por conta desse projeto de extensão da Alessandra e do núcleo que estava se formando naquele momento (o CULTIS), foi bastante importante pensar em fazer esse laboratório durante o período, logo no final da greve. Nós entendemos que a greve estava no fim e que seria importante dar esse laboratório, porque a Rural do Rio de Janeiro tem uma peculiaridade que é estar em Seropédica e receber muitos estudantes de todo Brasil e alguns estudantes de outros países. Então, havia estudantes que estavam sem atividade nenhuma morando na

universidade durante a greve. E esse laboratório de imagem acabou existindo por praticamente seis meses, com aproximadamente uns 70 inscritos e uns quase 40 estudantes circulando por eles de forma livre. Não apenas do curso de Ciências Sociais, mas de vários cursos. Arquitetura, Belas Artes, Economia Doméstica, Engenharia Florestal, História, Biologia... então, foi um momento muito interessante e muito bonito porque nós conhecemos estudantes de todos os cursos, e esse laboratório tinha previsão para ter um segundo módulo. No ano seguinte, acabamos fazendo um segundo módulo do qual eu e Patrícia Reinheimer estávamos mais à frente e que teria por objetivo trabalhar com as imagens da cidade de Seropédica.

Meu contrato acabou e fiquei praticamente desempregada. Nessa altura do campeonato, eu falei: “gente, então eu vou abrir mão do que eu tenho e vou ficar como substituta e depois tentarei concurso”, porque eu entendi que para mim era importante estar na pesquisa, enfim... Então eu fiz uma aposta e acabei ficando desempregada. Depois voltei a isso e ao mesmo tempo que eu estava na Rural, continuava com a minha interlocução no Núcleo de Estudos Afro-brasileiros. Criei várias interlocuções que foram fundamentais para minha vida e para esse momento de aproximação do campo, mas fiquei alguns meses sem trabalho.

Nesses alguns meses sem trabalho eu já fui me aproximando de um grupo que estava em constituição e me aproximei via ABA — a RBA de 2012 foi em São Paulo. Eu tinha mandado trabalho para um GT que estava começando, que era o GT de Antropologia do Cinema, coordenado por três colegas: Luiz Gustavo Correia, de Sergipe; Debora Breder, que estava na UFMG; e Juliano Gonçalves. Mandei o trabalho sobre alguns filmes dos quais eu estava me aproximando, principalmente o *Transeunte*, dirigido pelo Eryk Rocha, e comecei a dialogar com o GRAPPA. É muito interessante que entre 2012 e 2013, eu estava justamente nesse “pré”: dando esses laboratórios com a Carly e a Patrícia na Rural; começando a enviar trabalho para alguns colegas, para alguns GTS que eram relacionados a imagem; e meu trabalho foi bem acolhido nesse GT, que era o de Antropologia do cinema; e começando a pensar a produção de um material didático, de um projeto com a Maria Alice Rezende Gonçalves (professora da Faculdade de Educação e coordenadora do NEAB/UERJ, com quem trabalho praticamente desde os anos 2000). Então, eu estava assim, fervendo, pensando

mil coisas ao mesmo tempo (além do processo e do projeto de pesquisa). Justamente, porque eu estava nesse momento de virada.

Em relação à Rural, eu acabo retornando em algum momento em 2013, porque abriram uma seleção PNPD⁵. Eu tinha esse projeto já escrito sobre múltiplas imagens da cidade ou múltiplas cidades, representações do Rio de Janeiro no cinema e em outras mídias. Em 2013, retornei como pós-doc para a Rural, como PNPD. Acabei retornando, encontrando e reencontrando esse conjunto de alunos. Fui ministrar um Lab Nep, uma disciplina que dura em torno de uma hora, uma hora e meia. Propus um Lab Nep, que é uma disciplina para licenciatura e bacharelados sobre imagem, sobre imagem da forma mais ampla. Então, recebi estudantes que estavam pensando performances, queriam pensar imagens e ciência política. Recebi, inclusive, ouvintes. Posteriormente, acabei desenvolvendo uma espécie de aproximação desses estudantes de Seropédica com o centro do Rio de Janeiro. Fomos fazer um filme, *“Todos os dias são meus”* (feito em 2015 no âmbito do festival de cinema), já me aproximando do meu projeto de pesquisa no qual eu fui trabalhar com essas imagens da cidade. Esse festival foi fundamental para pensar isso, que é o festival 72h Rio, um Festival de filmes que era uma espécie de festival gincana. Em três dias você tinha que fazer um filme completo e inclusive entregar editado para ser exibido em mostra. E por fim, acabei dando, como parte das atividades de pós-doc, uma disciplina chamada Antropologia, cinema e cidade, na qual alguns poucos desses estudantes estariam inseridos, mas isso já no Mestrado, em 2015.

Então, acho que isso pra mim foi fundamental. Também foi (é e será) eternamente fundamental nesse momento, o acolhimento dos colegas, a troca e a interlocução com os colegas especificamente relacionados a esses processos. Me lembro que estar no CULTIS da Rural ou estar no GRAPPA com Luís Felipe Hirano, Paula Alves, Paloma Coelho, Marcos Aurélio da Silva... além dos colegas já citados, como o Juliano, a Débora, Luís Gustavo, Eliska Altmann e a Juliana Garcia, foi fundamental para o meu trabalho ser discutido, pensado, dialogado. Acho que é minha aproximação com os festivais de cinema nesse período que eu fiquei em suspenso, meio que sem emprego. Fui trabalhar com a Paula Alves de Almeida, que eu tinha

5 Programa Nacional de Pós-doutoramento, financiado pela CAPES.

conhecido no GRAPPA⁶, (fui trabalhar com ela num festival que ela já tinha há anos com Eduardo Cerveira, que era o FEMINA) e aprendi muito com eles nesse sentido; fiquei 2013 e 2014 ajudando a pensar os seminários do festival de cinema.

Em 2015, quando eu já estava saindo da Rural, acabei sendo convidada para trabalhar no Encontro de Cinema Negro Zóximo Bulbul Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas. Isso também foi uma outra coisa que mudou a minha vida, principalmente porque eu pude pensar aquelas minhas angústias da tese, vendo e assistindo filmes brasileiros, africanos e da diáspora, principalmente alguns filmes produzidos no Brasil, mas também a própria produção do NEAB. Eu sempre tive muita parceria com a Maria Alice, a conheci fazendo parte do grupo de pesquisa lá da Alba (Alice também foi orientanda dela). Essa aproximação do NEAB, que é uma produção voltada para cultura afro-brasileira, para formação de educadores a partir da Lei 10.639 (lei que institui História da África e cultura africana e afro-brasileira nas escolas), nós acabamos montando durante anos — foi de 2011 praticamente a 2017 — a edição dessa coleção. Gerou dois livros para a formação de professores: um livro organizado pela Alice e pelo Vinícius Oliveira sobre projetos políticos pedagógicos; e um completo xodó, que foram dois vídeos em *stop motion* que foram produzidos. Um se chama “*A lenda da criação do mundo e dos orixás*” (esse ganha inclusive o prêmio Theo Brandão, na categoria de material didático) e o “*labás: Orixás e Cozinhadeiras*”. Então esse circular e entender que nenhum saber estava acabado, e poder aprender, e poder estar com esse corpo em constante aprendizado, pensando inclusive o que a cidade me ensinava e ensinava para os meus estudantes — agregando pesquisa, extensão e docência — foram fundamentais nesse sentido.

Então, de 2010 até 2015, que é quando entrei na UERJ, é um pouco disso que vai me constituir: estar em grupos de pesquisa, participar de GTs em congresso, ouvir os colegas mais velhos, ler a trajetória de outros e outras colegas; foi fundamental para eu entender o que eu poderia fazer.

Em 2015 (março de 2015), quando eu ainda estava como pós-doc na Rural (UFRRJ), acabei passando para a UERJ. Voltei para casa depois de

6 Grupo de Análises de Poéticas e Políticas Audiovisuais, Grupo de Pesquisa certificado pelo CNPq.

quase quatro anos fora. Eu fico dizendo que a UERJ é minha casa, nunca consigo sair da UERJ. Voltar para a UERJ em 2015, em um lugar que me é muito caro, que é Duque de Caxias. Volto na realidade para a universidade na qual eu me formei, mas volto para um outro campus, que fica na região metropolitana do Rio de Janeiro. A Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, a FEBF, é uma unidade de licenciaturas, que tem Matemática, Geografia e Pedagogia. Voltei para um departamento que é de Formação de Professores e tem todo um foco a ver com essa circulação entre campus, mas que também tem tudo a ver dessa circulação entre aporte teórico, metodológico e visual, nessa intersecção. Então, voltei para a UERJ. Passei para o concurso da UERJ em 2015, para uma disciplina chamada “Relações étnico-raciais e educação”, e logo em seguida, entrei para o mestrado em “Educação, cultura e comunicação”. Sou da linha de comunicação, a linha que trabalha mais com educação e rede de comunicação. E no mestrado, trabalhei com imagens da cidade e consegui levar meu projeto de pós-doc para a UERJ. Desde então, tenho orientado ensino médio, graduação e mestrado nesses campos, e em 2015, quando entrei (de 2015 para 2016), acabei entrando na coordenação colegiada do museu afrodigital e aí, assim, a gente pode falar um pouco disso também.

Eu acho que tem uma coisa muito interessante quando falo e faço a minha aproximação da Antropologia Visual com o cinema negro, de uma certa transformação no campo. Porque acho que acabei acompanhando um pouco essa própria transformação (eu e vários outros colegas) e acho que é bastante legal também em saber que eu não estou sozinha em acompanhar essas transformações. Acho que a primeira... e isso tem a ver inclusive com as formas como eu me aproximo tanto do encontro de cinema negro e dos festivais de uma forma geral, como também eu vou me aproximar do museu afrodigital, que são dois projetos muito distintos, mas têm no bojo dessas discussões a questão da memória afrobrasileira. E também da questão da descolonização do olhar, como que o campo muda muito. Então, quando começo a fazer a pesquisa no campo de cinema, pensando mais na intersecção entre Antropologia e imagem, mas Antropologia e imagem de uma forma geral. A Antropologia Visual, de uma forma geral, mas pensando numa intersecção entre Antropologia, cinema e cidade (como eu já tinha apontado pra vocês), uma das coisas que me incomoda e me incomodou *muito* naquele momento, eram os olhares estereotipados. E duas

coisas que eu acabei fazendo logo quando comecei a acompanhar e fazer pesquisa, foi trocar com os colegas e nesse sentido, por exemplo, a troca com o Luís Felipe Hirano (que tem uma tese incrível sobre o grande Otelo)⁷ e a troca com o Marco Aurélio da Silva⁸ (que tem um trabalho lindo sobre etnografias de festivais de diversidade sexual) pra mim foram muito importantes no sentido de pensar justamente esse arco de mudança do olhar.

No caso dos dois colegas, num primeiro momento, pensar essas imagens e em como elas são pensadas, mas também, como a gente se apropria em termos metodológicos e teóricos de uma certa etnografia de festivais de cinema. E pensando também na história do próprio cinema brasileiro e quem são esses realizadores do cinema brasileiro. Ao mesmo tempo, outros trabalhos me foram sendo muito inspiradores nesse processo: o trabalho de Andréa Barbosa⁹ e o de Guilherme Aderaldo¹⁰, ambos pensando São Paulo. Eles foram muito norteadores no sentido de pensar essas questões. E eu fui para campo, passei a acompanhar os filmes de curtas, médias e longas metragens. Comecei a perceber diferenças nos festivais de cinema, e essas diferenças são em grande parte curatoriais. Primeiro, cada festival tem uma missão, tem um público, tem um território, tem um diálogo, tem uma interlocução que quer estabelecer. Ao mesmo tempo que esses festivais têm um processo curatorial e isso me chamava muito a atenção, de circular pelos diferentes espaços da cidade, perceber as diferentes curatorias. Assim como alguns festivais com mais financiamento, às vezes teriam menos cineastas da periferia, ou menos cineastas negro, ou menos mulheres, também festivais de curtas metragens, por exemplo, poderiam agregar mais essa diversidade. E isso, pensando o campo no momento em que aqueles filmes estavam sendo exibidos e esse processo de circulação estava acontecendo. Ao mesmo tempo, voltei para os filmes que eram produzidos nas décadas anteriores e percebi que havia efetivamente uma mudança de olhar. Então, o que estava sendo chamado “a presença do negro no cinema” era a presença do negro no cinema brasileiro. Não era cinema

7 Publicada em livro pela UFMG em 2019, '*Grande Otelo: Um Intérprete do Cinema e do Racismo no Brasil*'.

8 Título da tese: *Territórios do Desejo: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil de Cinema da Diversidade Sexual*. Defendida em 2012, na Universidade Federal de Santa Catarina.

9 Publicado pela Editora Alameda, em 2012, '*São Paulo: Cidade Azul*'.

10 *Reinventando a cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas 'periferias' de São Paulo* (Annablume/Fapesp, 2017)

negro. Então, isso é muito evidente de entender, como a partir da segunda metade do século XX o cinema brasileiro mudou. Podemos também pensar no Cinema Novo, temos a figura central das populações negras e de como que os negros estavam sendo abordados, nesse sentido, os olhares possíveis. Mas não se estava com a câmera na mão, não se estava pensando especificamente nos roteiros, no processo de edição, de iluminação. Então, temos aqui um certo recorte, que faz com que entendamos um pouco a partir de que momento e começamos a nos apropriar dos nossos próprios processos de produção.

O que vamos perceber nos anos 2000 para cá é justamente como a gente tem um corte que vai se apropriar e vai se aproximar disso. Acho que tem uma coisa que eu percebo... podemos pensar nisso numa forma interseccional e isso vai ser pensado em termos de território, mas também pode ser pensado em termos de cor, raça, mas também pensar no termo de gênero. E às vezes, vamos pensar efetivamente na forma racial primeiro, que são as políticas que são desenvolvidas a partir dos anos 90. Se pararmos para pensar que em 1988 a gente vai ter a Constituição Cidadã, e ao longo dos anos posteriores percebemos determinadas políticas em vários campos dos direitos sociais (sejam políticas culturais sejam políticas na área da comunicação), a questão da diversidade passa a ser pauta. Por exemplo, eu estou no campo da educação, dou aula pra uma licenciatura em pedagogia. A LDB de 1996 (aliada à constituição de 1988) é fundamental para pensar a diversidade. Mas, lá em 96, pensar a diversidade dava conta de uma série de questões, mas não dava de outras. Então, o que a gente teria ao longo desses anos posteriores? A gente vai ter, por exemplo, a Conferência de Durban (África do Sul, 2001). Então a gente teria algumas conferências para pensar questões de gênero e questões de raça, especificamente. Teríamos instituições das ações afirmativas nas universidades, toda uma modificação que se daria nos anos posteriores relacionadas a editais. Editais pensando território, editais pensando gênero, editais pensando raça, editais afirmativos que vão modificar o campo. Tem-se um processo de expansão do ensino superior, seja a partir das bolsas PROUNI, seja a partir do REUNI, com a abertura de novos campus de universidade pública e abertura de novos cursos.

Então, essa transformação no campo, essa transformação no olhar, ela também não se dá num vácuo. É importante entender que — vários cole-

gas já apontaram isso, isso está no texto, por exemplo, do Aderaldo e da Janaína Oliveira, pensando cinema negro e cinemas africanos — essas políticas públicas vão ser fundamentais para pensarmos mudanças nos outros campos. E eu acabo acompanhando um pouco a transformação. Eu não me sinto autorizada a pensar muito o campo da questão de gênero, a não ser quando falo da minha própria atuação como produtora. Porque aí eu vou participar de coletivo de fotografia de mulheres negras, que é o Negras [Foto]grafia, curadoria da Bárbara Copque (que será inclusive entrevistada esta semana), Simone Ricco. Vou participar durante dois anos e meio da Fação Feminista Cineclube, que é um cineclube relacionado, na baixada fluminense, baseado na Baixada Fluminense e itinerante pela Baixada, com um conjunto enorme de mulheres incríveis pensando essa questão da imagem. Acabo me aproximando muito também por causa do encontro de cinema. Então, se a gente pensar nesse sentido, o que eu percebo é que até os anos 1990 e os anos 2000 você tem uma predominância dessas imagens sendo produzidas. Você tem na realidade uma predominância de imagens sendo produzidas por quem tem recurso. E quem tem recurso? São os homens de classe média brancos. Não existiam diretoras mulheres naquele momento? Existiam diretoras mulheres naquele momento. Mas você tem todo um trabalho (também feito pelas colegas de Ciências Sociais e de cinema) para recuperar essas mulheres na história do cinema e na história do cinema brasileiro. Ao mesmo tempo, você tem um campo tensionado com relação ao cinema negro: Manifesto Dogma Feijoada, Manifesto do Recife, a criação do Centro Afrocarrioca de Cinema e do Encontro de Cinema Negro (que depois virou encontro de cinema negro Zózimo Bulbul) pelo Zózimo Bulbul — um dos maiores atores brasileiros, ator preferido no cinema novo e que depois foi migrando para direção, para produção e para curadoria.

Então, é muito interessante perceber como a gente chega aos anos 2000 (principalmente na segunda metade dos anos 2000, início dos anos 2010) a um campo que é todo novo. Além disso, e aí eu já vou me aproximar da questão da Antropologia Visual, além disso a gente tem uma mudança no campo de imagens como um todo, estou falando da Antropologia Visual, mas também estou falando do campo dos processos de audiovisual, de comunicação e cinema, os equipamentos, o barateamento e a democratização de alguns equipamentos. Isso faz com que mude o campo, sempre

lembrando que essas mudanças de campo não são só equipamentos. Não vamos simplificar, não são só os equipamentos. Mas você tem aí uma conjunção política que possibilita essa mudança de olhar, essa virada de olhar, e é uma virada de olhar mesmo. Se eu penso, por exemplo, um encontro de cinema negro e eu acho que ele muda um pouco, porque se toda a minha angústia era com as imagens estereotipadas, a forma como os negros eram representados, eu começo a perceber (inclusive pensando no campo da cidade) que não é só representação. Meu projeto de pesquisa era sobre representação da cidade, de forma alguma era só sobre representação. Na realidade, o que a gente está falando é de disputa de narrativa. Estamos falando de condições materiais de produção, estamos falando de um olhar que se transmuta mesmo. Estamos falando de outras possibilidades teórico-metodológicas, de outros referenciais também. E é até bastante interessante, acho que as Ciências Sociais, todas as disciplinas da área de humanas, elas estão passando por essa conjunção de mudanças políticas. Das próprias ações afirmativas, expansão dos campus para os interiores, para outros estados e municípios. A gente começa a perceber também que há uma demanda de modificar os planos de aulas e as referências que são trazidas, porque os alunos mudam. Os alunos mudam completamente, você tem uma mudança dos cursos, você tem uma mudança inclusive dos temas, dos temas que querem ser pesquisados.

Com relação ao cinema negro (que eu acabei acompanhando de forma mais próxima nos últimos cinco anos especificamente, as demandas dessas mudanças), especificamente em termos de olhar, de produção, de referência. Como

E é até bastante interessante, acho que as Ciências Sociais, todas as disciplinas da área de humanas, elas estão passando por essa conjunção de mudanças políticas. Das próprias ações afirmativas, expansão dos campus para os interiores, para outros estados e municípios. A gente começa a perceber também que há uma demanda de modificar os planos de aulas e as referências que são trazidas, porque os alunos mudam. Os alunos mudam completamente, você tem uma mudança dos cursos, você tem uma mudança inclusive dos temas, dos temas que querem ser pesquisados.

eu tenho percebido — às vezes de forma mais distante, e às vezes de formas mais próximas — como alguns desses estudantes passam e começam a fazer seus trabalhos sobre essas questões nas próprias Ciências Sociais: pensando diretores e diretoras negros, movimento cinematográfico, festivais especificamente, tanto na área da Antropologia como na Sociologia. Como efetivamente a gente tem começado a perceber outros circuitos de produção. Estou falando do encontro de cinema negro, estou falando do Rio de Janeiro, mas se a gente se debruça para o campo, são algumas das janelas de exibição que passam a existir em todo o país. Muitas dessas janelas de exibição são pensadas por estudantes de Ciências Sociais. Então, eu esbarro e percebo a existência desses estudantes de Ciências Sociais, muitas vezes no próprio encontro, no desenvolvimento dos seus trabalhos, dissertações e teses. Recentemente, eu vi alguns colegas saindo desse curso de Ciências Sociais pensando em produzir outras imagens. Aí eu acho que é uma outra questão, que é onde nós estamos e onde nós circulamos para além das instituições acadêmicas e das universidades. Isso é muito interessante de observar. É interessante observar essa produção das Ciências Sociais dentro das universidades, mas também como é essa produção — apreendida dentro das universidades — em outros lugares.

Tem uma coisa que eu tenho percebido e isso pra mim tem sido muito importante ao longo da última década. Eu estava falando especificamente dos temas de pesquisa, mas posso falar em termos de criar estratégias metodológicas de circulação nossas — enquanto pesquisadores e docentes. Começo falando disso porque eu tenho pesquisado cinema. Tenho pesquisado e tenho ido a festivais e mostras de cinemas e são lugares majoritariamente brancos, hegemonicamente brancos. Com exceção do Encontro de Cinema Negro, que eu estou mais próxima, praticamente todos esses lugares são. Acho que é importante dizer isso porque a universidade também é. A universidade (assim como os festivais de cinema) não está especificamente numa bolha, ela só criou outras bolhas. Mas a gente também está num país no qual o acesso a alguns lugares é hegemonicamente branco. Esses lugares, eles são hegemonicamente brancos. Digo isso, porque acho super importante pensar nisso a partir da minha própria trajetória, das minhas escolhas. Vou falar da ABA e vou falar do campo de uma forma geral.

Tenho pesquisado e tenho ido a festivais e mostras de cinemas e são lugares majoritariamente brancos, hegemonicamente brancos. Com exceção do Encontro de Cinema Negro, que eu estou mais próxima, praticamente todos esses lugares são. Acho que é importante dizer isso porque a universidade também é. A universidade (assim como os festivais de cinema) não está especificamente numa bolha, ela só criou outras bolhas. Mas a gente também está num país no qual o acesso a alguns lugares é hegemonicamente branco. Esses lugares, eles são hegemonicamente brancos.

Quando eu passei pra universidade em 2015, não tinha sido meu primeiro concurso. Longe de ser meu primeiro concurso, eu já tinha feito 7 ou 8 concursos. Tinha feito tanto concurso para universidade, quanto para a área da saúde. Concursos para institutos de pesquisa, fiz concurso inclusive para o Ministério da Cultura, fiz concurso para Fiocruz duas vezes. Um dos desafios que eu sabia que provavelmente iria enfrentar, por ter optado nessa área, era justamente ter poucos colegas negras e negros nesse diálogo institucional. Não estou dizendo que não exista, claro que existe! Tem colegas negros e negras que construíram também essa universidade. Estou falando aqui de muitos colegas que estão há muitos anos na universidade, mas é importante entender que duas brechas possibilitaram que nós estivéssemos em maior número nessas instituições.

Mas é interessante porque esse micro faz com que a gente acabe pensando o tipo de currículo, que esse currículo não deve ser só pensado por nós,

professoras e professores negros. Eles precisam ser pensados em todo o currículo. Se falamos de descolonização do olhar, estamos falando de descolonização do currículo inteiro, a percepção de que trabalhos e projetos de pesquisa precisam acabar sendo modificados nesse processo e acolhidos nesse processo. Tem uma bibliografia enorme sendo traduzida sobre o privilégio e sobre dominação branca, que vai dar conta do que a branquitude é. Acho importante falar isso, porque quando a gente começa a discutir sobre antirracismo, muitas vezes as pessoas falam assim: “Mas eu não sou”. A gente não está falando de pessoas, de indivíduos, a gente está falando de estruturas, e de estruturas que precisam ser tensionadas.

Por que que eu estou falando isso? Fiz essa introdução porque eu acho que essa introdução para mim é fundamental para entender algumas questões. Primeiro, enquanto professoras e professores negros, estudantes e negros dentro da universidade, nós somos um grupo profundamente heterogêneo. Somos um grupo profundamente heterogêneo em termos de trajetórias, estratégias, entradas, redes, opções, formas de circulação, trânsitos... Nós podemos

nos organizar enquanto grupo, mas nós somos profundamente diferentes. Eu acho que nesse sentido, entender essa diferença e respeitar cada uma dessas estratégias é profundamente legítimo. E acho importante também apontar isso porque, por exemplo, eu estudei numa universidade que é uma universidade central, no Rio de Janeiro, uma universidade do estado. Nos anos 1990, eu sabia contar nos dedos de uma mão onde estavam os meus colegas negros e sei contar até hoje porque eu continuei em contato com eles, inclusive com Bárbara, que hoje é minha vice-chefe de departamento e minha colega no mesmo departamento. A gente se acompanha até hoje. E cada um de nós acabou por fazer ou ter uma perspectiva de carreira diferente e temos todos. Por exemplo, a minha circulação em termos de produção foi muito num entendimento de que queria muito passar para a universidade. Mas se eu não passasse pela universidade, eu precisava ter plano B, plano C. E quais trabalhos eu gostaria de desenvolver fora da universidade enquanto antropóloga, entendendo inclusive que as universidades não absorvem todo mundo que termina os cursos. É óbvio que eu estou falando de questões raciais, questões de gênero, mas eu estou falando em termos macro, a universidade não tem como absorver todo mundo necessariamente. A gente vai precisar circular e estar em outros lugares.

Isso para mim também é uma coisa que eu me pergunto a todo momento, a gente sempre fica se perguntando: Como é que eu cheguei até aqui? Pesquisando cinema e começando a orientar, eu percebi que nem todos os estudantes queriam trabalhar com o que eu trabalhava. E que eu precisava estar aberta para dar aulas, tocar projetos de extensão e ter um

Quando a gente começa a discutir sobre antirracismo, muitas vezes as pessoas falam assim: “Mas eu não sou”. A gente não está falando de pessoas, de indivíduos, a gente está falando de estruturas, e de estruturas que precisam ser tensionadas.

entendimento maior do que era a imagem. Eu também precisava tentar dar conta, nesse sentido, das próprias demandas dos estudantes e das demandas trazidas pelas minhas próprias pesquisas. E por conta disso, eu acabei desenvolvendo disciplinas específicas para pensar, inclusive, gênero na circulação das cidades, mas entendendo também por onde e como a gente acaba aprendendo nesses processos. Tem muito a ver também com o tipo de aposta pessoal que eu faço. O tipo de aposta pessoal que eu faço, a partir da minha leitura do campo, a partir das minhas leituras, a partir das minhas sensibilidades e a partir dos diálogos que eu consegui estabelecer.

Quando fui convidada para fazer parte do CAV, eu estava muito sensibilizada por algumas questões, uma das quais aqui é que a UERJ estava começando o processo de crise. Eu tinha acabado de entrar, 2015/2016, a UERJ entrou numa crise terrível, o governo deixou de pagar o funcionalismo do estado. Eu escutava muito alguns colegas (escutava e escutava mesmo, eu ia para as plenárias, ia para os GTs) falando da necessidade de se pensar questão de gerações e de pensar a questão dessas gerações nos diversos campos e nas diversas áreas da Antropologia. Como eu frequentava, e frequento, e vou e escuto os colegas (seja da Sociologia, da sociologia da cultura, da Antropologia Visual), eu entendia que se eu estava dentro da universidade, era importante também (não no sentido de ocupar, não no sentido necessariamente de ter uma representação, uma representatividade) entender como funciona esse mecanismo e, se possível, criar interlocuções dentro desses mecanismos. Eu estou falando da universidade, estou falando dessas associações também, porque a gente não faz sem isso. Então falei de como a gente se entende de forma muito heterogênea e como o racismo estrutural coloca a gente todos no mesmo pacote, mas nós não somos. Então quando eu aceitei estar no CAV, eu pensava algumas coisas, eu vou aprender. E eu acho que cheguei a conversar com alguns de vocês em alguns eventos, como eu estava aprendendo, como estava feliz em aprender, e como eu já sou feliz em entender como funciona a estrutura de dentro, sem tanto distanciamento. E para mim foi fundamental entrar no CAV para entender as múltiplas possibilidades que a Antropologia Visual traz, se a gente for pensar nas mostras fotográficas e na mostra fílmica. E eu tive duas experiências muito distintas: tive a experiência como autora em 2016 (da qual você fazia parte, do Pierre Verger). Meu trabalho foi lido muito cuidadosamente, meu ensaio fotográfico foi lido muito amorosa e

cuidadosamente. Depois, em 2018, já Pierre Verger — fazendo a produção junto com a Paula Morgado querida, (LISA) da USP, com quem eu aprendi muitíssimo, trabalhando com André Leão (IRIS/DAN, UnB) — o quanto foi importante entender como esse campo estava se modificando. Na verdade, estamos falando de um processo, de coexistências que só me foi permitido perceber porque eu achei que era importante estar nesses lugares e perceber como esses lugares funcionavam, seja dentro da universidade, seja nas associações e na ABA, especificamente.

Nesse sentido, eu percebo que há uma mudança em curso. Acho que há uma mudança em curso e há uma sensibilidade para diálogos, mas acho que, como todo processo, a gente também às vezes pode demorar. Então, eu estou falando de um trabalho que não se restringe à docência e à pesquisa e à extensão ou à participação nessas associações, mas que também passa pelo entendimento de um campo que vai se dar nos pareceres que são dados. E entender como esses trabalhos são desenvolvidos na participação de bancas de diversos níveis, em diversos lugares do país. De acompanhar a trajetória de estudantes negros em processo de formação em diversos níveis e entender que alguns estudantes que vêm de outras áreas acabam apostando nas Ciências Sociais e na Antropologia Visual por entender que serão as percepções teóricas e metodológicas da Antropologia Visual que vão dar melhor sentido aos seus próprios trabalhos de pesquisa. Porque a gente também tem uma mudança de campo, migrações de campos, pessoas que vêm da Comunicação e vêm para a Antropologia. Então, é muito interessante perceber como as questões raciais, que são tensionadas, acabam sendo absorvidas. Mas é isso que eu estou dizendo, é uma opção individual. Eu acho muito legítimo o deslocamento e as críticas que são feitas às estruturas hegemonicamente brancas. São porque o Brasil é isso. Nesse sentido é muito interessante perceber também como a gente vai criando outros repertórios, que ora estão muito separados — muito separados — ora, eles possibilitam encontros.

Sobre a Curadoria: A curadoria tem o seu olhar formado a partir dos filmes que a gente recebe, a partir de um determinado tempo, a partir de um determinado campo. A curadoria não é o lugar estático. A curadoria, na realidade, tem um processo de acolhimento e de transformação que se dá no que a gente vê. Então é ter pesquisadores negros e negras jamais estabelecidos ou emergentes. Ou mesmo a pensar a questão de gênero, a

generificação das cidades, pensar as populações negras numa chave que não seja violência, dor e morte, e que não seja, muitas vezes, só pensar. Isso já é coisa para caramba, que é uma outra discussão, a discussão de memória e documentação de memória. Filmes e ensaio fotográfico sobre a chave da cultura afro-brasileira pensados por estudantes quilombolas. Isso muda muita coisa, não sei se muda tudo, mas muda muita, muita coisa.

Eu tenho percebido alguns colegas que têm orientado trabalhos sobre isso, não apenas colegas negros, amigos, colegas também não negros que estão preocupados com essas questões. Se a gente for pensar o próprio mapeamento feito na gestão da Ana Lúcia Ferraz sobre os grupos de imagem, vamos perceber quantas abordagens — múltiplas, distintas, multifacetadas, teóricas e metodológicas — aparecem. Inclusive de temas de pesquisas. Então tem aí um caminho a ser construído mesmo. Continuo achando que a questão do desafio parte efetivamente da descolonização do olhar. E descolonizar o olhar significa algo que às vezes está dentro da universidade, mas às vezes também está em diálogo com a universidade de outras formas. Por exemplo, a tradução, gente. Tradução, publicação... a gente precisa de recursos e recursos não apenas para montar laboratórios, mas ninguém publica sem recurso. A gente precisa de recursos para pagar os tradutores. É muito interessante acompanhar a produção, não só a produção consolidada da Antropologia Visual, mas toda uma produção relacionada à questão da imagem que não é traduzida e não está sendo traduzida (ou que é traduzida tardiamente). Um exemplo que eu tenho gostado de dar, e isso diz muito mais a respeito do mercado editorial do que necessariamente dos livros, é que a gente tem crítica da imagem eurocêntrica que foi muito usado por muitos de nós, bem traduzido, o livro do Robert Stam e da Ella Shohat, que é um livro posterior aos livros da bell hooks sobre produção de imagem, traduzido 16 anos antes dos livros da bell hooks sobre produção de imagens. E são livros anteriores e que só agora os livros da bell hooks estão sendo traduzidos. E eu estou falando da bell hooks porque acho que é um exemplo de autora que tem sido muito traduzida nos últimos anos, tem linhas editoriais para pensar bell hooks. Podia pensar outras autoras que estão trabalhando com esse tema. E essa tradução impacta na produção da universidade, impacta inclusive na forma como a gente absorve essas questões. Então, eu acho que o que eu estou falando não caminha separado. De forma alguma. Estar na universidade, poder pensar

na descolonização dos currículos, tentar generificar ou racializar campos, pensar a entrada em associações. Acho que tem várias associações que são possíveis da gente pensar nossas entradas... você tem por exemplo a associação ABPN, que é a Associação Brasileira de Pesquisadores Negros, eu estou falando das associações como ABA, estou falando de ciência política, estou falando da Sociedade Brasileira de Sociologia. Estou falando que a gente não perde de vista essa questão das mudanças do campo, e que estar nessas associações também é uma escolha para a gente pensar e acompanhar as transformações políticas internas dos momentos nos quais estamos vivendo. E isso não se faz separado desse macro que o Philipi [Bandeira] aponta. De pensar a transformação do campo, de pensar publicação, de formar inclusive os nossos olhares para recepção desses textos em revistas acadêmicas. Que as pessoas acham que a gente não trabalha. A gente trabalha pra caramba! Todos vocês trabalham em revistas acadêmicas, todos vocês estão ligados também à produção editorial, então, não tem só a questão dos laboratórios.

Então, tem um compromisso que a gente assume com a universidade que faz com que a gente se desdobre e esse se desdobrar, ele também perpassa essas questões. Isso não se pode perder de vista. Nesse sentido, seja pensar universidade, seja pensar minha própria inserção na ABA, foi uma escolha de tentar entender que sim, é possível e é necessário esse diálogo e acompanhar esse processo de perto. Fazer parte desse processo de colocar na interlocução. Mas ela é uma escolha individual, não podemos perder de vista.

O Museu Afrodigital Rio de Janeiro

Eu me aproximo do museu muito por conta do momento em que duas colegas eram coordenadoras: a Myrian Sepúlveda dos Santos (do ICS, da UERJ) e a Maria Alice Rezende Gonçalves (que é minha parceira de pesquisa, eu fui contar e temos pelo menos 15 anos escrevendo juntas). Então, Maria Alice também era coordenadora do Museu e, na realidade, o Museu é um projeto que nasce dentro da UFBA, a partir das pesquisas do professor Livio Sansone, mas não se restringe à UFBA. Na realidade, o Museu Afrodigital é uma rede de museus, que podem ser entendidos como estações. E existe na UFBA, Maranhão (que era com professor Sérgio Ferretti); Rio Grande do

Norte mais recentemente (com a professora Julie Cavignac); Pernambuco (com professor Antônio Motta); e aqui no Rio começa em 2009 para 2010. Primeiro com a Miriam — como eu havia colocado —, depois com a Myrian e com a Maria Alice. Em 2015, como já havia contado, a partir de uma coordenação colegiada com alguns colegas que, 2015 para 2016, haviam entrado na universidade (por conta desses concursos que tinham surgido, que tinham sido demandados a partir do ministério público); o Gabriel Cid (pesquisador de pós-doutorado); o Guilherme Vargues, que está na educação, Maurício Barros de Castro, que está nas artes, e eu¹¹.

É muito interessante porque eu acompanho o processo do Museu desde o início. Em 2015, a gente entra na coordenação colegiada, o museu não fica em suspenso, mesmo com a questão da retração de financiamentos (isso é importante dizer) e a gente acaba optando por, naquele momento (acho que ali já é uma experiência de compartilhamento, uma Antropologia compartilhada), fazer um seminário sobre a região da grande Madureira. As redes de museus tinham estabelecido que cada uma teria um tema específico e ficou para o Rio de Janeiro pensar os quintais. A partir, inclusive, de uma proposta do professor Javier Lifschitz, um colega da UNIRIO, que é pesquisador associado ao museu. Por conta disso, a gente acabou fazendo trabalho de campo, todos nós praticamente, voltando a Madureira — Madureira é um lugar que eu sempre volto, gente! Eu costumo brincar que eu não consigo sair da UERJ, não consigo sair de Madureira — então, sempre retorno para Madureira.

E foi muito importante esse voltar para fazer o trabalho de campo, porque dali a gente fez um seminário em 2014. Um seminário enorme, eu não sei onde a gente estava com a cabeça! Era um seminário de três dias, seis mesas, tinha uma mostra de cinema, tinha uma mostra fotográfica... um seminário enorme! Uma mostra de filmes que abarcavam todas as produções que tinham sido feitas sobre Madureira, inclusive dentro da Antropologia e da Antropologia Visual. Com filmes, por exemplo, de colegas como Luisa Pitanga, filme do Pedro Simonard, a tese do Pedro Simonard... então,

11 Hoje, a antiga coordenação colegiada do Museu Afrodigital Rio de Janeiro funciona como Conselho Curador e de Redação, contando com os seguintes professores/pesquisadores da UERJ: Bárbara Copque (FEBF), Gabriel Cid (ICS), Myrian Sepúlveda dos Santos (ICS), Marcelo Campos (IART), Maria Alice Rezende Gonçalves (EDU), Washington Dener (EDU), Maurício Barros de Castro (IART, na vice-coordenação) e eu (FEBF, na coordenação). Site do Museu: <http://www.museufrorio.uerj.br/>

e a gente resolveu assim: o que fazer sobre Madureira. Esse seminário acabou dialogando com a possibilidade de publicação de dois livros: um que a gente conseguiu a partir de um edital da FAPERJ¹², e outro do próprio seminário¹³. É importante sempre falar das financiadoras, porque a gente não existe sem financiamento. As pessoas acham que o digital é barato. Gente, o digital é desesperadamente caro! Não só como implementação, como também em termo de registro, guardar digital, pensar a guarda, a memória digital não é uma coisa barata. Acabou que aconteceu naquele momento que, por conta desse financiamento da FAPERJ, a gente lançou o livro organizado pela Miriam: “*Nos quintais do samba da grande Madureira*”. Havia duas imagens sendo acolhidas naquele livro: uma pesquisa em imagens em arquivos e outro ensaio fotográfico desenvolvido por um colega das artes chamado Eduardo Monteiro. Enquanto isso, começamos a batalhar para publicar o livro do seminário e esse livro saiu publicado em 2019. Por que eu estou falando desse livro, eu estou falando com o museu? Acho que esse projeto “*Nos quintais do samba da grande Madureira*”, talvez seja o que a gente tem de mais acabado em termos de proposição de pesquisa, de formulação e de compartilhamento daquilo que estávamos pesquisando com a sociedade e com os produtos. Porque a gente fez um seminário em 2014, em 2019 nós conseguimos lançar esse livro, e conseguimos lançar esse livro com todos os atores sociais que dialogaram com a gente, nossos interlocutores. Então, vocês podem perceber um livro híbrido, no sentido de que não é um livro só acadêmico. Não livro só com as pesquisas acadêmicas, mas é um livro que incorpora a existência, as proposições trazidas por aqueles nossos interlocutores. E finalmente agora, um mês atrás, a gente conseguiu colocar o livro para *download* no *site* do museu.

E o museu, ele é interessante porque eu acho que cada colega que passou pela coordenação acaba entendendo o museu também a partir dos projetos que estavam inseridos naquele momento e a partir de suas próprias trajetórias. Então, vocês vão entender que tem um conjunto incrível de trabalho sobre o museu e que na realidade essa minha chegada à coordenação no ano passado também acaba por fazer com que eu olhe para o

12 SANTOS, Myrian Sepúlveda. (Org.). *Nos quintais do samba da grande Madureira*. Oed. São Paulo: Editora Olhares, 2016.

13 RIBEIRO, Ana Paula Alves; CID, Gabriel (Org.); VARGUES, Guilherme F. (Org.). *Memórias, territórios, identidades: diálogos entre gerações na região da grande Madureira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. v. 1. 352p.

museu a partir das minhas próprias referências, a partir da minha própria trajetória. Nesse sentido, o que eu tenho percebido? Algo que eu tenho falado nos dois últimos meses de forma mais pública. Que a pesquisa do Maurício Barros de Castro tem trazido como uma curadoria afrodigital e que essa curadoria afrodigital traz potências e desafios. Potência e desafios que são perpassados inclusive pela interdisciplinaridade. Uma primeira questão que essas curadorias afrodigitais têm trazido é uma busca incessante pelo processo da pesquisa. Então, eu acho que tem uma questão que é importante, que é primeiro *como* a gente acaba estabelecendo processos de pesquisa e estabelecendo processos que vão dialogar com a Antropologia, com patrimônio. Entendendo quais são esses atores sociais, mas também de alguma formas, a gente vai dialogar com as artes visuais. De algumas formas, por exemplo, o que eu tenho pesquisado esbarra na arquitetura e como a gente pensa essa arquitetura. Então, a pesquisa tem sido uma constante. Estabelecer temas, por exemplo. O estabelecimento de um protocolo que seja dado conta a partir das possibilidades e dos entraves do digital. A gente está fazendo uma conversa hoje mediada pelas telas e minha *internet* só hoje já travou duas vezes enquanto eu estou com vocês. Então, a gente tem aqui uma questão que é uma questão de logística, de como dar conta. Isso é técnico. Inclusive a gente pode se debruçar antropológicamente sobre essas questões para serem pensadas. Eu acho que tem alguns desafios que se juntam aos desafios relacionados ao próprio fazer da Antropologia Visual hoje.

Eu já pontuei sobre a questão da descolonização do olhar e sobre a pesquisa sobre as referências possíveis. Mas também tem uma questão que eu acho fundamental — a gente encara isso na universidade como financiamento, e eu tenho entendido nessa interseção com o museu afrodigital num possível diálogo com artistas visuais, o próprio processo de comissionamento. É uma coisa que eu tenho percebido em toda a criação artística — quem já me escutou, desculpa. Eu sou chata, eu fico apegada aos temas, eu sei — a gente não produz com a precariedade. Ou melhor, a gente até produz na precariedade, mas é muito complicado. Não só produzir na precariedade, como é muito complicado não remunerar as pessoas. É muito complicado não remunerar esses processos artísticos. O fazer visual, ele tem também um certo custo. Pensar no desenvolvimento de aplicativo, de jogos, de *web* documentários, de filmes etnográficos, de ensaios

fotográficos, impressão dos ensaios fotográficos, para pensar a circulação. Pensar inclusive a criação artística, ter tempo para pensar naquela criação artística, se debruçar no processo de criação artística. É necessário o financiamento, se a gente for pensar em pesquisa, mas é necessário a gente pensar no comissionamento. Porque eu acho que tem algumas questões que a gente dialoga dentro da universidade, como a gente paga as pessoas na universidade, quais são as limitações burocráticas. Mas o entendimento de que eu tenho um conjunto de trabalhos que são acolhidos dentro do museu no Rio de Janeiro e um conjunto de trabalhos que a gente quer muito acolher que são possíveis de acolher porque a gente está trabalhando com restituição e generosidade digital. E a generosidade dos colegas e das redes de pesquisa. Então, a gente tem um conjunto de trabalhos que são absorvidos no museu a partir das pesquisas e a partir da atuação dos colegas. E quando estamos trabalhando com um artista e achamos que aquele artista tem um trabalho que tem tudo a ver com a nossa proposta política, com os temas que são elencados ou são trazidos pelo museu e, efetivamente, a gente não pode agir como museu! Porque museus têm recursos para comissionamento, museus, inclusive, você pode doar a obra, mas você tem inclusive a compra das obras. E como lidar com isso digitalmente? Então é muito interessante porque, na coordenação do colegiado, eu já estou sempre em diálogo, há cinco anos. Eu acho muito importante marcar isso. Minha trajetória não se faz sozinha, ela se faz em diálogo e na coletividade, nas trocas. Principalmente com a comunidade, com os colegas negros e negras. De uma forma específica, de uma forma geral, os colegas da área de imagem. E é muito interessante que eu estou aprendendo no processo quais são essas possibilidades e as questões que, na realidade, a gente chega a certas amarras. Por exemplo: as verbas de financiamento de pesquisa são feitas para montagem de laboratórios, ou manutenção de acervos. Montagem de laboratório de imagem e manutenção do acervo de imagem é uma coisa cara. E se a gente tem uma retração na política e se a gente é desfinanciado... e eu estou trabalhando especificamente com um museu que é afrodigital, onde você já tem uma questão que já está posta, que são as formas de leitura das imagens historicamente circuladas. E como essas imagens, em termos de memória, elas pouco aparecem na história do país, a gente fica ainda mais vulnerável. Ficamos numa dupla vulnerabilidade. Porque, na realidade, estamos trabalhando com a memória

que muitas vezes, se existe, está dispersa, está dispersa naquele baú da tia, da tia avó, da avó... poucas imagens, as famílias negras. Tem toda uma discussão sobre isso, da própria leitura das imagens produzidas pelo estado.

Então, certas vulnerabilidades, acabam nos perpassando de formas muito diferentes e também de formas muito específicas, porque eu estou trabalhando com memória, memória afro-brasileira, afro-diaspórica. Especificamente o museu do Rio optou por pensar a criação dessas imagens — e eu acho que isso tem tudo a ver com a Antropologia Visual, tenho pensado muito nessa intersecção da questão do patrimônio com a Antropologia Visual — da forma de como essas pesquisas acabam possibilitando a criação de imagens, o registro fotográfico sistematizado de alguns grupos e como a gente vai fazer esse gerenciamento digital. Eu estou falando especificamente das potências e dos desafios relacionados à questão da gestão do próprio museu.

Então eu acho que a gente tem aqui alguns desafios para tentar dar conta. Alguns — muitos — desafios para tentar dar conta. Mas também, acho uma coisa, que nós nos tornamos bons hoje, pelo menos tentamos, e tentamos muito enquanto campo, é o processo de escuta. Um processo de escuta para a própria transformação desses espaços.

Doi: 10.35260/54212250p.263-286-2025



Edgar Kanaykô Xakriab possui graduação em Formação Intercultural Para Educadores Indígenas pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013). Mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019). Tem atuação livre na área de Etnofotografia: um meio de registrar aspecto da cultura - a vida de um povo? Nas suas lentes, a fotografia torna-se uma nova “ferramenta” de luta, possibilitando ao “outro” ver com outro olhar aquilo que um povo indígena é. Atuando principalmente nos seguintes temas: cultura, etnologia, cinema indígena, movimento indígena, educação indígena e povos indígenas.

<http://lattes.cnpq.br/0786364113588927>

O olhar indígena que atravessa a lente: entrevista com Edgar Kanaykõ Xakriabá¹

Edgar Kanaykõ Xakriabá

Caio Nobre Lisboa

Edgar Kanaykõ (EK): Eu sou Edgar Kanaykõ. Sou indígena do Povo Xakriabá. Povo Xakriabá está localizado aqui no norte de Minas Gerais. Então, muitas vezes as pessoas assustam, né? “Uai! Tem índio em Minas?” (Risos). Como assim, né? O Brasil inteiro é terra indígena, né? E só em Minas são doze povos indígenas. E, inclusive, essa expressão “Uai! Tem índio em Minas?”, ela foi dita pelo governador do Estado, na década de 90, quando teve a primeira formação de professores indígenas de Minas, ou seja, nem o Governo do Estado sabia que em Minas tinha territórios indígenas, né?

E essa frase “Uai! Tem índio em Minas?” virou capa da primeira revista de professores indígenas de Minas Gerais. Então, assim, a partir daí você já percebe que nós indígenas estamos sempre tomando emprestada essa ferramenta do branco para fortalecer e dizer aquilo que somos, né? Nesse caso, começou também com a *escrita*. Que a escrita não é propriamente nossa, dita enquanto indígena, porque temos como base as *oralidade*. E, sim, outras formas de escrita também, né? Desde a pintura corporal e as



¹ A entrevista foi realizada em 25 de agosto de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://www.youtube.com/live/4uHXw21Gjoc?si=r71Kwfg2c1to-CAZ>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas e Philipi Bandeira.

pintura na cerâmica. São outros tipos de linguagens visuais em que nós, indígenas, temos em relação com as aldeia e tudo mais. Então, foi mais ou menos nesse sentido que eu comecei também a minha trajetória enquanto indígena-fotógrafo, digamos assim, e perambulando também pelas universidades. Ou seja, a gente costuma dizer que a primeira formação nossa é na aldeia, né? Principalmente. A principal. Primeira universidade é na aldeia. Primeiro a gente forma aquilo que somos e a universidade vem como um complemento para enriquecer a sabedoria, ou fortalecer. E foi um pouco nesse sentido também que nós, enquanto indígena, veio se apropriando dessa questão da imagem, especificamente fotográfica e audiovisual, muito como essa questão de instrumento de luta aqui no Xakriabá.

Eu comecei a ter esse primeiro contato com a chegada da energia elétrica na aldeia, que foi por volta de 2000, 2002. Ou seja, não tem tanto tempo assim, né? (Risos). Se for comparado a... sei lá, à capital, Belo Horizonte, quanto tempo tem energia elétrica, né? Digamos assim... parece ser uma coisa que, de fato, tá no dia a dia das pessoas, mas pra muitos ainda é uma novidade, principalmente nas aldeias. Então, com isso, vão chegando também outras tecnologias, como câmeras, muito com a demanda da associação da aldeia de registrar seus projetos. Então, eu tava ali meio como que curioso. Assim, na época eu era adolescente. Uns 16 anos, e fui manuseando nossas ferramentas: câmera, né? Porque tudo era uma novidade, e eu meio que virei o cinegrafista oficial da aldeia (Risos). Muito com essa demanda da associação, porque o equipamento era da associação, da aldeia. E registrando mesmo os projetos da aldeia, as coisas acontecendo em comunidade: festa, casamento, ritual e tudo mais. Então as pessoas

**A primeira formação
nossa é na aldeia, né?
Principalmente. A
principal. Primeira
universidade é na aldeia.
Primeiro a gente forma
aquilo que somos e a
universidade vem como
um complemento para
enriquecer a sabedoria,
ou fortalecer.**

também começaram a demandar isso de mim De que: “Tá acontecendo tal coisa. Então, quero que registre”. Porque antigamente as pessoas não tinham essa oportunidade de registrar o dia a dia, as coisas que estavam acontecendo.

Aí, mais tarde, depois, em 2013, que eu entrei no curso de Formação Intercultural pra Educadores Indígenas, que é o FIEI, aqui na UFMG. É um curso específico pra indígenas e dentro da área de

Ciências Sociais. Então foi a partir daí que a gente, coletivamente, foi criando, digamos, que aguçando esses outros horizontes. E vemos também qual o poder da imagem para nós, enquanto indígenas. Nesse curso de licenciatura eu fiz o meu produto final, que geralmente é um TCC, um Trabalho de Conclusão de Curso e tal... Eu fiz ele tanto escrito quanto em audiovisual, né? Ou seja, o próprio curso é justamente diferenciado e interdisciplinar pra provocar a própria universidade em si. Porque o que que seria um produto final e dissertação, por exemplo, né? Então, nós, enquanto indígenas, tava produzindo muitas coisas voltadas pra aldeia. Tinha parente que, por exemplo, o seu produto final seria cerâmica, resgatando um tipo de fazer cerâmica antigo. Então, seu produto final, seu TCC era a própria prática em si. Então, é como a gente provocar também a universidade pra fugir dessas barreiras, dessas linguagens. Não só da linguagem escrita, mas dessas múltiplas linguagens que também é audiovisual, nesse sentido também. E eu, claro, pendi para a fotografia e para o vídeo durante esse processo.

E também quando mais tarde, depois, em 2017, eu entrei no mestrado na Antropologia, também na UFMG, eu já tinha esse olhar mais aguçado e mais crítico também em relação a esses usos da imagem. Então, não só na minha cidade, mas principalmente fora dela que a gente foi construindo isso. Principalmente na aldeia, como eu disse, né? E, junto com outros parentes, muito dentro do movimento indígena, junto com os outros parentes indígenas também que tava utilizando essa linguagem, essa ferramenta: o audiovisual.

Tem vários coletivos indígenas no Brasil, né? Que são formados a partir dessas iniciativas, como disse no começo, do Vídeo nas Aldeias, que foi um dos pioneiros, que possibilitou esse uso do audiovisual para os parentes indígenas. Hoje em dia tem muitos grupos independentes. Muitos coletivos de cinema indígena no Brasil. É como aquilo que o Ailton Krenak diz, né? Nós, enquanto indígenas, lutamos muito pela demarcação de terra, mas principalmente pela *demarcação de tela*. Então, essa demarcação de tela é a partir desse cinema próprio indígena, dessas fotografias, a partir do nosso olhar propriamente dito. E foi a partir daí também que eu desenvolvi a minha dissertação de mestrado em si, falando disso, da *etnovisão*, que é esse olhar nosso, indígena, não só através da lente, mas que atravessa ela. Então, o olhar indígena que atravessa a lente e tá emaranhado com todas essas relações que temos com a comunidade, com o movimento e

com o mundo em que a gente pertence. É um pouco disso. Aí, a gente vai trocando ideia conforme o andar da carruagem.

Pra nós indígenas, acho que de modo geral, a gente não tá na universidade, mas a gente já veio com essa carga muito grande da própria vivência na aldeia. Então é justamente isso que a gente vem provocando na própria ciência em si, porque a universidade deve ser isso, na verdade. Como a gente costuma dizer, a gente está na universidade, mas a gente tem que o tempo todo *indigenizar* ela, né? (Risos). Ou seja, é desconstruir ela pra construir de novo com o nosso.

Philipi Bandeira (PB): Descolonizar, né? Isso é fundamental.

EK: É. É que isso é mais ainda do que decolonizar. A gente costuma dizer que é indigenizar mesmo, né? (Risos). Porque enquanto as universidade não tiver essa cara, de fato, de universidade, que é um universo de diversidade, que pouco tem na verdade ainda. Que é só no nome. Então, quem ganha muito é a própria universidade. E a gente também. Ou seja,

Pra nós indígenas, acho que de modo geral, a gente não tá na universidade, mas a gente já veio com essa carga muito grande da própria vivência na aldeia. Então é justamente isso que a gente vem provocando na própria ciência em si, porque a universidade deve ser isso, na verdade. Como a gente costuma dizer, a gente está na universidade, mas a gente tem que o tempo todo indigenizar ela, né?. Ou seja, é desconstruir ela pra construir de novo com o nosso.

é o mundo que ganha com isso assim, né? A presença indígena não pode ser apenas assim: “tá ali o índio na universidade”. Não é isso assim, né? A gente quer mais que isso. E como que é difícil! Porque tudo parte de uma luta. A nossa presença na universidade não foi porque a universidade é boazinha, ou o governo é bonzinho. Foi justamente devido às grandes lutas da base, das próprias lideranças e que começa também com a luta por território. Porque, tipo assim, pra nós indígenas, a terra é a base de tudo. Por isso que a gente diz que a terra é mãe, porque ela é a base de tudo e daquilo que somos. A partir daí, a gente luta por outros direitos que a gente tem que conquistar. Ou que já são conquistados, constitucionalmente, mas que tem que lutar pra garantir, né? E a terra é a

principal base daquilo que somos. Então, quando a gente vai pra universidade, já vai, digamos, com toda essa carga. A gente não pode estar lá e sair transformado a partir dela, mas a partir de nós mesmos e dessas relações que a gente cria também. Como diz uma liderança aqui na aldeia: “Ó! Vocês estão indo pra universidade. Mas tudo que vocês aprender lá, pode ser que nem tudo é bom pra nós. Então, quando chegar aqui, passa numa peneira. Passa esse conhecimento na peneira e o que for ruim, joga pra lá, porque nem tudo que a gente aprende nesse mundo fora, talvez, é tão bom pra gente”. Assim como chegou a energia elétrica, muitos mais velhos viram isso como um mal também, de alguma forma, ou com tecnologia chegando. Com a televisão... tanta coisa chegando, pode ser que mudou muitas coisas daquilo que tinha no passado. Como diz o exemplo do parente Pataxó, né? Que fala que existe a diferença entre o *fogo quente* e o *fogo frio*. Essa tecnologia seria esse fogo frio, e as fogueira que tinham antigamente, em volta das casa, era onde a gente reunia, as pessoa contavam história e o conhecimento também era passado muito nesses momentos lá, através das narrativas, das história. Então, quando se substitui essa fogueira para uma tela, que é a televisão, nós perde muito essa convivência, né? Porque a pessoa fica focado ali, só naquilo que tá sendo transmitido. Que você vai só recebendo, você não dialoga tanto com as coisas, né?

Acho que um pouco dessa nossa luta, do uso da imagem como ferramenta de luta é isso também. De como que nós mesmos: “Agora vamos produzir as nossas imagem”. É muito interessante quando você faz apresentação de filmes produzidos na aldeia para as pessoas da aldeia. As pessoas gostam muito. Se divertem, riem muito. Eu falo um pouco disso nesse meu trabalho também. Falo um monte de coisa, na verdade. Depois as pessoas podem ter acesso a ele, à dissertação.

E por isso que eu falei que essa etnovisão, que é esse olhar nosso, enquanto indígenas, que atravessa a lente, não só através dela, né? Porque enquanto a gente, fotógrafo, indígena, produz muito daquilo que somos, cole-

“Ó! Vocês estão indo pra universidade. Mas tudo que vocês aprender lá, pode ser que nem tudo é bom pra nós. Então, quando chegar aqui, passa numa peneira. Passa esse conhecimento na peneira e o que for ruim, joga pra lá, porque nem tudo que a gente aprende nesse mundo fora, talvez, é tão bom pra gente”.

tivamente. Quando a gente faz cinema, fotografia, tudo que é relacionado à imagem, é muito difícil ter, digamos, que um autor. Por exemplo, você tem um filme, mas assim, quem é o diretor? Geralmente é a comunidade, é o mais velho, é o pajé. É ele que diz o que pode e o que não pode ser gravado, por exemplo, num ritual. Já que o ritual, geralmente, são coisas movidas também de segredo. Como aqui no Xakriabá tem isso. Inclusive, quando eu ia na casa do pajé pra pegar algumas imagem, gravar algumas coisa, ele perguntava: “Isso vai ser pra nós ou pras pessoa de fora?” (Risos). Aí, eu falo: “Não, isso vai circular também”; “Então, eu vou dizer de uma forma. Se for só pra gente, é de uma outra forma”. Então ele também já sacava e tinha esses cuidados nas coisas que podem ser ditas pra dentro e pra fora da comunidade. Então, digamos que existem dois cinemas indígenas: aquele que é mostrado fora e dentro da aldeia.

O Divino Tserewahú também, que é outro cineasta Xavante, um dos primeiros, que tem várias produções premiadas. Ele diz muito isso. Se você mostrar na aldeia aqueles filmes editados, pode ser que muitas pessoas não vão gostar e falar: “Ué! Cadê aquela parte que eu apareço, que não apareceu nesse filme? Cadê aquela outro momento e tal”? Então, tem essa diferença nas coisas pra dentro e pra fora também, né? E é muito isso, de como as coisa pra fora são muito editadas, nos moldes dos brancos, digamos assim. “Ah! Se se é pra um festival, você tem um tempo. Duração, se é curta, se é longa, se é... etc.”, né? Você cai dentro de um formato até da ANCINE também.

O que que seria esse *cinema indígena*, na verdade? Será que é só mostrar filmes indígenas numa tela? É muito mais que isso. É realmente trazer essa provocação também. Por isso que tem muitos... tem o *Cine Kurumin* também, que é um cine de filmes indígenas. Tem um interessante aqui em Minas, que é o *forumdoc*. Você já participou. Conhece o *forumdoc*, de BH, que são de filmes etnográficos também. É muito legal que depois dos filmes tem uma palestra, geralmente com os autores do filme. Então, é muito interessante como que esse formato de cinema muda um pouco, que é um pouco parecido com aquele *fogo quente* em volta da fogueira. Depois do filme você dialoga e debate sobre o que tá acontecendo naquele filme, e é bem interessante isso.

Digamos que existem dois cinemas indígenas: aquele que é mostrado fora e dentro da aldeia.

Então, como você está na faculdade, meio que vai se adaptando a esse formato, que é a academia. Mas a gente, enquanto indígena, tem que romper também com esses formatos. E não é fácil. Por exemplo: “Ah! Eu fiz uma dissertação, só que foi muito difícil”. Pra própria Antropologia Visual ainda não há um consenso de como fazer o uso da imagem num trabalho de dissertação, por exemplo, e não cair nesse estereótipo. “Ah! Rubinho² falava muito isso, né? A imagem como legenda. Então, não era isso que a gente tava querendo trazer para o nosso trabalho, apenas uma ilustração. A própria imagem diz muito sobre aquilo por si só. A escrita em si que é um complemento. Ou uma coisa que complementa a outra, que vai dialogando. A própria Antropologia Visual ou a etnofotografia ainda não deu conta disso. Não é que não vai dar conta ainda, mas assim, ainda não chegou num consenso muito claro. Pra mim foi um desafio muito grande de como trabalhar nesses moldes da academia, da ABNT, ou desse formato A4 (Risos). Sendo que o nosso mundo também, enquanto indígena, é mais circular, digamos assim. Mas você tá lendo numa caixa-nha. Queira ou não, você coloca uma imagem aqui, outra embaixo da outra, outra embaixo, assim, né? De certa forma, quando a gente fala em indigenizar as coisas, indigenizar o mundo, é justamente mudar também esses formatos ditos acadêmicos em si. Porque nós, enquanto indígenas, produzimos também Ciência. Então, por isso que é importante essa valorização dos povos indígenas, dos conhecimentos indígenas e de vários outros povos tradicionais também.

Essa questão da minha formação mais técnica, eu fui sempre muito autodidata, digamos assim, né? Mas não é autodidata, só eu, sozinho, mas como eu disse no começo, tem muita influência da própria comunidade. Sempre

A própria imagem diz muito sobre aquilo por si só. A escrita em si que é um complemento. Ou uma coisa que complementa a outra, que vai dialogando. A própria Antropologia Visual ou a etnofotografia ainda não deu conta disso.

Porque nós, enquanto indígenas, produzimos também Ciência. Então, por isso que é importante essa valorização dos povos indígenas, dos conhecimentos indígenas e de vários outros povos tradicionais também.

2 Prof. Ruben Caixeta, orientador da dissertação de mestrado de Edgar.

gostei de desenhar, primeiro. Tem alguns desenhos meus por aí. Inclusive, a própria Antropologia tenta explorar muito isso, essa questão do desenho etnográfico. De como um trabalho de campo, inclusive nas minhas aulas de Antropologia eu desenhava bastante também. E o desenhar, pra mim, era também uma forma de concentrar naquilo que tava sendo dito.

E esses desenhos do Instagram já são mais recentes. Durante a pandemia eu fui desenhando digitalmente. Então, também tem essa influência de como usar vários recursos. Da tela do celular pra desenhar. Foi esses aí que eu fiz, né? E esses desenhos também que têm no meu caderno de campo. Depois eu vou postando e tal, sobre eles. E as pessoas gostam também de ser desenhada, assim como também ser fotografada. E já que a fotografia também é um desenho com a luz, digamos assim, então as pessoas gostam muito de se ver também a partir de desenhos. Tem muita influência dessa questão, da própria aldeia. Inclusive, esse aqui, ó! Esse aqui foi uma parte de anotações da Antropologia Clássica, né? (Risos). Tava dizendo sobre o processo da dádiva e tudo mais. É um clássico da Antropologia. E eu ficava pensando assim: “Nossa! O que ele tá dizendo é aquilo que nós vivenciamos de alguma forma também”. Então, eu desenhei uma pessoa deitada fumando um cachimbo e a caça no fundo. Pra nós, tem muito essa relação da dádiva. Inclusive, é da imagem também que vai responder um pouco daquilo que tá perguntando sobre processo de imagem e essa relação da troca.

Como a gente faz pra capturar uma imagem? As pessoas vão no mato caçar, e não é só ir no mato caçar um animal pra comer, é sempre uma troca de relações. Pra ir caçar você tem que pedir licença ao dono da caça. Por exemplo. Essa relação que tem com o espírito animal das matas e da caça. Então, só assim, digamos, que um caçador vai poder ter sucesso nessa caçada. Assim como a gente produz imagem no ritual, a gente também tem que pedir licença pra produzir aquela imagem. Por isso que eu falei que geralmente quem é o diretor de um filme é um mais velho, é um pajé, que vai dizer e mediar isso, né? Tal coisa pode ser mostrada, tal coisa pode ser dita, ou não.

Tem vários relatos também dos parentes Xavante aí, que fala que: “Ah! Eu queria filmar tal coisa esse dia. A câmera deu defeito na hora, acabou a bateria...”. Geralmente, coisas inexplicáveis assim, mas os mais velhos

falam que é o momento que não era pra ser mostrado. Então, tem muito essa relação de troca também, daquilo que a gente produz ou filma, né? Assim, nesse sentido. Acho que isso tem muito a ver com essa relação do que é uma boa fotografia. Não é simplesmente uma questão só técnica. Que também é, né? Mas é aquilo que a imagem pode revelar também. Essa aí, por exemplo, é um desenho a lápis mesmo, papel, que eu fiz da minha mãe, de presente. As pessoas gostam também de ser retratadas tanto na imagem como a fotografia, e como eu comecei com o desenho, eu percebi muitas relações do desenho com a fotografia, né? Que é tudo essa questão de luz e sombra. Então, isso ajudou nessa minha formação técnica também da imagem, né? Eu nunca fiz curso de desenho, curso de fotografia, tudo foi na “tora” mesmo (Risos). Tudo foi aqui mesmo, no pé descalço, né? Igual jogando bola. Começou sem chuteira (Risos). E, então, acho que muitos parentes foi assim. Só que tempos depois vieram aquelas possibilidades de... muito com o projeto *Pontos de Cultura*, e tinha muita oficina de formação em audiovisual. Isso ajudou também, junto com a parceria com as universidades, que fomentava isso. Isso foi também um impulso muito grande, assim como alguns parentes começaram com o *Vídeo nas Aldeias*. Então, era o quê? Um programa que ajudava nessas questões técnicas da imagem. Mas só que a gente foi percebendo que tem emaranhado um tanto de coisa junto com elas, e esses recursos de equipamento, que eu disse no começo, começou com a própria associação adquirindo esses equipamentos fotográfico, de audiovisual de modo geral. Eu falo isso no meu trabalho de dissertação, de como as imagens estão presentes em várias, no contexto da aldeia. As pessoas pintam o corpo. Pintam as camisas. Pintam as roupas. Pintam as paredes das casas... objetos. Muitos com referência aos grafismos, aos bichos também. Por exemplo, se hoje, na região nossa não tem mais tantos animais de caça devido à exploração do território, que teve no passado e tudo mais, mas, digamos que a partir da imagem, dos desenhos é uma forma de manter. Mantendo, digamos, essas histórias vivas e sendo contadas, né? Isso é, ao longo da trajetória. É de como é o poder da imagem também, né?

Por exemplo, no senso comum, tem muito essa questão, né? “Ah! O indígena faz artesanato. O que tá nos museus é arte”. Então, aqui, justamente, a gente discute muito sobre essas questões dessa diferenciação de arte e artesanato. De como um parente tá ali, por exemplo, na calçada de

uma cidade vendendo colares, flechas, todo tipo de coisa, é tratada como artesanato, mas se essa mesma peça for exposta num museu, ela vira arte. Ou seja, sempre tem que ter uma instituição que valida aquilo como arte (Risos). Pra nós, as comunidades, enquanto indígenas, não tem muito essa distinção do que é arte e artesanato. “Ah! Eu fiz um pote de barro aqui, mas no passado era pra usar água, e pra colocar água pro dia a dia, e ele era pintado e tudo mais”. A gente tá produzindo a arte... a própria vida assim, né? Aquela coisa de “a vida imita a arte, a arte imita a vida”, né? (Risos). Só que não é exatamente procurar essa definição do que é a arte e o que não é, mas ainda assim de como isso está arraigado nas instituições. Do que é a arte e do que não é.

Nilson Almino Freitas (NAF): Qual programa você usa pra edição? Você aprendeu sozinho também?

EK: Também. Tudo sozinho. Tento usar *Photoshop*, *Lightroom*, *Premiere*, que é pra editar vídeo. Tudo foi assim, que a gente fala, malinando, né? Igual menino. Malinando.

Aí, geralmente, nas imagem eu coloco uma... nem todas, né? Mas algumas narrativas daquele povo. Porque muitos vão chamar de mito, mas pra nós são histórias mesmo. A gente nunca fala assim, né?

E eu falo isso no meu trabalho. Que é esse *confronto de luzes*. De modo geral, os espírito pra nós, os Encantos são seres de luz. Eu comparo isso também, de que quando você solta o flash, em um momento assim, que não é apropriado também. Você tanto atrapalha fisicamente o processo, distrai, como não é legal também. E como a imagem se achata. Então, eu tô comparando isso como esse confronto entre esses dois brilhos, de como você usa sem flash, com uma longa exposição, e como que, de alguma forma, aquilo é revelado. Inclusive na imagem premiada do CNPq, ela foi nesse estilo, que era um momento de um ritual dos Karajá, que ele tava sendo feito e tinha uma luz, uma contraluz lá no fundo. E aproveitei e fotografei essa silhueta, né? Então, como pra nós os Encantos são seres de luz, se emaranham na imagem também, igual a gente costuma dizer, esse é o poder que a imagem tem.

Por exemplo, o pajé Vicente, aqui do Xakriabá, uma vez ele falando desse perigo da imagem. Ele falava que a imagem tem muito poder porque as

pessoas podem também jogar feitiço na pessoa a partir da imagem ou da fotografia. Então, eu perguntando a ele, “e agora, como a gente vai fazer se as nossas imagens estão por todo canto, pela internet, todo mundo tem acesso, geralmente, às imagens?” Ele só diz assim: “Ah! Temos que ter mais cuidado e preparar mais o nosso corpo e espírito” (Risos). Aí ele falou assim: “Ó! Temos que ter muito cuidado, pois uma foto é uma imagem”. Ou seja, ele fez a distinção entre foto e imagem também, porque pra nós, imagem é também como se fosse o nosso próprio espírito. Assim como aquela questão clássica de que se você fotografar alguém é como estivesse roubando o espírito da pessoa. Então essa imagem tem esse poder. Então, por exemplo, na língua Xakriabá, a palavra *hêmba* é tanto “imagem” como “espírito”, ou “alma”, se for, digamos assim, tentar traduzir isso, né? Como as imagens nossas e a fotografia estão emaranhadas, realmente assim.

PB: Mas também permita juntar no que você tá falando. “Imagem”, em latim, é *imago*. *Imago* vem de magia. Quando você fala, a maneira como me chega, como me toca, é que seu lugar com as imagens é mágico. Me corrija se eu estiver enganado, mas o lugar que você percebe não é o de uma manifestação técnica.

EK: No Xakriabá, agora, a gente tá fazendo monitoramento do território desde o início da pandemia. E essa

Por exemplo, o pajé Vicente, aqui do Xakriabá, uma vez ele falando desse perigo da imagem. Ele falava que a imagem tem muito poder porque as pessoas podem também jogar feitiço na pessoa a partir da imagem ou da fotografia. Então, eu perguntando a ele, “e agora, como a gente vai fazer se as nossas imagens estão por todo canto, pela internet, todo mundo tem acesso, geralmente, às imagens?” Ele só diz assim: “Ah! Temos que ter mais cuidado e preparar mais o nosso corpo e espírito” (Risos). Aí ele falou assim: “Ó! Temos que ter muito cuidado, pois uma foto é uma imagem”. Ou seja, ele fez a distinção entre foto e imagem também, porque pra nós, imagem é também como se fosse o nosso próprio espírito. Assim como aquela questão clássica de que se você fotografar alguém é como estivesse roubando o espírito da pessoa.

[foto, mostrada no Instagram] foi em umas das entradas do território durante a pandemia. E essa imagem, pra mim, por exemplo, eu que fiz a imagem... Eu também falo isso no trabalho, que é uma parte que eu falo do *selfie*, a “imagem de nós mesmos”. Nós, enquanto indígenas, estamos sempre à procura de desconstruir a imagem, o estereótipo do que é o índio. Por exemplo, pra muitos ainda, índio é uma coisa genérica: o arco e flecha, nu, na Amazônia. Se for pensar em índios do Nordeste, por exemplo, vai dizer: “Ah! Mas não é tão índio assim quanto tal ou outra, né”? Tem o “Minas” e o “Gerais”. Nós, aqui, estamos no “Gerais” (Risos). Muitos imaginam Minas só, tipo, Ouro Preto, Diamantina, cidade histórica, mas esquece dos povos indígenas. Do Brasil inteiro e de modo geral. Tem muito essa questão também da própria construção. A gente tá falando da imagem do indígena, por exemplo, de nós indígenas, sempre foi uma coisa, assim, da história, mas meio que no passado, né? Então, quando a gente tá presente e também retomando esse espaço da tela, não só da terra, as pessoas já meio que tomam susto também, né? “Ah! Mas os índios também estão aqui?” Nós mesmos estamos agora contando a nossa própria história.

Acho que a imagem, trago ela pra tentar mostrar um pouco daquilo que somos. Um pouco do mundo em que somos, como uma possibilidade. Como eu comecei dizendo aqui, é essa desconstrução da imagem de índio que se tem. Ou dos povos indígenas de modo geral. De como uma coisa única, como uma coisa só. Por exemplo, quando comecei a falar da Antropologia Visual, que ela ainda não conseguiu se achar. O meio de como se faz o uso da imagem na Antropologia em si. Ele é um conhecimento muito difícil de se fazer, principalmente na fotografia. Acho que com o cinema já tem um avanço maior, com os filmes etnográficos. Mas com a imagem fotográfica ainda é um caminho mais [inexplorado]. A gente não vê tantas referências também assim, né? E agora nós mesmos, indígenas, fazendo uma Antropologia, digamos, Antropologia reversa (Risos). Mas ela não é exatamente reversa, ela é a Antropologia em si também. É de nós mesmos, indígenas, mostrando aquilo que somos e também falando sobre o Outro. Que é também sobre os brancos, assim como a sacada do pajé aí, que falou, né? “Não. Esse não é história minha. Eu não vou me meter nisso. Vocês que se vira aí” (Risos). Que é essa questão de quem que é diretor, quem não é. Eu acho que, na verdade, não é que é pra mostrar “Ah! Indígena aqui, branco aqui também”, né? É que isso também, mas é mostrar

essa relação e esses diálogos possíveis. Assim como a gente tá falando da academia. Nós estamos, enquanto indígenas, na academia, justamente para que um conhecimento não se sobreponha a outro, mas sim, dialogue. A gente sabe que o conhecimento ocidental sempre tenta apagar de alguma forma. Os conhecimentos brancos, de modo geral. Então, o que a gente quer, enquanto povo, na verdade, é ter esse diálogo de conhecimento também, de como um pode ajudar o outro.

Acho que é um pouco disso também, quando se trata do cinema indígena. Não é que de algum modo a gente está dentro dele. Essa faceta, por exemplo, da AN-CINE, digamos assim. Mas a gente sabe também de onde a gente veio. O que a gente quer. Então, a gente usa desse mecanismo para, digamos assim, sobressair ou dialogar com o mundo fora também. Assim como o pajé sacou na hora que aquilo não era uma coisa que ele dominava e não era um problema dele. De “se vocês branco que inventaram isso” (Risos). Então, é de como que, de uma forma, a gente tem que usar dessas estratégias mesmo. De como pajé Vicente diz aqui: “Ah! Agora, nossas imagem estão por todo lado nas internet. E agora? Como que vamos fazer pra se proteger dos feitiços, por exemplo? Não. Agora, temos que ter mais cuidado. Temos que ter... preparar mais ainda nosso corpo”. Não é uma coisa que tá indígena aqui, só lá no passado, a gente também tá em constante relação e transformação com as próprias relações do mundo fora. A gente tá em constante adaptação também, a gente quer ser também protagonista dessas relações. Acho que é um pouco nesse sentido, que é um pouco do nosso objetivo enquanto cineastas, fotógrafos indígenas.

Eu acho que essas imagens em si, elas já carregam um grande poder, na verdade. Eu não produzo a imagem sem antes ter esse preparo. Como o pajé mesmo disse, “Ah! Como você faz as imagem?”. Esse é o pajé Vicente. Ele é muito experiente nessa questão também, né? Ele orienta

Nós estamos, enquanto indígenas, na academia, justamente para que um conhecimento não se sobreponha a outro, mas sim, dialogue. A gente sabe que o conhecimento ocidental sempre tenta apagar de alguma forma. Os conhecimentos brancos, de modo geral. Então, o que a gente quer, enquanto povo, na verdade, é ter esse diálogo de conhecimento também, de como um pode ajudar o outro.

Não é uma coisa que tá indígena aqui, só lá no passado, a gente também tá em constante relação e transformação com as próprias relações do mundo fora. A gente tá em constante adaptação também, a gente quer ser também protagonista dessas relações. Acho que é um pouco nesse sentido, que é um pouco do nosso objetivo enquanto cineastas, fotógrafos indígenas.

sobre essas relações desses mundos. É uma questão que ele traz forte, justamente quando eu fui gravar com ele algumas coisas, filmes, que ele gosta de ser gravado também. E aí, ele falava sobre essas relações desses mundos visível e invisível, né? É o poder daquilo que a imagem revela. O que a pessoa vai ver a partir da imagem também vai depender de um nível de, digamos, preparo visual/espiritual que a pessoa tem também. É um pouco disso que às vezes comenta: “Ah! Sua imagem parece trazer um certo poder, uma certa energia que eu não sei explicar”. Acho que é um pouco dessas visualidades que o poder da imagem tem.

NAF: Você sempre fala na primeira pessoa do plural, né? “Nós”. Eu queria saber se existe, também, dentre os Xakriabá, outros produtores, se é um grupo, se é um coletivo ou se foi você individualmente que começou a ter essa necessidade.

EK: Sim. Na verdade, quando eu digo “nós” é porque... é aquilo, né? A gente tem dificuldade de falar assim: “Ah! Eu fiz, eu tô fotografando”. Fica meio estranho, sendo que a gente faz parte de um todo e toda influência minha, enquanto fotógrafo, também produzindo imagens, audiovisual de modo geral, sempre tem essa influência da comunidade, do “nós”. Depois surgiu o coletivo aqui na aldeia, que é a Rede de Comunicadores Indígenas Xakriabá. Tem uma galera que trabalha também com isso. Foi muito movimentado também pelos projetos de apoio Pontos de Cultura. Parceria com a UFMG também. Algumas universidades. Pessoa que trabalha na Rádio Comunitária. Então, tem uma galera aqui da Xakriabá que trabalha muito com isso também. Também gravando pequenos filmes, vídeos... E eu pendi mais pelo lado da fotografia também. Eu também realizo alguns filmes curtos. Inclusive, antes de mim já vinham produzindo alguns trabalhos, algum pequenos filmes independentes ou ligados também a algum projeto. Então, a gente também tem esse coletivo de Comunicadores Indígenas Xakriabá.

A ideia surgiu, justamente, dessa necessidade de fomentar, de fazer oficinas de capacitação em audiovisual de modo geral. Aí, algumas pessoas gostam mais de mexer com áudio, outras com a rádio em si, né? Tem o som de rádio, outras gostam mais de escrever. Então a gente aprende um pouco de tudo. Mas não necessariamente precisa ficar em alguma coisa. Ou só quer conhecer mesmo, e não vai continuar, só mexer com a roça mesmo. A gente nunca é uma coisa só. Sempre é um monte de coisa junto, né?

Eu comecei com audiovisual. Com a chegada da energia, das câmeras fotográficas. A associação demanda registrar. Os registros eram muito em filme. Então, primeiro eu comecei só filmando as coisas mesmo. Depois que eu vim não só mais fotografando. Mas eu tenho algumas produções, curtas independentes. E, em 2016, 2017, eu participei de um projeto que chama *Saberes Indígena na Escola*. A partir desse projeto surgiram vários pequenos filmes da própria aldeia, que tinham como objetivo fazer pequenos filmes pra mostrar nas escolas. Seriam filmes didáticos, digamos assim. Assim como tem os materiais didáticos, também tem os filmes didáticos. E a gente produziu uns quatro filmes sobre isso, desde brincadeiras pra criança, desde noites culturais etc. Tem muita coisa que a gente também vai disponibilizar no YouTube depois. Ainda tenho alguns filmes curtos também, sobre movimento indígena, como o ATL, que é o Acampamento Terra Livre, que acontece anualmente em Brasília. Então, tem coisas... filmes curtos sobre isso também, né? Entre outras produções, assim, menores.

NAF: Como é que as pessoas da aldeia recebem esses filmes? Quería saber se lá, entre os Xakriabá, também acontece conflito de gerações, de pessoas, por exemplo, que não têm mais tanto interesse pela cultura indígena. Como é que eles estão recebendo isso? É nesse sentido que você está querendo investir, né? De fortalecer a cultura Xakriabá.

EK: Sim. De fato, como eu disse anteriormente, essa demanda de produção audiovisual assim, digamos, mais consciente, surge justamente desse conflito. Desde a chegada da energia, a preocupação dos mais velhos é de que: “Ah! Agora vai acabar a cultura”. Ou enfraquecer em algum aspecto, né? Devido essa troca de fogo frio com fogo quente, do fogo quente com o fogo frio (Risos). Desde a fogueira pela televisão. Então, surgiu muito nessa demanda de nós mesmos, agora, estarmos produzindo as imagens daquilo que somos pra possibilitar também a circulação interna. Então, como

eu falei que eu participei desse projeto, que chama *Saberes Indígenas na Escola*, ele surge, também, dessa demanda da própria comunidade de produzir materiais didáticos, que não sejam só escritos. Livros, né? Mas em audiovisual, para os professores ensinarem na escola. Então, foram filmes feitos a partir das coisas que existem aqui mesmo, desde como era a brincadeira antigamente. Como é que as crianças brincavam. Esse filme foi na prática mesmo. Foram reproduzindo essas brincadeiras, foram as cantigas de roda, foram as noite culturais. Desde danças tradicionais, o toré e tudo mais. Então, ela surge com essa preocupação, mas também é desvinculada da escola, porque a gente sabe que a escola em si também foi uma forma de colonizar. Então, é como a gente *indigenizar* a própria escola e tornar ela uma educação indígena. Escola é uma coisa, educação é outra, né? (Risos). A escola indígena é uma coisa, educação indígena ainda é um desafio para se entrar na escola. Então, por isso que teve essa preocupação e a gente percebeu também que fazer o uso do audiovisual é muito poderoso pra comunidade. E como eu disse, quando a gente apresenta esses filme na aldeia, as pessoas gostam muito. Riem. Inclusive, teve um filme que chama *Dure Nāt Sarō*, que é um filme no qual o professor Ney Xakriabá resgata a queima tradicional a céu aberto, que era um modo de queimar cerâmica dos antepassados, que não era feito há muito tempo. Ele resgatou esse modo junto com os mais velhos e pediu pra eu filmar ele fazendo esse processo da queima. Foi um processo que gerou esse filme também, né? Chama *Manter Aceso*. Então, manter aceso, queimar cerâmica e a própria cultura Xakriabá foi reacendendo. Surgiu esse filme, que foi em parceria com o Itaú Cultural e tal. Esse filme foi apresentado na aldeia. Aqui, nessa aldeia aqui de Barreira, onde eu estou. Então, reuniu toda a comunidade. Foi engraçado que uma colega nossa de Belo Horizonte perguntou se poderia fazer pipoca durante o filme e tal. Aí, as pessoas que já tinham matado porco, feito farofa e tal, fez: “Não, essa é a pipoca Xakriabá”. Aquela pipoca mesmo. Torresmo, né? (Risos).

Quando tem um evento, também tá uma grande produção de comer, né? (Risos). Quem já foi nas aldeias sabe que a gente gosta de comer bem, né? Comer bem no sentido de também poder alimentar o outro, como costuma dizer aqui: “comer da mesma panela”. E assim você vai se tornando parente também, quando a gente participa das coisa e come da mesma comida, da mesma panela. Então não é só o filme em si que foi importante,

mas toda a movimentação dele e a própria apresentação dele. De como a apresentação do filme na aldeia mobilizou toda a comunidade, ou da escola também, e de como é um processo rico. Não é como na cidade, você paga pra ir no cinema, consome aquele filme e vai embora. Tem todo um ressignificado também da própria imagem que está sendo mostrada. As pessoas gostam de se ver e gostam de ver parente ali e o próprio processo também. Tem um exemplo do filme *Manter Aceso*, que foi um processo de fortalecimento de fazer cerâmica. Então o professor Ney Xakriabá, aluno da UFMG nesse tempo. Inclusive, o produto final dele, de dissertação ou de TCC, foi justamente esse filme. Não foi só um produto escrito. Esse próprio movimento com a comunidade que é um dos maiores resultados dessa potência das imagens. Quando você mostra uma imagem ou quando eu mostro uma fotografia para o pajé ou pra qualquer pessoa, por exemplo, isso instiga as pessoas a contar outras histórias sobre aquela imagem ou sobre elas mesmas, sobre outras coisas. Então é isso o poder da imagem. Como a minha irmã fala, né? Célia. Ela fala que é se reativando a memória, que é a partir dessas conexões ou dessas imagens produzida, não só fotográfica, mas também é com a pintura, a própria pintura corporal, quando se reúne pra fazer o jenipapo, fazer o urucum, reúne as pessoas pra pintar o corpo, você tá também transmitindo não só o conhecimento da pintura em si, mas todo um mundo de relações de contações de história ali.

NAF: Você falou da questão da *indigenização* da universidade. Não sei se você conheceu aquele programa que chama *Saberes Indígena nas Escolas*. Foi um programa do MEC, mas com esse desgoverno que tá agora, tudo acabou, né? Não existe mais.

EK: Ele foi pioneiro, o que foi bem bacana, porque possibilitou esse trabalho. Não só, por exemplo, com nós, Xakriabá, mas era meio que uma rede, né? Era ligada à UFMG e também à Universidade de Roraima. Então, tinha Xakriabá, Ianomami, Pataxó, Maxakali. A gente trabalhava meio que numa rede entre outros povos também, né? Isso possibilitou esse intercâmbio também. Eu trabalhei nele mais responsável com produção audiovisual, mas tinha gente que trabalhava com cartilhas, com livros etc. Outras produções. Então, eu fiquei mais nessa parte audiovisual, no qual surgiu uns quatro filmes a partir daí, e foi muito interessante isso. Surgiu muito produto bacana a partir da própria comunidade. A demanda era a partir da própria comunidade e das escolas. Isso foi muito interessante, e no qual

vai ser lançado ainda, né? Quer dizer, já foi lançado, mas assim, a gente vai lançar eles no YouTube também, pra ser disponibilizado, porque não é só para as escolas indígenas, mas é para todas as escolas públicas também. Principalmente, também, para as não indígenas conhecerem e para nós mesmos também. Não é só uma coisa fechada para a aldeia, mas pra diversas escolas também. Então, é um pouco disso que foi feito com esses projetos, utilizando dessa linguagem do audiovisual mais uma vez. Reforçando a importância dele e de como ele tem esse poder didático também, de ensino dentro das escolas.

Esse programa de formação de professores indígenas tem muitos Xakriabá, tem muitos alunos de outros povos também que estão na UFMG, principalmente, né? Mas em outras universidade do Brasil inteiro, principalmente na graduação, não só no curso de licenciatura, mas em vários outros cursos, desde Medicina, Direito, tem muitos na UFMG, o mestrado, a pós-graduação pra indígena é muito recente. Por exemplo, em 2017, eu fui o primeiro indígena a entrar no mestrado em Antropologia na UFMG. Pra nós, indígenas, de modo geral, isso é muito recente, entendeu? Em outras universidades já foi mais tempo, tipo a do Rio, São Paulo, tinham há mais tempo esse programa pra indígena. No começo sempre é uma coisa assim, que vai nos trancos e barrancos, é na luta mesmo, né? Então depende muito das nossas lutas, demanda, e das próprias universidades também quererem abraçar essa causa. Porque nós entramos, claro, por um modo específico. Como a gente chama, de *ação afirmativa*, né? O programa de ações afirmativas, de cota pra indígena, pra negros, pra quilombolas etc. Pra todos historicamente menos favorecidos. É isso, é sempre uma luta pra romper estrutura. A própria universidade não é fácil de você entrar lá. No próprio mestrado, o programa tem que ser algo assim, muito bem consolidado, e a gente esbarrou com várias questões, mesmo com essa possibilidade de entrar nós, indígenas, quando eu fui o primeiro... mas agora já tem mais indígenas na UFMG. Assim, tem mais uns quatro agora. Tem mais outros Xakriabá. Tem Célia, tem Ye'kwana, lá de Roraima. Tem Pataxó. Tem Waiwai também. Então, a partir de 2007, com as ações afirmativas, foram entrando outros parentes indígenas. Como isso já vai mudando a própria estrutura da universidade. Ela também tem que aos poucos ir se adaptando a nós, e não exatamente se adaptar ela, somente, né? Porque senão a gente vai “virar branco”, assim como os mais velhos falam, a partir desses co-

nhcimentos. Se eu tô no mestrado, por exemplo, o curso que exige línguas estrangeiras como algo pra você permanecer no curso. Como assim? Pra indígena tem que saber inglês, espanhol, fazer um curso de proficiência pra você manter no curso de mestrado. Isso é meio que uma forma de também estar colonizando mais uma vez, né?

NAF: Edgar, o que que você aconselharia pra um iniciante nesse campo da Antropologia Visual? O indígena que quer se formar nesse campo, começar a produzir.

EK: Eu acho que, principalmente, é não esquecer que a formação primeira é na própria comunidade. Essa demanda primeiro tem que surgir da base da própria aldeia, essa vontade, essas iniciativas, e não o contrário. Se for o contrário, geralmente dá errado. É muito pensar isso a partir das próprias experiências que a pessoa já carrega da própria aldeia para a universidade, né? A universidade e todo o conhecimento que a gente adquire lá dentro é como se fosse um complemento, um diálogo pra aquilo que a gente quer, de como projeto de futuro. É claro que pra maioria de nós, estudantes indígenas, sempre o nosso percurso acadêmico, nossas dissertações, pesquisa, sempre voltado para alguma coisa relacionada a nós mesmos na aldeia. Mas isso também não impede se um parente, talvez, queira falar de outro povo também, né? Ou da própria sociedade branca, justamente para entender como elas funcionam e também serve pra nós mesmo também, né? É de como não perder de vista esse chão. Como a gente costuma dizer, é “um pé na aldeia, outro no mundo”. E se for os dois, lá fora, a gente trupica e cai, né? É ter esses cuidados e também esse pensamento mais firme mesmo. O chão, que é esse diálogo com a própria comunidade, a aldeia, que ela é a base de tudo.

Pensar, primeiro, a própria formação na comunidade. Pensar que a luta das comunidades, da aldeia é a base de tudo. Porque isso é uma coisa que a liderança nossa sempre nos alertou, de que nós não somos nada se não for esse chão que nós pisamos. É claro que a gente sabe que tem muitos povos, tem muitos indígenas que não têm esse chão pra pisar ainda, mas é justamente devido a esses conflitos históricos. Que foram roubados os territórios. Tem muitos parentes que vivem em contexto urbano, mas o chão, que a gente fala, não tá só no chão físico, mas essa conexão com aquilo que se é enquanto povo também, enquanto indígena e tudo mais.

É saber que isso não vai ser fácil. Como dizem algumas pessoas, é difícil você ser indígena, é difícil você ser indígena na universidade, e se a pessoa for mulher, é mais difícil ainda, por ser mulher, por ser indígena e por ser universitária. Então, só vai triplicando as angústias, né? Mas é não desistir, porque os guerreiros de hoje são essas pessoas que lutam por esse mundo melhor. A gente costuma dizer também que esse mundo dos brancos capitalistas já tá fadado ao fracasso. E nós indígenas não podemos ser vistos só no passado, nós estamos presentes e principalmente no futuro. Como diz o Davi Kopenawa, enquanto houver xamã, enquanto houver indígena, enquanto houver pajé, tá ali segurando o céu, pra não cair. Então, os efeitos que estamos vivendo hoje, por exemplo, com essa pandemia, para os brancos pode ser algo, assim: “Nossa! Até os branco tão morrendo”! Mas quantos povos foram dizimado devido à essas pandemias trazidas junto com a invasão de território? O Brasil foi um verdadeiro genocídio, etnocídio e epistemicídio também, né? E matou também essa sabedoria, justamente como mata, continua matando também quando as próprias universidades negam essa presença indígena também. Não só nela, mas no Brasil de modo geral. Então como a gente, enquanto indígena, vai *indigenizar* o mundo, ou descolonizar e indigenizar, principalmente? É justamente as pessoas abrirem os olho pra isso, de como a presença indígena não pode ser apenas algo “folclorizado” dentro do mundo, do país, né? Nós so-

Como dizem algumas pessoas, é difícil você ser indígena, é difícil você ser indígena na universidade, e se a pessoa for mulher, é mais difícil ainda, por ser mulher, por ser indígena e por ser universitária. Então, só vai triplicando as angústias, né? Mas é não desistir, porque os guerreiros de hoje são essas pessoas que lutam por esse mundo melhor.

mos, de fato, povos que têm ciência, que produzem sabedoria, produzem saberes diversos. Então, são relações diferente, por exemplo, com aquilo que o branco chamou de natureza. É com essa questão que a própria Antropologia, historicamente, “bateu a cabeça”: o que é natureza, o que é cultura? Essa distinção, pra nós, não é tão, assim, clara, né? Então, o que é humano? O que não é humano? O conhecimento ocidental separou muito esses dois conhecimentos, né? Você viu que tudo começou a gerar um desequilíbrio, né? Aí começou a ver a natureza, a ver as plantas, os animais apenas como

algo a ser explorado, como riqueza material. Isso nos trouxe muita consequência que estamos vivendo até hoje. Aquecimento global, pandemia, catástrofe, tudo isso faz parte do efeito dessas relações catastróficas que o branco, esse sistema capitalista, teve com a própria terra e no qual nós, enquanto povos indígenas, ou vários povos com conhecimentos tradicionais, têm a oferecer. Não só nós temos a ganhar na universidade, mas, principalmente, a universidade em si tem muito a ganhar com essa presença nossa, indígena. Não é só a presença ali, como uma imagem somente, mas é pensar que essa imagem nossa tá refletindo muitos conhecimentos e transformando mesmo os saberes, a própria ciência em si.

Quando a gente fala que a gente está lutando pra ter esses espaços também, formar médicos indígenas, enfermeiros, advogados, antropólogos, é também pra não somente depender dos brancos. Mas esse trauma histórico, várias comunidade indígenas têm. E a fama de antropólogo ruim, essa é grande, na verdade, porque realmente tem muitos que só vêm, fazem pesquisa e alguma coisa ali, e vão embora e ninguém mais vê, né? Então, a gente sabe dessas pessoas. Nesse sentido, não é tão diferente das pessoas que invadem um território, exploram a terra e depois ganham e vão embora (Risos).

Você perguntou que tipo de Antropologia que eu defendo. É justamente essa Antropologia que é participativa e emergente. É um grande diferencial, enquanto eu, pertencente ao povo, falando de nós mesmos. Quem é de fora também. Primeiro a gente cria a relação com o povo. A relação não é algo assim: “Ah! Agora eu vou criar uma relação, que eu vou fazer uma pesquisa”. Não é exatamente isso. Mas, assim, é aquele sentimento mesmo de pessoa e humano, antes de ser pesquisador também, né? Porque a própria universidade talvez ensine isso, principalmente nas exatas. Essas ciências duras, que fala, né? Você tem que ter esse modo pesquisador, de quem é neutro, essa neutralidade científica, que é muito debatida na universidade. Mas a que ponto você deve ser, de fato, afetado por aquele povo que você está pesquisando? Que de alguma forma, em algum momento, isso se faz necessário justamente pra você conseguir se relacionar com o povo e lidar e entender. Eu fui o contrário, já que eu sou do povo, eu tava falando em aspecto de nós mesmos. Eu tive, um pouco, que me distanciar de alguma forma nesse sentido. Então, essa ida pra universidade e cursando um curso de Antropologia, vivenciando outras relações também, foi esse processo de

distanciar um pouco também pra compreender a nós mesmos. É o mesmo aspecto da lente fotográfica: se você dá zoom demais, você vai ver só pequena parcela, mas se você distancia a imagem, você vai ver algo muito mais amplo. Isso não é só uma coisa que serve pra Antropologia, acho que é pra própria vida inteira. Enquanto você ficar só no seu quadrado, no seu mundinho, você não vai conhecer o que está em volta. Acho que a própria Antropologia ajuda a entender isso, a entender o mundo. A Antropologia em si, enquanto ciência - não tô falando do antropólogo, que é diferente, né? Tô falando a própria Antropologia -, ela é muito importante porque faz quase uma autocrítica, talvez não bem feita, mas ela tenta fazer. Essa autocrítica sobre o que é a própria Antropologia ou a própria Etnografia, e agora a gente tá falando de etnofotografia, ou etnografia visual. Isso serve muito pra vários aspectos, em vários campos, não só Antropologia, mas da vida, de modo geral. Eu acho que os antropólogos têm muito a aprender, principalmente com o povo que ele está pretendendo pesquisar. E não como *objeto de pesquisa*, né? (Risos). Essa palavra “objeto” é muito horrível de dizer, né. Tive muito como interlocutor, digamos assim, os próprios parentes. Até Takumã mesmo, Divino... no trabalho, eu falo muito deles e eu trato eles como parentes, e não como “objeto de pesquisa”. Eles são parentes porque a gente já tinha uma relação anterior e por serem indígenas também. Isso muda a própria relação que a gente tem de pesquisar. Pesquisar o outro e a nós mesmo, né?

NAF: Edgar, as suas palavras finais.

EK: Não tem uma palavra pra fechar (Risos). As palavras finais são aquelas do começo. Eu acho que é mais a dizer isso, que é primeiro agradecer o convite do Nilson, Philipi, que tá aqui também, e toda a produção aí. Por essa abertura também, de estar nos convidando, outros parentes indígenas também. Eu acho que essas pequenas iniciativas se fazem muito grandes também. Quando tá abrindo esse diálogo também. Acho que é um pouco disso que o mundo tá precisando, esse trabalho mesmo de formiguinha, no qual nós, enquanto indígenas, temos muito a contribuir também para o mundo, de modo geral. Então, é agradecer não só por mim, mas por outros parentes também que já passaram por aqui e que ainda vão vir. Acho que isso é o começo dessa construção de muitos outros diálogos que vão vir ainda. Com certeza, depois dessa pandemia, a gente vai se encontrar e produzir muitas outras coisas juntos. Fica aí também esse diálogo entre o

“mundo de fora” e o “mundo de dentro”. Um pé na aldeia, outro no mundo. E, também, quero conhecer ainda os parentes aí do Ceará e de toda essa região do Nordeste, que ainda não fui. Só de Salvador pra baixo, né? (Risos). Do Nordeste, só Salvador pra baixo que eu conheço, mas conheço vários parentes daí dessa região. Depois disso, a gente vai aproveitar muito mais, de fazer, construir as coisas juntos. Acho que isso é um pequeno começo de muita coisa. Agradeço mais uma vez pela oportunidade de a gente tá aqui. E vamos seguir junto na luta e resistência!

Doi: 10.35260/54212250p.287-312-2025



Vi Grunvald é professora travesti do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, onde integra o Núcleo de Antropologia e Cidadania e o Núcleo de Antropologia Visual, do qual foi co-coordenadora. Co-coordena também o Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais da UFRJ, além de ser pesquisadora de diversos outros grupos de pesquisa na Universidade de São Paulo (USP) como Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA), Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença (NUMAS) e do Pesquisas em Antropologia Musical (PAM). Em 2022, foi professora visitante no Departamento de Psicología Social y Antropología Social da Universidad Complutense de Madrid (UCM) e do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) em Lisboa. Possui doutorado na USP com período de sanduíche com Profa. Amelia Jones no Departamento de História da Arte e Estudos de Comunicação da McGill University. É pós-doutora também pela USP, além de possuir formação em cinema pela Academia Internacional de Cinema. Foi também presidenta do Prêmio Pierre Verger (2021-2022) da ABA, coordenou a Comissão de Imagem e Som da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), no biênio 2022-2023, e integra a Commission on Visual Anthropology da International Union of the Anthropological and Ethnological Sciences (IUAES).

<http://lattes.cnpq.br/8841107365533657>

Isso não é o meu trabalho, isso sou eu: entrevista com Vi Grunvald ¹

Vi Grunvald

Antonio Jerfson Lins de Freitas

Marina Leitão

Pâmela de Souza Costa

Daniela Guedes dos Santos

Vi Grunvald (VG): Parte do visual na minha trajetória veio antes da Antropologia. Eu sou de Belém, morei aqui até os 17 anos – digo aqui, pois estou aqui nesse período pandêmico com meus pais. Quando eu tinha 15 anos, eu fui fazer uma oficina de fotografia *pin hole* (processo artesanal de produção fotográfica). Fiz essa oficina com um fotógrafo chamado Miguel Chikaoka, que foi importante na formação de toda uma geração de fotógrafos daqui. E depois virei instrutora da oficina junto com ele. Era um projeto super bonito porque funcionava no mercado Ver-o-Peso, um prédio histórico tradicional localizado no centro de Belém. Nós montamos um laboratório fotográfico com os três químicos básicos de revelação: revelador, fixador e interruptor. E dávamos essa oficina, especialmente para os filhos das feirantes e para a população local. Lá ensinávamos, por exemplo, a



¹ A entrevista foi realizada em 13 de agosto de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/SR4obB2lgvs?si=kEwopZUXNgWo4WJb>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas, Jerfson Lins e Marina Leitão. Quando a entrevista foi realizada, a entrevistada ainda não havia concluído o processo de transição de gênero.

construir uma câmera fotográfica a partir de uma caixa de sapatos. Levávamos os alunos para fotografar, pois um dos objetivos do projeto era fazer um mapeamento fotográfico através dos olhos das crianças que participavam da oficina. Assim, as fotografias que elas realizavam com as câmeras artesanais eram parte desse mapeamento, visto por seus olhos. Era algo muito mágico.

Michael Taussig (1993)² é um autor que eu gosto muito, ele fala das câmeras fotográficas e dos fonógrafos como “máquinas miméticas”. E ele fala um pouco dessa magia, um pouco desse fascínio que gira em torno do que são essas máquinas modernas de reprodução de som e imagem. É muito interessante porque a gente pega uma câmera e acha que aquele objeto produz magicamente uma imagem. Em geral, desconhecemos o processo do que é a constituição daquela imagem. No entanto, quando fazemos com uma caixa de papelão uma foto, percebemos que uma fotografia nada mais é do que luz impressa no papel. Então, começamos a ter outra relação com o que significa essa impressão da imagem, essa foto-grafia. Por isso, era mágico quando os alunos colocavam o papel fotográfico no revelador e ia aparecendo a imagem. Era um projeto que tinha um apelo afetivo enorme. Na ocasião, nós fizemos uma exposição com as feirantes. Convidamos cabeleireiros e maquiadores e todas elas foram se arrumar. Nós as fotografamos e com as imagens fizemos uma exposição ali mesmo no prédio do Mercado de Carne. Muitas dessas mulheres chegavam à frente das suas imagens e não se reconheciam, diziam: “Nossa! Sou eu? Como eu estou bonita!”. Essas mulheres nunca haviam se arrumado daquele jeito, se pintado daquele jeito. Foi um projeto que mexeu profundamente comigo e, inevitavelmente, colocou a imagem na minha vida.

Tempos depois, acabei saindo desse projeto e indo trabalhar como fotógrafa do Diário do Pará, um jornal importante de Belém. Passei algum tempo trabalhando como repórter fotográfica. Nesse sentido, o fotojornalismo foi algo que influenciou a minha relação com a imagem.

Quando mudei para o Rio de Janeiro, fui fazer faculdade na PUC-Rio. De início, fiz Comunicação, e não [Ciências] Sociais. Fui fazer jornalismo, pois eu já trabalhava em jornal. Quando eu estava há um ano e meio na

2 TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: a Particular History of the Senses*. Nova York/Londres, Routledge, 1993.

graduação, ganhei uma bolsa para estudar na *Universidad Autonoma de Madrid* e lá não existia curso de jornalismo. Então, eu acabei me alocando no Departamento de Antropologia. Quando eu voltei para o Brasil, troquei de curso e acabei passando para Ciências Sociais. Não existiam mais “nós jornalistas”, a partir daquele momento era “nós antropólogas”.

Desde então, comecei a trabalhar com questões relacionadas a gêneros e sexualidades. Trabalhei no Centro Latino-americano de Sexualidade e Direitos Humanos do Instituto de Medicina Social da UERJ em seu início, em 2002. Trabalhei com gênero e sexualidade a minha trajetória inteira. A minha monografia foi uma comparação entre sala de bate-papo hétero e gay do UOL. E, no mestrado, a minha proposta inicial era fazer uma pesquisa sobre *crossdressing*³, inspirado no que eu acabei encontrando nas salas de bate-papo. Quando eu entrei no Museu Nacional, não tinha ninguém que trabalhava especificamente com essas questões. Então, por uma proximidade da perspectiva teórico-analítica, muito mais do que temática, fui orientada pelo Márcio Goldman. De modo que a minha dissertação de mestrado é uma discussão sobre pressupostos da teoria feminista, desde a década de 1970 pra cá, cruzando Marilyn Strathern com Judith Butler e com teorias mais contemporâneas, teoria queer/cuir etc.

Eu costumo dizer que as grandes pensadoras com uma única frase já te dão muito trabalho [Risos]. A minha dissertação inteira foi o desenvolvimento de uma única frase da Donna Haraway (2004), que no artigo “*Gênero para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra*”⁴, escreve: “Butler poderia – cautelosamente – usar os argumentos etnográficos de Strathern para ilustrar uma maneira de dispersar a coerência de gênero sem perder o poder de atuação” (p. 221). E a minha dissertação é inteiramente isso: eu mergulho na etnografia *stratherniana*. E tento pensar, um pouco, sobre o que é a constituição desse problema. Isso foi um processo mental enorme que estava muito apartado das imagens, que se amorteceram.

3 Práticas de pessoas que se vestem com roupas do gênero associado ao sexo oposto. Para discussão sobre *crossdressing*, cf. GRUNVALD, V. *Existências, insistências e travessias: sobre algumas políticas e poéticas de travestimento*. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

4 HARAWAY, Donna. ‘Gênero’ para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cader-nos PAGU*, vol.22, 2004[1991].

Quando eu terminei esse processo de atividade mental e racionalidade, teve algum momento que eu falei assim: “Eu preciso voltar para a imagem!”. Entre o mestrado e o doutorado, eu fiquei três anos fora da academia, trabalhando com cinema. Eu mudei para São Paulo e fui fazer uma formação na Academia Internacional de Cinema. Esse foi o momento em que eu fiquei três anos trabalhando com documentários e focada em uma formação técnica.

Decidi voltar para academia porque encontrei, no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA/USP), uma possibilidade de juntar essas duas trajetórias que vinham esquizofrenicamente separadas: as minhas investigações-produções com imagens e as minhas investigações-produções acadêmicas. Minha volta para a academia foi através do LISA/USP, pois vi ali a possibilidade de juntar essa trajetória com imagem e Antropologia, minhas duas paixões. Fui pesquisar o que é o campo de Antropologia Visual e encontrei o nome da Sylvia Caiuby Novaes. Eu já conhecia seu nome e foi então que eu falei assim: “Eu quero essa mulher!”. Eu sempre brinco com ela que, então, comecei a cortejá-la [Risos]. É assim que costumo contar essa história.

De início, propus trabalhar com o que sempre trabalhei, ou seja, gêneros e sexualidades dissidentes. Propus para ela fazer uma tese de doutorado sobre BDSM (Bondage, Dominação, Disciplina, Sadismo, Submissão, Masoquismo). Quando eu falei para ela o que significa, ela falou: “Bd o que? Não, não! Olha, acho que não consigo orientar isso daí! Não tenho a mínima ideia!” [Risos]. Aí eu reativei um pouco a pesquisa anterior e iniciei uma minha pesquisa sobre *crossdressing*. Na verdade, as duas coisas são muito próximas. Eu acabei de escrever um ensaio sobre isso⁵. Mas eu falei para ela: “E se for *crossdressing*?”. Então ela falou: “Super interessante! Inclusive tenho uma foto do meu pai de vestido”.

De fato, até o final do XIX e início do XX, não existia essa separação para crianças. Elas estavam associadas ao âmbito doméstico, que era marcado como feminino. Nesse caso, até o momento em que o menino saía do ambiente doméstico e adentrava o espaço público masculino com o pai

5 Cf. GRUNVALD, V. Ensaio esquivo-analítico com textos e imagens sobre corpos, fantasias e retratos ou O que o espelho nos reflete?. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 1, p. e-185456, 2021.

(portanto, se transformando em um homem), não existia uma marcação indumentário de gênero entre meninos e meninas. Os meninos usavam roupas associadas ao âmbito doméstico e feminino. Por isso vemos muito, na pictografia clássica, reis trajando vestidos. Isso era muito comum. Então, o pai da Sylvia... tem uma foto dele, na infância, usando um vestido! Daí ela já viu uma relação com isso, se animou e eu consegui convencê-la. Porém, ela diz que eu a enganei! [Risos].

Desde o início, a minha tese já se propunha a ser uma tese de Antropologia Visual pelo menos nas duas concepções mais abrangentes do que significa o termo. Então, por um lado, a Antropologia Visual é você estudar antropologicamente imagens ou estudar a cultura visual. A minha tese se propunha a fazer isso com as imagens que estavam em um campo que era tanto offline quanto online. Por outro lado, ela se propunha não apenas a estudar imagens antropologicamente, mas a fazer Antropologia imageticamente, que seria a segunda acepção de Antropologia Visual. Ou seja, utilizar métodos, metodologias e instrumentos de produção (áudio)visual para produção de conhecimentos antropológicos.

As coisas foram se confundindo e se delineando ao longo do processo. No projeto inicial, eu tinha pensado em um documentário um pouco mais clássico e linear. Somado a isso, uma série de questões inerentes ao próprio campo, como, por exemplo, a questão do segredo em torno do qual muitas das pessoas daquele universo vivem as suas expressões e identidades de gênero. O segredo que gira em torno dessa prática influenciou em algumas táticas documentais que eu tinha inicialmente pensado. Tais táticas, que eu havia cogitado para construir etnograficamente e imageticamente para adentrar esse universo, foram por água abaixo. Eu tive que reinventar o que era a utilização de materiais audiovisuais para minha pesquisa. Com a minha tese, então, eu entreguei um conjunto de videorretratos pensados como uma videoinstalação.

Uma das questões centrais para minha tese era pensar sobre as experiências com as quais eu estava em contato e, estava em contato de muitas formas naquele momento, longe das verdades, seja do hospital, seja do tribunal. Eu mergulho teoricamente na arte, pois ela apareceu, para mim, como um lugar que oferece oportunidade de experimentação teórica e prática. E a arte, também, como esse lugar a partir do qual eu tenho como

pensar e vislumbrar outros mundos, outras formas de pensar os fenômenos da transgeneridade fora da codificação do discurso médico-legal. Enfim, não uma arte como representação de sujeitos excêntricos, que é uma ideia de artistas modernistas, mas a arte como uma teoria; como algo que deva ser levada a sério para poder pensar sobre o mundo social.

Durante o doutorado, fiz sanduíche no departamento de História da Arte, na McGill University, porque lá estava a Amelia Jones, que é uma historiadora e curadora de arte que trabalha com arte *queer* e arte relacionada a gênero e sexualidade. Ela havia feito um trabalho sobre a Rose Sélavy, que é o alter ego travestido do Marcel Duchamp. Lembro que, em algum momento, durante a minha tese, eu tinha muita dificuldade em saber o que estava estudando. Porque comecei com uma tese relacionada ao *cross-dressing*, só que existe uma heterodoxia categorial enorme nesse universo. Então, às vezes, ao longo do tempo, uma pessoa se identifica como *cross-dresser*, como transexual, como travesti e, às vezes, uma mesma pessoa, no mesmo tempo, se diz *crossdresser* e travesti, por exemplo. As categorias não são ortodoxas. Mas são também territórios existenciais, pois são lugares a partir dos quais se vive e se pensa o que se vive e o que se é.

Então, para mim, explorar isso naquele universo era algo muito importante. Era algo que o engessamento das categorias científicas jamais me permitiria. Estou pontuando isso justamente porque eu acho que para mim, de uma forma muito fundamental, a tese significou realmente levar a sério o que são essas duas acepções da Antropologia Visual – certamente, de novo, enviesado por essa inspiração, talvez, artística.

Logo quando terminei o doutorado, eu comecei a dar aula na Faculdade Cásper Líbero, onde estava muito forte a discussão sobre a ideia de transmídia. Então o que era a transmídia? De fato, o conceito em si de transmídia que apareceu pela primeira vez ali para mim foi algo que se tornou importante no projeto *Família Stronger*⁶. Uma coisa que eu adoro nesse conceito é que, apesar de ser um conceito relativamente novo, ele não propõe inventar a roda. Não gosto de conceitos que propõem inventar a roda! [Risos]. Eu acho que não há necessidade de você inventar a roda para fazer algo

6 Este é um projeto de documentário de narrativa transmídia desenvolvido por Vi Grunvald em parceria com diretor e artista Paulo Mendel e com a *Família Stronger*, um coletivo LGBTQIA+ periférico da cidade de São Paulo. Cf. <http://www.familiastronger.com/>

que seja, enfim, criativo, produtivo. Essa é um pouco da minha crítica ao conceito com o qual eu tenho trabalhado para ver quais são os seus limites, que é o conceito de Antropologia multimodal.

Nos últimos anos, esse conceito tem levantado uma discussão que deve ser feita, porque muitas pessoas dizem que a própria noção de Antropologia Visual deixou de ser uma noção que faz sentido. De fato, a gente não faz Antropologia Visual apenas, ou pelo menos a gente coloca sob a alcunha da Antropologia Visual uma série de experiências que excedem muito o próprio lugar máximo da Antropologia Visual: filmes etnográficos ou fotografias. No caso do filme, esse lugar já não é uma Antropologia Visual apenas. É uma Antropologia audiovisual, uma Antropologia fílmica, e há muitas discussões sobre as quais são os nomes que se dão a “isso” que a gente faz quando faz filme em Antropologia. Basta ler os textos do Jay Ruby, que muda de ideia muitas vezes em suas discussões.

Nesse contexto foi que a seção *Visual Anthropology* do *American Anthropologist*, revista acadêmica da *American Anthropological Association*, mudou de nome. Agora se chama *Multimodal Anthropologies*⁷. Quer dizer, existe uma tendência dessa multimodalidade como um tipo de Antropologia que conjuga uma série de mídias e que não se restringe ao que seria uma Antropologia que utilize apenas imagens.

Talvez nós estejamos em um momento em que essa noção de uma Antropologia que utilize imagens ou Antropologia da imagem não é necessariamente suficiente, porque de fato o que acontece são mídias conjugadas de diferentes formas. E essa é um pouco, para mim, o que a ideia de transmídia traz. Às vezes, a ideia de multimodalidade – ou pelo menos o tom a partir do qual a ideia de multimodalidade é expressa pelos seus defensores contemporâneos – é um tom de que antes tínhamos “isso” e agora temos a “nova” Antropologia, absolutamente evoluída, super *hi-tech*. Enfim, a última moda, agora, é a Antropologia multimodal [Risos].

Por oposição a esse tipo de pensamento, que é um tipo de pensamento que coloca a Antropologia multimodal com a finalidade de superar uma série de deficiências, limitações ou restrições de uma antiga “Antropologia

7 Cf. <https://www.americananthropologist.org/online-content?category=Multimodal%20Anthropologies>.

Visual“, a ideia de transmídia, eu gosto, porque ela prescinde dessa separação entre “velhas” e “novas” tecnologias de informação e comunicação a *la* Nicholas Negroponte. Sendo assim, nós não poderíamos nem falar de documentário transmídia *tout court*, pois transmídia, ou pelo menos como nasce a ideia, é sempre uma narrativa. Então seria um documentário de narrativa transmídia. Pois aquilo que é transmídia é a narrativa, porque transmídia é uma forma de você construir histórias. É uma construção de narrativa. É uma forma que perpassa essas muitas mídias.

Um exemplo clássico de transmídia, por exemplo, é a Igreja Católica na Idade Média. Olha que invenção maravilhosa a gente tem! [Risos]. Porque de fato, quando você entrava numa igreja, por exemplo, e você olhava os vitrais que estavam ali, eles estavam contando uma história. Aquilo era uma narrativa sobre o que é o universo do cristianismo. Se você assistisse a missa do padre, aquilo era outra narrativa, suplementar à narrativa dos vitrais, mas que também estava oferecendo outra parte dessa história. Estava dando outro acesso a esse universo do cristianismo. Se, ao contrário, você lesse a Bíblia, já era outra narrativa, desta vez textual, suplementar às outras. O que acontecia ali era que as distintas mídias e narrativas estavam se suplementando numa construção cada vez mais, digamos, aumentada do que significa esse universo que você quer, de alguma forma, retratar ou como a gente poderia falar, documentar. Então, a ideia de documentário de narrativa transmídia é interessante para mim porque não visa inventar roda nenhuma, ela diz assim: “existem muitas mídias, portanto, existem muitas possibilidades de construção de narrativas, use-as!”. Eu acho que essa é a grande coisa.

Ao longo desse tempo, eu fiz também, em 2019, um pós-doutorado sobre música. Eu pesquisava uma cena musical que estava utilizando a música como uma espécie de arma para questionar padrões de gênero e sexualidade. Esse foi um momento em que eu saí um pouco do que seria essa Antropologia da imagem e fui para uma Antropologia musical ou da música. No entanto, do meu ponto de vista, essa mudança não é tão

A ideia de documentário de narrativa transmídia é interessante para mim porque não visa inventar roda nenhuma, ela diz assim: “existem muitas mídias, portanto, existem muitas possibilidades de construção de narrativas, use-as!”. Eu acho que essa é a grande coisa.

significativa. Se pensarmos o que é esse campo alargado, não uma Antropologia Visual como nicho, poderíamos, por exemplo, pensar no estudo da Antropologia sonora. Mas é isso, se você pensar no âmbito de uma Antropologia multimodal ou transmídia é o que eu estava fazendo também ao pesquisar música.

Marina Leitão (ML): Você pode falar sobre a importância da Antropologia Visual no campo da produção do conhecimento científico? E aliado a essa questão, como a Antropologia Visual pode colaborar para a compreensão das vivências das dissidências de gêneros e sexualidade, considerando que é algo inerente à sua produção?

VG: Vou responder a primeira, sugerindo um caminho para a segunda. Você perguntou sobre a importância da imagem para a produção de conhecimento. Eu imaginei, também, por que seria importante, que afinidades eletivas teriam, por que seria bom, ou interessante, ou eficiente, ou produtivo utilizar imagens para falar sobre corpos dissidentes. É engraçado porque, durante muito tempo, a imagem foi, de alguma forma, excluída do campo científico, por sua própria natureza polissêmica. A Sylvia tem muitos textos que discutem isso.

Uma das maiores críticas que eu faço a alguns, e não a todos, pois as coisas têm mudado muito, é que as pessoas querem fazer filmes etnográficos como fazem teses. Então, na verdade, o filme nada mais é do que uma transposição da tese. Enfim uma coisa muito *talking heads*, sem a elaboração do que é propriamente uma narrativa audiovisual, uma linguagem particular que é própria desta mídia cujo cerne não é falar, mas mostrar. Então, cada mídia tem uma linguagem que lhe corresponde e o que é mais interessante é a possibilidade de você jogar com isso. De qualquer forma, a imagem, se a gente contrapor ao texto, sempre parece muito pouco apropriada ao empreendimento positivista de constituição das Ciências Sociais, no início do século XX.

Desde o século XVII, existia uma construção do que chamava Ciência do Homem e que a Helène Clastres⁸ tão bem analisou. Mas a Antropologia, particularmente, se consolidando como uma disciplina científica no início

8 CLASTRES, Helène. Primitivismo e Ciências do Homem no Século XVIII. *Discurso*, 13, p.187-208, 1983.

do século XX, precisou, para se tornar científica, excluir a imagem como condutora de conhecimento, sendo ela apenas, como também ocorria em outras ciências, evidência. A imagem, pela própria natureza do meio, da mídia, é muito polissêmica. Sabe aquela história de que uma imagem vale mais que mil palavras? Então, é um pouco isso. Você pode ter uma leitura, outra pessoa pode ver uma imagem e ter uma outra leitura. O significado científico deveria ser preciso, objetivo. A imagem era pouco apropriada ao empreendimento científico, o texto era muito mais preciso. No entanto, a imagem nunca deixou de ser produzida, ou de alguma forma se imiscuir no que são as fímbrias da constituição de uma disciplina que se pretende ciência. A imagem sempre esteve presente no campo da Antropologia.

Eu sempre começo meus cursos de Antropologia Visual com um diálogo que se chama “*For God's Sake, Margaret!*” (1976), que é uma conversa entre a Margaret Mead e o Gregory Bateson, mediada por Stewart Brand. Margaret Mead e Gregory Bateson, obviamente, são atores fundamentais e onipresentes na discussão sobre Antropologia Visual. São, talvez, os primeiros que, sistematicamente, utilizavam a fotografia e o filme como instrumento de conhecimento na Antropologia, a partir da década de 30. Por outro lado, os trabalhos de Margaret Mead e Gregory Bateson ainda operam com conceitos de produção e utilização de imagem, que datam do século XIX... já volto a isso.

E quando eu digo isso, eu falo de um contexto onde visão e conhecimento são ideias que se implicam mutuamente no Ocidente. Podemos passar por inúmeros

A imagem, pela própria natureza do meio, da mídia, é muito polissêmica. Sabe aquela história de que uma imagem vale mais que mil palavras? Então, é um pouco isso. Você pode ter uma leitura, outra pessoa pode ver uma imagem e ter uma outra leitura. O significado científico deveria ser preciso, objetivo. A imagem era pouco apropriada ao empreendimento científico, o texto era muito mais preciso. No entanto, a imagem nunca deixou de ser produzida, ou de alguma forma se imiscuir no que são as fímbrias da constituição de uma disciplina que se pretende ciência. A imagem sempre esteve presente no campo da Antropologia.

exemplos, como o último livro da Hannah Arendt (1978)⁹, cujo nome é “*The Life of the Mind*”, onde ela fala que, desde o início, em filosofia formal, pensar tem sido tomado como ver. O Heidegger¹⁰ – que era, também, o amante fascista da Hanna Arendt comunista [Risos] – no livro “*The Question Concerning Technology*”, ele, também, fala do que ele chama de “ocularcentrismo da era moderna”. A Marilyn Strathern (1991)¹¹, em “*Partial Connections*”, elabora essa ideia do que é conhecer mais e ver mais, ou seja, existe um conjunto de autores que mostram essa relação intrínseca e inescapável entre ver e conhecer, entre visão e conhecimento.

No século XIX, com o surgimento da fotografia e do filme e da possibilidade de reprodução técnica da imagem, da “reprodutibilidade da imagem”, como diria o Walter Benjamin¹², surge também, portanto, a possibilidade de expansão da visão associada à expansão do conhecimento. Eu lembro, também, que no “*Saberes Localizados*”, Donna Haraway¹³ fala de como as fotografias e os filmes foram celebrados como objetos fabulosos que chegavam até nós e geraram uma espécie de fascínio.

No texto “*O Brasil em Imagens: Caminhos que Antecedem e marcam a Antropologia Visual no Brasil*”, a Sylvia [Caiuby]¹⁴ comenta uma coisa muito interessante. Ela fala que a ascensão da fotografia coincide com a da economia de mercado e da bolsa de valores. Por que ela fala isso? Porque tanto a fotografia, em seu regime de verdade, como a bolsa de valores e a economia de mercado, foram baseadas no que ela chama de “regime de confiança”. Então, existia quase uma espécie de acordo tácito que era construído a partir disso. Esse novo regime discursivo produzia essa crença de que as imagens eram a exatidão, a verdade e a própria realidade. E a fotografia, de alguma forma se propunha, como algo que viria suplantar o que é o desenho e a gravura em suas funções documentais. E o fato

9 ARENDT, Hannah. *The Life of the Mind*. Vol. I: Thinking. New York: Harcourt Brace, 1978.

10 HEIDEGGER, Martin, and William Lovitt. *The Question Concerning Technology, and Other Essays*. 1977.

11 STRATHERN, Marylin. *Partial Connections*. Updated Edition. Oxford: *Altamira Press*, 2004 [1991].

12 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutividade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994a.

13 HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 7-41, 1995.

14 CAIUBY, Sylvia. O Brasil em imagens: caminhos que antecedem e marcam a Antropologia Visual no Brasil. In: *Horizontes das ciências sociais no Brasil: Antropologia*[S.l.: s.n.], 2010.

da precisão fez ela ser enfatizada e avaliada por uma série de atividades ocidentais.

John Berger¹⁵, em *“About looking”*, fala que Marx atingiu a maturidade no ano da invenção da câmera. Eu acho uma coisa interessante porque ali tem uma relação intrínseca. Para mim, o tempo inteiro é uma preocupação pensar – e isso é um pouco da tua primeira pergunta, Marina, junto com a segunda – ou seja, pensar o tempo inteiro como é a construção da imagem. A imagem como ciência e a representação imagética, todos esses aspectos que a gente poderia dizer da imagem são perpassados por uma série de relações de poder. Então, para mim, isso é algo que de alguma forma perpassa tudo, não é uma novidade. Foucault¹⁶, em *“Vigiar e Punir”*, pensava o tempo inteiro nos processos pelos quais a modernidade converte visão e vigilância em controle. Então, visão é vigilância e controle, imediatamente, no dispositivo disciplinar. Para mim, se a gente pensar “o que é essa constituição?”, a questão racial é absolutamente fundamental.

A Lilia Schwarcz¹⁷, no *“Espetáculo das raças”*, demonstra como a fotografia serviu ao aprisionamento de determinados corpos dentro de estereótipos raciais. A Antropologia Criminal, por exemplo, do Cesare Lombroso, utilizava as fotografias no estudo científico da natureza biológica de comportamentos que eram caracterizados como “criminosos”. Eu acho que é absolutamente fundamental e importante compreendermos que as imagens não são apenas representações, mas elas são, também, tecnologias de construção corporal.

Então, eu acho que, talvez, o movimento teórico e político que mais tem deixado isso latente pra mim é a pós-pornografia, que, justamente, vai colocar isso. Contra uma visão que pensa a pornografia enquanto uma representação da sexualidade, da obscenidade etc., o que o pós-pornô vai falar é que a por-

Eu acho que é absolutamente fundamental e importante compreendermos que as imagens não são apenas representações, mas elas são, também, tecnologias de construção corporal.

15 BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 [1972].

16 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987[1975].

17 SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870- 1930*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

nografia não é só representação. A pornografia é produção. A pornografia *mainstream*, ou seja, aquela que mostra apenas alguns corpos como desejáveis, em geral corpos marcados pela branquitude, pela cisgeneridade, pela heterossexualidade, não está apenas representando um desejo, ela está construindo “O” desejo. A gente aprende que esses corpos são aqueles corpos que devem ser desejáveis, que são essas práticas sexuais que devem ser realizadas, que são legítimas.

Eu acho que pensar o que é essa relação entre o aspecto semiótico, digamos, e o aspecto performativo e material é, sem dúvida, o grande ponto do Paul Preciado¹⁸ quando ele vai falar de “era farmacopornográfica”. A era farmacopornográfica, para ele, é justamente isto: o farmaco diz respeito ao que quer dizer desse aspecto biofisiológico e a pornografia, ali, diz respeito aos aspectos ou elementos semióticos. Isso é bio-orgânico, mas também é algo relativo à imaginação, às representações. A Marilyn Strathern¹⁹, para fugir dessa oposição entre a prática e o pensamento, usa a expressão “práticas de conhecimento”. É prática e é conhecimento, ao mesmo tempo. Isso serve tanto para constituição de um campo social quanto para formação do que é uma determinada normatividade dentro das próprias Ciências Sociais. Isto é, pensar os mecanismos a partir dos quais imagem e poder estão imbricados, tanto na conformação de uma determinada autoridade científica, quanto na conformação de uma determinada normatividade social.

O meu trabalho é um pouco uma tentativa de levar essas duas coisas adiante. De qualquer forma, no campo da Antropologia tem uma mudança de paradigma enorme. Por exemplo, a Elizabeth Edwards²⁰ fala que até, pelo menos na década de 70, o que predominou foi essa subjetividade fotográfica do século XIX, que ela chama de “estilo/não estilo”. Ela fala que tudo era construído e elaborado de forma com que parecesse absolutamente espontâneo e estivesse de acordo com as normas do que seria objetividade ou uma transparência científica.

As fotografias estavam, de alguma forma, reforçando a “autoridade etnográfica” – para usar o termo que a Antropologia, naquele momento,

18 PRECIADO, Paul. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

19 Cf. STRATHERN, Marilyn. *Efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

20 EDWARDS, Elizabeth. Rastreamo a fotografia. In: BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

estava tentando construir. Então, as imagens muito bem serviram, também, ao que é esse empreendimento. Porém, elas não eram pensadas como linguagem, elas eram pensadas como um instrumento tanto científico quanto pedagógico. O filme etnográfico é a mesma coisa. Antropólogos realizadores, como Karl Heider e Timothy Asch, por exemplo, eram muito parecidos com Margaret Mead, no sentido de pensar que o filme etnográfico era, fundamentalmente, um instrumento metodológico de ensino e diálogo entre pares. Naquele momento, não se tratava de construir uma narrativa propriamente fílmica, propriamente fotográfica, imagética, ou uma construção de conhecimento que opera a partir do visual ou do sensível. Nesse contexto, os filmes e as fotografias funcionam como uma espécie de “nota de campo visual” para que você pudesse visitar, escrever seu trabalho, para trocar informações com seus pares, para que você pudesse usar em sala com a finalidade de dar aula aos seus alunos.

Tanto Margaret Mead, como Karl Heider e Timothy Ash achavam que o material visual ou audiovisual deveria vir acompanhado do texto antropológico, que era aquele que realmente explicaria. Ou seja, não existia uma realidade independente de produção de conhecimento, que seria propriamente visual ou audiovisual.

Por outro lado, se pensarmos no que é a realização audiovisual, aí eu acho que a coisa já muda um pouco de figura. Tem uma série de discussões sobre quando começa propriamente uma Antropologia Visual. No último grande compêndio de história da Antropologia Visual, o “*Made to be Seen*”²¹, há quase um consenso estabelecido entre os autores de que a Antropologia Visual, como algo que possui uma determinada coerência, inicia após a Segunda Guerra Mundial.

Obviamente, na Antropologia, os filmes e as fotografias sempre foram produzidos. Pensar nas imagens do Félix Regnault, na exposição de Paris de 1986; as gravações de Franz Boas, no Alasca, que já era uma espécie de trabalho colaborativo, tanto com George Hunt quanto com o Edward Kurtz; os registros da célebre expedição do Estreito de Torres. Enfim, tem uma série de experiências, anteriores à Segunda Guerra Mundial, que já vinham produzindo áudio-visões dentro da Antropologia, mas não ainda narrativas

21 BANKS, M. RUBY, J. (orgs.), *Made To Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2011

audiovisuais e acho que este é o ponto. A história do documentário cujo ponto inicial é classicamente o “*Nanook of the North*”, de 1922. Por outro lado, por exemplo, tem um texto recente que foi publicado, chamado “*The First Ethnographic Documentary?*”, de autoria de Sylvia Caiuby Novaes, Edgar Teodoro da Cunha e Paul Henley²², onde eles resgatam e defendem o “*Rituais de Festas Bororo*” (1917), de Major Reis, como o primeiro documentário etnográfico.

Contudo, quando esses autores chegam a um consenso de que a Antropologia Visual só surge a partir de 1940 é porque aquele momento, talvez, seja o momento em que os antropólogos tomam consciência mais forte do filme como linguagem, e não apenas como registro. Ou seja, quando nós antropólogos passamos a nos apropriar desses instrumentos, desses meios, como meios de produção fílmica e fotográfica. Quando passamos a nos apropriar das mídias como linguagem e, mais, a ter reflexividade em relação a essa produção que passa a ser muito mais marcada. Então, as pessoas que estão produzindo o filme passam a se entender, por exemplo, como autores. Era muito comum antigamente, por exemplo, que nas gravações de “filmes de atualidade” se vissem imagens, mas não se sabia quem tinha filmado. O que era importante era aquilo que estava sendo mostrado: o fato de você conhecer, ver outras ruas, outros costumes, culturas. Mas não quem tinha produzido o filme. Essa ideia de uma produção que parte de uma autoria é algo que passa a ter ênfase nesse momento.

O John Marshall, por exemplo, que é um nome clássico, em 1957, lança o “*The Hunters*”, que foi um dos primeiros filmes a ter um alcance internacional. *The Hunters* é um filme sobre os caçadores-coletores que viveram no deserto Kalahari. Esse filme é interessante porque o John Marshall está retomando o início do momento mítico do nascimento do documentário, pois ele está de alguma forma revivendo o tema do “*Nanook of the North*”, ao mostrar pessoas lutando contra um ambiente hostil para sobreviver.

Outro filme clássico é “*Dead Birds*” (1963), do Robert Gardner, que trata da guerra ritual entre os Dani, na Nova Guiné. Esse filme é interessante porque já fazia parte de um projeto no qual tinham etnógrafos, um escritor

22 CAIUBY NOVAES, Sylvia. CUNHA, Edgar T. HENLEY, Paul. The first ethnographic documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of rituals e festas Bororo (1917). *Visual Anthropology*, v. 30, n. 2, p. 105-146. 2017.

e um cineasta. Então o filme em si não é hipertextual, mas já existia ali uma proposta que cada um partisse da sua mídia, do seu meio, para construir uma narrativa sobre o que é aquele universo. Era, de certa forma, um projeto transmídia, portanto.

De novo, essa minha tentativa de não querer “inventar rodas” e ver potencialidades mesmo nas coisas mais clássicas. Nesse sentido, talvez posamos pensar nesse jogo de mídias e narrativas na construção da nossa produção, seja ela cinematográfica puramente, seja ela cinematográfica e antropológica. O Gardner, nesse filme, coloca de alguma forma elementos narrativos que são inimagináveis para a época, mas que hoje são muito comuns. São elementos muito recorrentes no cinema indígena, ele coloca a questão do mito, uma fábula que é contada por um povo que vivia nas montanhas, nas terras altas de Nova Guiné. Era uma “raça”, diz o filme, que vivia entre a cobra e o pássaro, e numa competição decidiam se os homens seriam como os pássaros e morriam, ou seriam como as cobras, que trocariam suas peles e teriam vida eterna. Ele fala: “o pássaro ganhou e, de tempos em tempos, todo homem como pássaro morre”. É lindo! Ele começa com um mito e isso, obviamente, para nós pode parecer banal. Mas, naquele momento em que filmes etnográficos tinham esse ímpeto absolutamente cientificista e objetivista, o filme etnográfico que acionava explicitamente uma narrativa mítica, colocando o mito no registro objetivo foi visto como muito desafiador. Margaret Mead, aquela senhora científica, positivista, é quem mais advoga nesse campo. O Gregory Bateson, ao contrário, é muito mais próximo da arte, para ele há sempre intervenção. Mas, mesmo o Gregory Bateson, quando viu “*Dead Birds*”, disse: “não entendi nada”. De novo, um filme como “*Dead Birds*”, naquela época, era desafiador e hoje, para nós, parece, de alguma forma, ordinário.

Desde o final da década de 50, o Jean Rouch é uma grande referência. Certamente o Jean Rouch e a Trinh T. Minh-ha são minhas referências fundamentais. O Jean Rouch, desde a década de 60, já vem antecipando a questão da propensão da imagem com determinados tipos de representação. De novo, a imagem por ser fraca demais na condução de um sentido único, talvez seja forte demais pelo mesmo motivo.

A imagem por ser fraca demais na condução de um sentido único, talvez seja forte demais pelo mesmo motivo.

Quando você, Marina, me pergunta assim: “Qual a importância da imagem na representação de dissidências sexogenéricas e raciais?”, eu respondo que, para mim, talvez o que estejamos precisando é da condução de um tipo de sentido que não seja demasiadamente fechado, demasiadamente coerente, demasiadamente unívoco. Talvez, a verdade que a gente queira expressar, acompanhando uma verdade do mundo, deva ser necessariamente aberta. Nesse sentido, que melhor instrumento de representação do que um instrumento que nos permite pensar, mostrar e fazer essa abertura de sentidos? Outra vez, nada novo no horizonte.

É esse o motivo pelo qual o pós-modernismo na década de 1980 representou um desafio para a ciência antropológica. O Jean Rouch já vinha trabalhando essas questões de forma muito mais radical e propositiva desde 1960. O que os outros falam como “dialogia”, a partir da década de 80, não era “dialogia”, era Antropologia compartilhada²³. Então, para mim, tem um sentido muito mais forte. A imagem, antes, já ajudou o Rouch a sair dos grilhões positivistas do que era a nossa disciplina. Sim, eu acho que de alguma forma existe uma afinidade eletiva entre a produção de imagem e determinada representação.

No livro chamado “*Through Navajo eyes*” (1972), os autores Sol Worth e John Adair²⁴ enfatizam o que são os sentidos das práticas audiovisuais com os Navarros, com os quais eles estavam trabalhando. No final do livro, eles realizaram, também, uma comparação entre as produções audiovisuais indígenas e outras realizadas com jovens norte-americanos negros e brancos. A partir daí, eles chegam à conclusão que tanto negros como os indígenas deram maior ênfase para as performances, buscando apresentar-se como pessoas. Enquanto os brancos queriam produzir, filmar, editar e planejar os filmes, ou seja eles enfatizavam muito mais a parte técnica.

Margaret Mead²⁵ fez uma resenha desse livro, onde fala que os Navarros e os jovens negros compartilhavam uma autoconsciência de posição minoritária e buscavam apresentar tanto a si próprios quanto a sua cultura

23 Para noção de “Antropologia compartilhada” cf. ROUCH, Jean. “The camera and man”. In: HOCKINGS, Paul. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter, 2003.

24 WORTH, Sol; ADAIR, John. *Through Navajo eyes*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

25 MEAD, Margaret. Review of ‘Through Navajo Eyes: an exploration of film communication and anthropology’. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1975

para o mundo à sua volta. Enquanto os brancos, diz ela, estavam mais interessados em manipular os aspectos estéticos, porque como eles participavam dessa cultura dominante, eles não tinham que expor seus valores, que eram hegemonicamente conhecidos.

O meu ponto é esse. Aí, eu acho que tem um ponto de partida interessante para pensar, também, o que é a tua pergunta. De fato, eu acho que, talvez, existam determinados grupos, podemos pensar na transversalidade, tanto em grupos precarizados sexo-gênero dissidentes e pessoas racializadas etc., talvez de fato, produzamos as imagens de outra forma. Eu sei que eu quero utilizar a imagem de outra forma. A imagem para mim tem a ver com o fato de eu ser “ativista”, porque a arte não serve para nada em si. Para mim, a arte tem que ser arma política. O que significa, na verdade, também, a utilização da imagem por determinados corpos, “corpas transviadas” como a minha, corpos sexo-gênero dissidentes, corpos negras e enfim, outros tipos de corpos. Como essas corpos acionam a imagem, a partir de outro lugar que tenha a ver com seus próprios modos de vida, isso é a questão pertinente.

Jerfson Lins (JL): Atualmente, o pensamento científico está sendo constantemente descredibilizado, qual papel da Antropologia Visual nesse cenário?

VG: Essa é uma questão que tem me perseguido e eu não possuo uma resposta, mas sim um campo problemático para te expor. Atualmente, no campo da Antropologia Visual, fazendo parte do Comitê de Antropologia Visual da ABA e da Comissão do Prêmio Pierre Verger, eu tenho estado em contato com essas questões. Existe algo como uma espécie de mudança de perfil em torno das definições do que devemos ou fazemos enquanto antropólogas que produzem Antropologia Visual. Alguns dizem que o que fazemos é apenas ciência, enquanto outros advogam que isto o que fazemos também pode ser arte. Contudo, a minha posição pessoal sobre isso se torna muito clara diante da minha trajetória.

Quando eu e o Paulo submetemos o filme “*Domingo*”²⁶, que felizmente foi aceito e comissionado pela 21ª *Bienal Sesc_Videobrasil de Arte Con-*

26 *Domingo (Sunday)* é um curta-metragem produzido por Vi Grunvald e Paulo Mendel. O filme integra o documentário de narrativa transmídia sobre a *Família Stronger*. Concebido inicialmente como videoinstalação de dois canais, foi selecionado, comissionado e montado na 21ª Bienal de

temporânea, poderíamos nos perguntar: aquilo ali é arte ou é ciência? Porque estava em uma Bienal de Arte Contemporânea. Irei participar de um painel no encontro da *Associação Europeia de Antropólogos Sociais* justamente sobre isso, sobre práticas artísticas e práticas antropológicas, sobre antropólogos que também navegam um pouco neste lugar.

Se pensarmos, por exemplo, na década de 90, Hal Foster (2001 [1996]) que é um grande crítico de arte, cunhou esse termo de “virada etnográfica” ou “virada social da arte”²⁷, pensando na intensificação da utilização de metodologias e práticas antropológicas e etnográficas por artistas na produção de arte. Por outro lado, a contrapartida sempre foi muito mais tímida. A Antropologia sempre foi muito mais tímida na apropriação de metodologias e práticas artísticas para a produção de conhecimento, justamente porque ainda possuímos esta espécie de fantasma positivista. Muitas vezes, dizemos que não precisamos saber sobre técnicas ou se preocupar com uma boa qualidade estética porque o que estamos realizando é só Antropologia. Acredito que não devemos mais pensar desse modo.

Eu sou uma das pessoas que têm advogado – no GRAVI (Núcleo de Antropologia Social/USP), por exemplo, eu fazia muito isso – por essa capacitação técnica efetiva do que são as pessoas que trabalham com Antropologia Visual. Do ponto de vista de uma pessoa como eu, por exemplo, você pega minha carteira profissional onde lá consta o DRT de diretor cinematográfico. O DRT, na verdade, está registrado com a nomenclatura “Artista”, a subcategoria é “Diretor Cinematográfico”, assim aparece no meu registro profissional. Então eu tenho o DRT de diretor cinematográfico, o DRT de fotojornalista, eu não tenho DRT de antropólogo, mas tenho doutorado em Antropologia. Então nós podemos nos perguntar, eu sou o quê?

Nesse momento, como você próprio disse que a ciência está ameaçada, eu acho absolutamente importante e fundamental que a gente afirme isso como uma forma de conhecimento válido, ou seja, uma forma de

Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, além de circular por festivais como o Royal Anthropological Institute Film Festival em sua versão monocal com tela dividida. Foi vencedor do Prêmio Margot Dias e Benjamin Pereira (Antropologia da Imagem e do Som) – Categoria I Filme Etnográfico da Associação Portuguesa de Antropologia (APA) em 2019 e Prêmio ANPOCS de curta e média-metragem da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS) em 2020.

27 FOSTER, Hal. *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. Cambridge and London: MIT Press, 2001 [1996].

produção de conhecimento sobre a realidade social. Uma das coisas que eu tenho falado muito e tenho trazido isso para dentro do Comitê de Antropologia Visual da ABA e, especialmente, da Comissão do Prêmio Pierre Verger, é como a Antropologia Visual tem uma potencialidade na construção de uma Antropologia pública. Essa noção de Antropologia pública, de “*public anthropology*”, uma noção muito pouco utilizada em português, na verdade, não existe bibliografia em português sobre o tema.

O momento político complicado que estamos vivendo, assim como a grave situação sanitária envolvendo o COVID-19 e a necessidade de isolamento social, fez multiplicar uma série de iniciativas e projetos que alguns podem chamar de “difusão científica”. Nós fomos obrigadas a colocar a ciência na rua de uma forma acessível e comunicativa para todos. Estamos produzindo, por exemplo, textos mais curtos com formatos menos acadêmicos. Eu própria tenho um projeto que foi iniciado na UFRGS com pesquisadores da universidade e de outros locais, que iniciou de forma bastante tímida e agora tomou uma proporção maior, chamado “Antropológicas Epidêmicas”²⁸. Eu o vejo como um projeto de Antropologia pública que trata do que estamos vivenciando neste momento. Então, posso dizer que a ideia de uma Antropologia pública tem sido uma noção muito cara para mim.

A Antropologia Visual, assim como a Antropologia audiovisual, multimodal, transmídia, enfim – como vocês quiserem nomear – tem uma capacidade de comunicação muito maior com o grande público. Nossos filmes chegam em lugares onde nossos textos acadêmicos não chegam e isso tem uma capacidade de transformação social enorme. Diante das condições tecnológicas que possuímos, sabemos que a proliferação de sons e imagens no mundo em que vivemos é enorme. Acredito que manejá-las de forma a contaminar o mundo com a nossa Antropologia e com a Antropologia das pessoas com as quais a gente estuda talvez tenha uma possibilidade maior de ser feita através de sons e imagens.

Nilson Almino de Freitas (NAF): Uma questão que apareceu no nosso chat: “Como podemos nos debruçar sobre a his-

Nossos filmes chegam em lugares onde nossos textos acadêmicos não chegam e isso tem uma capacidade de transformação social enorme.

28 Cf. <https://www.antropologicas-epidemicas.com.br/>

tória da Antropologia Visual no Brasil, pensar a desumanização dos corpos negros e indígenas, se quem fala e pensa sobre isso são vocês [os brancos]?” O que você pensa sobre isso?

VG: Em relação ao comentário no chat, eu gostaria de começar dizendo que eu quase concordo completamente com tudo o que foi dito. A Antropologia, de fato, é excessivamente branca. Ela é, certamente, um empreendimento colonial e em relação a isso ela se assemelha à fotografia e ao filme, eu já me referi aqui sobre a questão do poder e da representação imagética. Não é possível pensar a própria fotografia e o filme sem nos remetermos para o que são as estratégias de controle dos corpos. Não é à toa que a Antropologia, a fotografia e o filme surgiram no mesmo momento. A Antropologia é um instrumento de dominação colonial. A pessoa que negar isso estará negando a história da própria Antropologia. Contudo, a minha aposta é que a Antropologia não é só isso ou, pelo menos, que ela não deve ser só isso. Na verdade, eu luto o tempo inteiro para que ela não seja.

Neste momento, dizer que não somos racistas não é o suficiente. É necessário ser, efetivamente, antirracista. Ser antirracista significa, justamente, expor o que são essas políticas de representação que sempre foram demasiadamente brancas, cisgêneras, masculinas, heterossexuais. Para mim, reconhecer privilégios significa perceber que o fato de eu ser uma pessoa branca me deu uma série de acessos e, portanto, eu tenho uma responsabilidade social e ética de transformar esse acesso em *hackeamento*. Isso, para mim, é uma prática existente nas minhas ações na academia e quem trabalha comigo sabe o quanto eu falo sobre dissidências e subalternidade/opressão, sobre o que são dissidências sexo-genéricas, o que são corpos dissidentes, corpos estranhas

Não é possível pensar a própria fotografia e o filme sem nos remetermos para o que são as estratégias de controle dos corpos. Não é à toa que a Antropologia, a fotografia e o filme surgiram no mesmo momento. A Antropologia é um instrumento de dominação colonial. A pessoa que negar isso estará negando a história da própria Antropologia. Contudo, a minha aposta é que a Antropologia não é só isso ou, pelo menos, que ela não deve ser só isso. Na verdade, eu luto o tempo inteiro para que ela não seja.

que podem ser racializadas ou não. Essas questões são vivas na minha prática e na minha corpa. Não estou fazendo extrativismo ontológico de um mundo que nada tem a ver comigo, entende?

Eu acabei fazendo um trabalho de BDSM (Bondage, Dominação, Sadismo e Masoquismo) que chamo “experimentação estético-existencial de imaginação etnográfica”. Foi um trabalho bastante experimental, eu levei um dominador de BDSM, o Dom Barbudo, vestido inteiro de couro para fazer uma apresentação em evento acadêmico na USP. Eu andava com ele pelos corredores e as pessoas ficaram assustadas, foi bastante divertido. Foi realizada uma apresentação performática, a ideia era treinar a performance como uma forma de produzir essa fricção de conhecimento, um conhecimento sensorial. No acordo que estabeleci com o Dominador de BDSM, ele poderia ficar com as fotos que eu produzi para utilizá-las de acordo com seu interesse, assim como eu poderia usá-las para o meu trabalho.

Ele possuía um blog e, além de postar as imagens nesse espaço, também fazia publicações no Facebook e me marcava. Um certo dia uma pessoa me indagou: “as pessoas que veem isso não vão saber que se trata do seu trabalho”. Então eu respondi: “isso não é o meu trabalho, isso sou eu”. Não me refiro necessariamente ao fato de ser ou não praticamente de BDSM, mas havia ali uma tentativa de expurgar a dissidência presente naquele universo do meu corpo. Essa pessoa estava tentando me higienizar, tirar de mim aquela dissidência que faz parte de mim e da minha história.

Na academia, eu acredito que sou uma boa antropóloga porque eu sou uma louca fora dela. Talvez dizer que sou uma louca seja amplo demais. Mas se a loucura é tudo aquilo que é apontado como fora de uma determinada normatividade social, é isso! Que os normais sejam os outros! Eu não preciso dessa normalidade e eu não quero isso acima de tudo.

Enfim, eu acho que é muito pertinente a colocação dessas questões. E são questionamentos que muitas vezes, dentro da academia, nossa tendência é dizer que as pessoas estão nos acusando, ficamos retraídas. Mas eu acredito que um dos posicionamentos que nós deveríamos ter é, ao contrário, baixar a guarda. Vamos tentar ouvir o que aquela pessoa está dizendo, que não é nada absurdo. Não é uma acusação pessoal, o que está em jogo é pensar sobre a minha branquitude, que me permitiu algu-

mas vantagens para ocupar esse lugar. E que nós, enquanto brancas, possuímos a responsabilidade de tornar esses espaços menos brancos. O que implica em chamar pessoas pretas para ocupar esses espaços. Se ele diz que não tem nenhuma pessoa preta aqui conosco, acho que é uma coisa para se pensar também... enfim. Concordo com as colocações, não tenho mais o que dizer.

NAF: Gostaria que você falasse um pouco mais sobre as polêmicas do que deve ou não ser considerado um filme etnográfico ou trabalho de campo na Antropologia e como isso se dá no âmbito do Prêmio Pierre Verger. Eu estive na comissão da ABA na gestão da Ana Lúcia Ferraz e muitas vezes o debate estava ligado à formação do sujeito, se era ou não antropólogo.

VG: Eu tenho um posicionamento bem marcado e forte sobre algumas coisas. A uma questão eu já me referi, é sobre o que pode ser considerado um trabalho de campo na Antropologia. O Jean Rouch, por exemplo, falava que Flaherty realizava filme etnográfico mesmo sem saber. Fazia? Não fazia? Eu não sei. Quer dizer, quando a Sylvia Caiuby Novaes, o Edgar Teodoro da Cunha e o Paul Henley consideram o “*Rituais Bororo*”, do Major Thomaz Reis, como o primeiro filme etnográfico, eles não estão, obviamente, se referindo a uma doxa antropológica. O Tomaz Reis não era antropólogo. Então o que significa nós pensarmos se esse material era propriamente antropológico ou não? Eu acho que há duas dimensões nisso e fico feliz de você ter colocado o Prêmio Pierre Verger junto nesse diálogo. Eu entendo o fato do PPV ser um prêmio mais direcionado para premiação no campo da produção de antropólogos. Acredito que isto é um ponto. O prêmio foi instituído pela Associação Brasileira de Antropologia, então eu acho que a discussão sobre o PPV incluir ou não outros tipos de produção documental não realizadas por antropólogos é uma coisa.

Na academia, eu acredito que sou uma boa antropóloga porque eu sou uma louca fora dela. Talvez dizer que sou uma louca seja amplo demais. Mas se a loucura é tudo aquilo que é apontado como fora de uma determinada normatividade social, é isso! Que os normais sejam os outros! Eu não preciso dessa normalidade e eu não quero isso acima de tudo.

Agora, a discussão sobre a distintividade entre filme etnográfico e documentário é outra. Para mim, no limite, existem antropólogos que não realizam filmes antropológicos assim como há documentaristas que são grandes antropólogos. E existem grandes documentaristas que não são antropólogos e são tomados como se fossem. Eu, por exemplo, adoro Eduardo Coutinho, que diziam que era etnógrafo com seus filmes, mas ele próprio negava o título. Acredito que há questões éticas muito complicadas em suas obras, mas ele emprega estratégias brilhantes. A própria Consuelo Lins, que trabalhou com ele, fala de “um documentário etnográfico do Coutinho”. Mas se pensarmos em termos do que há de etnográfico na construção das suas produções, encontraremos muito pouco. O Coutinho não gostava de conhecer as pessoas antes de filmar, por exemplo. Para ele, uma entrevista estava estragada se ele conhecesse previamente a pessoa com quem iria conversar. Então, de novo, o que conta ou não como filme etnográfico ou documentário etnográfico para mim é muito pouco importante. Eu não sou uma pessoa dada a taxonomias. Eu acho que muita tinta se perde tentando se classificar o que é ou não. Quando eu enfatizo a ideia de táticas documentais é um pouco para fugir de todo esse imbróglcio classificatório que se construiu em torno disso. As terminologias vão se multiplicando e, em cada uma delas, subjaz uma nova promessa para dar conta dos problemas.

Karl Heider, se não me engano, no “*Ethnographic Film*”²⁹, tem uma versão absolutamente abrangente do que significa filme etnográfico. Para ele, a maior parte dos filmes são etnográficos se tomarmos “etnográficos” significando filmes sobre pessoas e mesmo aqueles que são, por exemplo, sobre nuvens, lagartos ou gravidades são feitos por pessoas e, portanto, dizem algo sobre a cultura dos indivíduos. Neste sentido, qualquer coisa entra na definição do que é filme etnográfico. Por outro lado, o Jay Ruby, no “*Picture Culture*”³⁰, outro clássico, diz que filme etnográfico é aquele feito somente por antropólogos. Essas contendas em torno dos nomes são muitas, mas, para mim, elas são uma perda de tempo. E a ideia de táticas documentais vai nesse sentido. O que me interessa é: quais são as táticas deste ou daquele realizador? Nos meus cursos eu emprego uma perspecti-

29 HEIDER, Karl. *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press, 2006.

30 RUBY, Jay. *Picturing culture: explorations of film and anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

va de prática de realização audiovisual. Nunca é uma perspectiva de história de conceitos, mas uma história de práticas. Neste sentido, eu sou muito foucaultiana. Para mim o que importa são as práticas e as táticas que estão sendo operacionalizadas por este ou aquele na construção e desenvolvimento da narrativa.

Doi: 10.35260/54212250p.313-342-2025



Alexandre Fleming Câmara Vale é Professor Titular na Universidade Federal do Ceará e Coordenador do Núcleo de Estudos em Antropologia Visual, Gênero e Oralidade (LEO). Na UFC, concluiu bacharelado (com concentração em Antropologia), mestrado e doutorado. Atuando exclusivamente na área de Antropologia, lecionou por 10 anos na Universidade Estadual Vale do Acaraú (Sobral-CE). Em 2006, foi aprovado em concurso para Professor Adjunto de Antropologia na UFC. Depois de algumas incursões pelo campo religioso (corpo e religiões de transe, monografia de Bacharelado), afunilou seu interesse para as questões ligadas à corporeidade, gênero, sexualidade e Antropologia urbana e visual. No mestrado, concluiu a dissertação com um trabalho sobre cinemas pornográficos no centro da cidade de Fortaleza, abordando aspectos relacionados à experiência transgênero, (homo)territorialidades e mercado da pornografia. No doutorado, seguiu trabalhando sobre a experiência transgênero, agora pensada em relação aos processos migratórios. Para tanto, permaneceu, por dois anos em situação de doutorando sanduíche, vinculado à Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais e ao Laboratório de Antropologia Social, em Paris. Atualmente, faz parte da equipe do Programa Cientista Chefe da Cultura, da Secretaria da Cultura do Ceará (Secult), da Secretaria da Ciência, Tecnologia e Educação Superior (Secitece) e da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap).

<http://lattes.cnpq.br/3358019586928320>

Os vários mundos de vida que vivenciei: entrevista com Alexandre Fleming Câmara Vale¹

Alexandre Fleming Câmara Vale

Sabrina Manzke

Ter sido convidado - ainda no período conturbado da Covid e sob a pressão de forças reacionárias -, para compor este registro/arquivo de trajetórias, filmadas e transcritas, muito me orgulha. Porém, quase que eu perco a oportunidade de publicar a minha, não fosse meus citados anfitriões gentilmente permitirem que eu publicasse um “recorte” do meu memorial para Professor Titular na Universidade Federal do Ceará², já que eu, lamentavelmente, nunca consegui passar da segunda lauda na revisão da transcrição. Uma vez que a entrevista em imagem e áudio estaria disponível na internet, eu poderia trazer uma versão reduzida do texto de sessenta e poucas páginas que foi apresentado. Na ocasião da defesa do Memorial, eu também montei, com a



1 A entrevista foi realizada em 20 de agosto de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://www.youtube.com/live/RS-Jz5TUJM8?si=YEQ5uxs9PzBy-jJ3>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas e Cláudia Turra Magni. Contudo, conforme o entrevistado explica, o texto a seguir foi baseado em seu Memorial Descritivo.

- 2 Memorial Descritivo para Promoção à Classe de Professor Titular da Carreira do Magistério Superior, apresentado ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará (UFC) como parte dos requisitos necessários à promoção do nível 4 da Classe D, denominada de Professor Associado, para a classe E, denominada de Professor Titular, do Magistério Superior do Quadro Permanente da Universidade Federal do Ceará (UFC), nos termos da resolução nº 25/CEPE, de 20/10/2014, com observância das prescrições da Lei nº 12.863, de 25 de setembro de 2013, que alterou a Lei nº 12.772, de 28 de dezembro de 2012, e nas diretrizes gerais da Portaria nº 982, de 3 de outubro de 2013, do Ministério da Educação, no Estatuto e no Regimento Geral da UFC.

ajuda da editora Débora da Costa, 25 minutos de recortes dessa trajetória, alguns dos lampejos etnográficos que apresentei à Comissão da Avaliação³ à época, cujo link eu poderia colocar à disposição.

Para o Memorial, segui alguns passos na intenção de cumprir esse último patamar institucional nas progressões funcionais de minha trajetória acadêmica. Uma passagem não apenas instrumental, mas densamente simbólica e desejada. Todavia, busquei realizar esta tarefa de maneira pragmática e sem hipervalorizar os “lucros narcísicos” desse possível novo status de Professor Titular. Esse ritual de passagem, longe de indicar o final de minha carreira, reposiciona meu compromisso com os tantos projetos até aqui desenvolvidos e em andamento, e os muitos outros que, espero, virão.

Ao longo de minha trajetória, o “regime da escrita” foi coexistindo progressivamente e de forma muito intensa com o “regime da imagem”. Considero, como se verá posteriormente, este trânsito das palavras para as imagens uma das passagens mais importantes em minha trajetória de professor e pesquisador. Para a produção dos documentários que realizei, trabalhei com estudantes, roteiristas, técnicos e outras pessoas da Antropologia Visual. Produzi aproximadamente 13 documentários, alguns no âmbito de experiências de extensão, como no caso dos projetos Poéticas do Poço e Vidas na Orla. Dentre os documentários mais importantes que realizei, estão: Cinema Caradura⁴ (45 min., 2010); Homenagem ao Antropólogo Geraldo Markan (15 min., 2011); O Voo da Beleza⁵ (84 min., 2012/2013); Tombando o Gênero (14 min., Manchester, 2013); a trilogia Vidas na Orla (3 filmes média-metragem de 26 min. cada): Itinerâncias de Gênero (25min., 2017); Teresinha de Alencar e o Instituto de Antropologia (15 min., 2019). Houve também muitos outros documentários feitos por alunos e alunas que orientei no âmbito dos projetos de extensão supracitados.

3 A Comissão de Avaliação foi composta por: Membros Titulares Externos: Prof. Dr. Alípio de Souza Filho (Classe Titular); Prof. Dr. Ricardo Lincoln Laranjeira Barrocas - (Classe Titular); Profa. Dra. Maria Sulamita de Almeida Vieira (Classe Titular). Membro Titular Interno, Presidente da Comissão: Custódio Luís da Silva Almeida (Classe Titular); Membro Suplente Externo: Prof. Dr. Antonio Caubi Ribeiro Tupinambá (Classe Titular). Membro Suplente Interno: Profa. Dra. Júlia Maria Pereira de Miranda Henriques - (Classe Titular). Secretários (Pertencentes ao quadro da UFC): Prof. Dr. Domingos Sávio Abreu (Classe Titular) e Prof. Dr. Luís Fábio Silva Paiva (Prof. Associado 2). Fortaleza, 2022.

4 Cinema Caradura, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7FFn8ii6b0M>.

5 O Voo da Beleza, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZgVNsRPhPo>.

Vou seguir aqui um fio narrativo não convencional, no sentido cronológico. Resolvi partir da narrativa pessoal e política do que significa ser um pesquisador *gay*, discutindo como esse “dado” reverberou em minhas experiências de pesquisa e ensino. Em seguida, lanço mão de um dos filmes que realizei, para prosseguir nessa “reflexividade da subjetividade”, agora explicitada no documentário *Itinerâncias de Gênero*.

Continuo minha narrativa, detalhando o que denominei de “passagem à imagem”. Faço assim referência ao processo de realização dos dois documentários que partiram de etnografias escritas (uma realizada no Mestrado e a outra no Doutorado). Tais experiências constituíram um solo fértil para a produção coletiva de etnografias visuais, compartilhadas com as pessoas filmadas, estudantes, orientandos ou não, e profissionais do audiovisual. Destaco entre estes especialmente alguns projetos de extensão, como Poéticas do Poço e Vidas na Orla.

Registro ainda minha experiência no “*Granada Centre of Visual Anthropology*”, da Universidade de Manchester, durante meu Pós-Doutorado, realizado na Universidade de Estrasburgo em 2013. Destaco nesta formação, minha participação na política acadêmica voltada para o reconhecimento do valor heurístico das imagens. Tem lugar especial, o Grupo de Trabalho do Comitê de Antropologia Visual que desembocou na indicação de meu nome para assumir a presidência do Prêmio Pierre Verger, da Associação Brasileira de Antropologia. Nessa perspectiva de pensar a imagem como dispositivo de conhecimento e comunicação, complemento este Memorial, como já falei, com um registro imagético de aproximadamente 25 minutos, contendo fragmentos ou lampejos dos filmes que realizei, imagens dos cartazes produzidos para os eventos que realizei, capas de livros etc.

Nessa narrativa, vou deixando pelo caminho outras experiências, sem as aprofundar muito. A querida professora Claudia Turra tinha razão em me perguntar se não seria muito trabalhoso recortar. É sim! Mas ainda assim eu preferi, pois achei a entrevista realmente acelerada demais e cansativa como texto. Para o presente trabalho, mantive o texto que abria o Memorial e alguns fragmentos que considero importante ressaltar.

A academia fora do armário: reflexividade da subjetividade e política da posição

A textualização autobiográfica em um Memorial desse tipo é quase um “dilema ontológico”, associado, segundo Vieira⁶, à necessidade existencial do sujeito de se autorrepresentar como unidade de sentido pleno, coerência e propósito. Mas, igualmente ao autor citado, não souro dessa “ilusão biográfica” e tampouco, ao trilhar a descrição de alguns de meus “feitos”, tenho a pretensão de criar um personagem heroico, uno e inabalável, movido por um ideário cartesiano qualquer, de ideias “claras e distintas”. Além disso, na Antropologia, as narrativas pessoais são um componente convencional das etnografias, mesmo que muitas vezes, elas possam ser consideradas como autoindulgentes, triviais ou heréticas.

Especialmente por ser *iniciado*, por assim dizer, no trabalho antropológico de campo e por ter pesquisado, por um bom tempo de minha vida acadêmica, sobre a construção social das sexualidades e dos gêneros, dificilmente eu me teria mantido intocado (e nem seria preferível) pela economia moral pós-colonial que atualmente vigora na ciência antropológica. Tal economia explícita de forma plena a complexidade de relações dialógicas historicizadas e presentes no processo etnográfico. Lembro também que, para além de um *strep tease* psíquico, certa reflexividade da subjetividade é um componente incontornável da legitimidade e credibilidade de nosso fazer científico.

Mas poder-se-ia perguntar, em um Memorial como este, há espaço para falar do inconsciente, do desejo, dos sonhos ou de outros processos psíquicos de um modo direto? Ou será que o antropólogo James Clifford⁷ está correto ao dizer que “contar verdades demais, mina os compromissos da vida coletiva”. Não sei, mas espero poder, com as linhas que ora dedilho, transitar entre os vários mundos de vida que vivenciei. E o fiz por meio de intensos e densos trabalhos de campo, chamando a atenção para os achados textuais e fílmicos que produzia, remetendo também os/as leito-

6 Vieira, Carlos Eduardo. Memorial Acadêmico para Professor Titular. In: Sielo Brasil. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/dyMMc8zhpvLDqLWhTPmrqYP/?lang=pt>.

7 CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998, p. 113.

res/as aos processos subjetivos que vivifiquei, ao aprender com os outros, sobre o mundo e sobre mim mesmo.

Hoje está nítido para mim que toda e qualquer pesquisa social é também uma modalidade de experiência moral e o estudo científico da vida humana não pode mais mascarar ou marginalizar as bases intersubjetivas da construção do conhecimento; não pode mais excluir o relato subjetivo e pessoal daquele ou daquela que textualiza e “traduz” experiências do mundo da cultura. Nem sempre foi assim! A subjetividade ou a presença do autor, naquilo que tange aos sentimentos e afetos, nem sempre esteve presente no texto. As representações explícitas de nossa presença tendiam a ser relegadas a segundo plano. Nas reflexões sobre sexualidade e gênero, esse “dilema da assinatura” (Geertz⁸), especialmente a partir da contribuição/interpelação feminista, cedeu lugar à possibilidade de inserir uma biografia numa narrativa honesta, contada honestamente, naquilo que a experiência subjetiva tem a dizer do processo de pesquisa.

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, na Universidade Federal do Ceará, os cientistas que estudavam as sexualidades ditas “dissidentes” – os estudos de gênero estavam iniciando por aqui – os cientistas eram normalmente confrontados com preconceitos de colegas. A sexualidade, de maneira geral, era habitualmente percebida como pertencendo unicamente à esfera da vida privada. A hierarquia tradicional dos interesses do campo científico punha o tema na margem de suas fronteiras. Apesar dos avanços nos estudos das relações sociais entre os sexos e da crítica feminista ao androcentrismo e à dominação masculina, as recusas permaneciam, mesmo que camufladas na forma de piadas e brincadeiras.

**Hoje está nítido para mim
que toda e qualquer
pesquisa social é também
uma modalidade de
experiência moral e o
estudo científico da vida
humana não pode mais
mascarar ou marginalizar
as bases intersubjetivas da
construção do
conhecimento; não pode
mais excluir o relato
subjetivo e pessoal daquele
ou daquela que textualiza e
“traduz” experiências do
mundo da cultura.**

8 GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Quando fiz o Mestrado, ante meu tema de pesquisa: a (homo)territorialidade de um cinema local para filmes pornográficos, me diziam que eu iria me tornar um “mestre em baitolagem”. E, no Doutorado, quando abordei o processo migratório de pessoas transgênero para a Europa, brincavam dizendo que eu tinha me transformado em “doutor em travecologia”. A academia não é o lugar mais revolucionário do mundo! Para comprovar a tese de que as coisas mudam lentamente, para alguns colegas e alunos que também estudavam sexualidade e gênero, eu lembrava de um exemplo clássico de fobia sexual na academia: o texto de Evans Pritchard, “*Sexual Inversion among the Azande*” (American Anthropologist, 1972, n. 72). O autor tratava das relações homossexuais institucionalizadas entre os Azande. Esse texto só foi publicado trinta anos após sua redação, feita nos Estados Unidos, e não na Inglaterra, o país de Pritchard.⁹

Penso que, nessa trajetória como pesquisadores *gays*, lésbicas e transexuais, empenhados/as em pesquisas sobre sexualidade e gênero, tomamos

Quando fiz o Mestrado, ante meu tema de pesquisa: a (homo)territorialidade de um cinema local para filmes pornográficos, me diziam que eu iria me tornar um “mestre em baitolagem”. E, no Doutorado, quando abordei o processo migratório de pessoas transgênero para a Europa, brincavam dizendo que eu tinha me transformado em “doutor em travecologia”. A academia não é o lugar mais revolucionário do mundo!

muito de nosso tempo na construção de um descentramento do horizonte normativo da enunciação científica. Isso para que possamos abrir espaço para que os diferentes saberes contextuais possam estabelecer um diálogo crítico e uma polêmica respeitosa.

Escrevi sobre essas questões em um texto que apresentei na abertura de um dos encontros da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH), a convite do Prof. Dr. Alípio de Souza Filho, então presidente da Associação¹⁰. O congresso de 2010, cujo tema era “Desejos, controles e identidades”, tinha como proposta discutir

9 Esse texto foi traduzido no Brasil e publicado na Revista Bagoas.

10 Fundada em 2001, a Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH) é uma organização de caráter político-acadêmico, sem fins lucrativos, que congrega pesquisadoras e pesquisadores no campo dos estudos da diversidade sexual e de gênero de distintas áreas de conhecimento e regiões do Brasil.

sobre as sexualidades “dissidentes” e as maneiras de refletir sobre o que seria uma subjetividade *gay*, lésbica ou transgênero. Se, por um lado, a reflexividade da subjetividade, no âmbito da Antropologia, era vista como uma demanda que demarcava uma posição política, por outro lado, do ponto de vista da nossa experiência como pessoas *gays*, lésbicas e transgêneros, a referência subjetiva sempre esteve sujeita a um fantasma de patologização. Trata-se de fantasma coletivo que enfrentamos muito cedo se nos recusamos a manter nossa orientação sexual em segredo. Além disso, no momento em que começávamos a enxergar a homossexualidade como uma diferença cultural, e não como uma doença, eis que apareceu o HIV/Aids para re-patologizar esta forma sexualidade.

Não bastasse ter que sobreviver ao vírus, tivemos que sobreviver também à injúria de sermos supostos “hospedeiros da nova peste”. Assim fomos imaginados na longa e desonrosa história da homofobia pseudocientífica. Além de supostos hospedeiros, éramos também os supostos transmissores: no limite, éramos considerados os “afeitos ao risco”, como noticiava a imprensa sensacionalista, referindo-se a uma suposta “síndrome” do homossexual psicologicamente comprometido e desejoso de infectar a si e ao próximo. Diziam, tanto no Brasil quanto na França, país em que fiz parte de meu Doutorado, que os *gays* tinham deixado de temer a pandemia e que, dada a sua debilidade psíquica e moral, tinham prazer em se arriscar. Por quê? Supunham isso porque eles seriam acometidos de uma espécie de “homofobia interiorizada”. Esta última

Se, por um lado, a reflexividade da subjetividade, no âmbito da Antropologia, era vista como uma demanda que demarcava uma posição política, por outro lado, do ponto de vista da nossa experiência como pessoas *gays*, lésbicas e transgêneros, a referência subjetiva sempre esteve sujeita a um fantasma de patologização. Trata-se de fantasma coletivo que enfrentamos muito cedo se nos recusamos a manter nossa orientação sexual em segredo. Além disso, no momento em que começávamos a enxergar a homossexualidade como uma diferença cultural, e não como uma doença, eis que apareceu o HIV/Aids para re-patologizar esta forma sexualidade.

supostamente guiada por uma “pulsão de morte” que nos colocaria em constante situação de vulnerabilidade.

Diante de tanto psicologismo e do espectro obsessivo da psicopatologia, propiciado pelas teorias psicológicas e psicanalíticas, como poderíamos nós, *gays*, lançar mão do conceito de subjetividade? Para obter a possibilidade de realização do luto do estigma, escrevi em uma resenha sobre o trabalho de David Halperin: a geração de *gays* e lésbicas pós-Stonewall foi impelida a construir uma definição convincente e eficaz de sua homossexualidade, pensada em termos políticos, e não mais psicológicos ou psicanalíticos. “Parecia necessário”, diz Halperin (p. 10), “fechar para sempre o dossiê da subjetividade *gay* para que não se voltasse a falar da homossexualidade como uma doença”. O “ser *gay*” deixava então de constituir uma “anomalia individual” e passava a ser vivido como “identidade coletiva”. Tal deslocamento permitiu definir *gays* e lésbicas como pertencendo a um grupo social estigmatizado e diferenciado, como qualquer outra minoria étnica ou religiosa. O estigma de ser *gay* ou lésbica implica rejeição e exclusão social permanentes, mas o que nos constitui como grupo, dizia o autor, “não é um desregramento de ordem psicológica, mas uma desqualificação de ordem social” (idem, p. 10).

Falar em características e práticas subjetivas específicas recolocaria a homossexualidade no horizonte da abominação. Todo e qualquer traço particular inerente à vida interior de lésbicas e *gays* poderia ser interpretado como sintoma e índice de uma patologia. A questão que muitas vezes eu me coloquei não é tanto se teria valido a pena “matar” a Psicologia, colocando a categoria de subjetividade *gay* entre parênteses, mas sim se seria a Psicologia o único meio de chegar numa suposta verdade do sujeito. “E se o psiquismo não fosse a via primordial que daria acesso aos mecanismos internos da subjetividade *gay*?” (idem, p. 13), questionava Halperin. Nessa pergunta, penso, concentram-se o salto para a exterioridade da interpelação teórica pós-estruturalista ou *queer*, e sua aposta em uma tradição alternativa capaz de indicar elementos que possibilitem imaginar e representar a subjetividade humana sem recorrer à Psicologia. Não se trata certamente de desacreditar as Psicologias ou a Psicanálise como projeto intelectual, tampouco de diabolizá-las, mas sim de escapar de seus efeitos de verdade cientificistas de almanaque de moda. Para Halperin, essas teorias, com sua “monocultura linguística e conceitual”, desqualificaram

outras possibilidades de acesso digno à nossa verdade interior, como se toda linguagem para falar de nós mesmos fosse incapaz de concorrer com essas disciplinas científicas.

Mesmo que eu compreenda o horizonte da crítica *queer* empreendida por Halperin, especialmente quanto à crítica à normalização sexual e sua proposta de pensar a abjeção como conceito capaz de interpelar os saberes “psi”, não tenho como deixar de destacar o quanto a Psicanálise me ajudou de maneira libertária em minha vida, especialmente em relação a toda a patologização (e também auto-patologização) que vivi ainda durante a minha graduação nas Ciências Sociais. Mas não enveredarei aqui pela narrativa de meus processos psíquicos, de como exorcizei alguns dos demônios do meu inconsciente, de como a Psicanálise me ajudou a contornar os abusos sexuais e religiosos dos quais fui alvo. Talvez, James Clifford tenha razão ao dizer que contar verdades demais mina os compromissos da vida coletiva. Acho que o compromisso coletivo para o qual esse Memorial sinaliza é demonstrar o quão produtiva e eficaz essa passagem do tempo reverberou em práticas político-pedagógicas, experiências de extensão e produtos textuais e imagéticos, frutos de um esforço teórico-prático e estético da inserção vivencial e “científica” no mundo. O que é pessoal, é político, ensinaram as feministas. A reflexividade da subjetividade demarca uma política do posicionamento e localiza o lugar de onde se fala.

Itinerâncias de Gênero ou como não ser engolido pelo sonho alheio

Antes de falar mais detidamente de minha trajetória de pesquisas e da experiência na Antropologia Visual, tomo aqui a liberdade de remeter as leitoras e leitores a um filme que realizei. Neste último, lanço mão explicitamente do recurso da reflexividade da subjetividade como alegoria e ironia antropológica, para tematizar a relação do antropólogo e seus/suas interlocutores/as.

Apesar do horizonte de minha experiência subjetiva, estão figuradas como alegoria e ironia antropológica - algo que imediatamente seria refutado por meu interlocutor? - questões anunciadas sobre família, religião, sobre ser sonhado pelo sonho dos outros, psiquiatrização etc. Estas questões

concentram e condensam muito de minha trajetória e foram fruto de uma elaboração imagética afetivamente densa. Estão implicadas numa vontade de falar sobre mim mesmo, porém submetida a um processo mais amplo de acoplamento de aspectos gerais de minha trajetória com a experiência de meu interlocutor no filme.

O filme em questão se chama *Itinerâncias de Gênero*¹¹ e aborda a experiência de Antônio Neto, um ex-travesti que decide deixar sua antiga identidade de gênero como Nádia e “voltar a ser Neto”, depois de ter vivido muitos anos em São Paulo e Paris.

O filme abre com uma montagem de fotos de minha família – incluindo imagens do casamento de meu pai e de minha mãe – e montagens sobre experiências médico-hospitalares e psiquiátricas. Em *voz over*, a voz rouca e grave de Gilles Deleuze nos fala sobre os riscos de “ser sonhado pelo sonho dos outros”. O enunciado, do próprio Deleuze, diz o seguinte:

O sonho daqueles que sonham concerne àqueles que não sonham
Porque sempre que há o sonho do outro, há perigo
Uma vez que o sonho das pessoas é sempre um sonho devorador que ameaça de nos engolir
E que os outros sonhem, é muito perigoso
E que o sonho é uma terrível vontade de potência
E que cada um de nós é mais ou menos vítima do sonho dos outros
Desconfiem do sonho dos outros, pois se vocês forem aprisionados no sonho do outro,
Vocês estarão perdidos.

No filme aludido, as imagens desaparecem, a tela fica escura e uma fala do Neto em francês ecoa, traduzida em legendas amarelas. Neto responde a minha interpelação sobre essa primeira montagem. Assustado com o que assistiu, ele diz:

11 Nós conseguimos financiar esse filme por meio de um edital da Secult. Digo nós, porque, como veremos posteriormente neste Memorial, um intenso trabalho coletivo de produção de filmes etnográficos foi realizado pela equipe que compunha o Laboratório de Estudos da Oralidade, posteriormente denominado de Cabaça Filmes.

*Mas é claro,
Foi por isso que eu tive medo
... uma voz grave, tenebrosa, no escuro...
pronunciando palavras que parecem ameaçadoras...
“o sonho dos outros arrisca de nos engolir...”
Claro que eu tive medo!
(Risos)... maravilha!
Pronto, agora eu me lembro... risos.*

A tela escura desaparece e Neto aparece quase em *big close*, com a câmera fechando em seu rosto. Então, eu apareço com o meu “blá-blá-blá” bem pensante, explicando o que eu queria com aquele *montage*. Neto descarta a reflexão bem pensante do “Novo Antropólogo” (como diria Georges Markus) que, de tão enredado pelos lucros narcísicos do lugar que ocupa, troca a narrativa sobre seu interlocutor pela narrativa de sua própria vida... de intelectual.

Neto diz:

Você foi longe demais ...

Eu, desconcertado e com um riso nervoso, pergunto, em francês, “tem certeza?”. Ao que Neto responde, em português, colocando o pesquisador em seu devido lugar:

O meu conhecimento, o que eu acredito que possa contribuir para esse filme, o Itinerâncias, é a minha experiência.

As imagens então abrem para o Neto em seu trabalho e sua experiência passa a ser finalmente o foco do filme.

O Itinerância de Gênero é um dos últimos filmes que realizei. Ali ousei trazer aspectos diretamente vinculados à minha história pessoal. Lembro que, quando o estava roteirizando, escrevi sobre meu nome e meus pais:

Alexander Fleming foi um médico bacteriologista escocês que descobriu a penicilina. Meu pai, que também era médico, era seu fã; tinha grande admiração por sua descoberta revolucionária e, além disso, havia sido salvo pela penicilina em algum momento de sua vida, antes de meu nascimento. Como eu era a última esperança de meu pai em formar um filho médico,

fui batizado com o nome de Alexandre Fleming. Desta forma, rendia homenagem ao escocês e tentava traçar um destino profissional para mim. Em algum momento de minha infância, ele disse: “Fiz um seguro para você, quando você me entregar seu diploma de médico, você vai poder montar um consultório”. Ele me chamava então de Major. Enquanto viveu, sempre me apelidou com essas patentes militares. Talvez por um desejo normalizador seu, uma espécie de ortopedia linguística viril, ante um filho tido como “sensível” ou injuriado como “efeminado”. Cresci escutando meu pai afetuosamente me chamar de cabo, soldado, capitão e major...

Mas ele nunca entendeu porque eu desisti daquele projeto dele, nunca entendeu o que eu queria com a Antropologia. Nunca entendeu porque eu não me deixei ser sonhado pelo sonho dele e o de minha mãe, conjuntos: me tornar pai, médico e manter a tradição militarizada e conservadora deles. Apesar disso, sou grato aos meus pais pelo amor e pelo cuidado com minha educação e empenho em me oferecer o melhor que podiam.

Da passagem à imagem: trabalho de campo e traduções imagéticas

Uma vez que me referi ao filme *Itinerâncias de Gênero* para falar de um certo estilo de reflexividade da subjetividade, que penso serviria a este Memorial mediante aquela que considero a passagem mais importante em minha trajetória de pesquisador. A saber, o encontro com a Antropologia Visual e minha experiência formativa como etnógrafo visual. Essa formação teve início logo após a publicação de minha dissertação de Mestrado¹², quando algumas pessoas do audiovisual identificaram em meu livro uma “escrita cinematográfica”. Eu não entendia muito bem o que isso significava, mas ficava lisonjeado em me aproximar do “pessoal do audiovisual do Ceará”. Muito tempo depois, na edição do filme, vim a compreender que essa tal escrita cinematográfica dizia respeito ao fato de suscitar “imagens de cinema” durante sua leitura e de ser facilmente apropriável como roteiro para a produção de uma *voz off*, na construção de uma narrativa imagética.

12 A primeira edição de *No escurinho do cinema*: cenas de um público implícito foi publicado a partir de uma parceria da Secretaria da Cultura de Fortaleza (Secult) e a Editora Annablumme, de São Paulo, no ano 2000.

Há vinte anos, aproximadamente, pensar conjuntamente a etnografia e o registro imagético vem apontando para intercâmbios inusitados, achados não convencionais de campo e uma grande revitalização, na maneira tradicional de vivenciar a experiência do trabalho de pesquisa. Isso tanto em termos individuais quanto em minha prática docente e extensionista. Etnografias são, ao mesmo tempo, semelhantes e distintas em relação às narrativas filmicas e ambas encenam o processo de “automodelagem ficcional” em sistemas relacionais de cultura e linguagem que podem ser chamados de etnográficos. A chamada “passagem à imagem” das etnografias escritas para o que denomino de traduções imagéticas, significou um denso e coletivo trabalho de aprendizado. E eu gostaria de iniciar a narrativa desse momento de minha trajetória, fazendo referência a duas de minhas experiências de pesquisa (uma realizada no Mestrado e a outra no Doutorado). As transformei em documentários.

Ambas as pesquisas envolveram atividades ligadas à marginalização e à estigmatização sociais em “contextos de sexualidade” distintos. Tiveram também como personagens principais, pessoas travestis e transgêneros. Envolveram ainda a busca, por parte desses “personagens”, por lugares mais clementes para viver, por causa da avassaladora transfobia existente no Brasil. A primeira dessas pesquisas, publicada com o título “*No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*”¹³, tratava da realidade cotidiana de travestis em uma sala de cinema para filmes pornográficos, situada no centro da cidade de Fortaleza. Essa pesquisa deu lugar ao documentário “*Cinema Caradura*” (2009, 54’), realizado alguns anos depois, em parceria com a socióloga Simone Lima. Conforme já destaquei, a realização desse documentário constituiu um primeiro esforço nesse trânsito entre o regime das palavras e aquele das imagens, reforçando em mim a compreensão do *status* modelado e contingente de todas as descrições culturais e de todos aqueles que descrevem culturas.

A segunda pesquisa, “*O Voo da beleza: experiência trans e migração*”¹⁴, foi fruto de um trabalho de campo de longa duração. Este se deu nos anos de 2000 a 2003. Depois, fiz entrevistas em visitas às informantes nos

13 VALE, Alexandre Fleming Câmara. *No escurinho do cinema: cenas de um público implícito*. São Paulo/Fortaleza, Annablume/SECULT, 2000.

14 VALE, Alexandre Fleming Câmara. *O Voo da Beleza: experiência trans e migração*. Fortaleza : RDS Editora, 2013.

anos de 2005, 2007, 2009. A coleta das imagens deu-se em 2010, ocasião em que foram filmadas travestis e transexuais brasileiras que haviam migrado para a Europa. Estas buscavam ali melhores condições de existência e de oportunidades para ganhar a vida, especialmente no trabalho sexual. Esta etnografia deu lugar ao documentário de mesmo nome, “*O Voo da Beleza*”, que é uma expressão “nativa” ou “êmica” utilizada por travestis e transgêneros para expressar, paradoxalmente, o momento em que são deportadas da Europa por serem imigrantes ilegais.

Realizar a tradução imagética dessas experiências demandou muito tempo, capacidade de agenciamento coletivo, habilidade para conseguir financiamentos, realizar a difusão desses produtos culturais, prestação de contas do dinheiro arrecadado etc. O relato dessa dimensão burocrática e instrumental das empreitadas imagéticas comporia um capítulo à parte neste Memorial. Contudo, me deterei apenas quanto aos aspectos ligados à pesquisa antropológica e à construção imagética propriamente dita. Em ambas as experiências, a utilização da câmera aconteceu depois de um longo período de convivência, quando a textualização etnográfica já havia sido realizada.

Estas duas experiências me permitiram refletir sobre as consequências heurísticas, éticas e políticas da implicação epistemológica do vídeo no trabalho antropológico de campo. Sinalizaram também para a maneira de como somos interpelados em relação à questão da intersubjetividade, à autoria e aos afetos no processo de realização documental. Se Geertz¹⁵ está correto ao se referir ao trabalho de campo como uma “experiência completa”, seria possível - eu perguntava na época em que realizei tais filmes - pensar que a experiência antropológica mediada pelo trabalho de campo “fílmico” teria mais chances de atingir sua maturidade, uma vez que guiada pela experiência estética do processo documental? Poder-se-ia ainda - eu indagava também sobre o encontro etnográfico - pensar que as discussões em torno do lugar situado (política de posição) daquele que descreve culturas, bem como sobre a construção da empatia e o controle das transferências - ganhassem contornos meta-reflexivos, quando mediados pelos procedimentos e processos de fabricação das imagens?

15 *Op. Cit.*

O tempo e os conflitos em torno da recepção e da apropriação das imagens que produzi me ensinaram que a utilização das imagens não prescinde de uma reflexão crítica acerca do lugar subjetivo daquele que se “apropria” do material fílmico. Na minha experiência como etnógrafo visual, David MacDaugall (1998) desempenhou um papel importante, tanto pela sua maneira de abordar a experiência do encontro etnográfico, quanto pelo tempo “observacional” da imagem. Ele propunha, por exemplo, uma visão diferenciada em relação àqueles que enxergam a produção audiovisual como uma maneira de “retirar algo” das pessoas filmadas. Pensava, a experiência fílmico-etnográfica como algo muito além dos mero controle, exotismo e poder. Mesmo que uma certa perspectiva de extração do conhecimento não esteja ausente de sua proposta de abordagem no processo de filmagem, entendo a experiência do filme como proposição, aprendizado, provocação e partilha: como horizontalidade dialógica que opera no registro da interlocução e não da passividade do outro objetificado e tomado como mero “informante”. Essa atitude, reforçada pela ideia de que nesse processo está implícito um tipo de aprendizado que habilita o antropólogo a ser ensinado pelas circunstâncias enquanto partilha social delas, distingue, por exemplo, a produção de um filme etnográfico de outros tipos de documentários.

O tempo e os conflitos em torno da recepção e da apropriação das imagens que produzi me ensinaram que a utilização das imagens não prescinde de uma reflexão crítica acerca do lugar subjetivo daquele que se “apropria” do material fílmico.

Entendo a experiência do filme como proposição, aprendizado, provocação e partilha: como horizontalidade dialógica que opera no registro da interlocução e não da passividade do outro objetificado e tomado como mero “informante”. Essa atitude, reforçada pela ideia de que nesse processo está implícito um tipo de aprendizado que habilita o antropólogo a ser ensinado pelas circunstâncias enquanto partilha social delas, distingue, por exemplo, a produção de um filme etnográfico de outros tipos de documentários.

Aprendi que as imagens das pessoas e dos lugares que filmamos não existem como mera ilustração de um roteiro previamente estabelecido e controlável. A construção de virtualidades estéticas coletivamente construídas incorporam a eficácia imagética do diálogo. Este último, cultivado na horizontalidade e na simetria das relações culturais e afetivas a partir de onde tecemos as figurações do vivido. Em *Significado e Ser*, MacDougall¹⁶, diz que ao fazer filmes, estamos constantemente avançando nossas próprias ideias sobre um mundo cuja existência não deve nada a nós. Seja em filmes de ficção ou não ficção, diz ele, usamos materiais encontrados nesse mundo. “Nós”, continua o autor, “os modelamos em redes de significação, mas dentro dessas redes somos pegos por relances de existência mais inesperados e poderosos do que qualquer coisa que pudéssemos criar. [...] Um bom filme reflete o jogo entre o significado e o ser, e seus significados levam em conta a autonomia do ser”.

Falar em autonomia do ser - vim a compreendê-la posteriormente, autonomia com as muitas experiências de pesquisas fílmicas desenvolvidas pelo nosso Núcleo de Estudos de Imagem e Som em Antropologia no Laboratório de Estudos da Oralidade¹⁷ - não significa romantizar as experiências de campo ou transformar a figuração antropológica em um panfleto; se estamos falando em textualização ou representação fílmica, estamos falando de imagens negociadas ou, para utilizar uma expressão de Marcus¹⁸, de “colaborações comprometidas” e “entendimentos de imaginários em suas consequências”. Talvez Geertz¹⁹ tenha razão ao dizer que numa pesquisa

16 MACDOUGALL, David. Significado e Ser. In: BARBOSA, Andréa et al. (Orgs.). *Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. São Paulo: Papyrus, 2009, p. 65.

17 Criado em 2001 pelos professores doutores Isamel Pordeus Júnior e Gilmar de Carvalho, o Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO), nas suas diversas frentes de trabalho, é um espaço acadêmico transdisciplinar que se propõe a examinar e aprofundar a reflexão sobre as transformações em curso na experiência contemporânea. Por meio de suas atividades culturais, o LEO incentiva - numa perspectiva dialógica, pós-colonial e *queer*, a etnografia e a coleta de memórias, narrativas, performances e registros audiovisuais. Assumi o LEO em 2009 e mantive seu nome, mesmo que tenha fundado ali mesmo a Cabaça Filmes, Núcleo de Estudos de Imagem e Som em Antropologia. O Leo-Cabaça aglutinou muitos discentes e promoveu atividades de pesquisa e extensão. Todas as produções (eventos, filmes, coletâneas) anunciadas neste Memorial saíram com a logomarca do LEO. Atualmente, ele é coordenado por mim, pela Profa. Dra. Celina Lima, da UFC, e pelo Prof. Dr. Igor Monteiro, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB).

18 MARCUS, George. A Estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na Antropologia: experiências em colaboração e intervenção. In: BARBOSA, Andréa et al. (Orgs.). *Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. São Paulo: Papyrus, 2009.

19 *Op. Cit.*

de campo é uma ficção (não uma falsidade), fato de que “nós” e “eles/as” somos membros de uma mesma comunidade moral, mas isso não impede, pelo menos não deveria impedir, a possibilidade de que pudéssemos estabelecer um “diálogo com”, em vez de um “discurso sobre” as experiências e os modos de vida de outrem.

A ideia de que não fazemos parte da mesma comunidade moral e da ironia que suscita - algo que o audiovisual me ajudou a compreender de forma mais ampla -, como diz Geertz²⁰, “está no coração da pesquisa antropológica de campo bem sucedida. Reconhecer a tensão moral e a ambiguidade ética implícitas no encontro antropólogo/informante, e ainda assim ser capaz de dissipá-la através das próprias ações e atitudes, é o que tal encontro exige de ambas as partes para ser autêntico e efetivamente ocorrer”. E descobrir isso, continua Geertz²¹, “é descobrir também algo muito complicado e não inteiramente claro sobre a natureza da sinceridade e da insinceridade, da autenticidade e da hipocrisia, da honestidade e da auto-ilusão. O trabalho de campo é uma experiência completa. O difícil é decidir o que foi aprendido”.

O trabalho de campo e o processo fílmico não existem como uma abstração, não existem sem sujeitos concretos em situações sociais específicas, com os quais compartilhamos experiências, caminhadas, noitadas. Foi assim em *Cinema Cara Dura*, e também em *O Voo da Beleza*. Se é verdade o fato de que o uso de uma câmera no trabalho de campo deve ser pensado como *catalizador de relações*, e não como um mero instrumento de coleta de material empírico, sua introdução no contexto de uma pesquisa é dependente de uma série de fatores e não pode se dar de forma irrefletida. Filmar pessoas em um cinema de pegação, por exemplo, era algo impensável, por questões óbvias. Igualmente, filmar pessoas imigradas, muitas vezes sem documentação regulamentada, exigiu muita negociação e confiança. O resultado desse trabalho com a câmera não apenas intensifica a dimensão ética das experiências de pesquisa - na medida também em que o registro visual possui um alcance mais amplo do que o registro escrito -, mas atua como mediação privilegiada no conhecimento da experiência subjetiva de nossos/nossas interlocutores/as.

20 *Ibid.*, p. 43.

21 *Ibid.*

Ao longo de minha trajetória como pesquisador, realizei muitos trabalhos de campo e todos constituíram a base do meu ensinamento da Antropologia, essa ciência da vida e “do concreto”, cujo saber se realiza a partir da vivência cotidiana que compartilhamos com as pessoas que compõem os cenários dos dramas socioculturais que nos propomos investigar. Com ou sem a filmadora, o trabalho de campo, quando vivido de forma sincera e densa, é sempre uma experiência complexa. Meu primeiro trabalho de campo, realizado em terreiros de Umbanda de Fortaleza, foi um experiência extrema, de “descida ao inferno”, como diria Bourdieu²², referindo-se aos processos de pesquisa de maneira geral. Eu não tinha “treino” algum em trabalho de campo e muito menos, conseguia realizar o distanciamento em relação às seduções do conhecimento e do universo mágico-religioso. O trauma foi tamanho que abri mão de ser um “antropólogo da religião” para me transformar em um “antropólogo da cidade e das sexualidades” e, posteriormente, um etnógrafo visual, depois que encontrei o Cine Jangada, no centro da cidade de Fortaleza.

Com ou sem a filmadora, o trabalho de campo, quando vivido de forma sincera e densa, é sempre uma experiência complexa.

Minha contribuição para a criação do Mestrado em Antropologia UFC-UNILAB

O PPGA UFC-UNILAB é um programa associado entre a Universidade Federal do Ceará e a Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Ele foi aprovado pela CAPES em dezembro de 2016 e constituiu um grande feito para o desenvolvimento dos PPGAs na região Nordeste. Lembro, como destacaram Mota e Brandão (2004, p. 164), que na região Nordeste, a Antropologia não experimentou a expansão e consolidação institucional, por meio da criação de programas de pós-graduação na área (PPGA), como ocorreu no fim da década de 1970 em algumas universidades do Centro-Sul do país. O ensino e a pesquisa antropológica no Nordeste estiveram, em grande parte e por um longo período, abrigados em programas de pós-graduação em Ciências Sociais e Sociologia, o

22 BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996.

que redundou, ainda segundo os autores citados, na invisibilização de uma produção que, embora fecunda, não podia figurar nos Relatórios de Coleta CAPES.

Até 2004, por exemplo, ano em que Mota e Brandão escreveram sobre o campo da Antropologia no Nordeste, a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) era a única universidade na região que possuía mestrado e doutorado em Antropologia. Tal realidade tem se modificado desde então, com a criação de programas específicos de Antropologia em grande parte das capitais nordestinas. A criação desses novos PPGAs vem permitindo dar visibilidade a uma produção até então difusa, quando não fragmentada, de conhecimento antropológico. Naquele contexto, o Ceará figurava como um dos poucos estados do Nordeste que ainda não tinham uma pós-graduação em Antropologia, apesar da rica trajetória que o estado estabeleceu com esse campo de saber e do amplo reservatório de pesquisas de cunho antropológico abrigado, especialmente, no Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará.

O Ceará certamente constitui um dos casos paradigmáticos do que a antropóloga Mariza Correia destacou certa vez sobre a Antropologia: “tivemos antropólogos bem antes que a Antropologia se institucionalizasse como disciplina nas universidades” (Correia, 1991, p. 59-60). Os estudos antropológicos no Ceará integram, desde o século XIX, a tradição cearense de estudos históricos, sociológicos e políticos promovidos por profissionais de diferente áreas do conhecimento, sensíveis às chamadas questões sociais, como mostrou a antropóloga Sulamita Vieira, em seu livro *Caminhos das Ciências Sociais no Ceará*, cuja segunda edição teve a honra de prefaciá-lo em 2018. Nossa antropóloga resgata em suas linhas o vigor da tradição antropológica cearense, desde a fundação da Universidade Federal do Ceará, em 1955. Antes da hegemonia da Sociologia, era a Antropologia o saber-matriz das Ciências Sociais no Ceará.

Vieira registra, com rigor inigualável, a criação, em 1958, do Instituto de Antropologia, dirigido pelo engenheiro Thomaz Pompeu Sobrinho e cujos trabalhos, de cunho antropológico, mereceram destaque ao longo de sua vida. A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, criada a seguir, em 1961, agrupou profissionais de formação variada no campo das ciências humanas, reforçada pela criação, em 1966, do Departamento de Ciências

Sociais e Filosofia que, em 1974 passou a se chamar Departamento de Ciências Sociais. Apesar de extinto, o Instituto de Antropologia, ao longo de seus quase dez anos de existência, deu lugar ao curso de Graduação em Ciências Sociais, em 1968, na modalidade licenciatura, ampliado para o bacharelado na década seguinte.

Para que a gente pudesse criar o mestrado com a UNILAB, era necessário registrar para a [Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior] CAPES as afinidades de ambas as universidades no que se referia ao potencial de internacionalização do programa, assim como era preciso também destacar um intercâmbio de eventos e parcerias entre as duas universidades que justificasse um programa conjunto. Valeria a pena destacar que traçado transnacional, presente na história social da Antropologia em ambas as universidades, e como este fato comporia uma das marcas distintivas do PPGA. Se por um lado, a Universidade Federal do Ceará, ao longo dos seus mais de 60 anos de existência e por meio de seus vários acordos CAPES/Cofecub²³, possibilitou um intenso intercâmbio com antropólogos de outras nacionalidades, especialmente franceses, como Jean Duvignaut, George Balandier, Edgar Morin e François Laplantine, David Le Breton, Marion Aubrée e muitos outros que haviam, conforme destacado, participado do Colóquio Internacional França e Brasil, a Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), instituída pela Lei n. 12.289, em 20 de julho de 2010, já nascia internacionalizada. E foi criada no contexto de reformulações da política externa brasileira que redefine como uma de suas prioridades a aproximação com a África, principalmente com os países africanos da Comunidade de Países de Língua Portuguesa - PALOP: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste.

Para a maioria de nós da UFC, a parceria com a Unilab era saudada como promissora e enriquecedora. A proposta de uma iniciativa interinstitucional de criação de um Programa de Pós-graduação em Antropologia nasceu assim do esforço conjunto de docentes de duas universidades locais, a UFC e a UNILAB, que possuíam interesses de pesquisa e de atuação convergentes. Se o desejo de constituição de um PPG em Antropologia sempre foi presente, por parte dos docentes do Departamento de Ciências Sociais

23 Comitê Francês de Avaliação da Cooperação Universitária e Científica com o Brasil (Cofecub).

da UFC, o encontro e as afinidades de interesses com os/as colegas da recém-criada e transnacional UNILAB veio reforçar o ímpeto colaborativo em torno da realização de um empreendimento imprescindível para o estado do Ceará. As afinidades entre ambas as universidades, geograficamente próximas entre si (aproximadamente 63 quilômetros), puderam ser melhor circunscritas no momento da organização coletiva da décima terceira edição da Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste, juntamente com a quarta edição da Reunião Equatorial de Antropologia, realizada no Ceará, entre os dias 04 e 07 de agosto de 2013, pela UFC, UNILAB e a Universidade Estadual do Ceará, em torno da temática “Saberes locais e experiências transnacionais: interfaces do fazer antropológico”. Esse momento foi particularmente importante para que os/as colegas de ambas as universidades afinassem interesses e afiliações mútuas entre seus diversos laboratórios e núcleos de pesquisa; buscassem possibilidades de parcerias em publicações nacionais e internacionais, bem como mobilizassem esforços para a organização coletiva de eventos empenhados na difusão do conhecimento antropológico.

Quando a Rea/Abanne aconteceu, eu já havia viajado para o meu pós-doutorado em Estrasburgo. Antes disso, porém, como contribuição para as atividades da Reunião e com vistas à criação do Mestrado Interinstitucional em Antropologia, realizei a curadoria de uma itinerância fotográfica e fílmica do Prêmio Pierre Verger em Fortaleza, no Museu da UFC (fotografias) e no Cinema do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (filmes), em maio de 2013. Além disso, me dediquei na criação do que denominamos de Ciclo de Conferências Antropologia no Ceará, realizado nos anos de 2015 e 2016, antes da aprovação do Mestrado pela Capes.

O Ciclo tinha como proposta compor o cenário de uma interlocução permanente e itinerante, ou seja, em ambas as universidades e agregando conferencistas e debatedores/as da UFC, UNILAB e outras universidades. Suas atividades tiveram início em 19 de junho de 2015 e, no Auditório Luís de Gonzaga, da UFC, foram apresentadas as seguintes conferências: “Variações do Sentimento de Natureza: corpo, linguagem e desejo”, com o Prof. Dr. Romain Bragard (UFC), no dia 19 de junho de 2015; “A Capoeira e os Dilemas Existenciais de uma Arte Transnacional”, com o Prof. Dr. Ricardo Nascimento (UNILAB) e os debatedores Prof. Dr. Robson Cruz (UNILAB) e Prof. Dr. Igor Monteiro (UECE), no dia 09 de setembro de 2015; Caminhos

da Antropologia no Ceará, com a Profa. Dra. Sulamita Vieira (UFC), no dia 15 de março de 2016; “Operação Canoa: Antropologia, cinema e sexualidade”, com o Prof. Dr. Alexandre Fleming Câmara Vale (UFC), no dia 15 de março de 2016 e “Existências, insistências e travessias: sobre algumas políticas e poéticas do travestimento”, com a Profa. Dra. Vi Grunvald (USP e Cásper Líbero) e as debatedoras Prof. Dra. Ilana Viana do Amaral (UFC) e Dora Fox (Mestranda UFC), no dia 08 de abril de 2016.

Até o final do semestre letivo de 2016.1, o Ciclo seguiu com as seguintes conferências: “Pequenas narrativas, mitos e literatura: Guimarães Rosa e Antropologia”, com o Prof. Dr. Kleyton Rattes (UFC), “Umbanda e Jurema: transformações e transnacionalização de um campo religioso”, com o Prof. Dr. Ismael Pordeus e o Prof. Dr. Robson Cruz (UNILAB), realizada no dia 05 de maio de 2016. A última mesa do Ciclo chamou-se “Canoa Quebrada e o Instituto de Antropologia” e contou com duas personalidades históricas da Antropologia cearense, o Prof. Hélio Barros e a Prof. Teresinha Alencar, que proferiram suas conferências no dia 14 de março de 2017, onde relataram suas experiências à frente do Instituto de Antropologia. A mediação desta mesa foi realizada pelas professoras Dras. Sulamita Vieira, da UFC, e Marina Mello, da UNILAB.

A cerimônia de abertura do mestrado foi muito potente e sofisticada e ocorreu no dia 17 de agosto de 2017. Nós estávamos felizes e de parabéns por, finalmente, termos um Mestrado em Antropologia no Ceará. Na ocasião, eu participei em uma das mesas redondas, cujo título era “Antropologia no Ceará: o porvir e o vigor de ter sido”, juntamente com as professoras Dras. Sulamita Vieira (UFC) e Vera Rodrigues (UNILAB). Ainda na cerimônia, eu apresentei uma primeira versão de um documentário etnográfico que realizei no âmbito da pesquisa, ainda em andamento, *O campo da Antropologia no Ceará*. Chamei o documentário naquele momento de “*Teresinha Alencar, Canoa Quebrada e o Instituto de Antropologia*” (2017, 22min).

Falarei sobre esse projeto mais amplo com Teresinha Alencar ao final deste Memorial, mas passou pela minha cabeça agora destacar meu compromisso, como etnógrafo visual, em registrar um pouco das trajetórias de vida de nossos mestres e mestras. Destacar esse trabalho denso e afetuoso de tornar viva a memória de seus feitos e de seus ensinamentos, nos documentários que tenho realizado. Tem sido assim em meu trabalho

sobre as pesquisas de Teresinha Alencar, especialmente em sua pesquisa em Canoa quebrada e no seu trabalho no Instituto de Antropologia, quando estava se formando em Antropologia pelo Museu Nacional, antes de ser nossa primeira mulher chefe do Departamento de Ciências Sociais. Além de Teresinha, tentei reunir algumas imagens e depoimentos em um pequeno, modesto e muito embrionário documentário sobre um dos mais queridos antropólogos que já existiu em nosso departamento, o antropólogo e teatrólogo Geraldo Markan, que incluo na videografia deste Memorial. E no momento que registro este meu empenho, gostaria de registrar também o impulso estético e, sobretudo, afetivo que guia tais empreitadas. E gostaria, neste momento meio “fora de lugar”, neste Memorial, de estender a energia e o afeto desta motivação para agradecer a todas e todos aqueles/as professores e professoras que tiveram um papel tão importante em minha trajetória: Expedito Passos, Terezinha Alencar, Manfredo Oliveira, Irllys Barreira, Teresa Haguette, Ismael Pordeus Junior, Auxiliadora Lemenhe, Júlia Miranda, Simone Simões, Sulamita Vieira, Marie-Elisabeth Handemen, David LeBreton entre tantas outras pessoas que, com largueza de espírito, generosidade e carinho, mobilizaram um pouco de suas energias e conhecimento na construção de minha experiência formativa.

O pós doutorado em Estrasburgo, a experiência no Centro Granada de Antropologia Visual e a produção de “Tombando o Gênero”

Durante a realização de meu pós-doutorado na França, em 2013, tive a oportunidade de me deslocar para a Inglaterra e realizar o módulo intensivo do curso *Filmmaking for Fieldwork*, na universidade de Manchester. Esse curso, idealizado e ministrado pela equipe do antropólogo visual Paul Henley²⁴, abriu várias vias de reflexão sobre a estética do filme e seus desdobramentos éticos e metodológicos. Discutindo com alguns colegas sobre minhas inquietações “autorais” em relação à produção de *O Voo da Beleza*, tive a ideia de reconfigurar a edição do filme a partir do aprofundamento dos pressupostos do “cinema observacional”, retomando o

24 HENLEY, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic film*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

campo com as travestis e transexuais que participaram do filme, enquanto estava em Estrasburgo e Paris. Coletei um novo material a partir de uma experiência compartilhada de recepção e apropriação do filme e de alguns *rushes* do primeiro material coletado. A proposta agora era pensar uma nova experiência fílmica, numa espécie de arena dialógica onde os efeitos de liberdade e de miséria apresentados em *O Voo da Beleza* pudessem ser circunscritos a partir dos discursos de acompanhamento dessas imagens.

A orientação do Centro Granada mescla a epistemologia relativa ao cinema observacional de Paul Henley²⁵ e David MacDougall²⁶ e a provocação jocosa ao Cinema *Verité*, de Jean Rouch²⁷. Guiada pela busca de um equilíbrio entre o “regime das palavras” e o “regime das imagens”, tal orientação aposta na possibilidade de que o antropólogo venha a apreender, simétrica e horizontalmente, a visão de mundo de seus interlocutores por meio de um trabalho de câmera suave, paciente e examinador. Nessa experiência, tanto a cronologia dos eventos, quanto a intensidade e qualidade das relações entre antropólogos e interlocutores, pautadas pela experiência do vivido, devem compor a narrativa editorial. Henley²⁸ chama algumas de suas regras praticas em relação ao processo de filmagem e de edição de “os 10 mandamentos do cinema observacional”. Essas regras²⁹ foram fundamentais para esse novo momento de minha

25 *Ibid.*

26 *Op. Cit.*

27 ROUCH, Jean. Introduction à la caméra et les hommes. In DE France, Claudine. Pour une anthropologie visuelle. Paris: EHESS/Mouton, 1979.

28 *Op. Cit.*

29 As regras referentes ao processo de filmagem dizem respeito a: 1. Ausência de roteiro pré-definido, mas de um planejamento mínimo; 2. Ausência de direção, essa deve ser em colaboração com os protagonistas para que se possa identificar situações boas a serem filmadas; 3. Ausência de uso de tripé, a não ser planos gerais, ou panoramas, planos inclinados, etc.; 4. Ausência de entrevistas, testemunhos são preferencialmente gravados enquanto a pessoa está envolvida em alguma atividade, ou no seu próprio ambiente, conversas com o câmera, conversas entre os protagonistas são preferíveis do que entrevistas formais; 5. Um estilo de filmagem que não chame atenção para sua própria estética, *beautiful shots*, mas que respeite regras básicas de bom enquadramento, movimentos de câmera estável e suave. No que tange às regras relativas à edição, seus “mandamentos” prosseguem assim: 6. Ausência de narração do tipo analítica, sala de aula. Mas se há necessidade de fornecer informação contextual, a voz deve ser do próprio cineasta, informal e em diálogo com o filme; 7. Uso de música deve ser dietético, ou seja, deve emergir de situações filmadas; 8. Ausência de efeitos especiais; 9. Edição que respeite a cronologia dos eventos e mantenha, o mais possível, a estrutura das cenas; 10. As regras acima não devem ser quebradas, a não ser quando necessário ou apropriado.

experiência fílmica de campo e nortearam minhas atividades de extensão quando retornei ao Brasil.

As experiências subsequentes com a etnografia fílmica, realizadas em Fortaleza, como projetos de extensão - desde um trabalho com alunos em preparação para serem professores do magistério (PIBID), passando pelos projetos *Poéticas do Poço e Vidas na Orla*, como veremos a seguir -, foram pensadas a partir de uma Antropologia que incorporava a “câmera participante” desde o início da formação, que era voltada para vivências na cidade para figurar em imagens, questões relevantes do cotidiano. Certamente que muitas dessas coisas, nós já realizávamos no LEO e em nosso Núcleo de Estudos de Imagem e Som em Antropologia, mas muitos aspectos ligados aos exercícios práticos com a câmera a partir dos primeiros momentos de uma formação, eu incorporei aos meus ensinamentos. No Granada, a formação intensiva de 30 dias, com aproximadamente dez horas de trabalho diário, finalizava com a produção de um documentário. Eu realizei ali, juntamente com a Prof. Dra. Angela Torresan, o filme *Tombando o Gênero*, sobre uma drag queen, antropólogo, que gerenciava um concurso de Drags numa boate local.

A experiência como presidente do Prêmio Pierre Verger, da Associação Brasileira de Antropologia

O Campo da Antropologia Visual brasileira começa a se desenvolver em meados dos anos 80 do século passado, com a realização de eventos, mostras, festivais, publicações, criação de periódicos especializados, implementação de núcleos, laboratórios e grupos de pesquisa, majoritariamente (mas não exclusivamente) ligados a programas de pós-graduação em Antropologia e em Ciências Sociais. Diversos quanto a seu momento e condições de criação, a partir da década de 90, estes núcleos se proliferaram e se qualificaram, adquirindo equipamentos, incorporando técnicos, criando redes de trocas, diálogos e intercâmbios, no Brasil e com o exterior. O apoio e reconhecimento de associações científicas, como a Associação Nacional de Pesquisa em Ciências Sociais/ANPOCS e a Associação Brasileira de Antropologia/ABA, têm sido fundamentais para a expansão da

Antropologia Visual, na medida em que as mostras e atividades em torno e através da imagem densificam e fortalecem esta rede de pesquisadores.

No âmbito da ABA, o Prêmio Pierre Verger de Fotografias e Vídeo Etnográficos, que completou 20 anos em 2016, tem sido um importante propulsor, que estimula e dá visibilidade a esta produção. A organização deste Concurso levou à criação, em 1999, do Grupo de Trabalho em Antropologia Visual (atualmente designado Comitê de Antropologia Visual), vinculado à diretoria da ABA, cuja gestão muda bianualmente e renova-se durante as RBAs, um dos principais momentos de encontro e articulação da rede de antropólogos visuais. Em 2017 eu fazia parte do Grupo de Trabalho para as discussões em torno do status “científico” das imagens. Na UFC, no âmbito do Laboratório de Estudos da Oralidade, nós já havíamos tomado algumas iniciativas voltadas para a realização de momentos de exibição de filmes etnográficos e, a partir de 2014, eu passei a ministrar disciplinas de Antropologia Visual. Além disso, organizei várias itinerâncias do Prêmio Pierre Verger, seja na condição de Membro do Comitê de Antropologia Visual, seja ainda como presidente do Prêmio, quando me empenhei no seu processo de internacionalização, levando duas mostras com os filmes vencedores da edição de 2020 para Portugal e para a Guiné Bissau, algo que nunca havia sido feito antes³⁰.

O projeto Pedagógico do Curso de Ciências Sociais (PPCS), finalizado em 2018, trazia uma novidade em relação ao projeto anterior: incorporava o uso das imagens como instrumento heurístico e admitia a possibilidade de produção de um filme etnográfico ou sociológico como pré-requisito para a conclusão do curso por parte dos/das estudantes. Eu fui convidado a criar os critérios para o reconhecimento da trabalho fílmico como pré-requisito para a conclusão do curso. O filme devia ser acompanhado de um

30 Levando o Prêmio para Guiné Bissau tinha o sentido de descolonizar os endereços dessa ação cultural. Lembro que, em um e-mail para uma amiga, escrevi: “que tipo de internacionalização falamos quando nos referimos à internacionalização do Prêmio Pierre Verger? Como a Antropologia Visual brasileira tem participado dos diferentes diálogos “imagéticos”, políticos e epistemológico globais? O fato de termos o nome de um antropólogo francês para o prêmio desautorizaria uma reflexão sobre como, para que e para quem queremos a internacionalização do Prêmio Pierre Verger? Essa última questão interpela os modelos hegemônicos de internacionalização, especialmente no que tange à globalização textual e acadêmica da ciência antropológica. Ao chamar nosso prêmio de Pierre Verger, a Antropologia brasileira não teria realizado um movimento paralelo ao que ocorreu com a Antropologia “escrita”, entronizando intelectuais do “centro” como nossos heróis fundadores?”

ensaio escrito de 10 a 15 páginas e também ser fruto de uma pesquisa empírica. O caráter inovador da proposta exigia ações de capacitação em torno dessa apropriação sistemática da linguagem fílmica pelas Ciências Sociais. Mesmo que as experiências dos projetos *Poéticas do Poço e Vidas na Orla* pudessem ter sido inscritos como projetos de extensão, eles não foram. Em 2009, eu havia sido coordenador do PIBID³¹, mas sentia falta de implementar um projeto de extensão que contemplasse a experiência formativa em audiovisual. Em 2020, especialmente no intuito de reforçar a experiência formativa em Antropologia Visual, eu criei o Projeto de Extensão *O Audiovisual como Dispositivo de Comunicação e Conhecimento*, vinculado ao PAIP, o Programa de Incentivo à Permanência, com vagas para bolsistas. O projeto funcionou por dois anos, durante a pandemia e, mesmo que não tenhamos conseguido executar as tarefas ligadas à experiência prática do uso das imagens, oferecemos experiências intensivas de filmes etnográficos, filmes selecionados nos Prêmios Pierre Verger, bem como conferências, minicursos e trabalhos compartilhados com outros núcleos de Antropologia Visual no Brasil. O projeto teve duração de dois anos e aconteceu durante a minha gestão como Presidente do Prêmio Pierre Verger e durante o trabalho hercúleo de realizar a Reunião Brasileira de Antropologia e o Prêmio daquele ano de maneira remota, em meio ao caos político e uma pandemia devastadora!

À Guisa de Conclusão: vida acadêmica que segue...

Iniciei este Memorial perguntado pelas condições de existência e possibilidade de trazer um relato pessoal que não resvalasse para o *strep tease* psíquico, o narcisismo ou um discurso autoindulgente. Percorri os labirintos de minhas experiências de formação, de pesquisa e de extensão, remetendo os/as leitores/as para a história pessoal, social e política das

31 De maio de 2009 a 2012, o LEO desenvolveu atividades voltadas para qualificação do Ensino da Sociologia na Educação Básica, por meio do Programa Institucional de Iniciação à Docência (PIBID), coordenado por mim. O Pibid da Sociologia investia no trinômio ensino, pesquisa e extensão, oferecendo um espaço de convivialidade preche de ensinamentos e visibilidade para a experiência discente e docente, nas duas escolas onde atuávamos: o Liceu de Messejana e Liceu do Conjunto Ceará. Buscando contribuir para qualificação da Educação Básica na Rede pública e mobilizando esforços para tornar mais atrativa a carreira docente, selecionamos 10 bolsistas e 2 supervisores/as (um de cada escola). O objetivo central das muitas atividades desenvolvidas no Programa – inclusive a produção de um documentário - era o de motivar os alunos e alunas do curso de Licenciatura em Ciências Sociais para uma compreensão da necessidade e do alcance emancipador de seu ofício de sociólogos/as.

passagens que realizei e venho realizando ao longo de minha trajetória. Fiz algumas escolhas, enfatizando especialmente o que denominei de “passagem à imagem”, que considero minha maior contribuição como pesquisador da cultura.

Mas falei pouco das disciplinas que ministrei e das orientações que realizei, especialmente para agradecer às alunas e alunos por essa densa e afetuosa rede de significados e trocas que as atividades em sala de aula e de pesquisas compartilhadas mobilizam em minha vida. Falei pouco também do quanto sou grato aos aprendizados que pude vivenciar com os/as vários/as interlocutores/as nos trabalhos de campo que realizei e venho realizando. Agora é a hora de falar, mesmo que isso já tenha sido feito em várias ocasiões, do meu regozijo e gratidão a todas as pessoas que se dispuseram a compartilhar comigo suas histórias de vida, seus fazeres e artes de existir. Espero ter contribuído, da condição de produtor de conhecimento em uma Universidade pública e gratuita, na construção de uma visibilidade “cidadã” para os muitos grupos minoritários com os quais convivi e que cada tessitura textual ou imagética que ousei apresentar ao mundo, possa reverberar para o fortalecimento de um mundo justo e feliz.

Se é verdade que passagens rituais quase sempre evocam um sentimento meio melancólico de um “entre”, que remete a uma condição positiva presente e um futuro ignoto, esse não deveria ser o caso nesse momento. Se com o “vigor de ter sido”, para fins de uma progressão funcional, de uma trajetória vivida com muita dedicação, gozo e intensidade, é porque o “porvir” ainda promete muitas experiências compartilhadas, ensinamentos mútuos e muita luta por experiências inclusivas, públicas, inovadoras, e de qualidade, seja na universidade, seja na cultura de maneira geral.

Feito este relato sobre meus projetos em andamento, finalizo aqui este Memorial Descritivo para Promoção à classe de Professor Titular do Magistério Superior. Sou imensamente grato à banca examinadora selecionada e aprovada pelo Conselho Universitário para realizar este ritual de passagem acadêmico e institucional de minha trajetória. Sou grato por poder contar com tanta excelência acadêmica nesse momento tão relevante, mas sou mais grato ainda por compartilhar com as pessoas que compõem o cenário dessa passagem tantos ideais comuns, talhados em sentimentos como afeto, amor, justiça, democracia e liberdade! Obrigado!

Posfácio

Antropologia Visual no Brasil: Trajetórias, Institucionalização e Perspectivas Contemporâneas

José da Silva Ribeiro¹

Este volume apresenta a trajetória de treze pesquisadoras e pesquisadores brasileiros na antropologia visual: Alexandre Vale, Ana Paula Ribeiro, Bela Feldman Bianco, Carmen Rial, Cormelia Eckert, Edgar Kanaykō Xakriabá, Fabiana Bruno, Gabriel Alvarez, Marcos Gonçalves, Rafael Devos, Viviane Vedana, Renato Athias e Vi Grunvald. Cada um detalha sua história, principais influências teóricas e metodológicas, e sua relação com a antropologia tradicional. As entrevistas e memórias acadêmicas discutem a produção e análise de imagens (fotografias e vídeos) na pesquisa etnográfica, abordando questões de ética, colaboração com comunidades pesquisadas e o impacto das novas tecnologias. Os textos também refletem sobre o ensino da antropologia visual no Brasil e na América Latina, os desafios de financiamento e reconhecimento institucional, e as conexões com outras áreas do conhecimento, como o cinema, as artes e os estudos culturais. Um foco significativo reside nas experiências de pesquisadores, suas trajetórias pessoais e acadêmicas, e as diversas abordagens e temas investigados através da lente da antropologia visual, incluindo gênero, sexualidade, migração, memória e questões indígenas.

1 Doutor em Ciências Sociais (Antropologia) e Mestre em Comunicação Educacional Multimedia pela Universidade Aberta. Licenciado em Filosofia pela Universidade do Porto. Fez Estudos Superiores em Cinema e Vídeo na Escola Superior Artística do Porto.

Origens e Influências Históricas

Os pesquisadores entrevistados consideram que, inicialmente, a antropologia visual emergiu num contexto de uma "civilização das imagens" e foi influenciada por uma antropologia física que utilizava a técnica de produção de imagens para certificar e fortalecer ideologias da época, como o racismo e o evolucionismo. Simultaneamente, uma antropologia cultural começou a desenvolver outras características ideológicas. O avanço tecnológico da fotografia e do cinema motivou uma geração na produção fílmica, considerada talvez uma das primeiras produções da antropologia visual. A consolidação da metodologia etnográfica por Malinowski, com o uso de equipamento fotográfico, também representou uma influência importante, com a produção imagética a serviço dos objetivos antropológicos e da pesquisa com a alteridade. Margaret Mead é considerada uma figura fundadora da antropologia visual contemporânea, e seus textos são obrigatoriamente estudados nas disciplinas da área. No Brasil, o projeto Vídeo nas Aldeias, de Vincent Carelli, que ensinou pessoas indígenas a produzirem seus próprios vídeos, foi crucial para o desenvolvimento de uma antropologia brasileira plural, local e global.

Institucionalização da Antropologia Visual no Brasil

A antropologia visual no Brasil expandiu-se para regiões do Nordeste, Norte e Sul, impulsionada pela divulgação e pelo trabalho no Rio de Janeiro e São Paulo, e posteriormente, pelos programas de pós-graduação em todo o país. Consolidou-se com a criação de núcleos e laboratórios de pesquisa, como o NAVISUAL (Núcleo de Antropologia Visual da UFRGS, criado em 1989) e o Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV, fundado em 1996 na UFRGS), que desempenharam papéis fundamentais na consolidação do campo. As Jornadas de Antropologia Visual na década de 1990 foram importantes para o debate e a consolidação da área no Brasil. Em 2001, o Brasil já era reconhecido internacionalmente como uma grande referência no ensino de antropologia visual. A criação do Grupo de Trabalho em Antropologia Visual (atualmente Comitê de Antropologia Visual), vinculado à ABA em 1999, também foi um marco importante para a articulação da rede de antropólogos visuais, lutando pelo reconhecimento dentro da antro-

pologia e buscando superar a ideia de ser uma "prima menor". Conseguiu estabelecer-se como uma linha fundamental no CNPq para recebimento de financiamento.

Desenvolvimentos Contemporâneos e Desafios

A institucionalização da Antropologia Visual no Brasil ocorreu através de um conjunto de iniciativas e processos que progressivamente consolidaram a área dentro da academia e das organizações científicas. Um marco inicial importante foi a formação de núcleos e laboratórios de pesquisa em antropologia visual em diversas universidades do país. O NAVISUAL (Núcleo de Antropologia Visual) na UFRGS, fundado em 1989, e o Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/UFRGS), criado em 1996 por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert, são exemplos significativos. Esses núcleos desempenharam um papel fundamental na pesquisa, produção e formação em antropologia visual.

A criação de espaços de debate e organização dentro das associações científicas foi crucial. Em 1993, a ANPOCS (Associação Nacional de Pesquisa em Ciências Sociais) aprovou um seminário temático e instalou a primeira Comissão de Imagem e Som. Posteriormente, na gestão de Ruben Oliveira, a ABA (Associação Brasileira de Antropologia) criou o Comitê de Antropologia Visual em 1999. Este comitê, inicialmente um Grupo de Trabalho, tornou-se um espaço de articulação da rede de antropólogos visuais e para discussões sobre o estatuto científico das imagens.

A criação do Prêmio Pierre Verger de Fotografias e Vídeo Etnográficos pela ABA na gestão de Carlos Caroso, também em 1999, foi um importante passo para estimular e dar visibilidade à produção na área. A organização deste concurso, que teve a orientação da Society for Visual Anthropology da American Anthropological Association, ajudou a consolidar o campo.

O reconhecimento da antropologia visual como linha fundamental para recebimento de financiamento pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) foi outro fator determinante. A escolha do termo "antropologia visual" pelo CNPq facilitou a criação de uma linha de financiamento específica para projetos na área. A CAPES (Coordenação

de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) também teve um papel importante nesse processo.

A inserção de disciplinas de antropologia visual nos cursos de graduação e pós-graduação em diversas universidades brasileiras contribuiu significativamente para a formação de novos pesquisadores e para a consolidação da área. Inicialmente mais concentrada no Rio de Janeiro e em São Paulo, a antropologia visual expandiu-se para regiões do Nordeste, Norte e Sul graças aos programas de pós-graduação em todo o Brasil. A iniciativa do projeto Vídeo nas Aldeias, de Vincent Carelli, ao ensinar indígenas a produzirem seus próprios vídeos, também contribuiu para uma antropologia visual plural e local.

A organização de eventos como as Jornadas de Antropologia Visual na década de 1990 foram importantes para o debate e a consolidação da área. A segunda Jornada, com a participação de Etienne Samain e Marc Piaux, teve um grande impacto, estimulando a antropologia visual em diversas regiões.

A criação de publicações como a revista *Cadernos de Antropologia e Imagem*, idealizada por Clarice Peixoto e Patrícia Monte-Mor, tornou-se uma fonte importantíssima para o ensino e a pesquisa no campo.

Em 2001, o Brasil já era reconhecido internacionalmente como uma grande referência no ensino de antropologia visual, demonstrando a significativa expansão e consolidação da área, ligada à dinâmica dos núcleos vinculados a programas de pós-graduação.

Apesar dos desafios e da luta pelo reconhecimento dentro da própria antropologia, a antropologia visual se institucionalizou no Brasil através da ação de pioneiros, da criação de espaços de organização e debate, do reconhecimento por agências de fomento e da sua crescente presença na formação acadêmica.

Perspectivas Teórico-Metodológicas Atuais

Pela voz destas pesquisadoras e pesquisadores, deduzimos que a evolução das abordagens teórico-metodológicas da antropologia visual no Brasil tem sido marcada por diversas influências históricas e debates contemporâneos, transformando-a de uma subárea incipiente em um campo

dinâmico e plural. Atualmente, a antropologia visual no Brasil reflete sobre o domínio da ocidentalização da cultura, especialmente através da escrita como expressão de conhecimento, sem, contudo, renunciar à importância desta. A imagem é vista como essencial para a existência e o pensamento. Há uma preocupação crescente com a descolonização do olhar, buscando permitir que o "Outro" se construa na narrativa como sujeito de conhecimento. Teorias pós-coloniais e decoloniais orientam cada vez mais as pesquisas. A ideia de antropologia compartilhada e colaborativa, como ensinado por Jean Rouch, Jean Arlaud, Marc Piaux, entre outros, enfatiza uma troca afetiva e ética no processo de pesquisa e produção imagética. A importância da restituição das pesquisas e como as comunidades recebem esse material é uma preocupação ética constante. As imagens têm o potencial de levar a antropologia para além dos muros da academia.

Frequentes são os debates em torno do "status científico" das imagens e a necessidade de critérios para o reconhecimento do trabalho fílmico como parte da pesquisa acadêmica. O diálogo da antropologia visual com outras disciplinas, como o cinema, as artes visuais, a comunicação e a história da arte, é central. A relação com o cinema é vista como crucial para uma antropologia plenamente visual. O conceito de antropologia multimodal também tem gerado discussões sobre se a noção de antropologia visual ainda é suficiente, considerando a conjugação de diferentes mídias. A ideia de transmídia surge como uma alternativa que não separa "velhas" e "novas" tecnologias. O debate sobre a relação entre arte e antropologia visual é intenso, com antropólogos explorando metodologias e práticas artísticas para a produção de conhecimento, buscando superar um certo "fantasma positivista". A antropologia é vista por alguns como uma forma de arte. A necessidade de enfrentar a visualidade e a linguagem cinematográfica na produção antropológica é enfatizada, buscando ir além do excesso de textualidade e reconhecendo a produção imagética como conhecimento.

Questões de gênero e sexualidade são inerentes à produção da antropologia visual, que busca dar visibilidade às diversidades dos grupos sociais. Há uma crescente reflexão sobre a antropologia sensorial e da técnica, com um deslocamento da ênfase no discurso para as práticas, as técnicas e a relação com os ambientes, incluindo perspectivas da antropologia multiespécie e do debate sobre o antropoceno. A produção e o acesso a acervos

e fontes de pesquisa em imagem são desafios importantes para o avanço do campo.

A formação de antropólogos visuais tem sido um tema importante, com debates sobre a necessidade de um ensino que combine teoria antropológica com o saber pensar com as imagens e a experimentação. A criação de cursos específicos de antropologia visual na América Latina é uma aspiração que já se substancia em algumas iniciativas.

Jean Rouch

Os entrevistados consideram que Jean Rouch desempenhou um papel fundamental e multifacetado na antropologia visual, sendo considerado uma figura precursora e uma grande referência. Várias passagens dos excertos destacam a sua importância: Inovação técnica e metodológica: Rouch é reconhecido pela sua genialidade em produzir com câmeras leves, no ombro e na mão, o que possibilitou uma filmagem mais próxima dos grupos filmados e a captura de movimentos rituais, por exemplo. Esta abordagem técnica permitiu uma filmagem mais íntima e imediata, influenciando as linguagens contemporâneas de produção fílmica e fotográfica. Pioneirismo da antropologia partilhada: Rouch é apontado como precursor ao elaborar e permitir que a antropologia visual se colocasse como um lugar de partilha de sensibilidades e conhecimentos. Ele investiu numa produção partilhada, envolvendo os seus interlocutores e intelectuais africanos como produtores e construtores da produção fílmica. Esta perspetiva da antropologia compartilhada contrariava a ideia de uma antropologia que construía um discurso positivista e autoritário sobre o outro. Introdução de conceitos inovadores: Rouch é creditado pela conceituação de cine-transe, baseada nos conceitos africanos de possessão, demonstrando a sua abertura a conceitos nativos na construção da etnografia fílmica. Influência no ensino e formação: A obra de Rouch tornou-se uma referência essencial, sendo objeto de estudo em seminários e tendo um grande impacto em investigadores como Marc Piault e muitos outros que se converteram à antropologia visual através das suas inspirações. O seu seminário sobre Jean Rouch abriu a cabeça de muitos, influenciando-os profundamente. A sua abordagem audiovisual facilita o diálogo com o outro, contrastando

com a densidade da escrita acadêmica. Questionamento da antropologia tradicional: Rouch encontrou no cinema uma fórmula para desestabilizar narrativas tradicionais da antropologia baseadas na escrita. Os seus filmes apresentavam uma outra imagem do mundo, como da África nos anos cinquenta, abordando temas como o sincretismo religioso e a vida urbana que a antropologia da época não contemplava. As suas narrativas visuais tinham a capacidade de produzir um discurso diferente da escrita e de desafiar o cânone da etnografia textual. Reconhecimento internacional e influência: Apesar de inicialmente ter menos espaço na antropologia francesa dominada pelo estruturalismo, Rouch foi muito discutido nos Estados Unidos, sendo um grande expoente da antropologia pós-moderna. A sua obra reverberava as questões da antropologia americana como a poética da etnografia, a ética e a antropologia partilhada. Ele frequentou Nova Iorque e interagiu com antropólogos como Faye Ginsburg, que promoveu encontros sobre o seu trabalho. Ênfase na prática e na colaboração: A antropologia visual na perspectiva de Rouch impõe um método que leva em conta a prática, ensinando sobre epistemologia e modos de pensar e fazer imagens. Ele formava interlocutores e colaboradores nos seus filmes, promovendo o diálogo e a transformação de perspectivas.

Em suma, Jean Rouch é central na história da antropologia visual por inovar nas técnicas de filmagem, por introduzir a perspectiva da antropologia partilhada, por influenciar gerações de antropólogos visuais, por questionar as formas tradicionais de produção de conhecimento antropológico e por demonstrar o potencial do cinema como ferramenta de pesquisa e comunicação etnográfica. A sua obra continua a ser estudada e a inspirar novas abordagens na área.

A orquestração das múltiplas vozes em torno da Antropologia Visual no Brasil reúne um amplo consenso sem deixar de considerar especificidades desenvolvidas nos diversos núcleos, laboratórios, grupos de pesquisa, programas de pós-graduação em Antropologia e nas práticas criativas desenvolvidas na produção visual, sonora, audiovisual, hipermidiática, multimodal em Antropologia. Podemos, pois, afirmar que a antropologia visual no Brasil percorreu um caminho significativo, desde suas origens ligadas a projetos de documentação e ideologias científicas da época, até se consolidar como um campo de pesquisa e ensino vibrante e multifacetado. As abordagens teórico-metodológicas evoluíram para incorporar reflexões

críticas sobre representação, colaboração, descolonização do olhar, e a potência das imagens como forma de conhecimento e intervenção social, sempre em diálogo com outras áreas do saber e com os desafios do mundo contemporâneo. A multiplicidade de produções visível, nas mostras, exposições, festivais e a intensa produção teórica documentam a vitalidade, a inovação da Antropologia Visual no Brasil

Recife, 30 de abril de 2025.

Índice Remissivo

Afrodigital, 234, 244, 254, 255, 258, 259

Alteridade, 62, 73, 149, 344

Ciências Sociais, 18, 20, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 45, 46, 53, 56, 58, 63, 64, 65, 80, 95, 96, 122, 125, 132, 154, 158, 168, 183, 201, 204, 206, 208, 212, 235, 236, 237, 240, 241, 247, 248, 249, 253, 265, 286, 288, 289, 295, 297, 299, 305, 312, 313, 321, 330, 331, 332, 335, 337, 338, 339, 343, 345

Cinema, 19, 20, 23, 25, 30, 31, 32, 34, 40, 43, 52, 65, 73, 74, 78, 91, 96, 107, 115, 119, 120, 123, 124, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 195, 174, 177, 183, 213, 216, 226, 234, 235, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 256, 262, 265, 268, 274, 275, 279, 286, 290, 302, 305, 312, 314, 318, 324, 325, 328, 329, 333, 334, 335, 336, 343, 344, 347, 349

Colonialismo, 25

Corpo, 14, 16, 26, 29, 47, 105, 134, 142, 147, 148, 218, 223, 231, 232, 243, 271, 273, 275, 279, 290, 298, 299, 304, 307, 308, 312, 333

Cosmografia, 141

Cosmologia, 26, 140, 141, 142, 143

Cultura, 10, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 29, 31, 33, 34, 36, 42, 51, 54, 63, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 84, 85, 95, 96, 101, 103, 109, 110, 111, 112, 115, 117, 118, 119, 120, 136, 138, 140, 142, 147, 148, 150, 153, 155, 156, 158, 165, 197, 214, 225, 228, 229, 234, 235, 238, 243, 244, 245, 246, 250, 252, 254, 262, 264, 271, 276- 277, 278, 282, 291,

297, 301, 303, 310, 312, 317, 318, 319, 324, 325, 326, 328, 333, 338, 340, 343, 344, 347

Discurso, 31, 101, 105, 106, 110, 144, 145, 150, 154, 158, 292, 295, 329, 336, 339, 347, 348, 349

Estrutura, 3, 10, 52, 56, 80, 81, 83, 84, 97, 119, 136, 144, 145, 154, 161, 250, 251, 252, 253, 280, 320, 336

Etnografia, 20, 31, 73, 80, 81, 83, 84, 87, 94, 95, 98, 100, 101, 113, 114, 115, 116, 118, 138, 139, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 154, 155, 160, 185, 209, 210, 212, 217, 219, 221, 223, 245, 284, 289, 299, 315, 316, 325, 326, 328, 337, 346, 349

Etnologia, 42, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 98, 108, 140, 141, 262

Gênero, 23, 31, 122, 135, 138, 139, 154, 162, 222, 225, 246, 247, 251, 252, 253, 287, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 304, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 335, 337, 343, 347

Identidade, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 34, 36, 37, 42, 46, 49, 54, 76, 104, 257, 291, 320, 322

Imagem, 13, 14, 19, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 46, 47, 49, 50, 54, 57, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 78, 81, 83, 84, 85, 86, 90, 95, 102, 113, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 147, 148, 154, 157, 158, 161, 164, 165, 168, 170, 171, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 190, 191, 194, 196, 201, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 226, 228, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 244, 247, 252, 254, 259, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 283, 284, 286, 288, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 302, 303, 304, 305, 313, 314, 315, 324, 325, 327, 328, 337, 338, 340, 345, 346, 347, 348, 349

Memória, 11, 13, 23, 25, 26, 27, 53, 82, 84, 85, 129, 138, 171, 173, 174, 176, 178, 181, 187, 188, 190, 206, 207, 209, 210, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 230, 244, 254, 257, 259, 260, 279, 328, 334, 343

Modernidade, 298

Narrativa, 15, 73, 78, 83, 87, 134, 136, 138, 140, 145, 147, 153, 154, 155, 156, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 206, 207, 210, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 226, 248, 267, 272, 292, 294, 295,

300, 302, 304, 311, 315, 316, 317, 321, 323, 324, 325, 328, 334, 336, 347, 349

Oralidade, 10, 13, 115, 176, 191, 204, 213, 215, 217, 218, 219, 222, 263, 312, 322, 328, 338

Parentesco, 104, 192, 193, 200

Performance, 94, 97, 98, 101, 104, 106, 110, 112, 114, 116, 118, 138, 204, 242, 245, 286, 303, 308, 328

Poder, 48, 50, 54, 63, 66, 71, 77, 78, 79, 80, 102, 106, 108, 110, 117, 120, 146, 147, 150, 153, 154, 159, 163, 165, 172, 173, 175, 176, 180, 182, 189, 193, 195, 208, 210, 216, 218, 222, 229, 232, 243, 254, 265, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 278, 279, 280, 289, 292, 298, 299, 307, 316, 324, 327, 338

Reflexividade, 153, 301, 315, 316, 319, 321, 324

Representação, 50, 51, 53, 76, 124, 138, 147, 152, 178, 248, 252, 292, 298, 299, 302, 303, 307, 328, 350

Resultado, 13, 22, 25, 26, 27, 28, 35, 38, 63, 81, 95, 104, 108, 120, 124, 142, 175, 226, 230, 231, 279, 329

Retorno, 186, 230

Ritual, 32, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 110, 112, 113, 115, 118, 128, 138, 163, 264, 268, 270, 272, 276, 301, 314, 340

Sexualidade, 289, 290, 292, 294, 295, 298, 299, 312, 316, 317, 318, 319, 320, 325, 330, 334, 343, 347

Subjetividade, 14, 75, 78, 119, 124, 140, 299, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 324, 326

Tradição, 34, 52, 63, 80, 92, 103, 104, 112, 115, 120, 126, 144, 154, 320, 324, 331

Territorialidade, 234, 245, 312, 318

Visualidade, 10, 14, 15, 43, 65, 145, 146, 155, 156, 164, 184, 185, 199, 200, 276, 347

Editora
**SER
TÃO
CULT**

Este livro foi composto em fonte Swis721 Cn BT, impresso no formato 15 x 22 cm em offset 75 g/m², com 354 páginas e em e-book formato pdf.
Maio de 2025.

Este livro nasceu de uma experiência coletiva forjada no calor da pandemia, quando a urgência de se reinventar fez emergir um projeto que ultrapassa o fazer acadêmico convencional. Foi nesse espírito que mais de 30 encontros online reuniram pesquisadores, pesquisadoras e amantes da Antropologia (Audio)visual. As conversas — longas, densas, cheias de afetos e memórias — mostraram que “uma produção audiovisual é como se fosse um espelho de nós mesmos”.

Mais do que registrar trajetórias, as entrevistas revelaram que a produção destes pesquisadores os constrói como pessoas, ou nas suas palavras, “isso não é o meu trabalho, isso sou eu”, pois estão impregnadas dos “vários mundos de vida” que vivenciaram, dos atravessamentos, dos olhares e das escutas que os formam como antropólogos e antropólogas. Afinal, “nós só existimos pela imagem, nós só pensamos com imagens”, e é justamente na potência desse pensar imagético que a Antropologia se funde com a arte, porque, sim, “a Antropologia é arte”.

O livro também reflete sobre as tensões e contradições do fazer acadêmico, reconhecendo que “a universidade não está especificamente numa bolha, ela só criou outras bolhas”, e que romper essas barreiras exige coragem para sustentar processos de troca verdadeiros. Aprendemos que as imagens não são completas, não encerram sentidos — muito pelo contrário, “as imagens jogam do lado da incompletude”, e nisso, como peças de um quebra-cabeças, completam nossas vidas, tocam nossos sentimentos, ou seja, “são esse pedaço de coisa que tocava numa vida”, abrindo frestas para aquilo que não cabe em palavras.

O ser antropólogo, mais do que técnica, tem de ter a sensibilidade de “sustentar o olhar e a escuta”, tem de saber que sua produção tem poder. Aprendemos que a imagem traz consigo a alma de quem a produziu e de quem ela retrata. Aprendemos a enxergar por outros olhares, como “o olhar indígena que atravessa a lente”, o olhar da pessoa preta, periférica, trans, o que nos ajuda a deslocar nossas certezas e a expandir nossas percepções.

Tudo isso reafirma que, na Antropologia (Audio)visual, o encontro entre estética, política e afeto nunca é trivial, porque, mesmo que tenhamos a impressão de que “o belo vem de longe”, ele está próximo, dentro de nós, e carregá-lo exige sensibilidade, compromisso e, acima de tudo, ousadia, pois “sem ousadia não se faz nada”.

ISBN 978-655421224-3



9 786554 212243

Editora **SERTÃO:
CULT**