

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



Trajetórias pessoais na antropologia (audio)visual no Brasil

Volume 1

Série
Território
Científico

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.



Claudia Turra Magni é Graduada em História (1983-1987), com mestrado em Antropologia Social (1990-1994) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutorado em Antropologia Social e Etnologia pela Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, 1997-2002). Professora (associada 3) do Depto. de Antropologia e Arqueologia (Bacharelado e Pós-Graduação em Antropologia) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEl), onde coordena o Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS/ICH/UFPEl), desde 2008, e o coletivo Antropóéticas (Grupo de Pesquisa do CNPq). Pesquisadora associada ao Institut d'Ethnologie Méditerranéenne, Européenne et Comparative (IDEMEC) vinculado à Université Aix-Marseille/AMIU e ao Centre National de Recherche Scientifique/CNRS, onde realizou pós-doutorado (2019-2020). Membro da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) desde 1994.



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 (RedArth - 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 - IFOTO (Fortaleza, 2005).

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



Trajetórias pessoais na antropologia (audio)visual no Brasil

Volume 1



Sobral-CE
2022



Trajétórias pessoais na antropologia (audio)visual no Brasil. Volume 1

© 2022 copyright by Nilson Almino de Freitas, Claudia Turra Magni, Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira. (Orgs)

Impresso no Brasil/Printed in Brasil



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

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
Alexsânder Nakaôka 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:

Celina Maria Linhares Paiva

Diagramação e capa

João Batista Rodrigues Neto

Imagens de capa:

Fabrizio Barreto Fuchs - Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (Leppais)
Paula Morgado e a bolsista Mariana Baumgaertner trabalhando no acervo fotográfico no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA, 2017)

Catálogo

Leolgh Lima da Silva - CRB3/967

Realização:



Apoio:



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, 2022.

342p.

ISBN: 978-65-5421-012-6 - papel
ISBN: 978-65-5421-011-9 - e-book em pdf
Doi: 10.35260/542101119-2022

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.

CDD 301



Este e-book está licenciado por Creative Commons

Atribuição-Não-Comercial-Sem Derivadas 4.0 Internacional

Dedicado à Professora Patrícia Monte-Mor
(in memoriam)

Prefácio

No ano de 2020, a pandemia da COVID-19 pôs em risco a existência da humanidade, desafiando-nos a viver o isolamento sanitário sob normas e restrições até então desconhecidas. Em meio a este drama traumático, com apoio da ciência e da tecnologia, foi preciso reinventar formas de relacionamento social e profissional, lançando mão de resiliência, criatividade e solidariedade. O trabalho remoto foi incorporado ao nosso cotidiano, revelando possibilidades até então impensáveis na conexão entre pessoas, coletivos, organismos e instituições, que passaram a promover intercâmbios e eventos *online* de toda ordem.

É nesse contexto que surgem as “Webconferências sobre Trajetórias Pessoais na Antropologia Visual do Brasil”, organizadas de forma remota, via *StreamYard*, pelo Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas da Universidade Estadual Vale do Acaraú (LABOME/UVA), com o apoio do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som da Universidade Federal de Pelotas (LEPPAIS/UFPel) e de seu Coletivo Antropoéticas, além do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (CAV/ABA). Este projeto veio responder à iniciativa da Editora SertãoCult para que os membros de seu Conselho Editorial realizassem uma série de doze entrevistas remotas em suas respectivas áreas de pesquisa, visando à publicação do material reunido em *e-book*, para distribuição gratuita no âmbito de uma série chamada “Territórios Científicos”.

Ocorre que este leque inicial de entrevistas mostrou-se insuficiente para dar conta da vastidão e do vigor da Rede de Pesquisa em Antropologia Visual Brasileira, atualmente espalhada por todas as regiões do país. Isso estimulou os organizadores a “dobrarem a aposta” com um segundo volume, proposta que foi imediatamente acolhida pela editora, na medida em

que outro membro do Conselho Editorial também integra a equipe. Mas vinte e quatro entrevistas pareceu-nos ainda pouco representativo da densa tecitura que compõe esta Rede de Pesquisas, de modo que recorremos à captação de recursos via *crowdfunding* para um terceiro volume desta série. Cientes de que a relevância das trajetórias de profissionais que se cruzam, se tangenciam e se retroalimentam neste campo de atuação impõe limitações e incompletudes ao projeto, elegemos alguns critérios de escolha das pessoas a serem entrevistadas: a diversidade em termos regionais, institucionais, étnicos, raciais, de gênero; a variedade geracional quanto ao envolvimento no campo da Antropologia Visual, e ainda a participação em alguma edição precedente do programa de extensão Visualidades¹, promovido anualmente pelo LABOME desde 2009 e que, no ano de 2020, teve de ser suspenso devido à pandemia.

Ao todo, portanto, são três *e-books*, totalizando trinta e seis capítulos revisados e editados pelos/as entrevistados/as, de acordo com o que consideraram mais significativo frisar ou alterar em seus depoimentos. O material foi transcrito por discentes e docentes de graduação e pós-graduação, os quais assinam a coautoria dos capítulos, na medida em que entendemos a transcrição como uma interpretação da escuta do audiovisual, implicando na transformação da linguagem oral para a linguagem escrita. Convidados/as eventuais na condução das conversas também foram considerados coautores/as dos capítulos, enquanto aos três entrevistadores/a mais assíduos/a coube a função de organização da série.

A distribuição das entrevistas nos 3 volumes não buscou estabelecer um ordenamento cronológico, geracional, hierárquico ou outro, mas meramente atender às exigências do ritmo editorial, de acordo com o tempo das transcrições e de sua revisão por parte das pessoas entrevistadas. Assim, o conjunto do material encontra-se disponibilizado ao público em dois formatos:

1 O Visualidades oferece formação e mostras descentralizadas no campo das artes visuais, especialmente documentário, fotografia, desenho, pintura e instalações artísticas. Nos últimos anos, ganhou dimensão nacional e, antes da pandemia, envolveu 39 lugares, como escolas públicas de ensino básico, ONG's, equipamentos de assistência social e até nas ruas de bairros pobres de 13 cidades envolvidas. Os profissionais que haviam participado de conferências, minicursos e mesas redondas em alguma das dez edições precedentes foram convidados para as webconferências. O portfólio do Visualidades, pode ser visto no link: https://linkin.bio/labome_uva.

textual (editado e sintetizado em *e-book*) e audiovisual, com a integralidade das webconferências, acessíveis na página do LABOME² no *YouTube*.

As webconferências não tiveram limitação de tempo, nem roteiro rígido de perguntas, configurando-se mais como um espaço de diálogo aberto, incluindo comentários e perguntas do público. Houve depoimentos mais longos, com cerca de 4 horas de duração, outros mais sucintos, mas todos ricos em informações, referências e reflexões. Para além dos iniciantes, que acompanhavam de forma síncrona, também foram muito assíduos os integrantes desta comunidade de pesquisas, que encontraram nestes eventos remotos uma oportunidade de reafirmação de seus laços intelectuais e afetivos, na medida em que congressos, seminários e festivais onde costumavam se encontrar estavam suspensos. Estas entrevistas, portanto, não foram pautadas pela impessoalidade; ao contrário, elas fluíam conforme a identificação pessoal dos/as entrevistadores/as e participantes externos, de acordo com o tema e a experiência particular de cada um/a.

Na narrativa das pessoas entrevistadas, percebe-se o gosto pela revisão e reflexividade de seus percursos, entrelaçados com o de mestres, discípulos, colegas, estudantes, coletividades, associações e instituições, com os quais tecem relações dinâmicas, cumplicidades e/ou divergências e disputas. Mais do que meras autobiografias, portanto, estes experimentos narrativos acentuam múltiplos caminhos, envolvimento específicos, tensões e diferenças importantes que dão a ver o lastro no qual emerge e vai se delineando um campo de saber e atuação profissional que foi conquistando espaço e legitimação epistemológica, acadêmica e social ao longo das últimas e décadas. Com a publicação destes relatos, pretendemos contribuir na constituição de um material de base para a tarefa instigante de compreensão da implantação, do desenvolvimento e de desdobramentos deste campo da Antropologia no Brasil. Em que pese o movimento rizomático e a sinergia entre várias trajetórias particulares guiadas pela busca de sentido a suas práticas, esta análise não poderá desconsiderar os afetos multisituados envolvendo vários agentes, temas, métodos e técnicas, que ora convergem, ora divergem, de modo que cada experiência pessoal rompe rotinas estáveis e lógicas universais, sem desprezar tradições locais, regionais, nacionais e internacionais. Sem o intuito de identificar uma “mídia

2 A playlist completa pode ser acessada pelo link: https://www.YouTube.com/playlist?list=PLrKSbcOn7CPlLnaOF35Gi_ZrB2H7z7H7.

geral” entre trajetórias singulares, ou de cristalizar “formas de fazer” para a Antropologia (Audio)visual, nosso propósito foi o de valorizar as experiências e subjetivações através de histórias engajadas em movimentos, agências, desejos e potências coletivas.

Nilson Almino de Freitas
Claudia Turra Magni
Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira
Orgs.

A série Território Científico

O que nasceu como uma tentativa de aproximar pesquisadores de diversas áreas, de mobilizar os membros do Conselho Editorial da SertãoCult na elaboração de um material que exprimisse a capacidade da editora em produzir obras com qualidade técnica e com relevância acadêmica, tornou-se um sucesso logo em sua primeira edição.

Após o lançamento do volume Diálogos sobre a Ditadura, que reuniu alguns dos maiores pesquisadores sobre a temática no Brasil, e do volume dois, Trajetórias de pesquisadores e os estudos das cidades médias em perspectiva, a série Território Científico chega ao seu terceiro volume, que reúne alguns dos maiores pesquisadores da Antropologia Visual. É com orgulho que apresentamos Trajetórias pessoais na antropologia (audio)visual no Brasil - Volume 1.

É gratificante concluirmos mais esta contribuição para a comunidade científica, apresentando as trajetórias de algumas das maiores referências da Antropologia Visual brasileira, que no contexto da pandemia da Covid-19 ficaram tão fisicamente distantes, mas nunca tão próximos, unidos através da tecnologia, que permitiu a troca de experiências com colegas de diferentes regiões do país. E mais: é só o primeiro volume de uma série de três, nos quais são reunidas três dezenas de entrevistas. Estas obras já surgem como referência para aqueles que buscam conhecer a Antropologia Visual.

Passados alguns meses da realização das entrevistas, finalmente a pandemia dá mostras de arrefecimento. O isolamento que tanto nos custou, começa a dar lugar a reencontros presenciais e estas entrevistas, mais do que um relato de experiências de pesquisa, passam a compor um registro histórico de como a crise sanitária afetou toda a nossa sociedade.

Se a produção científica segue sendo alvo de constantes ataques e aqueles que se dedicam a ela ainda são encarados quase como inimigos do Estado, é mais do que pertinente, mas necessário que todos aqueles que acreditam na educação, na ciência, no conhecimento se unam e abracem projetos que busquem aproximar essa produção e o público em geral.

Mais um livro se junta à nossa série, nos deixando ainda mais orgulhosos e empenhados em nossa defesa incondicional da ciência.

Que venham os próximos volumes!

Antônio Jerfson Lins de Freitas

Marco Antônio Machado

Coordenadores da Série Território Científico

Apresentação

Inicialmente, gostaria de agradecer aos organizadores o convite para escrever a Introdução deste primeiro volume da série de publicações **Trajetórias Pessoais na Antropologia (Áudio)Visual do Brasil**, organizado por Nilson Almino de Freitas, Claudia Turra Magni, Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira entre outros colegas.

Início minha introdução destacando que as histórias e as estórias que foram aqui relatadas versam sobre uma importante aventura espiritual, intelectual e ética para a formação da área da Antropologia visual contemporânea, seja nacional, seja internacional. Meus comentários sobre este volume dessa importante série de publicações vai compor-se de idas e vindas de minhas relações subjetivas e afetivas com o tema em questão, em um esforço de fazer o leitor despertar para os jogos de memória que mantêm viva a Antropologia audiovisual no Brasil.

Assim, para prosseguir, gostaria que o leitor se posicionasse no contexto de minha escrita segundo as palavras enunciadas por Marcel Proust (1971:305), no seu projeto inconcluso de crítica ao método crítico de Sainte-Beuve (1804-1969) para o estudo da arte literária: “Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira. Sob cada palavra, cada um de nós coloca o seu sentido ou pelo menos a sua imagem, que frequentemente é um contra-senso.” Não será por acidente que recorro, portanto, à minha ligação particular com esse campo de conhecimento para falar da obra em si, ao invés de apresentar os encadeamentos narrativos entre as trajetórias intelectuais apresentadas ou buscar entre elas, a todo o custo, uma ordenação num tempo específico.

Vou seguir aqui um certo excurso interpretativo para o que peço a compreensão do leitor. Nesse momento, vêm à minha mente os comentários de

meu mestre, Gilberto Velho, em sua obra *Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia das sociedades complexas*³, e que dizem respeito à condição do antropólogo pesquisando sua própria cidade. Isto se deve ao fato de que fui desafiada pelos meus colegas organizadores deste volume a tornar conhecido algo que sempre me foi familiar.

Logo, ainda para instruir o leitor sobre esta Introdução, confesso que, ao ler os depoimentos contidos nesta publicação, ainda que projetasse me manter vigilante no momento da leitura, não consegui me desprender das lembranças dos encontros diversos que compartilhei com os(as) colegas na nossa luta para legitimar os usos dos recursos audiovisuais para os avanços da pesquisa antropológica no Brasil.

A leitura que fiz da obra fez-me rememorar, portanto, alguns temas clássicos abordados pelo meu querido mestre, em sua extensa obra, em especial, em seus estudos sobre *Projeto, e metamorfose – Antropologia das Sociedades Complexas*⁴ e *Subjetividade e Sociedade: Uma Experiência de Geração*⁵. Não obstante o título da série apontar para as trajetórias pessoais na Antropologia visual do Brasil, minha leitura foi pautada por algumas normativas dos estudos da Antropologia das sociedades complexas, agora aplicada a nós próprios, antropólogos e antropólogos.

Os acontecimentos, as situações e os fatos aqui presenciados por nossos narradores constituem valiosos conjuntos de experiência de diferentes profissionais ao longo de suas trajetórias acadêmicas e de pesquisa na direção da criação, da consolidação e da expansão do campo disciplinar da Antropologia audiovisual no Brasil, ou Antropologia visual, como alguns podem preferir. Peço, assim, a atenção ao leitor sobre peculiaridades das informações, dos dados e dos fatos contidos nos testemunhos de meus colegas com quem dialogo a partir de minha área de atuação, a da Antropologia da imagem e do imaginário.

Mais que trajetórias pessoais, destaco que se tratam de trajetórias individuais no interior de uma área de conhecimento específica da Antro-

3 VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

4 VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

5 VELHO, Gilberto. *Subjetividade e Sociedade: Uma Experiência de Geração*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1986.

pologia, considerada nos termos de um espaço sociocultural no interior do qual se tecem, finalmente, cada uma das trajetórias intelectuais aqui apresentadas. As entrevistas tratam, em muitas passagens, dos “quadros socio-históricos”, nos termos de Gilberto Velho (1981), que marcaram o processo de formulação e implementação dos projetos individuais de cada entrevistado(a) no campo da Antropologia brasileira.

Ao manusear este volume, peço ao leitor especial atenção à presença de diferentes projetos sociais que atuaram na formação específica da área da Antropologia audiovisual no Brasil. Da mesma forma, sugiro que reflitam atentamente acerca das peculiaridades e das singularidades que marcaram especialmente o percurso de consolidação desta matriz disciplinar no interior da pesquisa nas ciências humanas e sociais do país. E assim, a consolidação dessa área de conhecimento nas instituições de pesquisa e no ensino de graduação e pós-graduação do Brasil, as quais pertencem, diferenciadamente, cada um dos(as) entrevistados(as).

Reforço mais uma vez que se tratam de trajetórias que se desenrolam no campo das produções intelectuais, a da Antropologia do e no Brasil, e que vão convergir em um projeto coletivo, o da formação da área da Antropologia audiovisual brasileira, vivido singularmente por cada um dos indivíduos aqui entrevistados. Lembrando os estudos de meu mestre, o leitor está acessando biografias e trajetórias individuais que se expressam em projetos individuais, na direção de uma carreira profissional (VELHO, 1981) numa área específica de ensino e pesquisa da Antropologia brasileira.

Sigo aqui um roteiro muito específico, em minha leitura. Valho-me da experiência com o projeto de série documental *Narradores urbanos, etnografia nas cidades brasileiras*, construído pela minha colega e parceira de pesquisa, Cornelia Eckert com o objetivo de apresentar a gênese da formação do campo da Antropologia urbana no Brasil. Um projeto que teve a duração de mais de 5 anos, e que foi realizado pela equipe de pesquisadores do Banco de Imagens e Efeitos Visuais/BIEV em parceria com o Núcleo de Antropologia Visual/Navisual, sob sua coordenação, dentro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Neste sentido, esta publicação apresenta trajetórias individuais de pesquisadores relacionadas a certas constelações culturais singulares, a da formação dos saberes e fazeres científicos nas áreas das ciências sociais e, espe-

cialmente, no que se refere ao lugar que ocupa a produção audiovisual dentro da matriz disciplinar da Antropologia como parte de um projeto coletivo.

Trata-se de um projeto inicialmente tecido, nos fios do tempo, por alguns antropólogos e antropólogas, e que abarcou uma luta por espaços da área acadêmica, que se iniciava em congressos, seminários e encontros, e prolongava-se com a promoção de mostras nacionais e internacionais de documentários etnográficos e exposições fotográficas. Desse esforço resultou, por exemplo, a criação do Prêmio Pierre Verger de documentário etnográfico e, mais tarde, de fotografia e de desenho pela Associação Brasileira de Antropologia/ABA. Essa luta, travada tanto no plano das ideias quanto das instituições de ensino e de pesquisa, e mais além, das agências de financiamento e de avaliação, resultou hoje na inclusão da produção audiovisual brasileira no Qualis CAPES/ Comissão de Aperfeiçoamento e Pesquisa de Ensino Superior.

Observando o que me é familiar, me dou conta que a leitura desta publicação está fortemente influenciada pelo fato de que participei, em muitos momentos, do ambiente fecundo da construção do campo conceitual da Antropologia audiovisual no Brasil, razão pela qual me permito chamar a atenção do leitor para alguns aspectos singulares da forma como a publicação foi organizada.

Inicialmente, destaco que os depoimentos aqui retratados não obedecem nem a uma lógica historiográfica, nem a uma genealógica. Entretanto, sua originalidade reside precisamente no fato de que este *e-book* nos oferece um mosaico rico de experiências na área da Antropologia audiovisual do país que, se observados à distância, parecem estar distantes entre si, em termos geracionais. Entretanto, mantendo-se a atenção naquilo que nos é oferecido pelos relatos, podemos perceber um entrelaçamento sutil das memórias intergeracionais que vão dar origem à configuração de uma matriz disciplinar para esse campo do conhecimento antropológico no Brasil, assim como às diversas tradições que hoje se apresentam para o cenário nacional.

Sem dúvida, ainda que contendo uma mesma ordem de inquietude intelectual, se um leitor mais exigente desejar, ele poderá situar os principais fatos e acontecimentos registrados nas entrevistas dentro de certos intervalos de tempo, no esforço de compreender o sentido histórico atribuído

ao uso dos recursos audiovisuais na produção, distribuição e circulação do conhecimento antropológico.

Mas, ainda uma vez, eu peço ao leitor neófito um outro desafio na leitura desta publicação. Gostaria que ele se interrogasse sobre a intra-temporalidade que reúne os autores e autoras, segundo as diversas gerações, nessa aventura antropológica que se iniciou já há algum tempo e que se prolonga até os dias de hoje, com a atuação da nova geração de antropólogos/as atuantes nas redes digitais e eletrônicas contemporâneas.

Na “escuta” atenta dos relatos, peço especial atenção para as marcas dos aspectos geracionais nas trajetórias intelectuais aqui retratadas. Na atenção aos registros, e aos espaços de formação de cada personagem desta aventura, reparem na influência de diferentes tradições que marcaram a formação da matriz disciplinar da Antropologia audiovisual brasileira, atentem para o pluralismo de suas fontes originais, muitas delas situadas fora do Brasil.

Nesse cenário, acompanhem as trajetórias intelectuais nas relações que se tecem no campo das instituições acadêmicas de graduação e pós-graduação, da última década do século passado até os dias atuais, das quais decorreram a criação do ensino e da pesquisa na área da Antropologia audiovisual, em especial, nos Programas de Pós-Graduação do Brasil.

A abundância de teses, dissertações e trabalhos de curso de graduação que hoje temos não é mero acaso. Importante sempre recordar que esse panorama de que hoje desfrutamos nos usos da imagem para a produção de novas escritas etnográficas origina-se da audácia de alguns que desejavam ir além das formas convencionais de expressão escrita na construção de conhecimento antropológico. Essa série de publicações certamente tem uma importante missão a cumprir no plano dos jogos de memória dessa matriz disciplinar. Infelizmente, nesse percurso, perdemos algumas pessoas queridas que, sem elas, não teríamos chegado até aqui. Foi o caso de Patrícia Monte-Mor, mais recentemente.

Outro aspecto para o qual gostaria de chamar a atenção diz respeito à diversidade de formação dos profissionais no campo da Antropologia audiovisual que vamos encontrar na leitura deste volume, abrangendo profissionais que atuam em várias universidades brasileiras. Alguns deles são

responsáveis pela formação de importantes laboratórios, centros e núcleos de antropologia visual e do país, todos eles articulados em redes de parceria e colaboração de pesquisa tanto nacional, quanto internacional.

Importantes figuras do atual cenário da pesquisa brasileira, contribuíram de muitas formas para a produção de uma rica e vigorosa literatura especializada nos estudos de Antropologia audiovisual, presente em várias formas de publicação: livros, periódicos, artigos que tratam das questões teóricas e conceituais do campo da Antropologia audiovisual, sempre com uma reflexão crítica acerca dos procedimentos e das técnicas que envolvem o uso dos recursos audiovisuais no trabalho de campo.

À medida que a leitura das narrativas vai se acumulando, torna-se evidente que a produção audiovisual na/da Antropologia brasileira amplificou o debate em torno das modalidades narrativas no caso da produção de obras etnográficas. Um debate que alude às questões éticas do uso do registro audiovisual, não apenas durante o trabalho de campo do antropólogo, mas após sua finalização. Estou me referindo ao trabalhoso processo de reflexão acerca da autoria e da autoridade do etnógrafo na e da sua produção intelectual através do uso dos recursos audiovisuais, e que acarreta a desconstrução do positivismo e do objetivismo atribuído ao corpo da letra para a produção do conhecimento em Antropologia. Sem abdicar do papel da escrita na construção do pensamento antropológico, os testemunhos aqui apresentados sempre ressaltam a importância para o antropólogo do retorno da obra audiovisual, seja ela qual for, aos seus colaboradores de pesquisa.

Outro ponto de destaque reside no fato de que o leitor, ao adentrar os meandros do tempo que tecem as trajetórias intelectuais que compõem essa publicação, precisa ficar atento às transformações progressivas dos temas e dos objetos de pesquisa entre as diversas gerações entrevistadas e das quais vão derivar uma multiplicidade de produções que foram importantes para a consolidação, no Brasil, da investigação antropológica com e por meio das imagens. Todas elas disponíveis no acervo da Associação Brasileira de Antropologia e nos acervos de Núcleos e Laboratórios que atuam na área da produção audiovisual da Antropologia brasileira

Finalmente, chamo a atenção do leitor das novas gerações de antropólogos para o fato de que a liberdade por vocês desfrutada na adoção

de novas escrituras etnográficas no processo de transmissão dos saberes antropológicos origina-se precisamente das ricas trajetórias intelectuais de pesquisadores que lhes antecederam, incorporando narrativas etnográficas audiovisuais em suas produções acadêmica, sempre acompanhadas da reflexão sobre ética do uso das imagens na pesquisa. Vale, portanto, lembrá-las, sempre!

Boa leitura!

Ana Luiza Carvalho da Rocha, antropóloga.
Banco de Imagens e Efeitos Visuais, BIEV
Núcleo de Antropologia Visual/Navisual
PPGAS, UFRGS.
Porto Alegre, maio, 2022.

Sumário

Doi: 10.35260/54210119p.22-45.2022

**Uma trajetória não é um caminho solitário:
entrevista com Clarice Peixoto.....22**

Clarice Ehlers Peixoto
Vicente de Paulo Sousa
Daniele Borges Bezerra

Doi: 10.35260/54210119p.46-70.2022

**O que é que podemos conhecer juntos:
entrevista com Ana Lúcia Ferraz.....46**

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz
Antonio Jerfson Lins de Freitas
Alexsânder Nakaóka Elias

Doi: 10.35260/54210119p.72-99.2022

**A Antropologia não se faz só de texto:
entrevista com Nilson Almino.....72**

Nilson Almino de Freitas
Wagner Ferreira Previtali

Doi: 10.35260/54210119p.100-123.2022

**A representação está carregada de afetos:
entrevista com Paula Morgado.....100**

Paula Morgado Dias Lopes
Antonio George Lopes Paulino
Alexsânder Nakaóka Elias

Doi: 10.35260/54210119p.124-147.2022

**A Antropologia é a arte da escuta:
entrevista com Lisabete Coradini.....124**

Lisabete Coradini
Telma Bessa Sales
Alexsânder Nakaóka Elias

Doi: 10.35260/54210119p.148-175.2022

**Toda antropologia é visual:
entrevista com Sylvia Caiuby.....148**

Sylvia Caiuby Novaes
Tanize Machado Garcia

Doi: 10.35260/54210119p.176-211.2022

**A generosidade, a solidariedade e o sonho existem:
entrevista com Patrícia Monte-Mor.....176**

Patrícia Monte-Mor
Antonio Jarbas Barros de Moraes

Doi: 10.35260/54210119p.212-233.2022

**Como se estivesse sempre encantado:
entrevista com João Martinho.....212**

João Martinho Braga de Mendonça
Caio Nobre Lisboa

Doi: 10.35260/54210119p.234-273.2022

**A gente queria se tornar protagonista da nossa própria história:
entrevista com Takumã Kuikuro.....234**

Takumã Kuikuro
Alessandro Barbosa Lopes

Doi: 10.35260/54210119p.274-290.2022

**Essa forma de se aproximar do mundo:
entrevista com Rose Satiko.....274**

Rose Satiko Gitirana Hikiji
Antônio George Lopes Paulino
Daniele Borges Bezerra

Doi: 10.35260/54210119p.292-318.2022

**Não há uma Antropologia que não dialogue com as outras áreas:
entrevista com Denise Cardoso.....292**

Denise Machado Cardoso
Alessandro Ricardo Pinto Campos
Antonio Jerfson Lins de Freitas
Eric Silveira Batista Barreto

Doi: 10.35260/54210119p.320-336.2022

**As imagens se recusam a dizer o que pensam, porque pensam de
outra maneira: entrevista com Etienne Samain.....320**

Etienne Ghislain Samain
Alessandro Ricardo Pinto Campos

Colaboradores via crowdfunding.....337

Índice remissivo.....339

Doi: 10.35260/54210119p.22-45.2022



Clarice Peixoto foi pesquisadora do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 1975 a 1993, período em que fez o mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (1988) e o doutorado em Antropologia Social e Visual na *École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)*, em Paris (1993). Ingressou na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 1994, onde ofereceu o primeiro curso de Antropologia Visual. Em 2002, presidiu o Prêmio Pierre Verger da Associação Brasileira de Antropologia (PPV/ABA), criando o primeiro Prêmio para Ensaio Fotográfico do PPV; coordenou o Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (CAV/ABA) (2008-2010) e a organização do Prêmio Pierre Verger/ABA (2010). É Coordenadora do núcleo Imagens, Narrativas e Práticas Culturais (INARRA), vinculado à UERJ/CNPq. Seus interesses de pesquisa são nas áreas de Antropologia do Envelhecimento, Antropologia da Família & Gerações e Antropologia Visual. Aposentou-se como Profa. Titular do Instituto de Ciências Sociais/UERJ, em agosto de 2021. Realizou filmes etnográficos, publicou livros e artigos.

Uma trajetória não é um caminho solitário: entrevista com Clarice Peixoto¹

Clarice Ehlers Peixoto
Vicente de Paulo Sousa
Daniele Borges Bezerra

Clarice Peixoto: Bom, primeiro eu quero agradecer imensamente o convite, e parabeno vocês por esta excelente iniciativa de registrar as diferentes trajetórias, memórias e vivências. Eu fico muito feliz de receber os visitantes que aqui estão, de reencontrar colegas, amigas (os), ex-estudantes, que ao longo desses anos estimularam e construíram comigo essa caminhada. Obrigadíssima pela visita. Eu espero não me estender muito, apesar do longo trajeto, então, eu aconselho vocês a pegarem um copo d'água ou uma bebida mais fresca e sentarem em um sofá confortável. Tentarei ser concisa.

Para não perder o rumo, falarei sobre quatro pontos que eu considero importantes nessa trajetória: 1) no início, a fotografia; 2) a minha formação em antropologia visual; 3) a chegada na UERJ e a construção do campo no Brasil; por último, 4) o lugar de destaque e de afeto: o INARRA.



¹ A entrevista foi realizada em 30 de setembro de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/8RTPNBVIEA>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas, Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira e Claudia Turra Magni.

No início, a fotografia

Fiz vestibular em 1968. As dúvidas, inquietações e temores daquela época me levaram à Sociologia. Eram tempos de efervescência política, de manifestações e passeatas. Tempos de violência e prisão. De medo.

Meu pai era militar da Aeronáutica e morávamos na Vila Militar do Galeão. Vivia cercada de “milicos” por todos os lados. Passei para a PUC/RJ² e para o IFCS/UFRJ³. Foi muito difícil escolher o curso de Sociologia e Política da PUC, em detrimento do IFCS, que vivia momentos de efervescência da política estudantil e meu pai vendo tudo porque me levava de carro para as provas. Os comícios estudantis no portão e na rua aumentaram a pressão familiar para não entrar para este “antro de subversivos”: Sociologia sim, mas não na UFRJ! O longo trajeto entre a Vila Militar do Galeão (onde muitos ruídos assombravam) e a universidade na Gávea era de muito medo, mas de grande alívio quando entrava em sala de aula, onde outras visões de mundo e maneiras de pensar me eram reveladas. Mais ainda nas fugas para participar das manifestações no centro da cidade, onde podia expressar meus constrangimentos. Dois mundos, duas maneiras de pensar a sociedade e de tratar os brasileiros.

Um ano depois, tranquei matrícula para casar e morar em Paulo Afonso, Bahia, onde o marido foi trabalhar. Lá, fiquei impactada com a acentuada desigualdade social. No interior do território murado da usina hidrelétrica, havia a mesma estrutura hierárquica das vilas militares: o “bairro dos engenheiros” e o “bairro dos operários”. Fora dos muros da usina, a pobreza sertaneja. Dentro, o verde do sistema de irrigação onde “tudo que se planta dá” (até uvas e figos); do outro lado dos muros da CHESF⁴, a aridez e a secura da terra, a falta de água e de alimentos, a fome. Contraste avassalador!

Fotografava⁵. Precisava registrar. No ano seguinte, voltamos ao Rio e à Universidade. Terminei a graduação e entrei para o IBGE em 1975.

2 Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

3 Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

4 Companhia Hidroelétrica do São Francisco.

5 As fotografias constam do meu Memorial. Ver no site do INARRA, em publicações. www.inarra.com.br

IBGE

Naquela época, realizávamos pesquisas de campo para repensar os conceitos e categorias dos censos e enquetes do IBGE. Sempre fui ao campo com uma câmera fotográfica. Pesquisas sobre favelas e loteamentos clandestinos, assentamentos rurais, questões sociais em pauta, etc. Trabalhávamos sempre em equipe e havia uma longa preparação para ir ao campo: literatura socioantropológica, seleção das entrevistas por amostragem, roteiro etc. A leitura de *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido, me levou para a Antropologia: mestrado no Museu Nacional. Meu interesse era Antropologia Urbana: habitação popular. Fui orientada por J. Sérgio Leite Lopes para estudar o bairro da Tijuca, como um complexo fabril, e as favelas, como vilas operárias. Mas, uma viagem de férias a Fernando de Noronha nestes tempos de ditadura, me fez mudar de interesse. Estudei a organização social daquele território militar que administrava a população civil com mãos de ferro⁶. Fotografei muito: a pesca, os roçados, as filas da padaria e da feira mensal que escancaravam a hierarquia local e a desigualdade social. Naquela época, não tínhamos prazo para defesa. Foram oito anos! Trabalhava no IBGE, cuidava de dois filhos pequenos e estudava. Situação comum a muitos estudantes.

No ano da defesa (1987) aconteceu o I Seminário de Antropologia Visual, no âmbito do II Festival Latino-Americano de Cinema dos Povos Indígenas, no Rio. Ali conheci Etienne Samain, Jorge Prelorán, Milton Guran, Fernando de Tacca e outros mais. Fiquei fascinada pela possibilidade de uso das imagens nas pesquisas sociais e decidi fazer o doutorado neste campo, na “Escola de Jean Rouch”, em Nanterre, França.

A formação: Nanterre⁷, École⁸ e a Antropologia Visual

Em 1987 não havia internet, nem fax. Todo o processo foi por cartas que levavam semanas para atravessar o oceano. Jean Rouch me aceitou para orientação, mas quando os trâmites burocráticos terminaram, e a bolsa

6 PEIXOTO, Clarice E. *Fernando de Noronha, ilha de sonho e de assombração*. Dissertação de Mestrado. Museu Nacional, 1988.

7 *Université de Nanterre*.

8 *École des Hautes Études en Sciences Sociales*.

foi aprovada, ele já estava se aposentando. Cheguei em setembro de 1988, Claudine de France já era a diretora e me designou um orientador de tese fora de Nanterre: um geógrafo muito louco. Fiz o *DEA (Diplôme d'Études Approfondies)* de *Cinéma, Télévision, Audiovisuel*, e Rouch fez parte da banca.

Mesmo aposentado, ele ainda dava as diretrizes em Nanterre, e não permitia o uso de câmeras de vídeo. Trabalhávamos com Super 8, película. Em 1989, aconteceu o 1º curso de Antropologia Visual na École, dado por Marc Piauxt, Eliane de Latour e Jean-Paul Colleyn. Fiquei fascinada com a proposta que era, de fato, fazer Antropologia com imagens, pois em Nanterre o foco era um aprendizado de cinematografia: técnicas de imagem, de som e de montagem. Aprender a filmar e montar. Já escrevi alguns artigos sobre isso⁹. O que me desencantou em Nanterre era que não se fazia Antropologia. Então, eu me candidatei para o doutorado na École sob a orientação de Marc Piauxt. Mas, o aprendizado de Nanterre foi fundamental para minha formação, porque na École, em compensação, não aprendíamos técnicas e linguagens, não havia equipamentos, só cursos teóricos. Em Nanterre, nós produzíamos ensaios filmáticos quinzenais em película de três minutos, no início, sem som e em preto e branco. Era um esforço de observação e de síntese muito grande. E assistíamos a muitos filmes. Uma das disciplinas era Visionamento e Análise de Filmes: ao chegar à sala de aula, encontrávamos uma pilha de filmes documentários em VHS. Tínhamos três horas para ver três filmes. Na aula seguinte, entregávamos as resenhas. Rouch dizia: “é vendo filmes que se aprende a fazer filmes”.

Ao entrar para a École, mudei o tema da pesquisa. Estava impressionada com a quantidade de velhos que via nas ruas de Paris e, acompanhando as pesquisas do IBGE, via o aumento da população de mais de 60 anos no Brasil. Não deu outra: decidi fazer um estudo comparativo entre Brasil e França, analisando os espaços de sociabilidade, cada vez mais frequentados por velhos, como territórios de pertencimento, e registrar as práticas em imagem. Assim começa a minha trajetória na antropologia visual. A tese de doutorado - “Envelhecimento e Imagem: as fronteiras entre Paris e Rio de Janeiro” - foi defendida em julho 1993 e publicada em 2000¹⁰. Está disponível no site do INARRA, assim como o filme “Em busca do pequeno paraíso”. Filmei durante dois anos e meio, e as imagens produzidas foram vistas e revistas inúmeras vezes para analisar cada gesto, cada palavra.

9 Todos disponíveis no site do INARRA: www.inarra.com.br.

10 Publicado pela ed. Annablume com financiamento da FAPERJ.

A primeira apresentação do filme foi realizada ainda na França, em evento organizado por Pierre Jordan, no Museu de Marseille, em 1992: *Premier Contact, Premier Regard*. Guran fazia o doutorado na EHESS de Marseille, e foi um reencontro muito legal. Lá conheci muita gente: o casal MacDougall, Paul Henley, Jacques Lombard, Patrick Deshayes e muitos outros.

A UERJ e construção do campo no Brasil

Retornei em agosto de 1993 e, em setembro, aconteceu a 1ª Mostra do Filme Etnográfico, organizada por Patrícia Monte-Mor e Ignacio Parente, e fui convidada a participar como produtora associada. Na mala, trouxe muitos filmes franceses (16mm e SVHS) para a programação da Mostra. Também participei da 2ª Mostra (1994), propondo um *workshop* com Marc Piaux, que ainda era desconhecido por aqui, e David MacDougall, também pouquíssimo conhecido. A Mostra do Filme Etnográfico foi um espaço importante para conhecer a produção nacional e internacional.

Em 1994, entrei na UERJ como professora visitante da Faculdade de Serviço Social e, em 1995, fiz o concurso para as Ciências Sociais. Lá começou o trabalho mais intenso de constituição do campo da Antropologia Visual, com a criação do NAI¹¹, que atuava na graduação e extensão, e do INARRA (linha de pesquisa da pós-graduação, depois grupo de pesquisa do CNPQ, atuando na pós-graduação e extensão).

Em 1994, ainda como visitante, dei o primeiro curso de Antropologia Visual na graduação das Ciências Sociais: 65 alunos, dentre eles Barbara Copque e Gleice M. Luz, que seguiram comigo até o pós-doutorado. Era uma dificuldade enorme ensinar Antropologia Visual porque tínhamos muitos filmes para apresentar e discutir, mas nenhuma literatura em português para trabalhar em sala de aula. Comecei a traduzir textos que trouxe da França para dar as aulas. Com eles e algumas traduções de artigos em inglês, nós criamos os “Cadernos de Antropologia e

Era uma dificuldade enorme ensinar Antropologia Visual porque tínhamos muitos filmes para apresentar e discutir, mas nenhuma literatura em português para trabalhar em sala de aula

11 Núcleo de Antropologia e Imagem.

Imagem”¹², que foi importantíssimo para a constituição do campo no Brasil. Não tínhamos publicações em português e o Cadernos, não só traduzia textos clássicos, como abria espaço para os pesquisadores brasileiros. Não só incentivávamos estudantes e colegas a publicar resenhas de filmes, levando-os a verem filmes e pensar as imagens nos seus campos de pesquisa. Em 2007, foi publicado o último número e, em 2017, inconsolável com o seu “desaparecimento”, decidi financiar a digitalização de todos os números de Cadernos com minha bolsa de pesquisa do CNPq. Hoje eles estão disponíveis no site do nosso programa de pós-graduação¹³.

Durante anos, nas viagens internacionais para participar de congressos, trouxe muitos filmes para o acervo do INARRA. Poucos são legendados, e a saída é fazer a tradução simultânea, o que é bem complicado.

Os anos 1990 foram de muita efervescência: bastava acontecer um congresso que já organizávamos grupos de trabalhos, mesas-redondas, apresentação de filmes com debate, exposições fotográficas e oficinas de imagem. Participávamos de todas as RBA, RAM, ANPOCS¹⁴ e os eventos regionais que surgiam. Era preciso sensibilizar as Ciências Sociais. Acho que conseguimos.

Antes de continuar, quero dizer que éramos um grupo de pesquisadores(as) de várias universidades, e que considero a primeira geração¹⁵: Sylvia Caiuby/USP¹⁶, Cornélia Eckert e Ana Luiza Rocha/UFRGS¹⁷, Etienne Samain/Unicamp, Carmen Rial/UFSC¹⁸, Renato Athias/UFPE¹⁹, e se esqueci alguém perdoe porque a memória se esvai. Sem esquecer das nossas precursoras: Bela Feldman, Ana Maria Galano. Miriam Moreira Leite e Myriam Lins de Barros, que lançaram os primeiros livros sobre retratos de família e que são referências fundamentais aos estudos de imagens da e sobre a família.

12 Disponível em: www.ppcis.com.br.

13 Disponível em: www.ppcis.com.br.

14 Reunião Brasileira de Antropologia; Reunião de Antropologia do Mercosul; Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais.

15 Ver artigo PEIXOTO, Clarice. Antropologia & Imagens: o que há de particular na antropologia visual brasileira? *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 8, n. 1, p. 131-146, 2019.

16 Universidade de São Paulo.

17 Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

18 Universidade Federal de Santa Catarina.

19 Universidade Federal de Pernambuco.

Sobre a sedimentação do campo - RBA, ANPOCS, RAM e eventos internacionais

Minha primeira participação em RBAs foi na de Niterói, em 1994, para apresentar meu filme vinculado à tese: “Em Busca do Pequeno Paraíso”. Gilberto Velho estava na plateia e se disse bastante sensibilizado com a possibilidade do uso de imagens na Antropologia. Fiquei feliz de ouvir isso do meu professor do Museu. Em outubro, fui apresentá-lo na ANPOCS, convidada por Ana Maria Galano, do NAVEDOC/UFRJ, e foi uma honra ter a presença de Geraldo Sarno, que fez uma análise muito criteriosa sobre o filme e vários elogios. Fiquei feliz novamente. Nesta ANPOCS, Ana Maria e eu - já a conhecia desde os tempos da França - costumamos um convite para o sociólogo Sylvain Maresca proferir uma conferência sobre “Análise Sociológica da Fotografia”. Auditório lotado! Acho que foi o primeiro convidado internacional que a ANPOCS financiou para falar de imagens, e sua palestra foi publicada no livro patrocinado pela ANPOCS²⁰. Também publicamos alguns dos seus artigos em Cadernos.

Desde então, não saímos mais desses encontros da ANPOCS, sempre propondo atividades. A cada ano, inventávamos algo. Fiz parte da Comissão da Imagem e Som duas vezes: 2001/2002, com Lisabete Coradini, e 2008/2009, com Ana Luiza C. da Rocha.

Sobre a RBA, como eu disse, a primeira vez que pisei em uma RBA foi em 1994. Para os que não me conhecem, os eventos dos quais participava, até então, eram aqueles ligados às pesquisas do IBGE, principalmente, a Associação Brasileira de Estudos Populacionais.

Muitos estudantes frequentam as RBAs e decidi organizar oficinas de crítica de imagem: em 1996, em Salvador, convidei Marc Piault para uma mesa sobre o Ensino da Antropologia Visual e fizemos uma oficina com o filme da Guita Debert: “Os velhos na Propaganda”, com a participação dela. Mas, a primeira oficina foi na RAM de Tramandaí, em 1995, quando analisamos o filme da Claudia Turra e do Nuno Godolphin: “Habitantes de Rua”. Lembro que estava bem medrosa porque não sabia qual seria a reação às nossas análises.

20 Publicada em REIS E.; ALMEIDA M-H; Fry P. *Pluralismo, Espaço Social e Pesquisa*. São Paulo: Hucitec, 1995.

Como criticava as imagens de outros, na ANPOCS de 2003, decidi escutar o que tinham a dizer sobre o meu filme de família: poderia vir à público sem muito vexame? Foi um encontro “clandestino” para o qual convidei alguns colegas na caída da noite, na hora da caipirinha, na piscina do hotel. Engoli as críticas, incorporei as sugestões e reeditei “Bebela e a Revolução Gaúcha de 1923”. Mas, foi duro!

Na RBA, tive outras atuações além dos grupos de trabalho, mesas redondas e oficinas.

Em 2002 fui presidente do Prêmio Pierre Verger (PPV). Naquela época, a comissão organizadora também era julgadora e só havia o prêmio para filmes etnográficos. Conversei com vários colegas para propor o PPV para ensaios fotográficos, já que Pierre Verger era fotógrafo e não cineasta. Assim, na RBA de Gramado, organizamos o 1º Concurso de Ensaios Fotográficos com a exposição dos selecionados. Neste mesmo ano, levei os ensaios para a ANPOCS, já que também fazia parte da Comissão da Imagem e Som.

Em 2008, fui convidada pelos membros do GTAV²¹ para coordená-lo na gestão 2008-2010. Foi um biênio de muito trabalho. Propus ao Comitê a criação de duas comissões: a organizadora e a julgadora, com divisão de trabalho e, principalmente, autonomia total ao júri. Então, na RBA 2010, fui coordenadora das atividades audiovisuais, junto com a representante da UFPA²² e outros colegas. Fizemos a seleção dos trabalhos que iriam a julgamento, mas sem participar da decisão do júri do PPV.

Nesse período, também criamos o 1º Blog do GTAV/CAV para postar informações das nossas atividades e apresentar os laboratórios/núcleos, eventos, festivais etc. Por meio do blog, criamos o *mail listing* aba-gtav@yahoogrupos.com.br. Instrumentos maravilhosos que aproximaram pesquisadores de muitos cantos do planeta.

Outro projeto que me é caro foi a criação da Coleção de Vídeos e Fotografias Etnográficas (1996-2008), lançada na 27ª RBA, em 2010, organizada pela Claudia Turra Magni e por mim: 18 vídeos etnográficos e 13 ensaios fotográficos premiados nos concursos de 1996 a 2008. A imagem

21 Grupo de Trabalho em Antropologia Visual.

22 Universidade Federal do Pará.

da capa desse cofre é belíssima, projeto de Mauro Bruschi. Propus que essa fosse a imagem do PPV porque ela condizia totalmente com o prêmio. O presidente da época, Carlos Caroso, embora não fosse da Antropologia Visual, apoiava todos nossos projetos e decidiu que os premiados de todas as categorias da RBA daquele ano receberiam este cofre com 3 DVDS. Para nós, isso foi uma consagração.

Quando Bela Feldman Bianco assumiu a presidência da ABA, em 2011, eu ainda era coordenadora do GTAV e comecei a insistir para que mudassem os títulos dos comitês de assessoramento da ABA, pois o Grupo de Trabalho se confundia com os GTs das RBAs. Fiquei feliz com a mudança para “Comissão” de Antropologia Visual/CAV.

Ainda nesse biênio, fui convidada pela coordenadora da área de Antropologia e Arqueologia da CAPES para participar da Comissão de Elaboração do Qualis Audiovisual/Roteiro de Avaliação de Produtos Audiovisuais, composta por Sylvia Caiuby (USP), Carmen Rial (UFSC), Ana Luiza C. da Rocha (UFRGS) e eu. Esta comissão elaborou um projeto de criação e implantação de um sistema de avaliação das produções científicas audiovisuais (vídeos, fotografias, web). Um ou dois anos de preparação, muitas consultas e debates, troca de alguns membros e apresentação na reunião do Comitê de Antropologia da CAPES. Bizarro porque eu era a única que não pertencia a um Programa de Antropologia e as colegas me elegeram para ir ao “abatedouro”! Digo abatedouro porque muitos Programas ainda não tinham produção audiovisual e perderiam pontuação para os que tinham. Foi só lá, na mesa com os coordenadores de Antropologia, que entendi porque minhas colegas não quiseram participar. Não fosse o apoio irrestrito da coordenadora da área, Lia Zanotta Machado, não teríamos vencido. O CTC da CAPES aceitou. Infelizmente, as coordenações de Sociologia nunca quiseram bancar esta batalha, e nós não podemos incluir nossos trabalhos audiovisuais como produção intelectual e não artística.

Nossos esforços de sedimentação do campo também incluíam a divulgação da Antropologia Visual para fora das nossas fronteiras. Começamos pela RAM (Reunião e Antropologia do Mercosul) e os intercâmbios foram muitos e frutíferos.

Em 2001, Sylvia Caiuby e eu fomos ao evento internacional de antropologia visual mais importante: *Putting the Past Together*, em Göttingen,

Alemanha. Foi um dos eventos mais emocionantes da minha carreira porque lá estava a primeira geração da Antropologia Visual do mundo: John Marshall, Peter Crawford, Ian Dunlop, Paul Hockings, Richard Leacock, Karl Heider, Luc de Heusch, Jean Rouch, Émile de Brigard e outros mais, e os das gerações seguintes que também são nossos referentes: Paul Henley, David MacDougall, Jay Ruby, enfim. Era muita gente! Lá encontramos Cornélia Eckert e Ana Luiza Rocha. Éramos quatro representantes da primeira geração da Antropologia Visual brasileira.

Em fevereiro de 2002 fui convidada pela Reitora da UERJ, Nilcéa Freire, para participar da 3ª Convenção Internacional de Educação Superior, em Havana, e apresentar a Antropologia Visual da UERJ como nova tecnologia de ensino. Lá fui eu!

Destaco estes dois eventos internacionais, mas participei durante muitos anos do *Festival do Réel*, do *Bilan du Film Ethnographique*, hoje Festival Jean Rouch, do *Festival du Film Documentaire de Lussas* e muitos outros. Lugares de troca e de aprendizagem.

Lugar de destaque: o INARRA, meu canto e encanto na UERJ

Foi criada, em 1994, como linha de pesquisa da Pós-Graduação: Imagens, Narrativas e Práticas Culturais/INARRA, e inscrita no Diretório de Pesquisa do CNPq. Éramos cinco colegas de áreas e disciplinas diversas, que foram saindo aos poucos e fiquei coordenando o INARRA, que deixou de ser linha e se manteve como Grupo de Pesquisa do nosso Programa e do CNPq.

O INARRA congrega pesquisa, ensino e extensão. Cursos na graduação e na pós-graduação, oficinas de imagens, workshops e os Seminários Imagens e Narrativas. Hoje, o INARRA é constituído apenas de pesquisadores que incorporam o audiovisual em suas pesquisas: Barbara Copque, Mariana Leal Rodrigues, Aline Gama, Marcos Albuquerque, Edney C. de Souza, Maria Raquel P. Lima e nossos alunos(as).

Desde o início, sabia que uma das diretrizes para fundamentar a Antropologia Visual na UERJ e no Brasil seria a troca com pesquisadores nacionais e internacionais. Então, em 1995, através do nosso Programa de

Pós-Graduação em Ciências Sociais, convidei Marc Piault como professor visitante para participar dos meus cursos na Pós e na Graduação. Durante essa estadia, aconteceu a RAM de Tramandaí/RS, onde conhecemos Cristina Argota, que nos convidou para a *VI Muestra Nacional de Cine y Video Documental Antropológico y Social* de Buenos Aires. Foi lá que

Desde o início, sabia que uma das diretrizes para fundamentar a Antropologia Visual na UERJ e no Brasil seria a troca com pesquisadores nacionais e internacionais

conheci Carmen Guarini, da Universidade de Buenos Aires, e passamos a organizar muitos eventos juntas.

Em 1996, Patrícia Monte-Mor e eu realizamos o Seminário Imagens da África e o lançamento do livro *Ewé*, de Pierre Verger, sobre as plantas lorubá, na Casa França-Brasil. Nesse lançamento, conheci Gisèle Omindarewa, mãe de santo francesa que vivia na Baixada Fluminense, e tive a ideia de realizar um filme *portrait* sobre ela. Em 2010, este filme foi convidado para o Festival do Cinema Brasileiro em Paris, em Toronto e no Quebec. Ele recebeu dois prêmios: melhor documentário do III Festival do filme Etnográfico de Recife (2011) e melhor edição do III *Bahia Afro Film Festival* (2010).

Outra convidada do nosso Programa de Pós-Graduação, do INARRA e da 3ª Mostra de 1996, foi a antropóloga e cineasta Eliane de Latour (EHESS). Ela foi minha professora na EHESS e fiquei feliz por aceitar dar palestras nas minhas aulas.

Em 2001, organizei a 1ª Oficina de Iniciação às Técnicas e à Linguagem Audiovisual: com a câmera na mão. Christine Fayot, amiga, documentarista e *camerawoman*, estava no Rio e dirigiu comigo a oficina, baseada na ideia dos *Ateliers Varan* que conhecíamos muito bem. Com o apoio da FAPERJ e da UERJ, trabalhamos durante três semanas: aulas de linguagens e técnicas, uma semana para o campo, dois ou três dias de filmagens e edição. Formamos três equipes que realizaram os filmes “Na Glória...” “Um dia, Um Gato” e “Pescadores do Posto 6”. Após esta experiência, realizo estas oficinas frequentemente.

Ainda em 2001 criei o projeto de extensão “Cinema & Antropologia: os bastidores do filme etnográfico”, em parceria com a TV Universitária. A ideia é de uma conversa com pesquisadores-cineastas sobre as condições

de realização do filme, as formas de interação com as pessoas filmadas, as particularidades de cada um, a relevância do uso da imagem nas Ciências Sociais. Já temos várias edições, disponíveis no site do INARRA. Organizei um livro²³ com resenhas de 30 filmes elaborados por estudantes de graduação e pós-graduação para estimular a análise fílmica.

Em 2002, o INARRA organizou um seminário muito importante para a Antropologia Visual da UERJ: Cinema e Ciências Sociais. “Edifício Master”, do Coutinho, acabara de ser lançado e “Cidade de Deus” seria lançado brevemente. Participaram Eduardo Coutinho, Kátia Lund, Consuelo Lins, Geraldo Sarno, entre outras celebridades. Três dias de debates e público de 250 pessoas diariamente.

Assim surgiram os Seminários Imagens & Narrativas. O terceiro seminário foi internacional, um pequeno ensaio espelhando aquele de Göttingen. Convidados internacionais: Bill Nichols, Lourdes Roca, Catarina Alves Costa, Carmen Guarini e muitas(os) das(os) nossas(os) parceiras(os) brasileiras(os). Dois dias de muitas trocas e alegrias que, sem nossos alunos da Antropologia Visual, nada teria sido possível!

Deste seminário surgiu a ideia das videoaulas. Mariana Leal e Ana Clara Chequetti, na época doutoranda e graduanda, decidiram entrevistar Bill Nichols. Esta foi a nossa primeira videoaula. A partir daí fizemos outras com participação de pesquisadores e os estudantes do INARRA: Aline Gama, Edney de Souza, Barbara Copque e Mariana Leal.

Faltou falar dos meus filmes e livros. Há vários anos elaborei um projeto chamado “Indivíduo e Memória Social”, pensando em estudar biografias de pessoas que tinham uma história para contar. Na França, eles chamam de *film portrait*, um retrato que é mais do que um simples enquadramento na vida profissional do biografado, aborda também alguns ângulos da vida pessoal.

Eu sou muito lenta na produção dos meus filmes. Por exemplo, iniciei as filmagens de “Gisèle Omindarewa” em 1998 e só finalizei onze anos depois, em 2009. O filme sobre a minha avó - “Bebela e a Revolução Gaúcha de 1923” - também levou dez anos para finalizar. Já o *portrait* do Etienne

23 PEIXOTO, Clarice. (Org.) *Antropologia & Imagens: os bastidores do filme etnográfico* v. 2. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. O v. 1, *Antropologia & Imagens: narrativas diversas*, foi publicado juntamente.

Samain, “De um Caminho a Outro”, foi realizado em apenas três meses, em 2008. Estávamos no seminário “Imagens e Processos Históricos e Sociais na América Latina”, parceria entre o INARRA e o CPDA/UFRRJ²⁴, na Ilha Grande, do qual participaram Etienne Samain, Carmen Guarini (UBA²⁵, Argentina), Norma Fernandez (documentarista argentina) e Hector Alimonda (CPDA/UFRRJ). Uma noite, no bar de D. Teresa, o Etienne nos revelou que iria se aposentar. Veio logo a ideia de um filme *portrait* para lançar na RBA de Porto Seguro, que seria realizada brevemente. Uma homenagem ao nosso amigo inspirador. Um momento de sua trajetória que focalizamos foi sua vida religiosa: Etienne tinha sido padre. Sou sua amiga e não sabia disso, ele nos revelou neste seminário: “Vocês sabem que eu fui padre?”. Ele estava acompanhado de sua primeira mulher, *Godeliève*, e começaram a contar sobre a vida pessoal, como eles se conheceram, o abandono da batina e a escolha pela Antropologia e Antropologia Visual. Etienne é fruto das relações pessoais e profissionais que teceu ao longo de sua trajetória, seus relatos são enriquecidos com as fotografias que produziu – fotografava e desenhava muito em campo.

Foi um trabalho muito intenso, mas muito gratificante. O *Portrait* é isso. Foi o primeiro filme que realizei com duas câmeras e um grupo de doutorandas(o): Barbara Copque, Gleice Mattos Luz, César Augusto Carvalho sob minha orientação e Fabiana Bruno sob a do Etienne Samain. Maravilhosa equipe.

Depois desse, nunca mais trabalhei *en solo*. A ideia do filme seguinte, “Ilha Grande em Outros Tempos” (2010), veio logo após a realização do filme sobre o Etienne e também foi realizado com um grupo de mestrandos e graduandos. Fabiene Gama, que na época era mestranda, fez a câmera. O filme “Roberto DaMatta e seus Carnavais, Malandros e Heróis” (2013), dirigi com Mariana Leal e Barbara Copque, e César Carvalho foi da equipe de roteiro²⁶.

Iniciei minha trajetória na Antropologia Visual com um filme sobre sociabilidade na velhice – “Em Busca do Pequeno Paraíso” (1993) - e finalizo a carreira de antropóloga-realizadora com um filme sobre um asilo para velhos no Rio de Janeiro - “IntraMuros” (2015) – inserido na pesquisa

24 Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

25 Universidad de Buenos Aires.

26 Todos os filmes estão disponíveis no site do INARRA: www.inarra.com.br.

“Violência familiar e violência institucional contra pessoas envelhecidas”. Nesta pesquisa, também de caráter comparativo (Paris / Rio de Janeiro), trabalhei com *survey*, entrevistas, observação participante e imagens. Várias técnicas de pesquisa que me permitiram entender melhor essa questão social contemporânea sobre a violência contra velhos. Novamente trabalhei com uma equipe de estudantes bolsistas PIBIC²⁷ e de Extensão.

Importante dizer que nem sempre uso imagens nas minhas pesquisas. Para algumas, elaborei um *survey*; em outras trabalhei apenas com entrevistas e observação²⁸. Em várias, usei uma conjunção de métodos quantitativos e qualitativos porque acredito que nos oferece um rico recurso de pesquisa. Acho que não são todas as pesquisas em que o uso da imagem é pertinente, pois nem sempre ela enriquece nossa compreensão sobre a situação social estudada. Em algumas delas, eu queria conhecer um universo mais amplo, então o *survey* me deu essa resposta e não a imagem. Em outras, o acompanhamento por meio de uma observação muito mais focalizada e aprofundada, que talvez a imagem não me permitisse, foi mais adequada para entender os elementos que buscava.

Ao longo desses anos publiquei alguns livros²⁹ e vários artigos no campo da Antropologia Visual e realizei os sete filmes etnográficos acima.

Finalizo essa nossa conversa dizendo que, para mim, o uso de imagens fílmicas, fotográficas, iconográficas

para mim, o uso de imagens fílmicas, fotográficas, iconográficas ou outro tipo qualquer de imagem só tem sentido na Antropologia se ele estiver inserido em pesquisa. Para isso, temos que conhecer técnicas e narrativas cinematográficas ou fotográficas e suas linguagens

27 Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica.

28 Me arrependo de não ter usado imagens na pesquisa ‘Envelhecimento, políticas sociais e novas tecnologias’, realizada na França, em 1999. Eu e a antropóloga Françoise Clavairolle, do Laboratório Techniques et Culture do CNRS/Centre National de la Recherche Scientifique, obtivemos financiamento do Ministère de l’Emploi et de la Solidarité (MIRE) e da Caisse Nationale d’Assurance Vieillesse (CNAV) para desenvolver esta pesquisa, no município de Verrières-Le-Buisson. Infelizmente, a maioria das pessoas foi entrevistada em espaços institucionais (Correios, bancos, asilos, Prefeitura, associações) que não autorizaram o registro de imagens. Publicado pela ed. FGV, 2005.

29 Alguns deles já foram citados. Faltaram: PEIXOTO, Clarice E.; LUZ, Gleice M.; COPQUE, Barbara (Org.) *Famílias em Imagens*, Rio de Janeiro: ed. FGV, 2013; PEIXOTO, Clarice; COPQUE, Barbara. (Org.) *Etnografias Visuais. Análises Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

ficas ou outro tipo qualquer de imagem só tem sentido na Antropologia se ele estiver inserido em pesquisa. Para isso, temos que conhecer técnicas e narrativas cinematográficas ou fotográficas e suas linguagens. Acho fundamental conhecer o significado de um plano, de um ângulo, para produzir imagens etnográficas que deem mais significado à cena filmada ou fotografada. É fundamental conhecer essas técnicas e linguagens para não produzir imagens que reforcem as fragilidades dos sujeitos. Lembrando que, muitas vezes, estudamos sujeitos fragilizados pela sua situação social, pelos preconceitos e estigmas sociais. Conhecendo-as, enriquecemos a nossa compreensão da realidade social estudada. Eu sou absolutamente contra a ideia de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” e sair por aí tudo registrando porque, como dizia Rouch, produzimos imagens sem nenhum conteúdo etnográfico. É por isso que também sou contra já entrar no campo filmando ou fotografando. No meu modo de ver e trabalhar, nós temos que seguir os preceitos da Antropologia: conhecer o campo, as pessoas, suas práticas, crenças e comportamentos. Observar aqueles que seriam fundamentais para contar e mostrar essa história que queremos revelar por meio de imagens.

Fico por aqui. Agradeço imensamente a todas e todos que estiveram aqui nessa sala e tiveram a paciência de me escutar. Eu estou muito feliz, muito emocionada.

Philipi Bandeira: Na verdade, a Clarice conseguiu elencar e contextualizar toda essa trajetória de uma maneira muito interessante. Enfim, uma narrativa muito agradável, muito afetiva também. Duas curiosidades: ainda em 1992, com Pierre Jordan, como foram os diálogos naquela mostra muito importante: *Premier contact, premier regard?* Foi um momento particular, muito importante, decisivo até, na Antropologia Visual brasileira e você estava lá com ele. E a outra pergunta ainda sobre a implementação do INARRA. Você falou em duas ocasiões sobre ele: um seria como se deu essa adaptação da linha de pesquisa para o grupo. Outro ponto, que é muito interessante – os “Cadernos de Antropologia e Imagem” e a formação em Antropologia Visual - essa ponte de trazer autores, filmes, textos, o aprendizado da Antropologia Visual na França, quer seja em Nanterre ou na École, mais prática e mais teórica, que foi essencial. Como foi essa sua disposição e diálogo para entender um pouco essa ponte: França – UERJ e depois UERJ – Brasil?

Clarice: Vamos lá! Philipi, foi nesse evento, *Premier regard, premier contact*, que Pierre Jordan nos apresentou um projeto que ele desenvolveu na École e a parceria do Museu de Marseille. Era um projeto fantástico porque na época não existia internet. Tratava-se de um banco de imagens com os primeiros filmes realizados no mundo e no qual a busca podia ser feita por título de filme, realizador, etnia, língua, país... Ele publicou o catálogo com todas estas informações. O artigo de apresentação do livro – Primeiro Olhar, Primeiro Contato – foi publicado no primeiro número de *Cadernos de Antropologia e Imagem*.

Sobre a relação entre a linha de pesquisa, Cadernos, Intercâmbios e Formação em Antropologia Visual. Como a linha Imagens, Narrativas e Práticas Culturais pertencia à pós-graduação e logo a inscrevemos no Diretório do CNPq como Grupo de Pesquisa. Então, eram Linha e Grupo de Pesquisa. Assim, tínhamos mais possibilidades de financiamento para convidar pesquisadores internacionais e, no início, vieram os franceses, dado que eram os que eu melhor conhecia, depois fomos ampliando os intercâmbios. A Linha de Pesquisa da pós se extinguiu, mas mantivemos o nome só para o -Grupo de Pesquisa da pós-graduação.

O *Cadernos de Antropologia e Imagem* foi fundamental para o ensino e a pesquisa em todos os grupos brasileiros de Antropologia Visual e ainda é. A criação de um acervo de filmes sempre foi muito importante. Temos mais de 700 títulos no acervo do INARRA, que são emprestados aos professores para seus cursos e aos alunos. A Antropologia Visual era uma novidade como disciplina, muitos estudantes aderiram e eles foram o estímulo para realizar seminários, oficinas e tudo mais.

Claudia Turra: Clarice, tu consideras que o desenvolvimento da Antropologia Visual no Brasil se expandiu mais do que em outros países? Inclusive eu vejo uma diminuição dessa terminologia em outros países, ou talvez um transbordamento desse tipo de produção para outros campos. Então são duas questões: 1) a comparação entre a Antropologia Visual do Brasil em relação a de outros países, e 2) se novas terminologias, como Antropologia Multimodal, Antropologia Sensorial e outras tendem a substituir a designação que prevalece aqui, de Antropologia Visual.

Clarice: Claudia, você tem toda a razão. A Antropologia Visual se espraizou aqui no Brasil, foi um “boom” incrível. Interessante porque, lá em

Göttingen, dentre aqueles que são nossa inspiração e referência fundamental, poucos tinham grupos de pesquisa, laboratórios de antropologia visual. Sem dúvida, o Brasil, na América Latina, foi o pioneiro e o que mais se estendeu no território. Creio que, sem dúvida, também produzimos mais. Mas, não tenho certeza de que toda a produção de imagens está inserida em uma pesquisa antropológica. Sou da primeira geração, não me considero cineasta, eu sou uma antropóloga que trabalha com imagens. É claro que eu devo dar atenção à estética, à linguagem e conhecer as técnicas que irei empregar e como usá-las. Contudo, nos meus filmes, a estética nunca prevalece ao conteúdo e aquilo que eu quero revelar. Eu cuido para que os filmes tenham algo a dizer e que sejam do interesse de pesquisadores, quiçá do público em geral. O filme “Bebela e a Revolução Gaúcha de 1923” tem muitos problemas técnicos³⁰ e, no entanto, ao ser apresentado ao público da cidade de Posadas, no IX Congresso Argentino de Antropologia (2008), a questão tratada pelo filme era do interesse dos moradores mais velhos porque acompanharam esta revolução nas cidades brasileiras fronteiriças. Um debate interessante, emocionante e nenhuma crítica aos problemas técnicos. Assim, para mim, é a pesquisa que está em jogo.

Sobre a terminologia. Nossa geração se formou em universidades que, naquela época, adotavam Antropologia Visual e só trabalhavam com fotografia e filme. Eu vinha da França, onde essa era a terminologia. Sylvia C. Novaes fez o pós-doutorado em Manchester, também mais voltado para filmes, dada a parceria com o *Granada Center*. Cornélia Eckert e Ana Luiza Rocha fizeram pós-doutorado na França, com Jean Arlaud, também com filmes. Esses eram os termos da época. E é evidente que depois de mais de vinte anos surgiram outras linguagens e formas de expressão como a performance, o desenho, a web. Tudo mudou, inclusive novas tecnologias, e cabe a vocês buscarem o melhor termo para agregá-los. Como disse minha avó no filme *Bebela*: “eu já estou de saída!” Eu escolhi trabalhar com o filme etnográfico porque considero que o som e a imagem em consonância são mais expressivos e ricos para entender os gestos, as práticas sociais acompanhadas de seus relatos. Então, eu deixo o debate da terminologia para vocês.

Nilson Almino: Eu queria fazer duas perguntinhas para você. Uma relacionada ao ensino de Antropologia Visual para fortalecer ainda mais

30 Ler PEIXOTO C. Filme etnográfico: as escolhas do fabricante de imagens. In: PEIXOTO, C.; COP-QUE, B. (Orgs). *Etnografias Visuais*. Análises Contemporâneas. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

a linguagem visual na Antropologia. Será que seria interessante a gente pensar numa pós-graduação específica ou até mesmo numa graduação? E, pensando mais nos filmes, principalmente no “IntraMuros”: houve algum tipo de restituição para os idosos do abrigo? E como é que foi a reação deles? Eu queria que você falasse um pouquinho a respeito da importância da restituição.

Clarice: Eu não posso falar pelos outros grupos e universidades porque nunca assisti às suas aulas. Acho que já apontei um pouco aqui que na formação de Antropologia Visual da UERJ oferecemos oficinas de imagens, produção de filmes com estudantes, visionamento e análise de filmes. Nos cursos de antropologia visual na graduação e na pós, às vezes, o foco é um tema e discutimos textos da literatura nacional e internacional e filmes que tratam da temática. Os trabalhos finais são, sempre, filmes ou ensaios fotográficos e são discutidos em aula. Nesses cursos dou aulas sobre linguagem: o que é plano, contra plano, ângulo, qual o significado de cada plano, de cada ângulo, por que filmar assim, por que não filmar assim? Levo câmeras para a sala de aula e mostro e projeto, o que é uma câmara alta/*plongée*, uma câmara baixa/*contre-plongée* e seus significados. Isso porque, como disse antes, dependendo dos sujeitos que estamos filmando, podemos fragilizá-los ainda mais ou damos uma maior importância a eles, dependendo do ângulo utilizado. Isso tudo eu ensino em aula. Creio que, da mesma maneira que os documentaristas buscam conhecer melhor as situações sociais que vão tratar nos filmes para se inspirar, nós não podemos desconhecer as linguagens que pertencem a outras disciplinas: ao cinema, à fotografia, à web, ao desenho. Isso é importante porque nossa antropologia visual será mais rica e muito bacana.

Sobre as oficinas de imagens, em algumas delas saímos do campus da UERJ. As equipes fazem uma semana de observação, selecionam as situações a serem filmadas e como filmá-las. Eles se revezam na câmara e captação do som, decupam as imagens e editam. Já fizemos em feira, praça, colônia de pescadores, Mercado Municipal, Centro de Tradições Nordestinas. O INARRA tem todos os equipamentos.

Sobre meu filme “IntraMuros”. Fizemos uma apresentação pública no abrigo e foi lindo! No final, vários deles reclamaram de não terem sido filmados, já que também tinham uma história para contar. Nesta apresentação

participaram quase todos os membros da nossa equipe. Foi muito legal. No final, tinha um enorme coquetel para os residentes e os convidados. Lamentavelmente, vários deles já tinham morrido. Restituo cópias para todos os sujeitos dos meus filmes, pois cederam suas imagens e seu tempo. No “Em Busca do Pequeno Paraíso”, como sua duração não poderia passar de vinte minutos, entreguei não só uma cópia do filme, mas também o copião para Odete, cujo marido tinha morrido, pois além das imagens, ela queria escutar a voz do marido. Ela morreu há três anos, fazia muito tempo que eu não tinha contato e recebi um e-mail da sua filha, dizendo que tinha encontrado o filme com os pais e me agradeceu muitíssimo. Eu fiquei bem sensibilizada.

Nesse filme, tem um casal brasileiro que se encontrou na praça e me chamou para ser a fotógrafa do casamento. Pouco tempo depois, o marido morreu e ela me pediu todas as imagens deles. A devolução das imagens é reciprocidade, eles nos cedem seu tempo e suas imagens, nosso contra-dom é a restituição de suas imagens. Mesmo porque as pessoas veem muito mais as imagens do que leem texto escrito. Se eu tivesse feito um filme na dissertação sobre a organização social de Fernando de Noronha em tempos de ditadura, as pessoas entrevistadas conheceriam o resultado da pesquisa. Eu fotografava clandestinamente, mas não mandei as fotografias, mandei cópias da dissertação. Todos agradeceram por carta, mas ninguém nunca leu. Para o filme sobre a “Gisèle Omindarewa”, ela solicitou muitas cópias para distribuir para amigos e os membros do terreiro.

Claudia: A Eveline, do Cine Tornado Festival, pergunta no *chat*: como é o processo de autorização de imagens para fotografar em espaços da Prefeitura? E a restituição e a devolutiva? São passíveis de serem analisadas na pesquisa?

Clarice: Conheço a Eveline e aprecio seu trabalho no Cine Festival Tornado. Sobre a autorização para filmar ou fotografar em espaços da Prefeitura ou institucional ou público é importante informar-se sobre a exigência. Para filmar no espaço público parisiense é exigido; aqui no Brasil nem tanto. Mas, para instituições, é fundamental, porque sem autorização não entramos nelas. Em relação aos sujeitos filmados, sem dúvida, temos que ter autorização também. Nos meus filmes sempre solicito, nem sempre uma assinatura no papel, mas assim que ligo o *play!* Raramente tive recusas e acredito que o trabalho de campo que antecede a filmagem cria uma

relação de confiança entre aquele que filma e aquele que é filmado. Então, depois de muito trocar com eles, depois de muito conviver, eu pergunto se eles permitem que eu registre as histórias que eles têm para contar.

É assim que penso. Temos que dar muita atenção às pessoas filmadas e ter muita sensibilidade para perceber suas fragilidades. Sensibilidade ao seu olhar e ao que elas têm para contar. Temos que valorizar as pessoas, valorizar as suas histórias, acreditar nessas histórias. E a antropologia visual, para mim, é uma questão de sensibilidade.

Nilson: Eu só queria saber sua opinião sobre aquela questão que já coloquei sobre um curso de graduação ou pós-graduação específica.

Clarice: Desculpas, eu não tinha entendido que a pergunta era sobre uma graduação específica. Graduação, jamais! E eu não acho e não concordo, nem com uma graduação em Antropologia. Eu acho que os nossos estudantes devem entender o campo das Ciências Sociais. Eles não podem ser preparados para já focar apenas na teoria e metodologia antropológicas. Eles devem conhecer as teorias sociológicas, entender o que estuda, assim como a Ciência Política. Não podemos formar pesquisadores que já iniciam estudos em um universo reduzido, que não saibam ler uma tabela, analisar um dado estatístico. Eles precisam de instrumentos teóricos para melhor entender as questões sociais no âmbito nacional e internacional e, posteriormente, aprofundar a compreensão dessas questões na chave da Antropologia. E se não concordo com uma graduação em Antropologia, menos ainda em Antropologia Visual! Graduação em Antropologia Visual? Vamos ensinar as linguagens e narrativas, eles escolherão seu objeto, o seu tema e só entenderão disso? A bibliografia será voltada somente para o tema e para as linguagens imagéticas? Nesse caso, melhor fazer uma graduação em um instituto de artes porque não estamos formando cientistas sociais, mas apenas uma pessoa que só entende daquele tema e da narrativa imagética. Eu acho que é muito importante uma formação mais ampla. Antropologia visual é uma especialização no campo da Antropologia. Talvez um curso de pós-graduação *lato sensu*. Uma especialização em Antropologia Visual, acho bem pertinente.

Claudia: Quando você falou da importância de não entrar com a câmera diretamente, sempre ter uma pesquisa prévia, antes da entrada em campo

com a câmera. Pergunto se você acha que existem exceções válidas, como “O Banquete dos Espíritos”³¹, de Virginia Valadão, por exemplo.

Clarice: Eu acho que você pode ter ganhos e pode ter muitas perdas. Ainda que neste filme Virgínia Valadão e Vincent Carelli tenham iniciado as tomadas ao chegar, este já era o campo da Virgínia, ela estudava os Enawênê Nawê há alguns anos. Nem no filme sobre a Gisèle Omindarewa entrei com a câmera, ainda que ela tivesse insistido para eu começar a filmar imediatamente. Isto porque acredito que poderia inibir as pessoas que frequentavam o lugar, e não queria arriscar a recusa de personagens, pessoas, que seriam importantíssimas para a pesquisa e o filme. Esta é a minha postura em todos os filmes que realizo, a pesquisa precede o registro de imagens. Talvez perca momentos e relatos interessantes, mas não perco o trabalho por inteiro. Eu não sei, Claudia, eu não consigo imaginar entrar num campo antropológico já com a câmera filmando tudo e todos. E o contato inicial? E a pergunta sobre se é possível filmar? Eu tenho um respeito enorme pelas pessoas que eu estudo e acho que talvez seja uma postura da nossa primeira geração. Eu acho que esse jeito de trabalhar, registrando já no primeiro contato, é muito desrespeitoso com as pessoas que vou estudar e filmar, e me parece muito jornalístico. Na Antropologia, uma das coisas mais ricas é a interação, a relação com as pessoas, criar uma relação de confiança. Porque estabelecendo essa relação, elas confiam as suas histórias e confiam nas imagens que vamos produzir. Eu reitero, Claudia, não faço uma pesquisa só para filmar, eu faço uma pesquisa antropológica, e se considero que as imagens irão enriquecer o meu conhecimento sobre este grupo social, este espaço, esta realidade social, peço licença para registrar. Eu não entro só para fotografar e/ou filmar porque eu não sou fotógrafa nem cineasta. Sou uma antropóloga que usa a imagem nas pesquisas.

Nilson: Eu tenho mais uma pergunta. Na verdade, tem a ver com a opção que você fez pelo *film portrait*. Não sei se eu posso chamar também de etnobiografia, mas aí você vai me dizer. Quais são as vantagens dessa estética do *film portrait* para outros estilos de documentários etnográficos que envolvem coletivos ou etnoficções? Queria que você comentasse: o que o *film portrait* pode ter de vantagens ou desvantagens com relação a outros estilos de filmes etnográficos?

31 *Yákwa: o Banquete dos Espíritos*, de Virginia Valadão, em quatro episódios sobre o mais importante ritual dos índios Enawênê Nawê, o Yákwa., 54min, 1995.

Clarice: Eu acho que não é uma questão de vantagem ou desvantagem. Eu estava trabalhando com memória: memória individual e memória coletiva na pesquisa *Indivíduo e Memória Social*. É através das memórias individuais que se constrói a memória social. Então, quando eu chamei de *film portrait* estava focada na ideia do *portrait* francês, que é muito mais ampla do que a ideia do nosso retrato, que seria a tradução. Não é só uma biografia do indivíduo, embora a biografia seja uma trilha, mas das relações do indivíduo com os outros, o espaço, etc. De como o indivíduo se insere num contexto social e no contexto privado. A ideia de *portrait* seria isso. Tanto é que, nestes filmes que realizei, não focalizei apenas na trajetória profissional de cada um deles, mas ela está inserida em que contextos e com quem? Mas também posso escolher um momento preciso dessa trajetória, como a participação da minha avó na revolução gaúcha de 1923 e o contexto em que se deu. Quem eram estas mulheres? Como atuavam? As relações de poder na cidade. Então, eu acho que não é uma questão de vantagem ou desvantagem, é uma questão de escolha.

Mas são filmes muito baseados em entrevistas e, eu confesso, também gosto muito de filmes que retratam realidades sociais, comportamentos e práticas, rituais. Aqui no Brasil, usamos muito as entrevistas em filmes, valorizamos mais o discurso, mesmo que estejamos filmando uma prática social. Na Europa, e a Claudia sabe disso, os filmes têm muito menos entrevistas. São filmagens das situações sociais, das práticas e comportamentos, como os indivíduos pensam, como agem. Raras são as entrevistas filmadas. Então, por isso eu não acho que é melhor nem pior, eles estavam inseridos em uma pesquisa e tive vontade de explorar por meio do que entendo por filme *portrait*.

Nilson: Mas a gente pode chamar de etnobiografias os filmes *portrait*?

Clarice: Eu não sei. Eu acho que é mais do que isso, como eu te falei... Não sei porque a gente tem que juntar todas as etiquetas numa só. Porque eu tenho tão forte essa coisa do *portrait* e eu vi algumas etnobiografias que eram muito pautadas na trajetória profissional dos indivíduos, ou apenas da relação com determinada situação social. Eu precisaria ver mais, talvez. Eu acho que eu vi poucas vezes para falar isso para vocês e fazer essa comparação.

Claudia: Clarice, eu acho que a tua paixão pela Antropologia Visual é contagiosa mesmo - e como a gente está em tempo de pandemia – con-

fesso que fui contagiada, ao longo do tempo, pelas coisas que você me disse, trabalhos que a gente fez juntas. Você me incentivou, abriu muitas portas, me apresentou a pessoas. As novas gerações não imaginam o esforço que tem atrás de todo o teu percurso. E eu, assim como toda essa equipe e a rede de pessoas que está nos assistindo agora, nós somos extremamente gratos a ti.

Clarice: Eu é que agradeço, Claudia. Como eu disse, uma trajetória não é um caminho solitário e você foi parceira em vários momentos. Fizemos muita coisa juntas. O seu filme “Habitantes de Rua” faz parte da série “Cinema & Antropologia: os bastidores do filme etnográfico”, disponível no site do INARRA. Então, eu acho que nosso trabalho é coletivo e eu agradeço muito a sua parceria.

Nilson: Eu agradeço demais Clarice a sua paciência, a sua disponibilidade, eu queria dizer também que você é nossa musa inspiradora aqui.

Clarice: Eu queria agradecer a todos e todas que vieram aqui nos visitar. Foram momentos muito agradáveis, momentos de rememoração. Lembrar deste trajeto é lembrar das pessoas que fizeram e percorreram comigo algum trecho dele, lembrar das parcerias. Nossa vida acadêmica não prescinde das parcerias, em todos os níveis. Eu quero agradecer a todos vocês.

Infelizmente, teremos que terminar assim no seco. Seria muito bom se pudesse convidar todos vocês aqui em casa, ir para cozinha, preparar um bom prato, tomar muita cerveja ou vinho e conversar sobre isso e muito mais. Seria maravilhoso ter todo mundo aqui. Desejo a todos vocês, das gerações mais novas, que continuem esse trabalho que foi muito importante. Como disse Claudia, a Antropologia Visual no Brasil é muito mais intensa, muito mais produtiva, muito mais espraiada e a gente não pode interditar essa praia definitivamente, somente nestes tempos de pandemia e confinamento. Quando a vacina chegar para todos e todas, espero que vocês abracem nossa Antropologia Visual.

Doi: 10.35260/54210119p.46-70.2022



Ana Lúcia Ferraz é mestre em Antropologia (1999), doutora em Sociologia (2005) e fez o pós-doutorado em Antropologia Visual, todos na Universidade de São Paulo (USP). Atua hoje entre os campos da Etnologia Indígena e da Antropologia Visual. Autora de uma série de filmes etnográficos, entre eles: “Feliz ano novo, véio!” (1999), “Jean Rouch, subvertendo Fronteiras” (2001), “Amores de Circo” (2005), “O aprendiz do samba” (2012), “Nosso Território” (2018).

O que é que podemos conhecer juntos: entrevista com Ana Lúcia Ferraz¹

Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz

Antonio Jerfson Lins de Freitas

Alexsânder Nakaóka Elias

Nilson Almino: Boa tarde, Ana Lúcia! Eu queria que você começasse falando da sua trajetória, da sua experiência, da sua história no campo da Antropologia Visual.

Ana Lúcia Ferraz: Boa tarde! Quero agradecer muito esse convite do Nilson. Eu me sinto muito honrada por fazer parte desse grupo de colegas convidados para dialogar sobre a Antropologia Visual no Brasil. Queria reconhecer, também, a importância do trabalho do Nilson, no LABOME, e na organização do “Visualidades”, evento que é, de alguma forma, uma janela para estarmos socializando nossos trabalhos, compartilhando entre colegas, formando, então, um campo comum a partir da imagem e do nosso jeito de produzir conhecimento na Antropologia, a partir do vídeo, do cinema, da fotografia.

Bem, eu estudei na Universidade de São Paulo, fiz Ciências Sociais. Ainda no fim do curso de graduação, a professora Sylvia Caiuby Novaes



¹ A entrevista foi realizada em 02 de junho de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/KcP3xqxfimo>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas, Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira e Antônio Jeferson Lins de Freitas.

estava voltando de um pós-doutorado que realizou junto ao *Granada Center for Visual Anthropology*, em Manchester. Ela foi trabalhar com o Paul Henley e voltou dessa experiência muito animada a constituir um laboratório para a produção de imagem e som em Antropologia, o LISA. E eu, então, como estudante naquela época, me engajei nessa equipe, e desse grupo eu participo até hoje e isso faz mais de vinte anos. Era 1995 e eu estava me formando, já definida para seguir o trabalho na Antropologia e experimentando, então, com a fotografia e o vídeo em campo, fazendo etnografia.

Primeiro fiz etnografia com grupos de trabalhadores industriais que viviam a ameaça do desemprego. E fui contatada pelos meus interlocutores de pesquisa, que a essa altura já era pesquisa de mestrado, para encontrar com eles. Eles pediram a presença da câmera. Eu estava desde 1995 em campo e, em 1997, mais ou menos, foi o momento em que a *Ford* [empresa de automóveis] de São Bernardo do Campo demitiu 2800 trabalhadores. Eu gosto de evocar a experiência concreta etnográfica, porque sinto que, tanto quanto a formação acadêmica, essas experiências de campo me formaram como sujeito produtor de conhecimento. Naquele contexto, a presença da câmera era muito importante para documentar as respostas dos trabalhadores, que não eram poucos. Eram quase 3000 pessoas que, naquele momento, tinham um grande problema em sua vida, porque estava posta a questão do desemprego. E o que aconteceu foi que esses trabalhadores resistiram por muitos meses...até que se negociou. E eu documentei esse processo de perto e de dentro. Este é o filme “Feliz Ano Novo, Véio!”. E eles me dirigiam a estar nos momentos certos, nas horas exatas para encontrar as pessoas. Essas demissões foram revertidas, os trabalhadores não as aceitaram. E a gente foi, ao longo do tempo, sempre devolvendo as imagens; essas devoluções do material filmado, para aquele grupo que vivia uma situação de risco, eram momentos fundamentais de construção de uma aliança, de uma força coletiva. Aquele momento, de fato, foi uma escola, digamos assim, de aprender a fazer fazendo.

Por um lado, a gente já tinha no Grupo de Antropologia Visual (GRA-VI), na Universidade, algumas ofici-

Eu gosto de evocar a experiência concreta etnográfica, porque sinto que, tanto quanto a formação acadêmica, essas experiências de campo me formaram como sujeito produtor de conhecimento.

nas de fotografia, oficinas de roteiro... A gente sempre pensava, enquanto GRAVI, grupo coordenado pela professora Sylvia Caiuby, uma formação paralela que não estava no currículo do curso de Ciências Sociais, nem no currículo do mestrado em Antropologia. Mas, enquanto grupo e como pesquisadores em campo, nós sentíamos a necessidade de fortalecer a formação para a produção visual. Então, a gente chamava pessoas que

vinham fazer oficinas ou apresentar trabalhos em processo. Aí tínhamos uma pauta de estudos comum enquanto grupo. Nesse tempo, a gente conseguiu montar a infraestrutura do laboratório, com várias ilhas de edição, câmeras, todo um material de som, tudo que é necessário para a produção de vídeo etnográfico.

Ao longo desse tempo, pelos caminhos da vida, e para seguir trabalhando com o mesmo tema, fiz o doutorado em Sociologia, também na USP. Então, eu fiz o mestrado em Antropologia e o doutorado em Sociologia, mas continuei participando do Grupo de Antropologia Visual a vida inteira, acompanhando, também, o trabalho de vários colegas. Nesta época, estava no grupo a Miriam Moreira Leite, uma pesquisadora importante do campo da fotografia, da fotografia histórica e com ela fiz alguns trabalhos também. Era uma interlocutora muito querida! A gente também constituía coletivos dentro desse grupo para produzir audiovisualmente a partir das pesquisas dos colegas. Então, com a Miriam, fizemos um filme que é a adaptação da pesquisa de doutorado dela, que é a história de uma feminista, anarquista, que se chamou Maria Lacerda de Moura, uma pesquisadora, professora de história das mulheres, que viveu no comecinho do século XX. Era uma pesquisa em história e a gente reconstrói como biografia, que vai variando conforme o panorama político da época. E reconstruímos a partir de toda a documentação da Miriam, mas criando um dispositivo ficcional para dar a ver a presença de Maria Lacerda de Moura, que era uma mulher importante, forte, com toda uma reflexão e um discurso sobre a condição feminina no Brasil. Então, a gente fez esse filme, que se chamou “Maria

E a gente foi, ao longo do tempo, sempre devolvendo as imagens; essas devoluções do material filmado, para aquele grupo que vivia uma situação de risco, eram momentos fundamentais de construção de uma aliança, de uma força coletiva.

Lacerda de Moura: trajetória de uma rebelde”. E, mais tarde, seguindo o diálogo com a Miriam, junto com Andrea Barbosa e Francirosy Ferreira, fizemos a biografia da própria Miriam Moreira Leite, uma espécie de história intelectual dessa geração que se forma na Universidade de São Paulo, recém constituída, que ainda era na rua Maria Antônia, antes da Ditadura Militar. A gente vai reconstruir os diálogos dela, aí estão Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes, nomes importantes na reflexão sobre o Brasil e sobre o que podem as Ciências Sociais quando, de fato, se deixam sensibilizar pelos acontecimentos.

Depois dessas experiências, eu volto para a Antropologia porque eu não queria que o meu último título fosse em outra área. Eu volto para fazer um pós-doutorado em Antropologia Social na mesma USP e proponho ao GRAVI um projeto de pesquisa que tem a ver com a tradição do circo-teatro: qual é o lugar do riso no circo-teatro - uma tradição familiar, de circos pequenos que hoje estão em risco com a situação de pandemia. O isolamento social é complexo para os artistas que vivem de bilheteria, não é? Todas essas artes da cena que vivem das apresentações estão hoje numa situação absolutamente complicada, porque não têm público! Mas, na época, eu realizei com eles alguns documentários estudando a situação, a organização do trabalho no circo, que é uma empresa familiar. Esses pequenos circos de família, que viajam, têm repertório para permanecer em pequenas cidades do interior, em geral, dois ou três meses, e logo seguem seu modo de vida nômade, vivendo da relação com esse meio onde o circo chega, apresentando o seu repertório teatral, de variedades, enfim... E ali, depois tem dois vídeos, em que um é um estudo da divisão sexual do trabalho e dos gêneros encenados no circo, e o segundo documentário é a história da família circense e da relação das artes da cena com outros meios, como o cinema de grande bilheteria. Eles contam como é que, para a geração dos anos cinquenta, o cinema de grande público foi deixando o circo marginalizado; ele foi perdendo o público para o cinema e logo para a televisão. Isso é um pouco o segundo filme “O palhaço, o que é?”. E, finalmente, faço uma etnoficção que se chamou “Amores de Circo”, que busca tematizar esse riso sobre as relações familiares, especificamente sobre o casamento e suas zonas de tensão, o adultério, a prostituição; todos esses eram assuntos que a dramaturgia circense trabalhava. Mas nesse diálogo eu vou, então, afinando o interesse que eu tinha em torno da própria ideia

de dramaturgia, de como contamos histórias... O que podemos aprender com as artes, nesse caso as artes cênicas, o teatro, a dramaturgia? Como a gente pode pensar também a escrita etnográfica, sensibilizada a partir desse diálogo com o campo das artes, pensando as nossas formas de contar histórias? Então, eu sempre tento, nos meus trabalhos, experimentar com os grupos a partir das linguagens estabelecidas, dadas nos mundos sociais estudados. Qual é a forma da linguagem? Como se contam histórias nesses meios? Para ver como é que a própria etnografia se inspira ou dialoga com as formas próprias dos mundos que a gente estuda.

Esta é uma reflexão sobre a própria escrita etnográfica, não é? Queria, nessa reflexão sobre a minha experiência pessoal, evocar um pouquinho esse elemento, da importância de um espírito experimental, digamos assim, que não só está buscando informação ou dados no campo, mas que está, de fato, coabitando um mundo para aprender como é que, daquele espaço, se pode ver, se pode contar histórias, se pode experimentar a vida.

Eu fui caminhando por esses campos e, logo em 2010, eu passo no concurso para professora na Universidade Federal Fluminense e vou morar no Rio de Janeiro, em Niterói. E lá, assumo a tarefa de construir o “Laboratório do Filme Etnográfico”, porque essa infraestrutura para seguir produzindo na área não estava dada na Instituição, naquele momento. Era o momento de construir projetos, de apostar na construção de uma infraestrutura pública para a produção de conhecimento em imagem e som na Antropologia. Para isso eu dediquei vários anos do meu trabalho. E, estando em Niterói, entrei em contato com o grupo Guarani, que vinha de uma caminhada longa e que estava indo para a região de Maricá, onde ainda resta alguma mata nativa e as águas ainda têm peixes. Eles decidiram se localizar ali e procuraram a universidade e o Laboratório, pedindo apoio para documentar a construção de uma casa tradicional que eles iam

Queria, nessa reflexão sobre a minha experiência pessoal, evocar um pouquinho esse elemento, da importância de um espírito experimental, digamos assim, que não só está buscando informação ou dados no campo, mas que está, de fato, coabitando um mundo para aprender como é que, daquele espaço, se pode ver, se pode contar histórias, se pode experimentar a vida.

fazer no Museu de Arqueologia de Itaipu, em Niterói. A partir desse primeiro contato, desse diálogo inicial, disponibilizamos não só os equipamentos, mas a equipe. E, logo depois, criamos a proposta de realizar oficinas de vídeo para formar os próprios jovens guaranis, que se interessavam por apropriar a técnica do vídeo, as linguagens e as tecnologias da produção de filme, para produzirem a partir de suas lógicas, a partir de suas necessidades também.

Esse foi um passo que depois me apresentou um outro universo de questões. Num primeiro momento eu construí esse trabalho como um projeto de extensão universitária. Começamos, então, o Programa Vídeo e Transmissão de Conhecimento entre os Povos Guarani, Mbyá e Kaiowá. Era uma relação entre essas comunidades que estavam no Rio de Janeiro e um diálogo que a gente construía no Mato Grosso do Sul, a partir da Licenciatura Indígena que existe, hoje, na Universidade Federal da Grande Dourados, onde existe uma grande maioria de estudantes-professores indígenas Guarani e Kaiowá. São duas etnias. Os Guaranis, a partir de agora, vou nomear de Nhandeva. Com eles, depois de realizar vários anos de oficinas de vídeo, eu transformo o que era atividade de extensão num projeto de pesquisa e me dedico, a partir de 2012, a acompanhá-los. No Mato Grosso do Sul, esses grupos viviam a situação das retomadas de terras, que são dos anos 1990, porque esses povos foram retirados de suas terras originárias nos anos 1970, durante a Ditadura Militar e, depois da Constituição de 1988, eles retornam aos seus territórios nativos, ancestrais. Desde então, estão em processo de reconhecimento pelo Estado. No caso das retomadas que eu acompanho, elas ainda não estão legalizadas, não são reconhecidas oficialmente. Em nenhum momento o Governo Federal homologou o reconhecimento dessas terras, em nenhum dos vários governos, até esse de hoje. E lá, então, depois de fazer vários trabalhos com oficinas

depois de fazer vários trabalhos com oficinas de vídeo e eles próprios se apropriarem e produzirem as suas narrativas, eu decido aprender a ver com os povos Guarani.

de vídeo e eles próprios se apropriarem e produzirem as suas narrativas, eu decido aprender a ver com os povos Guarani. Então, a proposição da pesquisa será aprender a reconhecer como é que o olhar Guarani lê o território. Estamos falando de um território que é animado por muitas

forças, muitos espíritos. É um território em que se pode reconhecer muitas presenças: a dos ancestrais, a relação dos humanos com os animais, que foram antigos humanos, a presença de outros seres, como as árvores, os bosques, as matas, os rios, animais de poder, várias presenças! E a proposição da pesquisa é, então, como podemos entender a questão da terra de um ponto de vista Guarani?

Eu fiz um primeiro vídeo nessa retomada, no Mato Grosso do Sul, fronteira com o Paraguai, que se chamou “Nosso território/Nhande Ywy”. E agora estou trabalhando na edição de um segundo filme com os Guarani, que tem a ver com a história da ocupação na região e com esse olhar que reconhece os poderes das plantas, a agência disso que nós chamamos de natureza e que eles chamam “nossos ancestrais”.

Nilson: Aproveitando que você vai tratar da questão da sua participação no Comitê de Antropologia Visual, eu queria que você falasse, também, da importância da Antropologia Visual na produção do conhecimento científico em geral.

Ana Lúcia Gosto muito de uma frase do Jean Rouch, que dizia, provocando: “A Antropologia será visual ou não será!”. Essa é uma citação provocadora, que tem a ver com a democratização do acesso ao conhecimento acadêmico, sobretudo nas humanidades, mas não apenas. É a questão da restituição do conhecimento acadêmico aos mundos sociais estudados, objetos de nossas pesquisas. Eu acredito que a Antropologia Visual tenha bastante experiência e maturidade para falar desse lugar do trabalho da restituição dos resultados das pesquisas e dos processos de pesquisa, o que amplia o diálogo, amplia a própria compreensão do grupo estudado sobre o que está sendo feito, evitando, assim, questões como: “o que mesmo a gente está estudando? “por que a gente está respondendo a essas perguntas?”, “a quem interessa essa pesquisa?”, “quais são as hipóteses dessa pesquisa?”. Então, isso implica numa relação que produz o conhecimento de maneira compartilhada, implica em colocar as nossas hipóteses de pesquisa em questão, abertas às críticas dos nossos interlocutores, que sempre vão colocar as suas lógicas. Se a Antropologia é ou propõe um exercício compreensivo, claro que essa ampliação do diálogo só pode contribuir.

Eu falo especificamente do trabalho da Antropologia Visual, de como é que o cinema como meio da Antropologia, ou a fotografia como meio do olhar etnográfico, tem capacidade para restituir os seus achados ao conjunto da sociedade. Eu acho que, nesse contexto em que estamos, essa discussão é fundamental. E eu gostaria de tratar isso mais do que uma questão de divulgação científica. É mais do que isso! Não se trata, simplesmente, de devolver os produtos prontos, mas de submeter o processo de produção de conhecimento ao olhar, à compreensão do outro, do grupo, da sociedade com a qual trabalhamos. Acho que a Antropologia Visual tem, também, outras potências. A imagem, enquanto tal, aprofunda o trabalho da descrição etnográfica. A gente pode, também, voltar àquele instante, tantas vezes quantas forem necessárias, para repensar, construir um olhar reflexivo de como é que a pesquisa se relaciona, prioriza, elege interlocutores? Quem é que permanece em silêncio nas escolhas que se faz? Tanto isso quanto poder voltar, propriamente, àquele evento, àquele instante, à compreensão daquele sujeito. E tudo isso é um instrumento fundamental para ampliar nossa capacidade de compreensão e produção de conhecimento.

E para voltar ao Rouch, essa ideia de uma Antropologia Compartilhada, como ele propunha, eu acho que é muito feliz, sobretudo nesse momento em que a gente está. A ciência que a gente produz é muito particular, muito sutil e deve ser muito cuidada. Muito preciosa, portanto! Essas possibilidades de estabelecer diálogos com os mais diferentes grupos, maneiras de ser, formas de existência; e que todas elas sejam legítimas e possam, então, apresentar as suas lógicas internas. A gente vive um mundo, mas são muitos mundos sociais diferentes, que deveriam se compreender, que deveriam, enfim, se respeitar... Saber respeitar todo o outro, enfim, a grande utopia da Antropologia, não é? Acho que a Antropologia Visual amplia muito, na prática, muito os desafios das humanidades.

Nilson: Você falou da interface que fez com o teatro e com outras linguagens. Existe uma polêmica, ainda hoje, de que “a gente está fazendo ciência ou arte?”. Inclusive, você trabalhou com *etnodrama*. Gostaria que você falasse um pouquinho, porque essa polêmica, para mim, não está totalmente resolvida, porque a minha impressão é que, mesmo no campo da Antropologia Visual, ainda se tem essa dificuldade da gente definir o que estamos fazendo. Se é um trabalho científico ou se está mais ligado ao cinema, ao teatro, enfim. Há, inclusive, um aluno que eu co-oriento, que está trabalhando com

desenho. Eu gostaria que você falasse um pouquinho sobre o que é mesmo a Antropologia Visual? Como é que a gente identifica a obra como pertencendo ao campo da Antropologia Visual? Mesmo no Prêmio Pierre Verger, que é o prêmio específico da área da Antropologia Visual, se aceita cineastas, por exemplo, participando da premiação ou só antropólogos?

Ana Lúcia: Acho que a gente precisa definir os termos dessa oposição entre Arte e Ciência. Uma série de estudiosos, cientistas contemporâneos, afirma que a própria Ciência torna convencional a maneira de produzir teoria. Porque aqui estamos falando de produção teórica, é disso que a Ciência trata. Mesmo na Física, nas ciências duras, estamos falando da produção de consensos a partir de campos de experiência, em que se realizam experimentos científicos, não é? Eu gosto da maneira como o antropólogo contemporâneo Roy Wagner se refere a algumas metáforas que o próprio campo das Ciências, a Biologia, produz: as hélices do DNA, por exemplo. Como é que estas figuras mobilizadas pela Ciência acabam dando numa compreensão que permite, inclusive, a vulgarização do conhecimento e isso quer dizer a democratização do acesso àquela teoria. Estamos falando aqui de como é que a Ciência convencionaliza determinadas linguagens, muitas vezes recorrendo a modelos que são figuras, que são imagens de fácil compreensão e que por isso são utilizadas para divulgação científica, como por exemplo, na discussão da genética, a figura das hélices do DNA. Isso é uma figura visível, compreensível. Mas, o interessante do argumento do Wagner é que ele vai dizer que a Ciência faz metáfora. Ou seja, não existe a possibilidade da própria Ciência apresentar suas teorias sem o recurso da linguagem. Então, se a gente volta para o nosso campo, pensando como é que nos inserimos numa tradição, que é uma tradição que vai produzir a partir dos meios visuais, sem abrir mão de que isso seja Antropologia Social, com todas as questões teóricas implícitas aí, mas produzindo a partir de outras linguagens, como a fotografia, que fala do instante, que fala de construir discurso na sequência de imagens, num ensaio fotográfico, ou na linguagem cinematográfica, que se propõe a narrar, que se propõe a construir a partir da continuidade e da montagem. Então, estamos num campo de fronteira com as artes e com a história das artes. Como foi se construindo a linguagem cinematográfica? Voltar a esses momentos: o que fazia um primeiro Cinema? O que fez o Cinema de montagem? O que fez Hollywood, depois? E o Cinema que não era esse, que problematizava es-

sas ideias de continuidade, de narrativa, como a *Nouvelle Vague* ou outras escolas, o neo-realismo italiano... A gente dialoga com essas Histórias da Arte - mas dialoga de uma maneira interessada, para apropriar um certo espírito experimental que me parece muito saudável - para produzir na Antropologia discursos que vão falar não só para os nossos pares, mas para o conjunto da sociedade. A possibilidade de circulação desses produtos, que não param na tese, no livro, na biblioteca, que circulam agora mais com os meios digitais de comunicação. Mas a questão aí é: a gente carrega uma tradição disciplinar, a tradição da Antropologia Social dentro da qual vamos produzir com os meios audiovisuais.

Então, o que estou fazendo na minha resposta é, de um lado, relativizando o positivismo científico do discurso cientificista, dizendo “a Ciência produz discurso, linguagem e toda Ciência é uma Ciência datada, é a Ciência de sua época, é a limitada compreensão que temos hoje, ou seja, está submetida ao avanço das reflexões, ao avanço das experiências”. A Ciência está em processo! E o tipo de Ciência que nós fazemos, as Ciências Humanas, parte dessas compreensões sobre as diferentes formas de existência postas no mundo, as próprias noções de “o que será saber, o que será conhecimento?”. E a questão é como conhecer *com*, como conhecer *com* eles, *com* o outro? O que é que podemos conhecer juntos? Essa é a grande questão!

Nilson: Do ponto de vista epistemológico, do ponto de vista até da definição da Ciência que a gente faz, eu acho que foi perfeito o que você falou! Agora, do ponto de vista operacional, como é que vamos enquadrar os nossos trabalhos nesse campo da Antropologia Visual? Para mim é uma coisa muito complicada. Esse orientando que eu citei é um exímio desenhista e, inclusive, trabalha usando esse recurso, mas ele esbarra nesse preconceito e acaba tendo que mobilizar um texto para estar meio que justificando o

E o tipo de Ciência que nós fazemos, as Ciências Humanas, parte dessas compreensões sobre as diferentes formas de existência postas no mundo, as próprias noções de “o que será saber, o que será conhecimento?”. E a questão é como conhecer com, como conhecer com eles, com o outro? O que é que podemos conhecer juntos? Essa é a grande questão!

uso da imagem. É possível pensar, por exemplo, um trabalho de finalização de curso, uma dissertação ou até mesmo uma tese trabalhando somente com imagens? Será que é viável um trabalho com Artes Visuais como resultado de um trabalho acadêmico? E, no caso do Prêmio Pierre Verger, como a gente vai delimitar um trabalho que estará concorrendo, no futuro, na área de Antropologia, como sendo da Antropologia?

Ana Lúcia: Não creio que seja útil para o nosso campo opor o texto à imagem, mas pensar as especificidades e as potências da imagem para ir além do texto e criar uma intertextualidade entre esses dois ou mais campos e linguagens. Há diferentes formas de estabelecer esta relação e, se o produto do trabalho, ou seja, se a primeira linguagem da pessoa é o desenho, é a pintura, e ela dá conta de uma reflexão, de uma relação com o mundo social estudado, a partir do desenho e da pintura, o que restaria ao texto? O texto pode ser uma reflexão sobre o processo de realização dessa obra visual. O texto vai estabelecer uma relação com a história da disciplina, da Antropologia Visual - em que se experimentou muito, em que muitas pessoas de dentro da academia experimentaram bastante - diferentes formas de intervenções sobre imagem, enfim, se trataria de reconstruir essa trajetória no campo e é muito interessante permanecer nesta fronteira entre as Ciências Humanas e as Artes. Porque, enfim, você pode dialogar com os dois campos, com diferentes tradições, digamos, disciplinares, e evocar instantes de cada uma das histórias das disciplinas diferentes. A relação entre o texto e a imagem pode ser de múltiplas formas. Então, se o primeiro produto é um produto visual, a dissertação poderia discutir esse processo, construir o lugar na história da disciplina para essa possibilidade, não é? Em alguns casos, fora do Brasil, e eu fiz esse levantamento, se aceita o filme como produto primeiro, e não necessariamente só a tese escrita. Em Manchester, por exemplo, no mestrado em Antropologia Visual é esse o caso. O pessoal apresenta o seu documentário, que é preparado ao longo do mestrado, e é suficiente. E aí, se a pessoa quiser, também, ela pode entregar o texto. Mas já no doutorado, na mesma instituição, não há mais essa possibilidade. A pessoa pode criar o filme, a instalação, o experimento visual e entregar a tese em Antropologia Social. Aí são os contextos institucionais, que temos que pensar e ver como dialogar da melhor maneira.

Eu não falo aqui em nome do Prêmio Pierre Verger. Eu fui da última Comissão Organizadora há dois anos. Agora já não sou mais a responsável por

este trabalho. Mas, no Pierre Verger, o que existe é uma comissão organizadora do prêmio que faz uma chamada, responsável por realizar o edital, receber os trabalhos em filme, em fotografia, e agora, também, uma mostra não competitiva chamada “Etnografia e Desenho”. Essa comissão organizadora faz uma primeira seleção para avaliar, também, o número de produções. O que havia no nosso campo, antes, eram muitas pessoas que não eram antropólogas, que inscreviam trabalhos, ou antropólogos que passavam o processo de realização dos filmes para profissionais do cinema, abrindo mão do estar, ali, com o olho atrás da câmera, construindo a relação etnográfica.

Tudo isso é avaliado, mas quem julga os trabalhos é outra comissão. Existe a comissão do júri, que é quem recebe esse conjunto de filmes, de produtos, de fotografias e eles são os que avaliam e são sempre profissionais reconhecidos, já com trajetórias estabelecidas, que são o corpo de jurados.

Você tinha me perguntado sobre as dificuldades da Antropologia Visual. Eu vejo que temos duas dificuldades no nosso campo: a primeira delas diz respeito à questão, digamos assim, mais técnica. As questões da infraestrutura material nas universidades, que nem sempre está dada. A questão da familiaridade com a linguagem, que é outra, e que nem sempre existe. E que as disciplinas dos nossos currículos de Antropologia e Ciências Sociais muitas vezes não passam por aí. As aulas de Métodos nem sempre discutem as possibilidades da imagem. Então, esse é um primeiro conjunto e eu diria, observando a nossa trajetória nas últimas duas décadas, que a gente vem dando conta desse desafio, dessa dificuldade. Temos, então, nas diferentes universidades, núcleos bem estruturados, com equipes formadas, que dialogam, mais ou menos, com o campo das Artes. Mesmo quando este não seja o quadro, há um processo de formação interessante para os jovens antropólogos nas nossas universidades no Brasil.

E a gente tem uma segunda dificuldade que é o reconhecimento dos nossos próprios colegas antropólogos de que um produto audiovisual seja tão importante quanto um livro ou um artigo. Essa dificuldade é complicada e demanda um investimento de nossa parte na sensibilização, na informação dos próprios colegas. Isso a ser feito, enfim, em todas as pós-graduações do país, porque, por exemplo, na hora de avaliar os nossos trabalhos, na hora de pontuar a produtividade acadêmica, um filme que você leva anos para fazer, acompanhando, documentando, fazendo trabalho etnográfico,

no campo, depois você volta, vai pensar como montar, pensar como é que narra essa história. Depois tem que fazer toda a pós-produção, afinar, enfim... Se a gente for pensar em tempo de trabalho, isso dura quase tanto como um livro, não é? Na avaliação de nossos colegas, o trabalho que seria, por exemplo, um filme etnográfico, somente seria avaliado, hoje, pela sua circulação. E vale tanto quanto uma apresentação em congresso, por exemplo, tanto quanto uma comunicação de pesquisa, um *paper* que você apresenta numa mesa, num congresso, num GT.

A produção de filme etnográfico, fotografia, tudo isso no nosso campo está avaliado. Entrou finalmente na plataforma Sucupira, que é essa que avalia os desempenhos dos programas de pós-graduação em Antropologia no país. E foi uma luta para entrar! Mas estamos ali num “Qualis Eventos”, enfim... Ainda é um lugar subalterno. Acho que temos que avançar muito em relação a esse reconhecimento. Nós não estamos fazendo outra coisa, estamos fazendo Antropologia. Mas temos a pretensão de ter mais trabalho, nos dedicamos muito e gostamos de trabalhar, para que esse conhecimento, esse produto de pesquisa científica possa circular socialmente, não é?

Nilson: A Claudia Turra-Magni mandou uma pergunta: Ana, você organizou um livro a partir de atividades de congressos sobre o ensino de Antropologia Visual. Você poderia falar sobre isso?

Ana Lúcia: Na questão do ensino de Antropologia Visual, eu queria mencionar uma experiência muito rica que eu pude fazer, que foi a de colaborar por alguns anos com o Mestrado em Antropologia Visual da FLA-CSO-Ecuador, que é uma experiência muito interessante. Este é um curso de Pós-Graduação em Antropologia Visual. No livro que publicamos, com o João Martinho, da UFPB, também vários colegas que são professores em mestrados específicos da área de Antropologia Visual, como a Ângela Torresan, por exemplo, escrevem tentando comparar as experiências. No Brasil, não temos nenhum caso que conseguiu se institucionalizar de uma formação em nível de pós-graduação na área. Acho que a necessidade dessa formação está mais do que justificada. Sem abrir mão de uma formação densa em Antropologia Social, podemos avançar em relação às linguagens e técnicas do campo das outras artes, a fotografia, o cinema, a arte contemporânea... E as demandas técnicas, mas não só técnicas, de formação de repertório, de pensar qual a história do documentário? Qual

é a história do cinema? E a da fotografia? O que essa linguagem tem de próprio? O que essas linguagens têm de potência, diferentes de outras? E como é que a gente elege, no interior de uma pesquisa, da prática de produção de conhecimento, esta ou aquela linguagem? Este ou aquele meio? Então, todo esse processo, demanda uma formação específica. Na minha formação, isso foi feito quase autodidaticamente, junto com o coletivo de colegas pesquisadores do Grupo de Antropologia Visual, mas isso nunca fez parte do currículo da universidade, do currículo oficial do curso de Ciências Sociais e Antropologia, de graduação ou pós-graduação.

A formação na área da Antropologia Visual demanda elementos particulares, um investimento específico nessa formação que vai dialogar com outros campos, que vai se apropriar desses campos, que vai pensar no interior mesmo de nossa disciplina, quais experimentos já foram realizados? Porque foram realizados muitos experimentos de se apropriar dos meios audiovisuais para produzir Antropologia, para se dedicar a esta formação. Então, a história da fotografia, do documentário, as técnicas de produção audiovisual, o diálogo com os debates sobre o problema da representação nas artes... Como a arte contemporânea discute o problema da representação, nosso grande tema fundador da Sociologia, as representações simbólicas? Sem abrir mão da profundidade na teoria antropológica, avançamos em relação a esses diálogos. E, sim, isso demanda uma formação particular! Quando tivermos conjunturas propícias, seria muito interessante poder avançar nesse processo de formação de programas de pós-graduação em Antropologia Visual no Brasil, assim como existem em uma série de outros países. Acho que valeria o investimento.

Nilson: Com certeza! Uma última pergunta antes de passar pro pessoal: o que você aconselharia a um pesquisador iniciante nesse campo da Antropologia Visual? O que ele deveria fazer para começar?

Ana Lúcia: Acho que a questão é estarmos permanentemente investindo na nossa formação, no sentido de que a formação está em toda parte também. Quando você vai assistir um filme, quando você vai numa exposição, quando você é surpreendido por uma performance no caminho para a universidade, ou quando aparecem movimentos sociais colocando-se de tal maneira, intervindo na cidade... A questão é estar atento a todas as manifestações que possam, então, sempre estar dialogando ou sendo

provocado por essas presenças no mundo, essas linguagens postas que estão por toda parte, e na universidade também. Tem aí uma atenção à vida muito necessária, que deve ser valorizada como o início de um processo em que se pode produzir conhecimento. E sabemos que a Antropologia, como a mais jovem das Ciências Humanas, se submete à prova da etnografia, que reconstrói os conceitos teóricos a partir da experiência. Como é que, fazendo parte de uma tradição acadêmica, bibliográfica, teórica, a nossa etnografia pode se potencializar por todas as presenças do mundo? Ou seja, como é que a Antropologia mantém o seu espírito juvenil (risos) para poder seguir dialogando com o desenvolvimento tecnológico, com os meios digitais de produção de conhecimento e circulação de informação... Como organizamos as informações que a gente colhe em campo para devolver ao mundo social? Como elas podem ser reorganizadas? Aqui falando dos modos hipermediáticos, transmediáticos de produção de conhecimento... Como podemos dar conta dos desafios históricos que estão colocados, hoje, para a gente? E são muitos! Então, ao jovem eu digo: não abandone o espírito experimental e pense que isso pode alimentar, nutrir a própria academia! Não pensar as coisas como opostas. Na verdade, ter um interesse antropológico por compreender, por dialogar com todas essas outras linguagens.

Jerfson Lins: Com essa popularização maior das tecnologias, há uma possibilidade maior, também, do pesquisador dar um retorno social. No começo da sua fala, você falou sobre as oficinas que são oferecidas. Nessa linha de aconselhar os jovens pesquisadores, como você vê, como você aconselha os pesquisadores a utilizarem dessa maior facilidade de acesso às tecnologias, para dar esse retorno social? Não só fazer o trabalho e ficar aquilo arquivado, mas para que tenha um impacto junto à sociedade?

Ana Lúcia: Começamos falando das potencialidades da Antropologia Visual de devolver os produtos do conhecimento que produzimos para o mundo social. Eu acredito que, especificamente na sua pergunta sobre as novas tecnologias digitais e como elas impactam a nossa própria noção do que seja um arquivo etnográfico, um acervo, vários colegas fizeram experimentos interessantes. Por exemplo, aqui no Brasil, os colegas do NAVI-SUAL, a Cornelia Eckert e a Ana Luíza Carvalho Rocha, trabalharam nesse Banco de Imagens e Efeitos Visuais, o BIEV, que pode ser acessado pelo público. E isso tem um elemento, também, não é? Como é que se valorizam

os próprios elementos reconstruídos a partir do instante etnográfico para construir acervos? Tem também, por exemplo, o trabalho da Barbara Glowczewski, que atua na Austrália com aborígenes. Ela cria uma base de dados que se chama “Yapa: Trilhas dos sonhos”. É uma base que ela reconstrói em hipermídia para dar conta de reunir todo material etnográfico, de 20 anos de pesquisa, que ela organiza ali, apresentando a lógica que conecta pinturas, cantos, sons, toda a lógica cosmológica dos Warlpiri do deserto do norte da Austrália. E ela cria uma base, uma interface que é a cartografia do próprio território, restituindo, então, todo o seu arquivo etnográfico, que localiza todos esses extratos daquele mundo a partir de uma lógica interna. Ou seja, o que quer dizer cada pintura, cada um daqueles cantos? O que é determinada linha de caminhar no deserto? Enfim, restituindo a lógica da vida daquele povo a partir de cada fragmento de arquivo etnográfico, digamos assim. Então, as possibilidades da gente pensar nessa restituição são infinitas. Como é que cada grupo pode se apropriar do material produzido pelo antropólogo, em proveito próprio? Pensar nessa restituição é muito importante e os meios digitais potencializam muito o nosso trabalho.

Philipi Bandeira: Eu tenho duas questões, uma é mais geral e outra mais específica. A geral diz respeito ao campo da Antropologia Visual no Brasil, sua institucionalização. Eu fiquei refletindo sobre três tempos da sua trajetória e queria entrar em alguns detalhes. Gostaria de retomar três momentos: um, por volta de 1995, com o LISA e o GRAVI. Como era esse ambiente, como ele se tornou institucional na USP? Como era o ambiente, como foi implementar, trazer coisas que não tinham dentro do curso? Trazer formações específicas? O diálogo, de repente, com outros cursos, fora da universidade e para além da professora Sylvia Caiuby Novaes e Paul Henley?

Em outro momento, em 2010, na UFF, já deu outro passo com a construção, como professora, desse espaço nessa universidade. Acho que a disposição da Antropologia Visual, do ponto de vista institucional no Brasil, é bem dividida e o Rio de Janeiro é a metade: do Rio de Janeiro para baixo ela é bem estruturada e do Rio de Janeiro para cima não o é, de modo geral. Mas isso não significa que não seja interessante, porque também existem veias experimentais interessantes, um diálogo mais profundo e mais profícuo até, com as Artes Visuais e com o Cinema, sobretudo, com o Cinema pernambucano e outras derivas. São cartografias diferentes. Mas gostaria de saber um pouco sobre a sua experiência na construção desse espaço,

já como professora na UFF e, nesse outro momento, já com uma reflexão densa sobre o ensino da Antropologia Visual, juntamente com o professor João Martinho, que trabalha na Universidade Federal da Paraíba e que, se não me engano, ainda é a única universidade do Brasil que tem uma especialização em Antropologia Visual dentro do curso de Ciências Sociais. Como são essas construções?

Ana Lúcia: Se formos pensar em três instantes diferentes, temos ali, em meados dos anos 1990, não só em São Paulo, não só na USP, este era, também, o tempo do Rio Grande do Sul, na UFRGS, com a Cornelia Eckert, justamente, o NAVISUAL e o BIEV se formando naquele momento... No Rio de Janeiro, não na UFF, mas na UERJ, havia a revista “Cadernos de Antropologia e Imagem”, editado pela Patrícia Monte-Mor e Clarice Peixoto. Ali também no NAI (Núcleo de Antropologia e Imagem), que construía todo um diálogo, sobretudo com o Marc Piault, que vinha para fazer workshops com os alunos de graduação na UERJ. Eles se retiravam e iam passar uma semana, quinze dias fora do Rio de Janeiro, no workshop de produção de vídeo. Isso tudo em meados dos anos 1990, um momento, digamos assim, em que esses primeiros núcleos estão se formando, em que a gente dialoga com algumas referências fundadoras. Uma experiência muito importante foi o “Festival Internacional do Filme Etnográfico do Rio de Janeiro”, para sedimentar esse panorama de possibilidades na geração que estava se formando nos anos 1990, da qual eu faço parte. Eu participo da geração que se forma ali.

O segundo momento, com diferentes diálogos, também é um momento em que a universidade pública brasileira está ampliando a sua estrutura. Esse é um momento em que vários cursos novos se criam, inclusive os cursos de graduação em Antropologia, apesar da polêmica, nos anos anteriores, se valia a pena separar a Antropologia ou não, porque, até então, era uma formação somente em nível de pós-graduação. Nesse momento, vários cursos de graduação em Antropologia se criam. Esse é o marco, portanto, de institucionalização, de uma rede de pesquisadores com dimensão nacional. Eu fiz essa cartografia e justamente são esses os tempos. No Norte, no Nordeste, no Centro-Oeste, vários colegas estão também instituindo suas propostas, em Goiás, a partir da figura do Gabriel Alvarez, que lança um projeto de pós-graduação em Antropologia Visual, projeto este que é recusado naquele momento. Tem a experiência da UFPB, com o João Martinho, em que de fato eles criam essa segunda carreira,

digamos assim, uma segunda habilitação, especificamente para formar antropólogos visuais. E, ao longo do tempo, os próprios colegas foram questionando. Nós tivemos um movimento, enfim, que é a ampliação da universidade pública e a ampliação da infraestrutura. E aí os antropólogos que se formam nessa primeira geração da qual eu fiz parte, estão hoje em diferentes universidades, replicando os trabalhos e criando as infraestruturas necessárias para a produção.

E logo isso se consolida enquanto rede de pesquisadores em Antropologia Visual, que tem um trabalho de formação própria, de publicações, de eventos como mostras, festivais de filmes nacionais ou internacionais, regionais. Aí o próprio Prêmio Pierre Verger passa a circular, a ser itinerante, visitando as universidades, tanto com exposição fotográfica, quanto com mostra de filmes. Ou seja, tem uma série de dispositivos que faz essa rede estar viva cotidianamente nas universidades e, de fato, eu diria, pela minha experiência na UFF, que é uma área que desperta o absoluto interesse dos estudantes e que tem uma grande potencialidade.

Também por acompanhar esse caso lá da Grande Dourados, no Mato Grosso do Sul (e isso aconteceu também em Goiás), algumas licenciaturas, inclusive indígenas, passam a investir na área de cinema e documentário como uma área importante no currículo dos cursos. Mas esse é outro tema.

O que eu quero dizer é que os meios audiovisuais são familiares para a geração dos nossos alunos que se formaram num mundo com os celulares, computadores, internet. Esse mundo de produção de informação e circulação de imagens é um mundo absolutamente familiar para eles, e a Antropologia, quando se propõe a estar aí, a ocupar esse espaço, ganha a produção de novos olhares, a produção de sujeitos que vêm de outros mundos sociais e que estão na universidade pública hoje, de pesquisadores jovens que entendem que nessa área também podem produzir, eles mesmos, conhecimento. Isso, de fato, é algo a ser cuidado, amplia as possibilidades e os sujeitos produtores de discurso antropológico a partir daqui, a partir de onde estamos.

E o ensino, enfim, fica como grande desafio posto hoje, como a grande tarefa, talvez, a construir nesse quadro difícil em que vivemos: a formação específica em Antropologia Visual. Que possamos ser criativos para inventá-la! Como dar conta desse desafio, dessa formação? Ser autodidata

é bom, mas a gente pode institucionalizar esses processos formativos e creio que as novas gerações de estudantes só vão agradecer se a gente, de fato, der conta disso.

Philipi: Acho que você fez uma trajetória interessante, inclusive bonita, quando aproxima não só a relativização do que é a Ciência, mas de como ela é uma construção de um tempo e de uma sensibilidade. Muitas vezes eu me pergunto se a questão da Antropologia Visual não tem relação com fazer um exercício de Antropologia simétrica. Talvez a cultura antropológica e dos antropólogos não esteja à altura das imagens... Como é essa produção de conhecimento, através de uma outra cosmologia, do aprender “com”? E o Cinema tem essa capacidade de trabalhar essa cosmologia do outro por ele mesmo, sem a necessidade de ser traduzido por essa cultura vernacular, de uma língua latina, de um mundo ocidental. Acho que isso não é levado em consideração, por exemplo, na percepção da imagem para o povo Guarani, de um modo geral. E aí, eu queria entrar na especificidade de Nhandeva e Mbyá, da conexão de busca deles pelo território, da condição até de seminomadismo deles, nessa busca espiritual, e de como a imagem é fundamental, porque é através desses pequenos indícios que a imagem deixa, que eles seguem Nhanderu. Então, como a imagem é capaz de revelar e como, também, ela está no interdito, no invisível?

E essa relação, que você faz, numa retomada duríssima que é um processo que vem desde a Guerra do Paraguai e que adentra a política brasileira de hoje. A exceção da exceção é o Mato Grosso do Sul! Gostaria de saber como é o seu trabalho específico de cosmopolítica nesse meio? O que você aprendeu, pensando na construção do conhecimento compartilhado que a Antropologia Visual permite? E como é que está isso hoje? Me interessei muito pelo filme que está em processo de montagem, em entender todas essas questões.

Ana Lúcia: Obrigada pela pergunta! O desafio é esse: aprender a ver! Aprender com eles. E o ponto de partida é que a gente não sabe! A gente, durante a última década, foi surpreendido por vários momentos onde, sobretudo os Kaiowá, tiveram uma visibilidade na mídia, em que aparecem com os seus maracás, cantando, dançando, se manifestando, e o público vê aquilo e pensa: “o que é exatamente aquilo, o que eles estão dizendo na sua língua? Por que eles estão ali cantando e dançando com seus ma-

racás?”. Essa é a manifestação cosmopolítica que chega até nós desse contexto Guarani-Kaiowá do Mato Grosso do Sul e do problema da luta pela terra. Aí seria necessário compreender essa história da desterritorialização dos povos Guarani que foram retirados, com a participação da FUNAI e, muitas vezes, de diferentes igrejas que atuaram nesse processo de liberação de terras, eles foram postos em reservas e ficaram ali durante muitas décadas. E isso é tudo no século XX! E a partir dos anos 1990 reocupam, fazem esse movimento de voltar para os seus territórios ancestrais.

A preocupação era, então, entender o que eles estão fazendo. E o que eles estão fazendo é se relacionando com os seus outros! E os seus outros são os mortos. Os seus outros são os espíritos dos animais, os espíritos presentes no território. E o branco também é um deles, um dos vários outros povos Guarani. E eles estão ali com os seus objetos de poder, o *mbaraka*, que gera uma certa frequência, que ressoa na caixa craniana de maneira intensa e que é capaz de curar quando a pessoa está doente, quando a pessoa está triste... Determinadas entonações orais que produzem determinado estado de espírito para poder se conectar com essas outras presenças, para poder perceber que os ancestrais estão aqui, aqui mesmo na Terra. Então, eu começo a estudar essas tecnologias Guarani para a relação de alteridade, para chamar essas presenças, para se comunicar com as palavras dos *Nhanderu*, que vêm pelo rezador, pelo que porta o *mbaraka*, que está ali, e muitas vezes está cantando com essa voz, que é a voz desse outro! Então, para esses povos, que pelo menos há 500 anos vivem o contato interétnico, o outro, as relações de alteridade são fundamentais! E eles reconhecem que o outro tem um conhecimento, olha só! Os povos Guaranis sabem que os brancos têm conhecimentos, desde os jesuítas que chegaram ali no Paraguai com suas bíblias e suas cruzes, não é? Os Guaranis incorporaram muita coisa! Todos esses Guarani-Kaiowá guardam pequenos crucifixos, às vezes escondidos em bolsas cheias de cascas de árvores, sementes, todos os elementos de poder, junto com o crucifixo. Os Guarani sabem que é necessário fazer aliança com o outro, mas o homem branco não sabe disso ainda. Então, precisamos fazer essa Antropologia para poder aprender a reconhecer no outro o portador de um conhecimento, para que as pessoas percebam essa pauta de reconhecimento, de que o outro sabe, de que o outro está milenarmente nessa terra e desenvolveu suas técnicas, suas tecnologias próprias para estabelecer relação com

todos os seres presentes em seu território e saber que temos muito a aprender com eles. Suas formas de cura, suas reflexões sobre a saúde da Terra. Sua semiologia, para saber ler os sinais da natureza, disse que a gente chama natureza e que eles chamam de a “presença dos ancestrais”, o raio, o vento, o sol...

Como a gente vai viver? Nesta pandemia, eu estou aqui faz mais de oitenta dias sem sair de casa, eu falo: “Sol, pelo amor de Deus! Eu preciso do sol, senão não consigo ficar bem. Não é possível ficar bem sem o sol!”. Os Guarani sabem disso há muitos milênios. Então, temos muito o que aprender! Nossa civilização errou faz tempo. A gente está provocando o fim do mundo, porque não sabemos que é necessário fazer aliança com os outros. A gente é muito arrogante!

Nilson: A minha questão é em relação à restituição. Talvez você tenha, ainda, mais tempo de experiência com o circo. Eu cheguei a ver os filmes, você chegou a mandar para o Visualidades o “Amores de Circo” e vi que esse trabalho de etnificção, que você fez com eles, envolveu-os como personagens e eu queria que você falasse, também, se eles se envolveram em relação à montagem, roteiro. E como foi a recepção depois? Primeiro, se gostaram, qual foi a opinião deles, mas também no sentido de como é que eles usaram isso? É uma dificuldade que a gente tem nessa questão, não sei se você passou por isso, que muitas vezes criamos uma expectativa muito grande de que aquele trabalho pode ajudar de alguma forma as pessoas e, de repente, a gente se decepciona e vê que as pessoas não deram tanta importância assim pra aquilo que a gente fez. Queria que você falasse um pouco sobre isso.

Ana Lúcia: Obrigada pela pergunta! Sim, o elemento da restituição compõe o meu processo de maneira muito produtiva. Eu queria falar de algumas diferentes experiências para depois focar nessa que você está perguntando. Com os trabalhadores, eu estava já em campo e eles me chamam para ir documentar o evento da resistência nas demissões, que durou seis meses, mas, ao longo desse processo, fomos mostrando edições que, de fato, depois eram reproduzidas e circulavam nos bairros, em outros lugares que não só no sindicato, associação de moradores, enfim, em todos os territórios deles. Eles levavam, distribuíam entre os colegas, entre vizinhos e isso fazia com que a mobilização deles crescesse, chegava

mais gente, mais gente se envolvia. Nesse sentido, a pesquisa já é uma intervenção e ela toma um lado, não tem como contar essa história de uma maneira imparcial. Ou estou de um lado, ou estou de outro e, nesse caso, eu estava do lado dos 2800 trabalhadores demitidos. E eles se apropriaram do material audiovisual e o fizeram circular. Isso naquele primeiro caso, que foi o mestrado e o doutorado.

Eu acho que, para o Visualidades, eu mandei também o meu filme que se chama “O Aprendiz do Samba”, se não estou equivocada. Este é um caso mais recente, é posterior ao do circo. Em “O aprendiz do Samba”, o vídeo entrava no interior da pesquisa desse grupo de jovens músicos que aprendiam em rodas de samba. Eu comecei a acompanhá-los na sua socialidade e nos eventos que eles organizavam para se reunir com as velhas guardas das escolas de samba. E o vídeo era o registro de cada evento, que eu gravava num DVD, devolvia e eles guardavam aquilo como uma memória do trabalho deles, que era pensado por eles como um trabalho de pesquisa. Eu entro na pesquisa deles e faço da pesquisa deles a minha pesquisa, sempre devolvendo esses registros e, depois, o filme editado, que de alguma maneira reconhece o próprio trabalho de pesquisador deles de buscar essas velhas guardas, de entrar em contato com esses músicos, senhores velhinhos, abandonados nos bairros. Às vezes faziam reunião para tocar a música da pessoa e ela dizia: “poxa, eu não lembrava mais”, mas os jovens lembravam. Então, tem aí um recurso mnemônico interessante no encontro entre gerações.

No trabalho com os Guarani estou vendo que a imagem é muito forte e ela evoca a presença de todos os filmados. E a delicadeza do tema é que nem sempre as pessoas mortas devem ser revistas. Então, toda restituição é muito delicada, porque às vezes eu não sei que o primo do cacique foi assassinato no bar na cidade. E aí eu volto para fazer a restituição e está lá o primo dele, cantando no meu filme. Portanto, essa presença é também uma agência, ou seja, a restituição, nesse caso, amplia a minha própria compreensão do que seja imagem para eles. E não sou só eu que estou fazendo: Vincent Carelli fez o “Martírio”, o Ariel Ortega, mbyá do Rio Grande do Sul, fez com o Vincent vários filmes também. A ASCURI, que é uma associação de realizadores indígenas da região da grande Dourados, Kaiowá e Terena, também produz com os mais velhos, sobre suas festas, seus eventos, seus rituais, as denúncias da violência que eles sofrem pelo

problema da terra. Enfim, tem muita gente produzindo e eu sou só mais uma ali, sempre aprendendo, sempre entendendo como isso vai ser visto, porque não é sempre igual. Eles não veem da mesma maneira que aqui na cidade as pessoas veem.

Mas para ficar no caso do circo, que você propôs, são três filmes. Tem esse detalhe: em geral eu trabalho com séries, que têm a ver com o tempo do diálogo com aquele grupo e com a compreensão de cada um dos momentos que se abre da pesquisa. Então, com o circo, a primeira abordagem é documental e eu devolvo a eles o filme “Circo de Teatro Tubinho”, que documenta o trabalho dos atores e atrizes, e eles dizem: “olha, teatro filmado é uma coisa muito chata! Não faça isso!”. Eu só aprendo e falo: “Realmente! Então não pode ser assim, mas esse teatro tem a sua potência e a gente tem que incorporar isso de algum jeito na pesquisa”. Portanto, a primeira indicação de que temos que aproveitar o modo ficcional do trabalho de construção de personagens dos atores do circo foram eles que deram.

Mas, a gente chegou na proposta da etnoficção a partir do momento em que eles estavam interessados em investigar a atuação para a câmera, porque eles tinham a perspectiva de fazer um programa de televisão numa TV regional, lá na região de Botucatu, onde eles estavam na época. Com esse interesse é que eles acatam a minha proposta de fazer ficção a partir de histórias vividas ou imaginadas no circo, que mobilizam o tema das relações afetivas. Então, para o roteiro, eu colho histórias de diferentes indivíduos, faço um *storyboard* das histórias que colhi. Eu gravo as histórias em vídeo, volto para São Paulo e faço o desenho do *storyboard*, quais são as ações principais de tal personagem, quais são os acontecimentos, as situações principais. Devolvo para o circo o desenho do *storyboard* e aí eles entendem tudo e fazem o improviso do texto para a câmera a partir das cenas desenhadas. Portanto, o roteiro é totalmente colhido a partir das histórias deles e devolvido como *storyboard*, ainda sem sequência. A gente não sabia o que vinha primeiro e o que vinha depois. Essa sequência foi feita na montagem. Até hoje, esse filme, “Amores de Circo”, tem um público grande, que é o público das cidades por onde passa o circo. Ou seja, o filme acaba fazendo a promoção da presença do circo nas cidades. Esse filme está no *YouTube* e no *Vimeo* e eles próprios divulgam para, de alguma forma, apresentar o enredo da vida deles. Ou seja, eles aprovaram, não é? Depois, até um aluno catalão que fez o doutorado no INARRA, da

UERJ, foi estudar esse processo com a companhia de circo, eu dei todas as referências e ele voltou lá e fez mais um filme com eles.

Mas estou falando tudo isso para dizer que a restituição sempre amplia a nossa compreensão. Então, pensá-la no processo é uma riqueza muito grande. Não é “eu fiz e acabei, está pronto!”. Não! Sempre é limitado, não é? É por isso que eu faço séries. O primeiro era só a primeira compreensão e, depois, essa compreensão vai se ampliando.

Nilson: Eu queria que você só desse as suas palavras finais para poder encerrar. Agradeço demais a sua participação, foi extremamente enriquecedor!

Ana Lúcia: Eu que agradeço! Realmente é muito bom poder dialogar com colegas sobre as experiências que a gente vai realizando no caminho. Acho que iniciativas como esta só contribuem para o fortalecimento da rede de Antropologia Visual. Esse é um trabalho paralelo que temos que manter sempre porque, de fato, é uma área a ser defendida, a ser cuidada, ampliada, porque, de verdade, é uma aposta em uma maneira de produzir conhecimento muito importante! Eu, de verdade, acredito nisso e sei que tenho, em vocês, companheiros nesse trabalho! Então, de novo, quero agradecer muito a possibilidade de dialogar com vocês!

Doi: 10.35260/54210119p.72-99.2022



Nilson Almino de Freitas é Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) (2005), com Pós-Doutorado em Estudos Culturais no Programa Avançado em Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (2011). É professor da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), 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 Universidade Estadual do Ceará (UECE). Faz parte do quadro permanente do Mestrado Profissionalizante em Rede de Ensino de Sociologia na UVA. Tem experiência na área de Antropologia, com ênfase em Antropologia Urbana e Antropologia Visual. Tem experiência também com temas relacionados à Geografia Humana, especialmente com Geografia não representacional. Atua principalmente nos seguintes temas: cotidiano, cidade, cultura, memória, patrimônio cultural e espaço urbano. É coordenador do Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas - LABOME, arquivo de documentos orais e imagens da UVA, bem como do Programa de extensão Visualidades. Foi membro do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia CAV/ABA (gestão 2017 e 2018).

A Antropologia não se faz só de texto: entrevista com Nilson Almino¹

Nilson Almino de Freitas

Wagner Ferreira Previtali

Nilson Almino: Começamos sempre falando um pouco da trajetória, geralmente nessas entrevistas, da trajetória individual, principalmente relacionando a esse campo da Antropologia Visual, mas vou começar falando, principalmente, da minha relação com o audiovisual e com o campo da tecnologia da informação. Antes de entrar na graduação, dava aula de informática e durante toda a minha graduação eu trabalhava na Caixa Econômica Federal, também na área de informática. Então, eu sempre tive uma relação muito próxima com a tecnologia da informação e, até depois, quando já estava aqui na UVA², eu cheguei a dar algumas aulas nesse campo. Mas, ainda na graduação, eu tive uma primeira experiência com o audiovisual. Eu era do Centro Acadêmico de Ciências Sociais da UFC e foi numa época que aconteceu um problema que está ocorrendo muito, atualmente, de ter um reitor que não foi eleito. Foi indicado o 3º lugar, se não me engano, na época, pelo presidente da república. Isso foi na década de 1990. A gente criou o que chamamos de “TV Fantasma”: a ideia era denunciar esse pro-



¹ A entrevista foi realizada em 30 de setembro de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/Mmr2AYCgvo8>. Os entrevistadores foram: Philippi Emmanuel Lustosa Bandeira e Claudia Turra Magni.

² Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA.

blema, falar sobre isso do ponto de vista do audiovisual. Tinha um colega que possuía uma produtora com equipamentos e ele também fazia parte do Centro Acadêmico (C.A.). Ele, conosco, fez os primeiros registros, fizemos algumas entrevistas e tínhamos ficado de usar os equipamentos do curso de Comunicação Social, era uma moviola ainda, era analógico, para edição. A gente acabou não terminando, mas, pelo menos, eu comecei a aprender um pouco dessa linguagem na época.

Assim que eu terminei a graduação, em 1994 ou 1995, eu já entrei na UVA por concurso. Fiz toda minha carreira aqui na Universidade Estadual Vale do Acaraú, em Sobral, e aqui comecei a trabalhar mais na área de Antropologia Urbana. Fui para o meu mestrado na UFC, na Sociologia, e lá comecei a trabalhar com fotografia. A minha dissertação, que foi defendida em 1999, foi publicada. Já nesse livro, trabalhava com fotografia, mas não naquele sentido [alegórico] que a gente, às vezes, até briga com os nossos alunos, que eles estão usando a fotografia como ilustração, aquele uso que se tirar a fotografia ela não faz falta e o que prevalece é o texto. Na época eu já tinha uma certa leitura disso, leitura mesmo da área, as poucas leituras que se ofereciam na época, eu já tinha algum tipo de leitura. Trabalhei a fotografia muito mais no sentido de complementar o texto, assim, de somar, de colocar novos argumentos. A fotografia, ela estimula a gente a pensar inúmeras outras interpretações que, às vezes, não temos controle. Então, de certa forma, tentava conduzir a leitura com legenda, dizendo o que o leitor poderia ver naquela fotografia que poderia completar e/ou reforçar algum argumento do texto.

Criei uma disciplina chamada Memória e Cultura, no curso de Ciências Sociais, com discussões que tinha de fazer porque o tema que acabei escolhendo foi a questão do patrimônio cultural da cidade. Na verdade, o projeto era sobre um espaço específico da cidade, chamado “Beco do Cotovelo” que, na época, tinha me chamado muita atenção porque tem uma certa autonomia com relação à gestão pública da cidade. Tem um prefeito próprio. É um lugar, dizem, que tudo que você quer saber de Sobral, basta ir lá. Apresentei um projeto sobre isso, comecei a me envolver com meus colegas nessa discussão sobre patrimônio, acompanhando os estudos que vinham fazendo junto da equipe do IPHAN. Eu não fazia parte da equipe, mas estava próximo, conhecia, acompanhei e acabei ampliando meu tema de pesquisa. O Beco do Cotovelo continuou uma temática importante, foi

um capítulo inclusive da dissertação, o último capítulo, mas ampliei o foco da minha pesquisa para discutir o patrimônio histórico. Só que percebi uma dimensão que não estava muito clara nas discussões oficiais sobre a legislação que trabalha patrimônio histórico, que era o uso político disso. Porque esse discurso tende a criar uma unidade para a cidade e, para mim, a cidade sempre foi muito plural, sempre foi muito diversa e seria muito difícil construir uma identidade cultural sólida, muito bem definida, sem ser arbitrário, sem escolher algumas coisas e outras não.

Então, na minha dissertação, acompanhei todo esse processo, acompanhei também o uso político disso, principalmente nas campanhas eleitorais. Foi quando Cid Gomes ganhou pela primeira vez as eleições para prefeitura de Sobral, em 1996. Em 1997, quando entrei no mestrado, acompanhei o início da gestão, estava acompanhando todos os problemas da cidade e, principalmente, os problemas com relação à improbidade administrativa, que o prefeito foi cassado, e na campanha eleitoral essa discussão sobre preservação do patrimônio foi aparecendo. Em 1999, o centro histórico [de Sobral] foi tombado como Patrimônio Histórico Nacional, exatamente na época que eu terminei minha dissertação. Defendi e, em 2000, foi publicado o livro “Sobral: Opulência e Tradição”.

Assim que eu terminei o mestrado, entrei no doutorado e eu estava querendo mostrar outras cidades, além dessa projetada pelo poder público, e dei continuidade à pesquisa. Fui para outros lugares da cidade, fui para a periferia. Entrei em 2000 no doutorado e não fui liberado, tinha que dar aula, e segui o mesmo esquema. Foi quando, 2001/2002, por aí, pensei em começar a trabalhar com acervos, porque estava muito próximo da discussão da história oral, por trabalhar com entrevistas, principalmente na periferia da cidade. Em 2001 teve a inauguração do Laboratório das Memórias e das Práticas Cotidianas (LABOME). A proposta do LABOME surgiu, inicialmente, como um apoio ao trabalho que vinha desenvolvendo no campo da História Oral, de produção de acervos e, com o tempo, adquirimos alguns equipamentos e começamos a trabalhar também com audiovisual. Logo em seguida, em 2003, tínhamos alguns

para mim, a cidade sempre foi muito plural, sempre foi muito diversa e seria muito difícil construir uma identidade cultural sólida, muito bem definida, sem ser arbitrário, sem escolher algumas coisas e outras não.

bolsistas que estavam trabalhando na pesquisa, produzindo as entrevistas. Cada bolsista ficava com um bairro da periferia e identificava algumas pessoas que fossem reconhecidas no bairro para contar um pouco das histórias que aconteciam naquele espaço. Acabava que cada bolsista ia delimitando um pouco também os seus interesses de pesquisa nessa relação com o bairro. Então já existia um acervo. Em 2003 consegui fazer algumas disciplinas no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Eu fiz uma disciplina com o professor Gilberto Velho, onde discutia a questão do individualismo em diferentes correntes de pensamento, e uma disciplina com o professor Marcio Goldman, sobre etnografia, além de uma outra com o professor Moacir Palmeira e vários professores, como o John Comerford, a Ana Claudia Marques, e Castro Farias. Eu fiz essas disciplinas em 2003, passei um semestre, e depois voltei e consegui aqui aprovar um projeto, sem terminar o doutorado, na FUNCAP³ e comecei a comprar alguns equipamentos.

Eu tinha um MP3 que gravava em áudio, mas tinha também gravadores de fita K7 que usávamos nas entrevistas; tudo era muito voltado para o áudio. A nossa primeira câmera foi uma *handcam* e tinha um iluminador. Era bem simples. Era daquelas que gravava com Mini DV, que compramos com recurso da FUNCAP. Meu primeiro filme oficial, que foi o “Sobral no Plural”, se deu com a ajuda do professor Paulo Passos.⁴ Já tínhamos um acervo de entrevistas e conseguimos recursos para fazer o filme. Usamos nossa pequena camerazinha e selecionamos, do nosso acervo, 17 entrevistas que já tínhamos feito. Nós marcamos com essas pessoas para filmar essas entrevistas, só que estávamos com uma ideia de fazer um filme que não escondesse nada, que não fôssemos escondidos por trás da câmera, que a equipe pudesse aparecer, desconstruindo um pouco a linguagem de um documentário mais tradicional. Abolimos a voz em *off*, a não ser em determinadas situações bem específicas. Isso nos filmes mais vinculados aos meus projetos porque, no LABOME, acabamos recebendo projetos bem diferentes, com temas bem diversificados e cada um fazia suas escolhas estéticas. Mas, no nosso caso, preferíamos não ir muito na linha do documentário tradicional, da voz em *off*, da “voz de Deus”, como chamam no cinema, mais explicativa. A ideia era interagir, era desconstruir, um pouco, a forma como era apresentado, para todo mundo, o discurso oficial do

3 Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

4 Paulo Passos de Oliveira foi professor da Universidade Estadual Vale do Acaraú entre 2009 e 2011.

patrimônio histórico de Sobral. A ideia era misturar diferentes narrativas. O nome do filme tem a ver com isso “Sobral no Plural”, porque conta histórias bem diversificadas sobre a cidade, sobre o que é a cidade, como é que as pessoas vivem, o que elas fazem, o que elas pensam na cidade.

Misturamos histórias de historiadores, padres, pai de santo, rezadeira, raizeiro, pessoas de diferentes perfis sociais, diferentes lugares sociais. O filme ficou pronto em 2010, quando já tínhamos começado nosso programa de extensão, em 2009, o Visualidades, que não é só o evento. O “Sobral no Plural” serviu para finalizar meu pós-doutorado em Estudos Culturais. A ideia dele é bem simples: somos eu e o Paulo, caminhando pela cidade, encontrando essas pessoas e conversando com elas, elas vão e contam as suas histórias. A impressão que a gente quis dar é que isso aconteceu em um dia. É lógico que isso não aconteceu em um dia, foram dois ou três meses de produção, mas uns dois de edição. Então tivemos que pensar na continuidade, por isso que teve uma sequência que a gente fez, um roteiro lógico. Pegamos essas 17 pessoas e fizemos o filme dessa forma, íamos andando pela cidade, nos encontrando com elas e conversando.

Com relação ao Visualidades ser um Programa de extensão, o que isso quer dizer? São vários projetos, um deles é o evento, então envolve formação no campo das Artes Visuais também. A gente oferece cursos de formação: documentário, fotografia, desenho, pintura e instalações artísticas. Em 2009, começamos ofertando duas atividades: o curso de Introdução ao Documentário, ministrado pelo professor Paulo Passos, e ofereci - pela segunda vez, porque outra professora já havia ofertado - a disciplina de Antropologia e Imagem. A ideia do Visualidades é promover a divulgação científica usando essas linguagens, e, além disso, a implantação de uma prática museológica não convencional. O que eu chamo de prática museológica não convencional? Temos um acervo de áudio, audiovisual, fotografia e demais imagens, e esse acervo é usado para promover produções de obras visuais, e essas obras visuais vão circular. Ao invés de ter um lugar próprio de mostra onde elas vão ficar à disposição para as pessoas verem, como num museu tradicional. A ideia é sair da universidade e circular pela cidade ou pelas cidades. Tudo que temos hoje no LABOME - os equipamentos, os recursos - é de uma boa produtora audiovisual, mas tudo isso foi conseguido com base em projetos que vínhamos aprovando no CNPq, na FUNCAP. Tivemos projetos

também do Ministério de Educação e Cultura (MEC) que ajudaram, do PROE-XT⁵, que é um edital próprio para extensão, dentre outros.

O primeiro Visualidades, aqui vou falar de cada um deles, teve 10 vídeos documentários, todos produzidos pela formação. Nessa época, não recebíamos trabalhos de fora, e foram seis trabalhos fotográficos, todos de alunos daqui do CCH⁶.

No segundo Visualidades já foram 12 documentários, 6 trabalhos fotográficos e 2 instalações artísticas. Ampliamos as linguagens em função da participação da professora Regina Raick (UVA), que ofertou formações. Nessa época, ela coordenava um evento chamado Ecos Visuais, que foi promovido aqui pela Secretaria de Cultura. Fizemos uma parceria com eles e também uma formação de fotografia. Foi no segundo Visualidades que apresentamos o “Sobral no Plural”⁷ e, como tivemos financiamento, a ideia era criar uma espécie de padrão estético, que pudesse estimular a produção dos alunos, pensando a linguagem do audiovisual de uma forma um pouco diferente daquelas que eles estavam acostumados a ver. Na época, também o professor Alexandre Fleming Vale, meu contemporâneo na época da graduação, participou conosco e apresentou o filme dele: “Cinema Cara Dura”⁸.

Quanto ao terceiro Visualidades, eu considero a arte do evento como a melhor que a gente tem. Já foi um evento um pouco maior, começou a envolver as escolas daqui da região, teve a parceria com a Faculdade Luciano Feijão para ofertar nossa formação. Também a professora Regina Raick ofertou uma formação no campo das Artes Visuais sobre a padronização de exposições. E, nessa época, a gente convidou o Rosemberg Cariry, que é cineasta aqui do Ceará e muito conhecido nacionalmente pelos filmes de caráter mais regionalista, e os filhos dele, o Petrus Cariry e a Bárbara Cariry. O professor Luis Saraiva, de Portugal, da Universidade da Beira Interior, também participou aqui conosco. Como eu já estava vinculado ao Programa Avançado de Cultura Contemporânea, da UFRJ, a gente também sempre trazia trabalhos de

5 Programa de Extensão Universitária.

6 Centro de Ciências Humanas.

7 O filme pode ser visto no link: https://youtu.be/JURq0xOB7Cc?list=PLrKSbcOn7CPuBqjalijhUCb_OI4pBCUgc.

8 No *YouTube*, o filme está dividido em duas partes. A primeira pode ser acessada pelo link: <https://www.YouTube.com/watch?v=7FFn8ii6b0M>. A segunda parte pode ser acessada pelo link: <https://www.YouTube.com/watch?v=gMvoKHmCED0>.

lá e outras parcerias que a gente ia fazendo com outros laboratórios. Nesse ano foi com o LAMIA⁹, que é da Universidade Estadual do Ceará. Foram 18 filmes e 8 trabalhos de Artes Visuais. Nessa época não lançávamos edital, convidamos as pessoas e elas enviavam os filmes.

A partir do quarto Visualidades¹⁰ padronizamos a arte, só mudando as cores. Então, veio o professor Alexandre Fleming (UFC) e o professor Roberto Novais, da UFRJ. Acabamos incorporando, mesmo de forma não-oficial, outras linguagens - teatro, música, apresentações artísticas diversas - e veio o professor Etienne Samain. Começamos a ampliar cada vez mais as exposições dos trabalhos na cidade. Nessa época, tivemos apoio do PAEP/CAPEs, que é o Programa de Apoio a Eventos. Foi em 2012, 2013, 2014 e 2015, os quatro anos que tivemos apoio do PAEP e começamos a nos espalhar mais, em seis pontos da cidade, principalmente escolas públicas e equipamentos de assistência social, como CRAS¹¹, por exemplo, e nas ruas também.

O quinto Visualidades¹² teve a cor rosada, foi a época que a professora Clarice Peixoto (UERJ) veio para cá. Foi a primeira vez que lançamos um livro específico do Visualidades, que não é um livro, é um DVD-rom. Eram artigos, fotografias e filmes. E, ao mesmo tempo, nessa época foi lançado o do INARRA/UERJ¹³, com a professora Clarice Peixoto. Ela veio para uma conferência e fez o lançamento do DVD “Imagens e Narrativas”. Tivemos apoio do MEC, através do edital PROEXT/MEC/2011. Sempre encontramos muito apoio dos próprios alunos, eles se envolvem com o evento, vão e divulgam na sua cidade, porque aqui tem alunos que vêm de quase 50 cidades da região; então eles acabam se interessando em levar os trabalhos para as suas cidades. Eles fazem a monitoria, o registro, lá no nosso site no *YouTube*¹⁴ tem as coberturas de cada evento desde o IV Visualidades.

No VI Visualidades¹⁵ veio a professora Simone Maldonado (UFPB), veio o Chico Expedito, que era artista da Globo, e veio aqui morar em

9 Laboratório de Antropologia em Mídias Audiovisuais (LAMIA) da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

10 O filme que faz a cobertura do evento pode ser visto no link: <https://vimeo.com/76009604>.

11 Centro de Referência em Assistência Social.

12 O V Visualidades pode ser visto no link: <https://vimeo.com/111774813>.

13 Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

14 Endereço: <https://m.YouTube.com/c/LabomeVisualidades>.

15 O VI Visualidades pode ser visto no link: <https://vimeo.com/148088370>.

Sobral e criou uma escola de teatro aqui. Ele veio falar um pouco dessa questão da performance do artista, e a professora Alice Martins, da UFG. Foi a época que a gente fez a montagem da comissão científica nacional, então o evento começou a ser nacional a partir daí. A comissão científica, a própria professora Claudia Turra Magni (UFPEI), que participa desde essa época, professora Clarice Peixoto, professora Simone Maldonado, professora Ilana Strozemberg, da UFRJ, o professor Alexandre Vale, o professor Otávio Costa, da Geografia da UECE, a professora Alice Martins, das Artes Visuais, da UFG¹⁶.

No VII Visualidades¹⁷ veio o professor Vitor Grunvald [Vi Grunvald] (UFRGS), o professor Otávio Lemos, o professor Alexandre Fleming veio lançar os filmes da “Poética do Poço”, recebemos a Mostra Itinerante do Prêmio Pierre Verger de filmes etnográficos. Tivemos o curso financiado pelo PROEXT, tivemos o apoio da FUNCAP, além do PAEP. Era uma época boa, que conseguíamos recursos. Hoje em dia está muito complicado, é quase impossível conseguir. Além desses projetos, voltados para o evento e para as atividades de extensão, a gente também conseguiu para pesquisa. Eu aprovei duas vezes no edital de humanidades do CNPq, duas vezes no edital universal, inclusive tem um vigente ainda; na própria FUNCAP também tem vários projetos que aprovamos. Foi nessa época que veio o professor Vitor Grunvald [Vi Grunvald], o professor Caio Amorim, da Geografia da UFPE, que trabalha com paisagem (nessa época eu já estava no Mestrado da Geografia). Como a gente não tem um mestrado da nossa área, foi criado recentemente o profissionalizante em Ensino de Sociologia, eu tinha essa vontade de estar na pós-graduação e eu encontrei lá na Geografia uma acolhida para trabalhar com Artes Visuais.

Aí veio o VIII Visualidades¹⁸, com atividades de formação. Na época veio o professor José Ribeiro, lá de Portugal, ele dava aula no programa de Artes Visuais, na UFG¹⁹, e veio participar conosco. Tivemos exposições em 22 lugares da região, em 5 cidades, e mais uma vez a Mostra Itinerante do Prêmio Pierre Verger.

16 Universidade Federal de Goiás.

17 O VII Visualidades pode ser visto pelo link: https://www.YouTube.com/watch?v=OzW30xWkCE-Q&list=PLrKSbcOn7CPTXvjaPK_JEmxPfeB7mJBqG&index=2.

18 O VIII Visualidades pode ser visto no link: https://youtu.be/Wbyesfff634?list=PLrKSbcOn7CPTXvjaPK_JEmxPfeB7mJBqG.

19 Universidade Federal de Goiás.

Tivemos uma descontinuidade: depois do Visualidades, em 2017, em 2018 não conseguimos recursos e não fizemos, e agora em 2020 também não fizemos. Mas, em 2019, conseguimos fazer o décimo Visualidades. No nono²⁰, veio, na época, a professora Cornélia Eckert (UFRGS) e o professor Marcos Antônio Gonçalves (UFRJ). Exploramos bem eles. A gente fez, inclusive, uma entrevista com eles que está lá no nosso *YouTube*²¹. Aqui a gente já se espalhou mais: 32 lugares, 14 cidades e não só aqui no Ceará, a gente fez também no Rio de Janeiro, principalmente no Complexo da Maré, no Instituto Maria e João Aleixo, do Observatório das Favelas. Nessa época recebemos 40 filmes, que fazem essa articulação com os festivais que já existem pelo Brasil, com os laboratórios ou os grupos existentes. Um exemplo foi o Festival do Filme Etnográfico do Pará. O público estimado era de 2500 pessoas, que acabam se envolvendo, a maioria vem dos bairros das periferias das cidades, das escolas públicas de ensino fundamental e médio. Nós também fazemos muita exibição na rua mesmo, nas ruas dos bairros, e sempre dá muita gente.

E no décimo²², que foi o último, nós tivemos com muita dificuldade, mas conseguimos fazer. Não tivemos recurso, então aproveitamos os eventos que estavam acontecendo na cidade e fizemos parcerias com eles. Esses eventos têm recursos, que nos ajudam, e oferecemos a atividades. Organizamos uma conferência com o Prof. Renato Athias (UFPE), num evento que antigamente se chamava Olhares, um evento da prefeitura voltado para os professores do ensino fundamental. Nós fizemos uma atividade lá e oferecemos quatro minicursos. Antes disso, a coordenação do evento já era nacional, já tinha professores de outras instituições do país. E a Profa. Daniele Ellery (UNILAB), também da Antropologia Visual, veio dar uma palavrinha também no X Visualidades. Foram 32 filmes e 17 trabalhos nas demais Artes Visuais. Conseguimos alcançar 39 lugares em 13 cidades. Acabamos também oferecendo algumas oficinas, uma delas é a do “Mapa Digital da Comunidade”.

20 O IX Visualidades pode ser visto no link: https://youtu.be/7ZmHD8ibM24?list=PLrKSbcOn7CptXvjaPK_JEmxPFeb7mJJBqG.

21 A entrevista da professora Cornélia Eckert pode ser acessada pelo link: https://www.YouTube.com/watch?v=WTAetPm5N5c&list=PLrKSbcOn7CptLnaOF35Gi_ZrB2H7z7H7_&index=17. A entrevista com o professor Marcos Gonçalves pode ser acessada pelo link: https://www.YouTube.com/watch?v=XH305u9oYNc&list=PLrKSbcOn7CptLnaOF35Gi_ZrB2H7z7H7_&index=16.

22 O X Visualidades pode ser visto no link: <https://youtu.be/bI6L8XpzUqw>.

Tem algumas atividades que estamos ainda desenvolvendo, que estão em andamento. O próprio trabalho que o Vicente Sousa [bolsista de apoio técnico do CNPq do LABOME] faz com o Slam e as batalhas de rap. Já existia uma certa relação, principalmente com o pessoal do rap, porque sempre quisemos fazer trabalhos de forma compartilhada. Nós acreditamos muito nessa ideia, como pesquisadores, que estamos aqui para aprender com as pessoas, não somos nós que sabemos sobre elas, não fazemos pesquisa sobre elas, fazemos pesquisa com essas pessoas, elas são nossas parceiras. Por essa filosofia, acabamos nos aproximando muito de alguns movimentos sociais aqui da cidade, principalmente de um chamado FOME, Movimento Social FOME, que é um movimento anarquista de jovens aqui da periferia. Um deles acabou entrando no curso de Ciências Sociais, no vestibular, e virou bolsista do LABOME. Hoje ele está fazendo o nosso mestrado profissionalizante e essa aproximação com o FOME fez com que nos aproximássemos mais dessas atividades voltadas para a cultura da periferia, “cultura das quebradas”. O Vicente ele também é morador de um bairro periférico, ele também está conosco e ele tinha a ideia de fazer a sua dissertação sobre violência na periferia, mas falamos tanto sobre violência quando se relaciona à periferia. E eu acho isso meio...é claro que tem violência na periferia, mas não tem só isso, a periferia é mais rica do que isso. Ela tem vida lá que mostra uma diversidade de saberes e práticas que nos ensinam muito. Sempre tivemos essa intenção de trabalhar com os moradores da periferia para que eles possam ensinar o que tem que ser mostrado. O Vicente se aproximou desse movimento Slam, das batalhas porque tem alguns membros do Fome que fazem parte também do Slam e a gente acabou se aproximando. Ele acabou fazendo a dissertação dele sobre isso e a pesquisa videográfica ajudou muito: essa ideia de estarmos com a câmera, gerou inclusive outros trabalhos, um filme sobre rap na cidade, o “Rap nas Quebradas”²³, que ano passado participou da seleção do Prêmio Pierre Verger, mas não entrou. Participou de outros festivais, e tivemos filme que participou do Festival do Filme Etnográfico do Recife, tem também um festival italiano em que já participou. Esse filme sobre rap foi muito ajudado também por nossa aproximação e foi a câmera que nos aproximou. Se não fosse a câmera não teríamos conseguido fazer. Conti-

23 O filme pode ser visto no seguinte endereço: https://youtu.be/yACvvyKb98o?list=PLrKSbcOn7CPuBqlalijhUCb_0l4pBCUgc.

nuamos esse trabalho. Antes da pandemia, estávamos fazendo a cobertura dos eventos que eram promovidos pelo Slam e pelas Batalhas de Rap. Gravamos tudo e esse material era usado por eles - também usamos - mas a ideia é que pudéssemos dar esse retorno e contribuir com a atividade que eles já vêm desenvolvendo. Tanto é que a batalha de rap se espalhou por vários bairros aqui da cidade e eu acho que ajudou muito nessa questão da divulgação do audiovisual, das redes sociais.

Tem um projeto que é realizado com um cineasta que é deficiente visual lá na Meruoca. Começamos um agora também com as aulas remotas, a ideia é fazer um documentário compartilhado com os professores, na perspectiva deles, registrando, por meio de filmagens deles, as suas atividades remotas. Vai gerar dois produtos: um acervo de entrevistas que também vamos colocar em uma *playlist* lá no *YouTube* com os professores que estão nessas atividades remotas, principalmente os professores do Ensino Médio, mas pegando também alguns do Fundamental, e também um documentário. Então vai virar acervo e documentário. Temos mais ou menos o roteiro, mas não vou entregar agora, não, deixo para vocês verem depois. E tem esse filme da “Festa da Política”²⁴, que ainda não está finalizado, feito com base nas eleições de 2016, quando fizemos a cobertura da campanha de alguns candidatos aqui em Sobral, em Miraima e Ipu. A ideia é mostrar exatamente esse caráter festivo da campanha eleitoral, então tem esse material ainda sendo finalizado, a edição e a montagem desse filme.

Tem também um documentário sobre as velhices aqui na cidade. Quando a gente começou o projeto de História Oral do LABOME era muito voltado para a questão da velhice na cidade porque entendemos que os mais velhos tinham esse potencial de ter histórias interessantes na periferia. Nos aproximamos muito dos velhos. E também em função da minha primeira orientação sobre velhice, que foi com a Wellingta (funcionária do LABOME), que me ensinou tudo sobre esse tema, ela que tem as referências, inclusive se baseando muito na Clarice Peixoto, dentre outras. Têm um outro projeto sobre *Street Dance*, um grupo de dança daqui do Sumaré com quem temos uma aproximação muito grande. Fizemos um documentário²⁵ com eles e

24 O teaser do filme pode ser visto no seguinte endereço: <https://youtu.e/98DY0Q7kJwI?list=PLrK SbcOn7CPuQd5Fxd5fdld6ZC5aFkCK>.

25 O documentário pode ser visto no seguinte endereço: https://youtu.be/_1ZzcIXEas?list=PLrKSbcOn7CPuBqIalijhUCb_0l4pBCUgc.

dois cliques, em função dessa parceria. A ideia é ainda termos um filme, um documentário um pouco diferenciado. Nesse que fizemos, trabalhamos muito a ideia da família, como eles pensam a família nesse contexto da dança de rua, que aparece muito na forma como eles iam idealizando o grupo. Temos o “Mapa Digital da Comunidade”, que é um aplicativo de smartphone que desenvolvemos, um aplicativo que serve para trabalhos de cartografia social. Os mapas são instrumentos de poder, geralmente usados para gestão do território. A ideia era inverter essa lógica: agora quem tem o poder de fazer os mapas e controlar o seu território, a partir dessa cartografia, eram os próprios moradores da comunidade. Para isso, a gente pensou numa tecnologia mais vinculada à relação entre mapa e rede social. O domínio, quem controlava a produção desses mapas, seriam as postagens que as pessoas fariam nessa rede social que criamos com imagens, com áudio e também com textos. Ou seja, essas postagens iam ser cartografadas.

Um outro projeto, que tem a ver com nosso bolsista que é do Movimento Social Fome, quer inverter essa lógica que somente a escola ensina os moradores da periferia. Ele quer mostrar que a periferia também pode ensinar algo para a escola, a partir das atividades do FOME voltadas para produção cultural. A ideia é a produção de um material didático em audiovisual, que possa ser usado, principalmente, nas disciplinas de Sociologia. Tem uma outra iniciativa, sem nome ainda, sobre a quarentena. No LABOME, nosso grupo que toda semana se reúne, pensa em atividades e estuda. A gente organizou uma atividade em que cada um, livremente, pudesse registrar imagens desse momento, tanto em fotografia como em vídeo. A ideia é que, depois, possamos discutir as imagens que estamos produzindo uns com os outros e pensar em exposições, ou até mesmo em produções audiovisuais com isso. Não temos nada pensado de como vai ser o resultado; ele vai surgindo de acordo com as discussões que vamos fazendo com base nessas imagens. Paralelo a isso, vamos também lendo textos teóricos, metodológicos, desse campo da Antropologia Visual.

Nas redes sociais da WEB tem um projeto chamado “Primeiras Experiências com Audiovisual”, em que estamos pegando o pessoal que já passou pelas nossas formações audiovisuais e estamos pedindo para eles falarem um pouco como foi essa experiência. Já fizemos umas cinco entrevistas que estão lá no *Instagram* do LABOME²⁶. E, por fim, essa atividade nossa

26 Endereço: https://www.instagram.com/labome_uva.

de hoje: “Trajetórias na Antropologia Visual no Brasil”, que está também na nossa página no *YouTube*.

Temos vários canais de divulgação: *Instagram*, *YouTube*, temos duas páginas no *Facebook* - uma do LABOME, outra do Visualidades - tem um portfólio do Wix²⁷, além do primeiro livro, minha dissertação, “Sobral Opu- lência e Tradição”. Lá no pós-doutorado eu tive bolsa da FAPERJ. Quando terminou minha bolsa, eu pensei que ia acabar ali, mas aí eles renovaram. Foram dois anos e eu acabei produzindo dois livros e o “Sobral no Plural” também foi apresentado lá: “Trajetos e Memórias: patrimônios, narrativas e visualidades, na cidade de Sobral/CE”²⁸, e pela editora Torres, lá do Rio, Astúcias da Memória.

Na Pós-Graduação na Geografia, eu tive orientandos que trabalharam com rock metal, discutindo a construção do território. Além disso, numa co-orientação de Doutorado do Zé Wellington, que foi orientando do Prof. Otávio Lemos, da UECE, ele é artista plástico. Eu fiquei como co-orientador e eu estimulei muito ele a trabalhar com desenho na tese dele. Ele tem um capítulo só com desenhos, ele trabalha o conceito de paisagem na Geo- grafia. Por exemplo, quando ele via, em suas entrevistas, alguma pessoa falando das primeiras ocupações lá na cidade de Meruoca, que a tese dele foi feita lá, fez um desenho tentando imaginar como seria; ele trabalhou muito nesse sentido. Outro orientando meu trabalhou com reisado, num distrito chamado Caraúbas, na cidade de Graça, que é uma cidade pequena aqui próximo. O grupo de reisado tem uma certa autonomia com relação ao poder municipal, e eles tem uma gestão da economia local que é bem interessante, muito voltada também para a produção da festa. Ele fez a dis- sertação dele e um filme chamado “Afetos de Reisado”, que está lá no *You- Tube*²⁹. E tem o trabalho do Vicente, que eu estava falando agora há pouco, aqui com o pessoal do Slam, que gerou o filme “Poesia e Resistência”³⁰.

Só para poder tentar finalizar um pouco, quando a gente fez o Sobral no Plural, em 2010, tivemos uma ideia de criar uma série de filmes chamados

27 Todas as páginas do LABOME e do Visualidades podem ser acessadas pelo link: <https://linktr.ee/Labomevisualidades>.

28 FREITAS, Nilson Almino de. Trajetos e memórias: patrimônios, narrativas e visualidades na cidade de Sobral-CE. 1. ed. Sobral: Edições Universitárias / Sertão Cult, 2015.

29 Disponível em: <https://youtu.be/J3JsxTlbvfg>.

30 Disponível em: <https://youtu.be/bzWE360b5kw>.

“Bairros de Sobral”. Já que os bolsistas todos estavam na periferia, seria interessante dali surgir alguns filmes específicos voltados para os bairros. Em 2011, a gente fez três: um do bairro Dom Expedito, do Bairro Vila União e outro do Sumaré, cada um com um enfoque um pouco diferente. A do Dom Expedito é mais a atividade artística que ele vai mostrar, o que se produz lá no bairro³¹. O da Vila União é um filme que não precisou fazer produção porque já tínhamos as entrevistas, já tinha acervos de imagens no LABOME sobre a Vila União, e a bolsista só precisou pensar no roteiro com base no acervo que a gente já existia e produziu o filme, falando do processo de ocupação do bairro, que surgiu de uma ocupação popular³². E no Sumaré a bolsista optou, assim, por trabalhar com um filme, mas eu sempre dou a responsabilidade de direção para o aluno e fico como uma espécie de diretor de produção, ajudando na montagem e na edição, que é a parte que eu gosto. No caso do “Sumaré: Histórias, Versões, Gerações”³³, ela trabalhou com histórias - tanto dos jovens, o que os jovens conheciam sobre a história do bairro, como dos idosos, o que eles conheciam - e fez essa relação. Em 2013 foram dois filmes dessa série: um sobre o DRAMA, uma atividade artística de idosos em que eles trabalham teatro, dança e música, fazem apresentações públicas no bairro³⁴. Também em 2013 “A Cultura Quadrilheira”³⁵, que foi sobre uma quadrilha junina que tem lá no Dom Expedito também. Em 2014 a gente fez o filme “Lendas Urbanas, Contos e Assombrações”³⁶, que foi inclusive publicado na Tessituras³⁷.

Nessa época, em 2014 e 2015, é quando começamos a fortalecer mais aquela necessidade de fazer filme “com”, e não “sobre”, e um recurso que a gente utilizou foi justamente a produção de um filme chamado “Arte e Cultura na Periferia”³⁸. Eu até chamei esse filme de filme de entrada, porque foi com ele que a gente conseguiu fortalecer mais esse laço, principalmente

31 O filme citado é “Dom Expedito: cultura, arte e expressão”. Disponível em: <https://vimeo.com/81661391>.

32 O filme citado é “Vida e bairro: Vila União”, disponível em: <https://vimeo.com/82281116>.

33 Disponível em: <https://vimeo.com/84034647>.

34 O filme citado é “Drama: uma arte”, disponível em: <https://vimeo.com/78551179>.

35 Disponível em: <https://vimeo.com/76535466>.

36 Disponível em: <https://vimeo.com/87463437>.

37 Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/tessituras/article/view/4156>.

38 O filme pode ser visto no endereço: https://youtu.be/-aEesVlawQ?list=PLrKSbcOn7CPuBqlalijhUCb_Ol4pBCUgc.

com o Movimento Social FOME. A gente até publicou um artigo discutindo essa ideia do filme de entrada³⁹. Então, fizemos esse filme, que era a relação entre política, política comunitária, promovida dentro da comunidade, e as diferentes formas de fazer cultura, arte, a produção artística. Em 2018, fizemos o “Rap nas Quebradas”; em 2019 foi o filme do Vicente, “Poesia e Resistência”⁴⁰ e fizemos também o “Família *Street Dance*”, e queremos fazer agora outro com eles. Em 2020, participamos de vários festivais com ele, o “Poesia e Resistência” também, que é o “Sinal Fechado: hora do show e hora do trampo”⁴¹, da Joice Ramos, sobre os artistas de rua. Fora dessa série, fizemos outros também, do “Cheiros, memórias e saberes”⁴², que é sobre o olfato, a relação entre esse sentido e a cidade, que também está lá no *YouTube*. Tem um que não foi lançado ainda, que a universidade fez 50 anos, em 2020, e a gente fez um filme com os egressos da universidade⁴³. Em 2013 teve uma greve grande, e fizemos dois pequenos curtas sobre essa greve⁴⁴. Tem um filme também narrando a luta pela terra⁴⁵, que é sobre a ocupação do MST numa pequena cidade aqui, na zona rural. “Juventude nas Trilhas do Primeiro Emprego”⁴⁶, que narra a busca pela primeira oportunidade no mercado após a formatura. Foi feito pela Profa. Maria Isabel Silva Bezerra Linhares e tivemos uma participação na montagem e edição. Teve outro, “O estivador, as histórias de fé”⁴⁷ é sobre uma senhora de Angola que veio para uma região rural aqui do Ipu, e ela diz ver Nossa Senhora. Daí as pessoas vão para lá em peregrinação para que

39 Artigo disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/80388>.

40 O filme pode ser visto no endereço: https://youtu.be/bzWE360b5kw?list=PLrKSbcOn7CPuBqjalijhUCb_Ol4pBCUgc.

41 Disponível em: https://www.YouTube.com/watch?v=c_aQrXjfY8M&list=PLrKSbcOn7CPuBqjalijhUCb_Ol4pBCUgc&index=13.

42 Disponível em: https://www.YouTube.com/watch?v=tSQQfxpJ4AI&list=PLrKSbcOn7CPuBqjalijhUCb_Ol4pBCUgc&index=23.

43 O filme citado é “UVA, 50 anos: trajetórias”, disponível em: https://www.YouTube.com/watch?v=iApb4Wmzt_U&list=PLrKSbcOn7CPuBqjalijhUCb_Ol4pBCUgc&index=33.

44 Respectivamente: “Greve na UVA 1”, disponível em: https://www.YouTube.com/watch?v=1zP9yziXag8&list=PLrKSbcOn7CPuBqjalijhUCb_Ol4pBCUgc&index=45; “Greve na UVA 2”, disponível em: https://www.YouTube.com/watch?v=PRB0p8WBHWM&list=PLrKSbcOn7CPuBqjalijhUCb_Ol4pBCUgc&index=43.

45 Filme “Narrando a luta pela terra”, disponível em: https://youtu.be/J3p-NzB-de8?list=PLrKSbcOn7CPuBqjalijhUCb_Ol4pBCUgc.

46 Disponível em: <https://vimeo.com/120681065>.

47 Disponível em: <https://vimeo.com/81630601>.

ela rezar nas pessoas. Tem uma série de atividades que fazem em função dessa senhora, e a gente fez um filme mostrando um pouco essa história.

Philipi Bandeira: Então eu queria entender um pouco mais de você, desse sentido de ser do LABOME, contextualizando-o na região Norte, em Sobral, desta nossa carência com o audiovisual, mas também de uma aptidão, de um desejo enorme. É bom situar as pessoas, porque Sobral já teve uma cena cinematográfica, digamos assim, não de produção, mas muito ligado à cinefilia no começo do século.

Nilson: Algumas envolvem a própria forma como a história oficial conta a história de Sobral. Você colocou outras coisas relacionadas à própria ideia da identidade cultural relacionada à sobralidade, você colocou também os movimentos desse campo do cinema que existem aqui. Pelo que entendi você quer saber um pouco do impacto do LABOME nesse campo da produção visual, de obras visuais. Essa última pergunta é complicada te dizer em função da minha posição de fala, eu acho que as pessoas que não estão junto conosco poderiam falar melhor, mas temos uma articulação interessante com os diferentes coletivos. O Augusto César (cidade de Meruoca), por exemplo, o próprio pessoal lá de Forquilha⁴⁸, inclusive a gente fez uma homenagem a eles em um dos Visualidades, que a Alice Martins (UFG) veio. A pesquisa dela é sobre esses coletivos que produzem cinema, mas por pessoas que não tem formação no cinema, que fazem do jeito que entendem o cinema. Eles não ficam muito colados nessa linguagem que se discute, mais erudita do fazer cinema. Em Forquilha, temos o Cine Cordel que produz muito cinema de longa-metragem, cinema de ficção, mas muito do jeito deles, tipo cenas em tempo real, sem cortes. Então eles não têm essa formação do campo do cinema, fazem e os filmes circulam demais, muita gente assiste. Ele até defende a pirataria dos filmes dele, fica morto de feliz quando chega aqui no mercado e vê os DVDs dos filmes dele sendo vendidos, sem ele nem saber que estavam sendo vendidos e sem ganhar nada com isso. Fizemos uma homenagem a eles no Visualidades, para passar a mensagem de que existem outras formas de comunicação que não são só essas acadêmicas, eruditas e que a gente aprende muito com elas. Essa filosofia é o que orienta um pouco o nosso trabalho, Philipi, e, às vezes, é bem vista, às vezes não é, depende por quem.

48 Se refere ao movimento cine-cordel da cidade de Forquilha, próxima a Sobral. Mais informações disponíveis no blog: <http://cinecordel.blogspot.com/p/blog-page.html>.

No ano passado, nos chamaram na Semana do Patrimônio, porque foi o ano que completou duas décadas que a cidade era tombada como Patrimônio Histórico Nacional. A primeira coisa que as pessoas questionavam nessa mesa, eu fui o último a falar, era uma preocupação: “porque o pessoal da periferia não vai visitar a Casa de Cultura, não vai visitar esses espaços do centro?” Quando foi a minha vez eu inverti a pergunta: “porque que vocês não vão para a periferia ver o que eles fazem?”. Então é isso que a gente está fazendo, a gente está indo para a periferia, que não é o movimento oficial da gestão do patrimônio aqui, infelizmente. O processo que foi levado ao IPHAN foi usado para a produção de um livro didático nas escolas de ensino fundamental sobre a história local e a história de Sobral. Se você for ver o livro, ele só conta histórias de prosperidade, riqueza, dos grandes nomes, os “grandes vultos” e aquilo me incomodava demais, porque eu sabia que tinha outras histórias. Inclusive, essa força do cinema aqui em Sobral, eu só vim descobrir numa entrevista que a gente fez com um morador lá do Sumaré, um bairro da periferia. Um senhor contava que trabalhava no cinema, lá no centro, eu acho que era no Cine Rangel, que era um cinema que depois virou uma igreja evangélica, depois de um tempo. Ele contava da força do cinema aqui, em determinado período histórico, inclusive, tinha um jornal especializado em cinema que discutia as obras e eu só fui saber disso, não pelo pessoal que trabalha com cultura, na gestão, eu fui saber com um morador lá da periferia. Tem muita gente da periferia que não vai no Centro mesmo e nem tem vontade, eu acho, às vezes. Mas aí eu me pergunto por que que o Centro não vai para a periferia? Porque a periferia tem muito a mostrar, tem muita coisa sendo produzida, do ponto de vista artístico, do ponto de vista das manifestações populares e isso é pouco valorizado. De um tempo para cá é que vem se descentralizando um pouco mais essa coisa que cultura artística se faz só nos equipamentos oficiais, mas ainda é muito incipiente. O que se produz na periferia é muito em função da autogestão dos moradores e quando acontece de a gestão pública dar algum tipo de apoio, ao invés de ajudar, muitas vezes desmobiliza esses grupos. Porque aqui

eu me pergunto por que que o Centro não vai para a periferia? Porque a periferia tem muito a mostrar, tem muita coisa sendo produzida, do ponto de vista artístico, do ponto de vista das manifestações populares e isso é pouco valorizado.

a gestão não é como a Política Nacional de Cultura, aqui tem um instituto que leva as pessoas para dentro da instituição, que é a ECOA, e elas perdem um pouco essa relação mais próxima com a comunidade e passam a se preocupar mais por lá. Não é todo mundo, mas às vezes acontece um pouco isso.

Eu nunca gostei muito desse tipo de relação e, em função disso, tenho investido muito. Agora, tudo que eu faço só consigo fazer porque tem muita gente comigo, muita gente boa, inclusive você, que ajudou em alguns momentos nas nossas atividades, assim como também ajudamos no teu filme, no “Mãe Lagoa”⁴⁹, de alguma forma. A Profa. Regina Raick, a Profa. Telma Bessa, a Wellingta Frota - o LABOME sem a Wellingta não é nada, é ela que coordena mesmo o LABOME. A minha atuação é mais nesse campo da captação de recursos, dos apoios dos projetos dos alunos, de orientação, e gosto muito também de fazer edição e montagem. Mas o LABOME mesmo, o acervo, a organização de tudo lá é ela. O Vicente, sem ele eu não consigo fazer as coisas que eu ando fazendo, e os bolsistas, a gente sempre teve muito, a gente sempre teve sorte em relação a isso, conseguia muitas bolsas e acabava dando um apoio muito grande. Inclusive, todos esses filmes aqui que eu listei, como eu disse, eu sempre coloco na responsabilidade de um aluno, de um bolsista, ele que é responsável por aquilo, inclusive, eu digo que estou trabalhando com patrimônio histórico, patrimônio cultural, mas acabo também me descolando um pouco mais disso em função das escolhas dos próprios alunos. Eu vou seguindo as escolhas dos alunos, assim como também vou seguindo as escolhas dos nossos próprios interlocutores de pesquisa e vão surgindo algumas coisas que eu também entendo que tenha a ver com patrimônio cultural, porque são coisas que são produzidas na cidade e que falam da cidade de alguma forma. Eles acabam tendo liberdade criativa e eu acabo também estimulando muito isso. Eu considero que é muito um trabalho coletivo, não é um trabalho meu, eu não sou o único responsável por isso. Mas socialmente acabam elegendo, todos os lugares acabam elegendo uma pessoa que é central e que acaba aparecendo um pouco mais, um pouco menos, e meu nome acaba se destacando, mas eu sempre

49 Disponível em: https://www.YouTube.com/watch?v=eDWdenPydq8&list=PLrKsbcOn7CPuB-qlalijhUCb_OI4pBCUgc&index=38.

fico meio angustiado em relação a isso porque eu considero que não é responsabilidade só minha as coisas que fazemos.

Com relação a isso, a gente não pode dissociar a política cultural e a própria política de preservação do patrimônio da política e da moral. Tem muito a ver com os gestores a forma como estão pensando as expressões artísticas e culturais e acaba que a tendência - não tanto agora que as coisas estão um pouco mais descentralizadas - mas acaba que a tendência era sempre de valorização mesmo dessa história da riqueza, da prosperidade. A ideia do pioneirismo, essa palavra “ser pioneiro” é uma coisa que está muito colada a forma como se fala do sobralense na história oficial da cidade, é pioneiro em tudo. E é o pioneiro sempre nesse sentido, de prosperidade, de riqueza. Nesse livro didático que eu falei, ficava parecendo que aqui nunca teve pobre, nunca teve periferia, nunca teve miséria, exploração, nada disso, e eu estava vendo, isso estava na minha cara, eu via a periferia na minha frente, via a miséria, via a exploração, via a violência, via tudo isso. E aí, isso não faz parte da cidade? Eu só não gostava muito de fazer esse vínculo direto violência e periferia, porque violência não é da periferia, violência está em todo lugar, não é próprio da periferia e na periferia tem muito mais coisas do que isso, inclusive eu me sinto muito melhor fazendo pesquisa num bairro da periferia do que num bairro da elite daqui da cidade. Vamos na periferia, as pessoas recebem a gente muito bem, vão comprar pão, bolo, café, refrigerante e nos recebem, conversam, adoram aparecer na câmera. Aí vai para um bairro desses da elite aqui, como a Colina, toca o interfone, a pessoa não quer nem abrir a porta, sempre muito mal recebido. Eu sempre fui muito acolhido e via muita felicidade na periferia, via muitas coisas boas, e sempre me incomodou muito esse vínculo direto da relação violência e periferia. Foi um caminho que a gente foi querendo adotar, mostrar outras faces além da violência.

Philipi: Deixa-me aproveitar então, Nilson, mas você sentiu essa demanda pelo audiovisual na cidade?

Nilson: Eu nem sei muito avaliar qual o peso da importância do que fazemos para o campo da produção audiovisual. Eu sei, assim, acho que foi no IV Visualidades, criamos um fórum de artes visuais

a gente não pode dissociar a política cultural e a própria política de preservação do patrimônio da política e da moral.

e a ideia era mobilizar mesmo as pessoas que trabalhavam com essas linguagens, que foram inseridas no Visualidades: documentário, fotografia, desenho, pintura, instalações artísticas. Pouca gente veio na época, foi quando conhecemos algumas pessoas daqui da região que trabalham nesse campo, mas pouca gente. Eu lembro de uma pessoa lá do Acaraú, e depois desses outros grupos, o Natal, lá na Serra, o Josafá, em Forquilha, mas aqui em Sobral era muito aquela coisa das produtoras para trabalhos audiovisuais que não são necessariamente de cinema ou documentário (tipo aquele povo que vai para casamento fazer registro e faz o filme ou também profissionais das próprias redes de televisão que se instalaram aqui; o próprio Ivanésio que veio ajudar a gente durante um tempo, que era câmera da TV Verdes Mares e acabou também montando uma produtora).

Víamos muito a necessidade de um apoio do poder público para os poucos grupos que existiam, a demanda maior era essa, inclusive: “eu preciso do apoio do poder público para fazer as coisas”. No nosso caso, em particular, temos uma diversidade maior de fontes em função do vínculo acadêmico, investimos muito nos editais mais acadêmicos do CNPq, CAPES, FUNCAP e ganhamos uma certa autonomia com relação a gestão pública da cultura aqui. Algumas vezes, em função de vínculos pessoais, a própria Regina atuou muito na ECOA e a gente acabou se aproximando demais, muitas das nossas exposições foram lá, também teve aporte de recursos, mas nunca ficamos exclusivamente presos à gestão da cultura para poder fazer as nossas coisas, tínhamos um pouco de autonomia com relação a isso. Depois de um tempo, vimos a criação do fórum - tem um fórum de audiovisual na cidade - que acabou também envolvendo algumas pessoas das outras Artes Visuais e eles começaram a se organizar independentemente da nossa intervenção e da nossa participação. Soubemos depois e começou a se integrar mais ou menos a esse grupo, foi até em função dessa proximidade que fizemos essa atividade com a Cornélia Eckert e com o Marcos Antônio, para conhecer a produção desse grupo que começava a se mobilizar, a se organizar. Começavam a fazer eventos na cidade, no Largo das Dores, fazer exibições de filmes, pessoas daqui também começaram a produzir. A gente sempre foi um pouco independente desses coletivos, mas não deixamos de nos relacionar, e também um pouco independente da própria gestão da cultura aqui na cidade, mas não deixamos de nos relacionar. O problema é que alguns grupos acabam

entrando na gestão e isso vai causando também desmobilização para a pouca mobilização que existe e fica aquela dependência exclusiva do poder público. Não estou defendendo que não deva ter, acho que tem que ter, não é essa a questão.

Mas, às vezes, dependendo da forma que se faz a gestão dos recursos voltados para a produção desse campo, ao invés de ajudar, faz é desmobilizar esses coletivos. O próprio Conselho Municipal de Cultura não funciona e os instrumentos de participação política de inserção desses coletivos acabam sendo esvaziados justamente porque, às vezes, os grupos se deixam engolir um pouco pela gestão e viram a gestão. Esse é um pouco o movimento que vem acontecendo aqui em Sobral e, pelo menos da nossa parte, a gente sempre vem procurando ter essa independência e essa autonomia, fazendo escolhas para não ficar dependendo exclusivamente da gestão, sem deixar de fazer e de procurar parcerias, mas realmente como parceiros e não como dependentes. É lógico que algumas coisas que a gente vai produzindo incomodam, mas, em função de um certo prestígio que a gente vai ganhando, isso é aceito e a gente vem, a partir da nossa resistência, dessa produção que vai incomodando, fazendo com que as coisas possam ir se transformando aos poucos. Não no sentido de estar participando mais ativamente dos instrumentos de participação, mas indo para as comunidades, fazendo trabalho de base, estando junto dos movimentos que existem. Ao invés de estar lá incentivando a gestão a financiar movimentos como o Slam, a gente está junto do Slam, do pessoal do rap, do pessoal do FOME, ajudando no trabalho deles. E não somos nós que dizemos o que eles têm que fazer, pelo contrário, são eles que dizem “você podem nos ajudar dessa forma, vocês podem fazer isso e aquilo.” E aí vamos lá juntos, negociando, dialogando de igual para igual. Se isso está causando um impacto na política cultural? Talvez sim, mas isso ainda não vai promover uma revolução na forma de pensar a política cultural aqui, a gente está fazendo o nosso trabalho, mostrando resistência a determinadas concepções e está tentando manter a coerência nesse sentido. Não sei se era isso que você estava querendo saber, mas é um pouco por aí.

Claudia Turra: Comparando o contexto de criação do LABOME, que você apresentou antes, com o contexto atual, quais são as táticas de resistência frente a essa nova política educacional de desmonte do ensino público? E, por outro lado, já que costumamos perguntar sobre “conselhos para

um pesquisador iniciante”, agora eu inverteria: como nós também temos a aprender com esses pesquisadores iniciantes e o que a Antropologia pode aportar para estes/as jovens, que muitas vezes já chegam na universidade sabendo trabalhar com imagens, edição, mídias sociais? O que a Antropologia e as Ciências Sociais podem aportar para eles?

Nilson: A gente está fazendo isso, Claudia, produzindo essas contra-narrativas e vendo no que dá, vamos mantendo, tentando manter, com os poucos recursos que a gente tem. Antigamente, como eu disse, tínhamos mais recursos, era mais fácil conseguir recursos estando dentro de uma universidade e estando também numa pós-graduação, mas está ficando cada vez mais difícil e uma das saídas que a gente está encontrando é exatamente fortalecer ainda mais esses trabalhos colaborativos com os grupos que já temos proximidade.

Todos esses projetos que eu mostrei para vocês que estão em andamento, todos eles, são resultado desse tipo de esforço colaborativo, principalmente com a comunidade e com os movimentos sociais da periferia, quase exclusivamente. Esse próprio processo de ocupação das redes sociais que estamos fazendo, do *YouTube*, *Instagram*, a inserção dessas novas tecnologias que conseguimos com o aplicativo do smartphone, que está meio parado porque quem assumiu essa responsabilidade foi um aluno que já se formou. Ele era do mestrado da Geografia e defendeu a dissertação com base nos mapas que estavam sendo produzidos pela comunidade no aplicativo. Estamos tentando ver se conseguimos recursos para ampliar esse aplicativo porque o raio de ação dele se limita a Sobral; se uma pessoa

Todos esses projetos que eu mostrei para vocês que estão em andamento, todos eles, são resultado desse tipo de esforço colaborativo, principalmente com a comunidade e com os movimentos sociais da periferia, quase exclusivamente.

quiser usar em Fortaleza já não dá, em função do repositório em que são guardadas as imagens, os áudios... ele é um repositório gratuito, então tem um limite e estamos vendo como mudar algumas coisas nesse aplicativo, estamos tentando ver se conseguimos recursos, até para ele poder circular em outros locais. Temos alguns contatos na própria UFC, de professores que tiveram interesse de usar também nos trabalhos deles de cartografia social, já que todo trabalho

de cartografia social é vinculado às comunidades, sejam elas rurais ou periféricas. Se esses mapas pudessem estar circulando em outros lugares, seria interessante porque também iremos vendo esses mapas mentais produzidos pelas comunidades a partir dos seus interesses, o que elas estão querendo mostrar do seu lugar.

Estamos resistindo da forma como podemos. O próprio X Visualidades não teve recurso nenhum, achamos a solução de aproveitar os eventos que tinham recurso. Participamos da Semana do Patrimônio e fizemos atividades do Visualidades lá; aproveitamos o evento Saberes para fazer oficinas, conferências e tivemos a colaboração de colegas. A própria Daniele Ellery (UNILAB) veio para cá, eu até consegui umas diárias para ela da FUNCAP, mas, mesmo assim, está cada vez mais difícil. Ela veio para um evento que, na verdade, é uma semana de abertura do curso com várias atividades e incluímos o Visualidades lá. O X Visualidades foi assim: pedimos espaço emprestado para os eventos que tinham recurso porque não tínhamos e ia ser o segundo ano que o evento não seria realizado, então era uma questão de honra e conseguimos fazer. Tivemos dificuldade nas exposições, fizemos parcialmente e os filmes conseguimos circular, eles acabam tendo mais adesão: foram 39 lugares, em 13 cidades. Às vezes, a própria gestão municipal estimula que a gestão da educação incorpore essas atividades. Lá em Jijoca foi assim: um professor, colega nosso, fez o contato com o Secretário de Educação de lá e ele apoiou, financiou banner, camisa, um monte de coisa. Aqui também, em Sobral, o Secretário de Educação achou interessante e incentivou que os professores incluíssem essas atividades nas disciplinas deles. Os próprios professores fizeram as exposições dos filmes, a monitoria, o debate. Porque a ideia não é só mostrar os filmes e criar público, é também promover o debate com relação à linguagem e os conteúdos que estão sendo trabalhados nos filmes e acaba coincidindo dos professores terem interesse nesses temas que estão sendo discutidos. Incentivamos até que eles escolham os filmes, informamos a proposta de cada um e eles fazem os debates. Pedimos que eles filmassem isso e usem na divulgação que fazemos do evento, além de ficar também como acervo porque não descartamos o material bruto, guardamos tudo.

Como temos agora espaço ilimitado em nuvens, não está tendo mais problema. Tínhamos problemas antes quando guardávamos tudo em HDs, todo projeto comprávamos vários HDs de 4tb, enormes, para guardar, e

isso gerava muita dor de cabeça porque se perdia, alguns se danificavam. A ideia é que esse acervo possa gerar também outras obras, que não fique vinculado só àquela obra específica que produziu o acervo, mas que possa gerar também outras que possam estar circulando. Temos todo o cuidado, estudamos a legislação sobre arquivismo. A Wellingta, inclusive, fez cursos sobre isso e tem todo cuidado com relação aos direitos autorais, os direitos de imagens, tentamos ter todos esses cuidados e todo material bruto está guardado, exatamente, porque sabemos que vai ser usado também para outras finalidades, outros pesquisadores vão também poder ter acesso. Se tem uma entrevista específica que usamos somente dois minutos lá no documentário, temos também a entrevista completa lá, se quiser, que vai ter outros trechos que podem ser usados por outros pesquisadores. Temos uma fichinha falando dos temas de cada entrevista, está tudo organizado e catalogado para facilitar a consulta. A ideia é disponibilizar isso de forma digital no nosso site, tipo faz o CPDOC⁵⁰, o Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/UFRGS), e vários outros laboratórios que trabalham com acervos, que as pessoas possam estar pela internet consultando e com os devidos cuidados, respeitando toda a legislação relacionada a essa questão.

Teve uma coisa que fizemos, que talvez seja até retirada a minha revelia, lá no curso de Ciências Sociais. Como não temos disciplina de Antropologia Visual obrigatória, ela é opcional, a gente criou uma disciplina chamada Prática de Arquivos em Ciências Sociais, que é ministrada no terceiro período. Ela acaba servindo também para incluir essas discussões das Antropologia Visual porque vai trabalhar com acervos em outras linguagens, não só a escrita. Então acaba discutindo também questões relacionadas à Antropologia Visual e vai criando essa cultura de preservação de acervos em diferentes suportes para facilitar o trabalho de conclusão de curso do aluno, assim como na atuação profissional. A gente acaba usando o LABOME como suporte, tem também um outro espaço chamado NEDHIS⁵¹, que é vinculado ao curso de História, que nós também incentivamos que os alunos conheçam. O NEDHIS é um arquivo mais de documentação escrita, então eles acabam ganhando também um pouco desse aprendizado de uma cultura de preservação de fontes de pesquisa. Na disciplina, ensinamos como produzir essas

50 Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV).

51 Núcleo de Estudos e Documentação História (NEDHIS) da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA).

fontes, como preservar, e ensinamos também como usar essas fontes de divulgação - textual e imagética- dentro dos trabalhos e como suporte. Foi uma estratégia que usamos exatamente para inserir essas discussões da Antropologia Visual no currículo do curso, de alguma forma. Mas parece que vai ter uma revisão do currículo e essa disciplina pode ser retirada. Eu ainda vou tentar ver se consigo preservar em outro lugar ou dentro de uma outra disciplina, as discussões do campo da Antropologia Visual e da preservação de acervos. É sempre muito difícil porque dentro da própria instituição, dentro da própria universidade, Claudia sabe disso, Philipi também, às vezes tem muita resistência de entender essas linguagens como fontes, ou como método, ou como divulgação mesmo de trabalhos finalizados. E aí vamos tentando, brigando, lutando, vendo como conseguir resistir cada vez mais.

A UVA, hoje, tem uma característica que recebe gente de cerca de 50 municípios próximos ou distantes aqui de Sobral, até municípios do Piauí, e boa parte dos nossos alunos, pelo menos das Ciências Sociais, vêm de famílias de baixa renda e alguns também vem de comunidades rurais, vem do campo. Você falou desse perfil de estudante que já entra sabendo um pouco, já tendo afinidade com a imagem, com as redes sociais, talvez até no sentido de usar o *Instagram*, de pegar o celular e bater uma foto, mesmo que não limpe a lente, mesmo que não tenha aqueles cuidados, mas tira foto e bota lá no *Instagram* ou no *Facebook*. A gente percebe nos estudantes a ideia que a imagem ainda é um retrato da realidade, como se fosse um espelho; eles não têm essa noção que é um conceito, uma concepção, uma forma de mostrar, de fazer, de pensar, não tem essa discussão que a gente vai aprendendo, de como é que as imagens pensam conosco, como diz o Etienne Samain. Então precisamos ter esse esforço de inserir o estudante nessas discussões, de como realmente ler a imagem, ele não entra alfabetizado para saber ler a imagem, ele vê como se fosse o real, às vezes, e isso ele precisa aprender. Uma estratégia que estamos

A gente percebe nos estudantes a ideia que a imagem ainda é um retrato da realidade, como se fosse um espelho; eles não têm essa noção que é um conceito, uma concepção, uma forma de mostrar, de fazer, de pensar, não tem essa discussão que a gente vai aprendendo, de como é que as imagens pensam conosco, como diz o Etienne Samain

usando é essa dos grupos de estudos, nos quais você tem a apreciação dos trabalhos, fez exposições fotográficas ou de desenho, de documentário, mas também acaba entrando nas outras linguagens, da apreciação. Não só discutimos os conteúdos, já que os alunos, quando veem um documentário, se prendem mais ao conteúdo dele, ao tema que ele está discutindo, mas a estética não se discute, as opções estéticas porque eles não sabem como ler ainda. Fazemos isso na prática, também vão lendo textos de pessoas da área, principalmente da Antropologia Visual, e fazendo as relações. Vamos também a campo, cada um dos alunos envolvidos nesse grupo tem os seus projetos individuais e todo mundo ajuda todo mundo. Então, ao invés de ter uma equipe fixa, no próprio grupo vamos discutindo entre nós: “olha, eu estou precisando fazer uma gravação que seria uma entrevista” e, lá no grupo, tem pessoas que têm mais experiência com captação de imagem e de áudio, noção de iluminação, e outras que não têm. Essas pessoas, incentivamos a participar, a ir com quem tem mais experiência e fazer as gravações. Sempre pensamos coletivamente esses projetos individuais e mostra: “ficou legal assim, mas você poderia ter feito nessa outra posição”, vai discutindo posição de câmera, iluminação, estética, vai discutindo uma série de coisas com base nas próprias produções dos alunos que estão nessas experiências de campo.

Vai tentando fazer todo esse caminho, ir gerando o aprendizado, mas só trabalhamos com aqueles que têm interesse pela linguagem e de ir além do que esses usos nas redes sociais permitem. Vamos aliando as experiências práticas com a reflexão teórica, sempre de forma muito coletiva. Eu tento estimular, mas ainda fica aquela ideia “é o professor”; não é não, pode falar, é você que vai conduzir hoje. A ideia de promover essa responsabilidade do aluno também estar participando da formação, não só como aprendiz, mas também tentando ensinar alguma coisa, eu acho que é interessante, acho que vai democratizando um pouco mais o processo de aprendizado e a gente também, como professor, vai aprendendo algumas coisas, tem a ver com as experiências de cada um. Como vem gente de muitos lugares, sempre acaba tendo referências bem interessantes que vão promover alguns aprendizados. Então o conselho para os iniciantes são esses, de eles começarem a se envolver, participar por interesse próprio e não só participar naquela posição de aprendiz tradicional, mas de um outro tipo de aprendiz, que assume responsabilidades, que assume essa condição de

estar participando da formação de uma maneira mais coletiva, sendo mais protagonista também dessa formação. Porque se não tiver esse desejo, se não tiver esse interesse, esse tesão pelo que está fazendo, vai ficando um pouco mais difícil de aprender, tem que tomar a iniciativa de ir atrás e a gente sempre está lá recebendo as pessoas. O Philipi sabe disso: a gente sempre é muito receptivo, aqueles que têm interesse de estar conosco, aprendendo alguma coisa com a gente, do pouco que a gente sabe. Estamos lá para compartilhar experiências. Eu acho que é um pouco por aí. Essa questão da apreciação das obras, de ver filmes, eu acho que é muito importante, sem desvincular da formação teórica e prática, eu acho que é fundamental. Além dessa coisa da apreciação, da prática, eu acho que é importantíssimo a formação como antropólogo, exatamente em função da necessidade da pesquisa. Saber fazer a pesquisa e relacionar isso com as linguagens visuais enriquece demais o nosso trabalho. Então, nós somos antropólogos e a gente usa as linguagens visuais como fonte, como método e como divulgação dos nossos trabalhos. Então ter uma formação forte nesse campo da Antropologia é importante, assim como mostrar que a Antropologia não se faz só de texto.

**ter uma formação forte nesse
campo da Antropologia é
importante, assim como
mostrar que a Antropologia
não se faz só de texto.**



Paula Morgado Dias Lopes é doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Trabalhou de 1991 a 2022 no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) da USP. Iniciou sua formação em etnologia indígena na Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales, obtendo seu DEA em Antropologia Social (1987). Desenvolveu pesquisa na Amazônia entre os povos Wayana e Aparai, da qual resultou sua dissertação de mestrado (1994) e artigos na área de etnomedicina. Posteriormente passou a dedicar-se a antropologia visual, focada na pesquisa entre os Wayana da Guiana Francesa, concluindo sua tese de doutorado (2004). Desde 2006, desenvolve estudos no campo da antropologia e as tecnologias de informação e comunicação, interessada pelos discursos indígenas na cibercultura, da sua produção fílmica e sobre seus acervos audiovisuais depositados em instituições acadêmicas. Em 2008 e 2009, em seu pós-doutorado, estudou a apropriação cibernética pelo grupo indígena Innu, de Quebec (Canadá). Entre 2012-2016 assessorou projetos com os Guarani, no campo da produção audiovisual colaborativa. Desde 2014 faz parte de um projeto francês (LESC-CNRS, Paris) para a criação de um portal wayana que reunirá acervos audiovisuais de coleções particulares e institucionais.

A representação está carregada de afetos: entrevista com Paula Morgado¹

Paula Morgado Dias Lopes

Antonio George Lopes Paulino

Alexsânder Nakaóka Elias

Nilson Almino: Como foi que você começou nesse campo da Antropologia Visual? Como foi a sua trajetória? O que você vem fazendo hoje?

Paula Morgado: Fazemos parte de uma grande e extensa família. Falar de como cheguei a fazer parte dela me obriga a um grande esforço de memória, mas, como dizemos, “a nossa história é feita dos acervos que criamos e do patrimônio que zelamos”. Vou tentar.

Estou nessa trilha desde meados dos anos 1990 e rememorar me faz sentir uma espécie de “minitotem” e, por aqui, já passaram uns totens grandes. Esse ano completam-se 28 anos de meu trabalho no LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia) da USP e 20 anos de produção fílmica.

Mas como é que eu chego nisso tudo? Bem, eu acho que sou, ou fui, desde sempre, uma dependente de ótica. Desde criança, eu via meu pai



¹ A entrevista foi realizada em 14 de agosto de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/vlJFS18sOv8>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas, Claudia Turra Magni e Antonio George Lopes Paulino.

fazendo fotografia e eu saía com a minha máquina xereta. Quando fui fazer Ciências Sociais, na USP (Universidade de São Paulo), passei a ficar as minhas manhãs na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP), no Laboratório de Fotografia. Era uma coisa impensável naquela época ter um laboratório de fotografia no interior de um departamento de Ciências Humanas. Eu experimentava a fotografia ao lado da minha vivência estudantil no curso de Ciências Sociais. Na graduação, tive três grandes mestras que me conduziram para a Etnologia: Lux Vidal, Dominique Gallois e Aracy Lopes, que morreu prematuramente aos 51 anos. No segundo ano, aos 19 anos, fui bolsista da Lux para catalogar objetos etnográficos, marcando para sempre minha trajetória e, desde então, eu trabalho com documentação. No início era com peças e, dez anos mais tarde, no LISA, com imagens, sons e documentos. O acervo no qual trabalhei na graduação foi o Acervo Plínio Ayrosa (APA), um pequeno acervo reunido por um engenheiro da POLI², da USP, que se tornou o primeiro catedrático a dar aulas de Etnografia e de línguas indígenas. No início dos anos 1980, Dominique e Lux se engajaram na organização do APA, cujo sonho era criar um Museu de Antropologia. Lá trabalhei entre 1982 até 1985, quando me graduei. No mesmo ano fui morar em Paris, onde fui aceita na *École des Hautes Études em Sciences Sociales*, no curso de DEA (Diplômes d'Études Approfondies) em Antropologia Social. Foi nesse período (1985-1987) que me formei como etnóloga e mergulhei na literatura etnológica das baixas terras da Amazônia. Conheci muitos etnólogos, não só franceses, mas das demais Américas, foi um período muito efervescente para mim. Ao voltar ao Brasil, sabia que meu campo seria na Amazônia, como de fato se concretizou dois anos mais tarde. Ao chegar de volta a São Paulo, Dominique me convenceu a prestar concurso no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da USP e assim entrei na turma de mestrado de 1988. Poucos meses depois, abriu um concurso de técnica em documentação para trabalhar no Departamento de Antropologia e, novamente estimulada por Dominique, prestei e passei. Ela me dizia “agora vamos concretizar o sonho de criação de um novo Museu de Antropologia”. O Museu não foi criado, mas é no Departamento de Antropologia que me encontro desde então.

No início de 1990, a USP resolveu reunir todos os acervos etnográficos existentes em um só local: o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE). E

2 Escola Politécnica.

assim se deu, migrando para lá os acervos do Museu Paulista e do Plínio Ayrosa. Naquele momento, fui consultada se eu gostaria de ser transferida para o MAE, desta vez para me tornar professora, ou se eu desejava ficar na Antropologia trabalhando com acervos. Eu não tive dúvidas. Falei para minhas professoras que o meu lugar era na Antropologia, onde já cursava o mestrado. Foi nesse momento que a professora Sylvia Caiuby Novaes conseguiu implantar um projeto, igualmente arrojado, pelo qual tenho um carinho enorme por ter participado desde o início, o LISA. O laboratório foi inaugurado em dezembro de 1991 e passou a ser o primeiro centro de formação, documentação e difusão na área de Antropologia Visual em São Paulo e um dos primeiros do Brasil.

Nesse período, no Brasil, tudo estava sendo constituído, os demais centros de Antropologia Visual pelos colegas do Rio Grande do Sul, do Rio de Janeiro e, aos poucos, pelo Brasil afora. Foi quando conheci Claudia Turra, Rafael Devos, todos nós alunos de programas de pós e seus professores, como Cornelia Eckert. Os pesquisadores seniors traziam os seus alunos ao LISA e dava-se início a uma série de trocas, seminários, discussões de filmes e intercâmbios muito frutíferos. Vale ressaltar que o momento que antecede o LISA é o tripé que considero fundamental para nós, antropólogos, que é a documentação, a pesquisa e a difusão. E foi nesse momento que eu me dei conta o quão, na pesquisa, é importante termos acesso a bons documentos. O LISA começou com um acervo fotográfico (com pouquíssima documentação, herança do APA) e, aos poucos, foi reunindo filmes e documentos que resultaram das pesquisas efetuadas no Departamento de Antropologia da USP, do grupo recém-criado pela Sylvia Caiuby Novaes - o Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) - do qual passei a fazer parte em 1996 - e de pesquisas que fui realizando como documentalista do LISA. No laboratório dá-se início o outro tripé, da documentação-produção-ensino.

Vocês têm que imaginar que eu sou da época pré-internet, pré-digital. Eu me lembro de quando a gente começou a

Vale ressaltar que o momento que antecede o LISA é o tripé que considero fundamental para nós, antropólogos, que é a documentação, a pesquisa e a difusão. E foi nesse momento que eu me dei conta o quão, na pesquisa, é importante termos acesso a bons documentos.

trabalhar no LISA, tínhamos um aparelho de som “SHARP 3 em 1” (toca-discos, cassete e rádio), uma TV e muita vontade de trabalhar. E foi isso que a Sylvia (Caiuby Novaes) conseguiu: uma doação da SHARP, um ótimo espaço da USP e muita disposição para trabalhar. Lembro-me que ia atrás de vários acervos e batia de porta em porta para conseguir montar o nosso próprio acervo. Para construirmos uma massa crítica e começar uma formação, tínhamos que fornecer um acervo para os alunos. Então, aos poucos, fomos montando tal acervo e foi um trabalho que me deu muito gosto de fazer. Hoje temos cerca de 2.000 títulos de filmes, mais de 100 filmes produzidos por nós, cerca de 24.500 fotografias e 700 horas de registros sonoros. Eu mergulhei na constituição desse acervo e, paralelamente, produzia vários seminários.

James Clifford foi um antropólogo que me inspirou muito no doutorado³, como crítico ferrenho da Antropologia e que trabalhou a relação entre Antropologia, arte e Museologia. Clifford dizia que os museus e todos os locais de guarda são como “zonas de contato”. E, de fato, no LISA, sempre me senti em uma zona de contato, para onde convergíamos para discutir, doar filmes e nos ajudar a completar a documentação audiovisual, seja ela uma foto, um filme etc., cujos documentos eram organizados para circular para fora. Hoje estamos inseridos num outro tipo de zona de contato: “zona de negociação”. Eu acho que não dá mais para pensar nossos acervos sem experiências colaborativas. E aí o Brasil explodiu e acho que dá um banho! Eu circulei pela França, Alemanha, Portugal, depois no Canadá e o acesso por lá não foi tão fácil. O Canadá é um lugar interessantíssimo, onde criei parcerias importantes⁴, onde se faz igualmente uma Antropologia im-

3 Doutorado realizado entre 1999 e 2003, com apoio de Sylvia, minha orientadora. Vide Morgado, Paula. 2004. *Os Wayana e os Viajantes do século XX: construindo imagens em dupla mão*. Tese de doutorado. FFLCH, Universidade de São Paulo.

4 Entre 2011 e 2018, como pesquisadora e documentalista do LISA, construí uma parceria desafiadora com a Associação Cultural Indígena, formada por designers, museólogos, cineastas, alguns professores de Chicoutimi (Quebec, Canadá), a *Boîte Rouge VIF* (<https://www.laboiterougevif.com/presentation-de-lorganisme/>), em especial com o professor de cinema Denis Bellemare. Nesse período fui consultora em Antropologia Visual do projeto de intervenção e colaboração com os Guarani, da região de Angra dos Reis (RJ): “*Design et culture matérielle: la création et la concertation comme leviers de développement des individus et communautés autochtones du Canada et du Brésil*”, do Programa *Réalités Autochtones* (2010-2012). Em seguida, entre 2014-2016, fui membra do projeto “*Vers un réseautage international de recherches et de partenariats pour l’empowerment des individus et des communautés autochtones (Canada, Brésil)*”. Dessa parceria, resultou um artigo em coautoria com Bellemare (Bellemare, Denis et Paula Morgado D. L. 2018. « La création d’un partenariat: Approches méthodologiques interdisciplinaires en art et en anthropologie ». *Recherches amérindiennes au Québec*. Sous la direction et de Denis Bellemare

plicada, junto com as populações pesquisadas, mas cujos documentos audiovisuais nem sempre circulam facilmente. No Brasil, temos o Museu Emílio Goeldi, Museu do Estado de Pernambuco, Museu Antropológico de Goiás, Museu Nacional do Rio de Janeiro, o nosso Museu de Arqueologia em São Paulo, o LISA, o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de Santa Catarina... Você tem uma série de museus que fazem um trabalho colaborativo, mas que não é suficiente porque seus acervos não chegam até as pessoas, temos dificuldade de circulá-los, seja por falta de espaço expositivo, seja por falta de verba para expô-los.

Eu me lembro que quando eu comecei como documentalista eu queria entender como é que aqueles objetos “falavam”. E, na graduação, eu fui visitar a Berta Ribeiro em sua casa no Rio de Janeiro para que ela me explicasse sobre categorias museológicas no campo da arquivologia indígena. Berta foi quem mais cedo contribuiu para a cultura material indígena no Brasil e, sem saber, ou sem se assumir, foi uma antropóloga visual. Ela escreveu um dicionário maravilhoso que nos ajuda muito na documentação⁵. E o que ela queria? Ela queria que em todos os acervos existisse a possibilidade de se fazer pesquisa. E esse recado foi passado para muitas instituições.

Aprender a fazer pesquisa compartilhada nasce após uma série de conquistas, teóricas, críticas e tecnológicas. Fiz meu mestrado (1988-1993) junto a duas populações bem reduzidas e pouco conhecidas no Brasil: os Wayana e os Aparai, que convivem no extremo norte do Pará, no Parque Tumucumaque. Para realizar meus registros, eu levava, no máximo, sete rolos fotográficos, entre *slides* e *negativos* (entre 24 a 36 poses cada, ou seja, realizava, em 2 meses, um pouco mais de 200 registros fotográficos) e um gravador k7. Era muito legal treinar o olhar que hoje dispara 100 clicks digitais em menos de uma hora. Eu fui para uma sociedade que falava pouco português, muito mais isolada que hoje e eu dispunha de poucas condições tecnológicas, quando comparamos às condições atuais de trabalho. Em meu mestrado fui uma etnóloga clássica de campo e, teo-

et d'Élisabeth Kaine (UQAC). Montréal. V. XLVIII. Nos 1-2. p. 143-153. <https://recherches-ameindiennes.qc.ca/site/produit/recits-de-savoirs-partages-par-lart-et-la-creation-en-milieux-autochtones-2018-vol-48-no-1-2>), filmes de circulação interna e um seminário promovido pelo LISA com o apoio do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, “Olhares Cruzados, Brasil-Canadá” (17-19/outubro de 2016 (<http://lisa.ffich.usp.br/node/123>)).

5 Ver Ribeiro, Beta. 1988. *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

ricamente, com poucas ferramentas audiovisuais. O que me interessava era o impacto vivido por esses dois grupos indígenas face às influências da sociedade ocidental moderna, em especial o xamanismo e o confronto entre a medicina tradicional e as influências trazidas de fora⁶. Num segundo momento, em meu doutorado, eu comecei a refletir: “mas, afinal de contas, o que eles pensam de nós, todos os outros que passam pelo seu território?” E assim me interessei pela literatura de viajantes e como eles haviam sido registrados desde o século XIX até chegar nos dias de minha pesquisa (2003). Dessa vez, meus olhos mais treinados no campo da Antropologia Visual incorporaram as ferramentas e as análises desse campo. A internet começava a alçar voo e não cheguei a incorporá-la no estudo. Trabalhei com álbuns fotográficos que reuniam fotografias minhas com as de outras pessoas, ainda de forma analógica, pois o digital começava a se firmar. Meu sonho era fazer um filme, mas existia uma grande desconfiança por parte da comunidade que me recebeu que, como outros grupos indígenas, receavam pela apropriação e destino das imagens.

Só depois de defender meu doutorado (2004) - pesquisa inserida em um grande projeto temático, coordenado pela Sylvia⁷ - é que passei a me debruçar no estudo do universo da internet entre os Wayana. Com a antropóloga Denise Dias Barros, com experiência entre os Dogon (Mali), fizemos um estudo comparativo juntas entre 2005 e 2006, observando o que encontrávamos sobre os dois grupos na internet. As buscas no *Google* iniciavam para o grande público ao lado de outros motores de busca como Buscapé, Yahoo e outros, e notamos que os resultados das buscas ocorriam com base em critérios arbitrários e não espelhavam uma busca imparcial, ao contrário. Decidimos, assim, usar um software (Copernic) que realizava uma varredura em todos os motores de busca existentes, apontando para as preferências de cada um. Fizemos um trabalho de estatística fenomenal, que não tinha fim! Nosso foco era entender como a imagem dos Dogon e a Wayana eram reproduzidas nesse meio de comunicação e percebemos que a imagem era minoritariamente construída por eles e inventada por muitos outros⁸.

6 Morgado, Paula. 1994. *O pluralismo Médico Wayana-Aparai. Uma experiência intercultural*. Dissertação de mestrado, FFLCH/ Universidade de São Paulo.

7 Projeto temático FAPESP “Alteridade, expressões culturais do mundo sensível e construções da realidade – velhas questões, novas orientações”, 2003-2007 (processo n. 02/11950-5).

8 Barros, Denise e Paula Morgado. 2009. Dogon e Wayana na WEB: territórios virtuais e formas de apropriação do Outro In Barbosa et al. (Orgs.). *Imagem-Conhecimento. Antropologia, cinema e*

Enquanto eu cursava o mestrado, trabalhava no LISA como documentalista, Sylvia formava o laboratório,⁹ o seu grupo de estudo de Antropologia Visual (GRAVI) e as novas revistas nesse campo eram criadas. Alguns anos antes, em 1996, conseguimos trazer para São Paulo alguém muito importante para a Antropologia Visual, Jean Rouch, num desdobramento da 3ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, organizada por Patrícia Monte-Mor, no Rio de Janeiro. Isso foi um marco para nós da Antropologia da USP, pois todos éramos “analfabetos” totais com relação à obra fílmica de Rouch. A gente sabia que ele tinha sido importante, mas não conhecíamos seus filmes. Rouch era conhecido muito pelo Cinema Novo, pelo Geraldo Sarno, por toda uma galera da década de 1960, 1970, mas não pelos antropólogos, a não ser pelos etnólogos franceses. E na vinda de Rouch ao LISA, Sylvia nos propôs um desafio: “por que a gente não faz um filme sobre ele?”. Nós ficamos apavorados e pensamos: “precisamos conhecer o que fez Jean Rouch”. Mas, no Brasil, nenhuma instituição possuía seus filmes e, então, escrevemos um projeto para a FAPESP que incluía a compra de alguns de seus filmes (com direitos de poder usar trechos de suas imagens) e também para remunerar um editor. E, assim, passamos um ano vendo e debatendo seus filmes, mais alguns meses construindo o roteiro, realizando novas captações e, por fim, o filme foi finalizado em 2000. O filme sobre Jean Rouch inaugurou no LISA o primeiro filme produzido por nós pesquisadores do GRAVI que hoje, em 2020, completa 20 anos de produção fílmica¹⁰. Vale ressaltar que foi a primeira vez, que eu saiba, que uma agência de financiamento deu verba para um grupo de antropólogos fazer um filme. Isso foi algo inédito. Não tínhamos maquinário e ainda não sabíamos editar, de modo que a edição foi feita fora do LISA. Tivemos uma sorte imensa de o filme ser editado por Kiko Goifman e Jeferson De, hoje cineastas de renome. Isso foi um aprendizado que não tem preço!

Vi o nascimento da primeira Revista de Antropologia Visual, que aqui já foi discutida, criada em 1995 por Patrícia Monte-Mor e Clarice Peixoto¹¹. Lembro de outras revistas importantes, “Studium” (Unicamp) que existiu

outros diálogos. Campinas: Editora Papyrus, p. 293-314.. Os resultados desta pesquisa podem ser lidos nas referências bibliográficas das autoras, 2009, 2011.

9 LISA: www.lisa.fflch.usp.br.

10 <http://lisa.fflch.usp.br/videos>.

11 *Cadernos de Antropologia e Imagem* (1995-2007). <http://ppcis.com.br/cadernos-de-antropologia-e-imagem>.

entre 2000 e 2019, da revista “Horizontes Antropológicos” (UFRGS, que teve o primeiro ano dedicado à Antropologia Visual). E, aos poucos, foram “pipocando” várias, como a “PROA” (Unicamp); “Cadernos de Arte e Antropologia”. Em paralelo, realizava-se o “Prêmio Pierre Verger”, criado em 1996 pela Associação Brasileira de Antropologia. Aos poucos, o campo da imagem foi ganhando força pelo Brasil todo e, quando fui presidente, duas décadas depois (2017-2018), o prêmio sofreu um *turning point*. Ele passou a refletir o amadurecimento, a ousadia e o caráter eclético das produções na Antropologia Visual no Brasil¹², sem muito a dever para os documentários *tout court*. Eu fiquei muito impressionada na França – como aluna do PPGAS e depois já doutora - como era difícil falar sobre as experiências no Canadá, nos Estados Unidos. Apesar de reconhecerem os trabalhos dos americanos, havia uma inclinação da antropologia ser endogâmica. A mesma coisa no Canadá, quando lá fui fazer meu pós-doutorado, entre 2008 e 2009. Acho que o Brasil tem essa capacidade de beber de várias fontes e esta é uma das características da nossa família de Antropologia Visual, da capacidade de aprendermos em vários lugares ao mesmo tempo. E assim sigo documentalista, documentarista e produtora de eventos, seminários e os novos desafios profissionais que se impuserem.

Nos últimos anos, tive mais um desafio profissional e achei que não daria conta. E hoje, durante a pandemia, esse “ficar em casa” está me ajudando a ficar centrada. Refiro-me à coordenadoria editorial da revista “GIS”, junto com a editora-chefe Sylvia Caiuby Novaes, uma das jovens revistas de Antropologia Visual, criada em 2016¹³. Aprendi uma nova atividade e sigo aprendendo a cada dia, o que nos leva a um dos tripés do qual falei: documentação/pesquisa, formação, difusão. Infelizmente, se há algo que temos que aprender mais, é distribuir melhor tudo que plantamos, difundir o que aprendemos. Esse é, mais ou menos, um resumo de como eu cheguei no LISA e das coisas que eu faço no campo da Antropologia Visual.

Claudia Turra: Eu queria que você falasse um pouco desse papel tão importante dos técnicos que, ao mesmo tempo, estão dialogando, refletindo, criando, contribuindo para o ensino também, mas que não tem o mesmo papel que o docente.

12 Vide texto escrito por mim: “O prêmio Pierre Verger da ABA após 20 anos: balanço e desafios da antropologia visual no Brasil”, <https://cavantropologiavis.wixsite.com/cavaba/1st-project>. Acesso em 15 out. 2020.

13 www.revistas.usp.br/gis.

Paula: Eu falei, no início, que eu tive a possibilidade de me tornar docente e, por escolha, continuei como técnica em documentação. Isso incomodou muita gente e, até hoje, algumas pessoas não entendem: “mas afinal, Paula, por que você não foi dar aula?”. E eu sempre respondi que eu gostava de ficar nos bastidores da pesquisa e de trabalhar na formação de acervos. Eu acho primoroso trabalhar com bolsistas na linha de frente de novas investigações. Eu gosto de ver as pessoas se formando e colaborando. Não oriento nenhuma tese e passo sempre a bola para meus colegas. Eu faço uma orientação informal e acho fundamental, como eu disse, a gente ter a possibilidade de trabalhar em um acervo e de uma forma merecedora daquele acervo. Acredito que a gente tem um *gap* profundo entre a pesquisa e a documentação em vários locais, em vários níveis. Eu sempre trafeguei entre os alunos e professores e, para mim, isso foi muito enriquecedor. Quando eu tive que pesquisar imagens (para meu doutorado) e não encontrei essas pessoas, tive uma relação muito complicada para poder conseguir o que buscava e repetia continuamente: “eu não quero que o LISA se transforme em algo assim! Eu quero dar atenção quando a pessoa me procura no LISA, seja ela da graduação, mestrado, doutorado, de fora... seja para fazer uma pesquisa para um trabalho, filme, livro ou exposição”. Eu me coloco no lugar de quem consulta e acho que é o mínimo que tenho que fazer como pesquisadora de uma instituição pública que abriga um acervo. Ao me contratarem no LISA, eu já era do programa de pós-graduação na USP e isso fez toda a diferença. E eu briguei por esse espaço, tive o apoio de vários professores. Tive, como eu disse, uma formação como etnóloga no início, depois Sylvia Caiuby Novaes me estimulou a fazer o doutorado, tornando-se minha orientadora. Juntas fizemos muita coisa acontecer e acho que toda essa parceria criada dentro do LISA e dentro de outras instituições - como você, Claudia Turra ou Alex Vale que conheço mais - é o que faz diferença.

A documentação é a matéria-prima na Antropologia. Não tem um antropólogo que não precise de um relato oral, de documentos imagéticos, de filmes para trabalhar. Para responder sobre a contribuição, enquanto técnica de um laboratório, gostaria de falar do meu primeiro

A documentação é a matéria-prima na Antropologia. Não tem um antropólogo que não precise de um relato oral, de documentos imagéticos, de filmes para trabalhar.

trabalho, em 1994, fora da USP e de um trabalho recente, ambos se conectam. Meu primeiro grande trabalho de documentação audiovisual deu-se na Alemanha, durante 3 meses realizando a catalogação sonora de uma coleção sobre os povos indígenas Wayana e Aparai, coletada pelo alemão Manfred Rauschert. Eu fui convidada pelo *International Institut for Traditional Music* (IITM), de Berlim, para avaliar sua coleção e reuni-la na USP e em sua instituição, pois eu tinha acabado de defender meu mestrado sobre o grupo e porque eu trabalhava no LISA. O IITM tinha por meta produzir um disco e eu, como antropóloga, trazer para a Universidade um mosaico da sociedade para devolver ao grupo e, futuramente, trabalhar no LISA¹⁴. Pois bem, o CD nunca ganhou vida por uma série de problemas entre Rauschert e o grupo, mas um pouco depois, em 1996, pude produzir fitas K7 das faixas musicais que comporiam este CD e distribuir pelas aldeias que visitei. Vinte anos depois, eu visito a mesma área indígena e o grupo lembra deste acervo e me pede uma cópia. Pouco tempo depois, minha colega linguista Eliane Camargo me convida para participar de um grande projeto francês *Savoirs Autochtones Wayana Aparai* (SAWA) que previa, em seu término, a publicação de um portal na Internet com vários acervos que o grupo escolheu revisitar em instituições de guarda, entre eles a coleção desse alemão¹⁵. Graças ao projeto, essa coleção que tinha sido digitalizada de fitas rolos para DAT (digital áudio tape) foi toda tratada e suas faixas sonoras separadas e documentadas pelos jovens wayanas da equipe do projeto SAWA. Esse trabalho teve origem em Bonn, onde trabalhei com o coletor da referida coleção, Manfred Rauschert, em um intercâmbio entre o LISA/ Departamento de Antropologia e o *International Institute for Traditional Music* de Berlim (IITM). Vinte e poucos anos depois, por conta dos trabalhos de documentação no LISA, estive em Lima, no Peru, onde apresentei uma reflexão sobre a coleção e o processo de sua transformação, graças à produção compartilhada e ao avanço das tecnologias¹⁶ e, por fim, a reflexão

14 O acervo de Manfred Rauschert abarca os anos entre 1958-1978. Foi reunido e documentado pela entrevistada com Rauschert, em sua casa em Bonn (Alemanha), nos meses de setembro a novembro de 1994. A coleção engloba 105 fitas rolo, copiadas em 52 fitas DAT (60 min.), somando 1042 registros sonoros em 77 horas. O conteúdo das gravações corresponde a relatos históricos (40%), relatos míticos (40%), músicas (5%) e outros (15%). Dentre os 381 mitos, 56 são falados em wayana e os demais em aparai e em português.

15 O website *Watau* resultou do projeto SAWA – *Savoirs autochtones wayana-apalai*. <https://watau.fr/s/watau-fra/page/projet-SAWA>.

16 Seminário Internacional *Antropología y Archivos en la Era Digital*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 15-17 nov. 2017.

virou um capítulo em um livro que será publicado este ano¹⁷. Esse é apenas um exemplo de trabalho que realizei como técnica do LISA e, ao mesmo tempo, como pesquisadora.

Guattari nos diz que “o mundo escapa por todos os lados”, no sentido que a representação não dá conta de tudo. E por que ela não dá conta de tudo? Porque a representação está carregada de afetos e esses afetos é que mudam permanentemente o sentido da materialidade. Em um acervo, você tem a materialidade das coisas e você tem a interpretação dos dados sobre aquelas coisas. Cruzar essas duas coisas, o material e o sensível, é que faz o mundo girar. Se não levamos isso em consideração, perdemos uma grande parte da riqueza desse todo.

Hoje, depois de 28 anos trabalhando no LISA, vejo o quão importante foi fazer parte dele como aluna de um programa de pós, o quão importante é ter um acervo audiovisual à disposição numa universidade. Isso muda tudo! Abre novos horizontes e cria novos desafios. O que eu sinto, Claudia, é que a troca dos produtos audiovisuais poderia ser mais ágil, e aqui eu coloco alguns problemas. As ideias que circulam por meio das revistas têm funcionado, assim como nos seminários, congressos e aulas. Mas o mesmo não se aplica quando desejamos divulgar os resultados audiovisuais (filmes, ensaios, performances, etc.). De um lado, emperram na questão do *copyright* que, infelizmente, criada para nos proteger, dificulta a circulação dos saberes. No meio editorial, hoje você tem o *Open Journal System* - do qual faz parte a revista GIS, na qual trabalho

Guattari nos diz que “o mundo escapa por todos os lados”, no sentido que a representação não dá conta de tudo. E por que ela não dá conta de tudo? Porque a representação está carregada de afetos e esses afetos é que mudam permanentemente o sentido da materialidade. Em um acervo, você tem a materialidade das coisas e você tem a interpretação dos dados sobre aquelas coisas. Cruzar essas duas coisas, o material e o sensível, é que faz o mundo girar. Se não levamos isso em consideração, perdemos uma grande parte da riqueza desse todo.

17 *De lo analógico a lo digital: de la colección a la producción compartida* In Cánepa, Gisela y Kum-mels, Ingrid (Edts.) *Antropología y archivos en la era digital: usos emergentes de lo audiovisual, volumen 2*, Fondo editorial-PUCP, Lima, Peru (no prelo).

- e, com isso, você publica hoje e amanhã está no Japão sendo lido o que escrevemos. Isso não acontece com os nossos produtos audiovisuais. De um lado, há toda a luta - e você tem mais propriedade para falar do que eu - de se criar o *Qualis Imagem* para as produções audiovisuais e colocá-las no mesmo patamar das produções escritas. E, de outro, em conseguir difundir tais produções. Eu acho que esse é um problema grave que temos que enfrentar com mais afinco.

Hoje, como editora, constato, mais do que nunca, que nós brasileiros ainda somos pouco conhecidos lá fora. A etnologia é uma coisa particular, porque tem muita gente olhando para o Brasil, olhando para as minorias indígenas desde o início do século. Mas precisamos ser mais lidos no mundo e isso não se dá porque nossas descobertas não são reveladas na mesma velocidade que se dão as traduções. Por isso, eu faço uma defesa da nossa jovem revista já citada, a *GIS* que, embora seja publicada uma vez por ano, é inteiramente bilíngue.

Ainda no campo da difusão, lembro que faço parte de uma instituição universitária renomada, a USP, mas que, lamentavelmente, até hoje não conseguiu um espaço expositivo à altura dos seus acervos etnográficos. Refiro-me ao museu que tanto Lux Vidal e Dominique Gallois desejavam criar, em fins dos anos 1980, no qual fui bolsista e depois me transformei funcionária no departamento de Antropologia, acreditando que veria sua edificação. Não temos um Museu de Antropologia Indígena em São Paulo.¹⁸ A gente tem alguns espalhados pelo Brasil e muitos lutam para sobreviver: Museu Emílio Goeldi (PA), Museu do Índio (RJ) e muitos outros em Goiânia, no sul. E essa não é a única questão. A Museologia conversa pouco com a Antropologia porque existe uma tensão entre quem faz documentação e quem faz antropologia... E eu acho que eu vivi nesse mar revolto e defendo muito esse diálogo.

Claudia: Quais são os desafios de trabalhar com acervos, diante de uma transformação constante dos suportes? Acredito que o LISA tenha muita coisa ainda em VHS, depois passamos para o DVD; o DVD também tem uma vida extremamente curta, não é? Vocês com 2.000 obras que

18 Na USP, temos o *Museu de Arqueologia e Etnologia* (MAE), que é um espaço museológico e de pesquisa e que oferece ao público um pequeno espaço expositivo, mas nunca recebeu da instituição um museu adequado para tornar acessível sua preciosa coleção ao público e, consequentemente, suas pesquisas correlatas.

você falou, no acervo. Qual é o desafio de trabalhar com uma tecnologia que vai se transformando, tanto para manter, quanto para disponibilizar ao público, manter público um acervo por um longo tempo?

Paula: Adoraria te responder que estou supertranquila com isso, mas não estou. Você sabe que é o meu grande desafio nesse último ciclo que eu fecho no LISA. Acho que a imagem, materializada nos acervos, e qualquer imagem, por ser polissêmica, sempre desafiou a racionalidade como uma via de mão única. Mas, por outro lado, graças a ela conseguimos nos aproximar de quem a gente está trabalhando, não é? As imagens sempre foram um passaporte. As imagens nos acervos ganham vida porque os retratados vêm nos visitar e isso, cada vez mais, está aflorando. Então, eu acho que isso tem acontecido no LISA, dentro dos nossos acervos. É por isso que, quando chega alguém e eu não consigo dar acesso rápido àquela imagem, a minha ansiedade para resolver aquele problema triplica. E temos feito um esforço, há muitos anos, de pensar nesse retorno. Então, nós digitalizamos uma grande parte do nosso acervo fotográfico e foi um trabalho hercúleo de 2003 pra cá. Nós tínhamos VHS, os quais migraram para DVD e hoje quase ninguém mais consome DVD. Desde 2013, fazemos a cópia dos filmes em DVDs para arquivos MP4. O mesmo com os arquivos fotográficos, de slides e negativos, passamos para arquivos digitais. Qual será o futuro? As pessoas estarão em suas casas, terão seus *logins* como a gente que está aqui, conversando, e vão acessar aos materiais (como fazemos no Google). Isso já se faz há muito tempo em universidades ou grandes bibliotecas estrangeiras, com um sistema intranet. O problema é que a gente esbarra, novamente, na questão dos direitos autorais, porque nem todos os realizadores, nem todos os autores daquela propriedade intelectual são favoráveis ao *copyleft*. Consequentemente, a gente não consegue liberar tudo para a pesquisa. No LISA, migramos, depois de termos que passar por três bancos de dados em 16 anos, todo o material audiovisual para um banco novo numa plataforma no site do LISA¹⁹.

Eu tento acompanhar as tecnologias e elas estão indo muito rápido. Compreender tal movimento me levou, como pesquisadora, a tentar entender o que acontecia em sociedades diminutas, em que o impacto externo conduzia a transformações velozes e brutais. O que escrevi nos últimos

19 Disponível em: www.lisa.fflch/acervo.

tempos foi sobre o cinema indígena e a apropriação da internet indígena, pois eu mesma não estava me entendendo e eu pensava como isso se dava para esses povos, tradicionalmente ágrafos, cujo contato conosco não era tão antigo assim. Esforço-me em me atualizar, mas não é fácil. Eu fico muito contente que metade do nosso acervo fotográfico, por exemplo, está em negativo e em *slide*. Grande parte está digitalizado, mas não confio totalmente nas novas tecnologias de armazenamento. A gente tinha um grande contrato com a USP, nas nuvens, e foi retirado de uma hora para a outra. Assim, somos obrigados a comprarmos, permanentemente, HDs, e, quando um “morre”, eu penso: “como eu acesso o arquivo X?”. Eu faço tanto *backup* que os rapazes que trabalham comigo falam assim: “lá vem a Paula fazendo *backup!*”. Eu tenho *backup* de *backup* de *backup* e até me perco no meio deles. Eu preciso organizar e limpar os *backups*, mas fico morrendo de medo de que determinada memória desapareça. Eu frequento os seminários e as pessoas ainda estão muito perdidas com toda essa massa de informação digital e não sabem ainda qual será o tempo de vida delas. Entre 1989 até 2004, quando eu fiz mestrado e doutorado, grande parte das imagens estava em *slide* e negativo. Depois disso, eu tenho uma massa digital acumulada que eu nem sempre consigo localizar. É uma faca de dois gumes. Hoje temos a possibilidade de estar conversando aqui, ser ouvida ali, vendo-nos reduplicar, retransmitir. Mas encontrar as fontes de tudo o que desejamos e o que nos chega não é evidente.

Eu, hoje, por ser uma “minitotem”, tenho mais dificuldade do que as minhas bolsistas queridas, a Joana e a Marina, que estão fazendo um trabalho maravilhoso comigo há dois anos, uma no som e a outra na fotografia. Elas têm mais agilidade e têm que ter mesmo. Confesso que, às vezes, tenho dificuldade de entender novas tecnologias em termos de armazenamento. E tem meu colega Ricardo Dionísios, que é maravilhoso e está nos ajudando. Ele é editor e também, por força das circunstâncias, virou *websiter*. Em nossas trajetórias visuais, todo mundo se vira um pouco e vai dançando conforme a música vai tocando. Na universidade pública não dá pra gente esperar chegar ao mundo ideal. Quando nos visitam no LISA, muitos colegas nos dizem que temos ótimas condições de trabalho. De fato, temos, quando comparado com outros cenários universitários. E foi graças aos projetos temáticos que a Sylvia organizou, que a Rose Satiko Hikiji está organizando, que a gente conseguiu materiais, ferramentas que resultam

de pesquisas e dependem delas. As pesquisas não andam sozinhas sem as ferramentas audiovisuais e as ferramentas não andam sozinhas sem as pesquisas. Eu teria muito para falar sobre o que fizemos em 28 anos de existência, mas é um grande esforço resumir tantos anos de trabalho.

Apesar da angústia permanente que eu vivo, o aluno que ingressa na Antropologia Visual tem uma possibilidade enorme de acesso às informações. Eu me lembro que eu fui assistir os primeiros clássicos da Antropologia Visual dez anos depois que o grupo de Antropologia Visual foi criado. Cada vez que a Sylvia voltava do estrangeiro, ou às vezes quando eu circulava na França, a gente conseguia algum material. Hoje você dá um *Google* e as coisas que você penou para adquirir durante anos, você consegue com um clique na internet. É um outro cenário que se configurou. Por outro lado, essa facilidade vem criando vários curtos-circuitos com relação ao que você, de fato, quer fazer na Antropologia. A Antropologia Visual é muito sedutora. Vivemos num mundo audiovisual, somos cobrados de forma audiovisual, mas muitas pessoas que estão estudando não sabem porque estão usando determinada ferramenta audiovisual. A primeira coisa que devemos nos perguntar é se é importante na nossa pesquisa o uso da fotografia, do cinema, da análise visual etc. Em qualquer trabalho precisamos, primeiro, ter uma boa pergunta para obter uma boa resposta. E na Antropologia Visual eu vejo muita gente perdida. Eu pertenço aos bastidores e vejo quem vai se iniciando, entrando no mestrado, no doutorado e penso: “não vai dar certo com essa pessoa”. E não dá certo! Todos nós, em primeiro lugar, somos antropólogos. Eu trabalhei com populações indígenas, Claudia trabalhou com patrimônio, agora com “homens-ciborgues”, outros trabalham com a questão da imigração, da velhice, do gênero e do racismo. A Antropologia Visual não pode ser encarada como uma disciplina à parte, ela se soma às nossas antropologias. É uma forma de ver o mundo e eu agradeço por não ter ido para o Museu de Arqueologia e Etnologia, pois talvez eu tivesse ficado um pouco mais fechada na minha forma de olhar o mundo. E a Antropologia nos traz a sensibilidade dentro da materialidade na qual vivemos. Em suma, os alunos deveriam se perguntar mais: “por que estou fazendo Antropologia Visual?”.

George Paulino: Então, o que você aconselharia para um pesquisador que está iniciando no campo da Antropologia Visual que, às vezes, nem é um estudante? No meu caso, por exemplo, eu me considero um iniciante

ainda, porque já cheguei no “Laboratório de Antropologia e Imagem” com a história em andamento, iniciado pela Peregrina Capelo, que já se aposentou, se afastou um pouco, e tinha alguma produção de documentários que encontramos lá no acervo do LAI. Mas eu ainda não tenho a minha, estou na pesquisa, concluindo a pesquisa no campo da Antropologia da religião para tentar deixar esse registro de um documentário sobre festas religiosas. E a pergunta serve para eu aprender com a sua resposta.

Paula: Bom, eu acho que já dei a primeira dica na resposta anterior. Primeiro temos que perguntar o que estamos fazendo na Antropologia Visual? E o campo é extenso. Aliás, esse termo “Antropologia Visual” já foi tema para muita discussão. Acho que a Cornelia Eckert quem discutiu isso e chegou-se a um consenso conceitual para ser mais fácil, porque senão não teria fim. Como não tem fim a questão que permanentemente nos é colocada do que é um filme etnográfico: filmes etnográficos são aqueles feitos no contexto da Antropologia. Se ele, em seu resultado, será igual ao filme do Coutinho, do Salles, isso não importa. O que importa é o sentido que você vai dar àquele objeto dentro da sua pesquisa. E o sentido deve ser antropológico, guiado pela cumplicidade, pesquisa de longa duração e por uma contínua antropologia compartilhada e negociada.

A pessoa que está iniciando tem que estar ciente disso tudo. Nossos mestres falam da questão da Arte, da Antropologia e como “tudo se conecta”. Lamento na nossa trajetória, nas ciências humanas, termos desconectado algo que sempre foi conectado, ou seja, a questão da sensibilidade.

Consideramos, por muito tempo, que a visualidade era algo do campo do artista e que a questão da ciência nos pertencia, quando nunca foi. A Antropologia nasce de gesto, imagem, e som, nasce interdisciplinar. Basta ver os trabalhos de Margaret Mead e de outros clássicos para constatar que eles não conseguiriam fazer nada daquilo se não fosse a Antropologia Visual. Foi preciso aguardar os anos 1980, quando os antropólogos pós-modernos começaram a fazer uma autocrítica da disciplina. Tal autocrítica tem a ver com a maneira como a gente transmite, escreve e traduz nossos conhecimentos. Por que uma literatura é maior ou menor do que uma revista científica? Por que nas ciências humanas um filme vale menos que um livro? Constatamos que trabalhar com imagens nos leva a ver melhor esse lugar da junção das coisas que desafiam o trabalho

intelectual, no caso aqui o fazer antropológico com o artístico.

Eu acho que, se o aluno tiver essa responsabilidade dentro de si, ele vai embora. Hoje ele tem um campo enorme de atuação e de busca de suas informações, para além da Reunião Brasileira de Antropologia, da ANPOCS²⁰ ou dentro de todas as reuniões de antropologia. Desde muito cedo, no primeiro ano do mestrado em 1989, eu me associei à ABA²¹ para entender, afinal de contas, o que a gente está produzindo. E aí entra o lado produtora, não é? Eu adoro fazer encontros e, ao longo

de minha atuação no LISA, pude fazer vários. Recordo aqui, em 2011, o primeiro encontro para mapear, no Brasil, a relação entre as populações indígenas e a internet. Dominique Gallois se interessou e fizemos juntas. Foi maravilhoso! ²². Foi nele que eu conheci o Takumã, com seu *laptop* Mac! Ele tinha um *laptop* que deixava todo mundo “babando” na reunião... Eu descobri um mundo novo e pensei que a tecnologia estava mais longe das aldeias! O Prêmio Pierre Verger, da ABA, me deu igualmente prazer em organizar, como membra e depois como presidente. Organizei, igualmente, GTs na ABA com a Claudia Turra, Ana Lucia Ferraz; simpósios e encontros com Alexandre Vale. Esta semana, uma de minhas bolsistas no LISA me falou que nos deixaria pois estava sendo contratada por uma ONG. Eu disse triste: “Vá! Você pode ingressar no mestrado futuramente, trabalhar numa ONG, pois são várias portas possíveis e acho que não temos que desmerecer os distintos caminhos.”

George: Eu queria só esticar um pouquinho mais nesse ponto em que a Paula fala sobre essa relação entre ciência e arte, e que a Antropologia Visual tem recuperado esse espaço perdido, que o cientificismo abocanhou. E quando eu coloco essa pergunta me inspiro, um pouco, no que a

Por que uma literatura é maior ou menor do que uma revista científica? Por que nas ciências humanas um filme vale menos que um livro? Constatamos que trabalhar com imagens nos leva a ver melhor esse lugar da junção das coisas que desafiam o trabalho intelectual, no caso aqui o fazer antropológico com o artístico.

20 Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação em Ciências Sociais.

21 Associação Brasileira de Antropologia.

22 1º Simpósio indígena sobre usos da Internet no Brasil: <https://www.usp.br/nhii/simposio.html>.

Sylvia Caiuby fala ao apresentar uma das coletâneas que ela tem. Ela diz que temos uma linguagem mais próxima dos sujeitos da pesquisa quando apresentamos tais sujeitos pela linguagem da imagem. Os nossos textos, às vezes, são enfadonhos, difíceis de diluir, e aquele público que a gente pesquisa termina se sentindo meio distante disso. Não sei se você pensa isso, se percebe isso, Paula? A sua experiência com antropologia compartilhada dá esse retorno de que a gente consegue sair da prateleira com a imagem, mais do que com o texto?

Paula: Total! Eu me lembro que, quando eu terminei o meu mestrado, eu mandei a dissertação para a aldeia e pensei: “o que você está fazendo de mandar o teu mestrado pra aldeia?” Quem vai ler?! Então fiz um ensaio fotográfico com todas as fotos e mandei e comecei a ter uma resposta. No doutorado, com o mesmo povo (Wayana e Aparai), me recusei a mandar a tese para a aldeia e, desta vez, mandei uma cópia para deixar na Associação deles, em Macapá. Mas foi somente em 2015, quando eu fui fazer um trabalho de formação fotográfica²³, que se deu a recepção esperada: levei o meu acervo fotográfico digitalizado (resultados de meus anos de pesquisa entre eles 1989-2003) e junto com os Wayana e Aparai, escolhi com quais imagens eles se sentiam identificados para expormos algum dia. Para mim foi uma alegria, mais do que tudo que eu tinha construído, relatórios, tese, artigos... Como já falei sobre o campo da documentação, James Clifford nos dizia que os museus são zonas de contato, mas, além de serem de contato, são zonas de compartilhamento. No meu entender, essa é a palavra de ordem de hoje. Precisamos ter a humildade de entender que o *outro se sente* diferente de nós. Em nossa comunicação, a escrita é muito precária e, no entanto, insistimos. Eu tenho certeza de que esses encontros que estão sendo feitos por vocês terão um impacto muito maior nos alunos, de juntar o quebra-cabeça, do que se eles fossem ler o que todos nós produzimos!

Nilson: Agora eu queria que você falasse um pouco da sua experiência como documentarista. Você falou muito pouco sobre isso (risos)! Eu queria que você falasse um pouco dos seus filmes, como foram essas experiências, desde quando você começou a trabalhar com os Wayana, não é? Eu sei que você também tem alguns filmes na cidade, sobre a questão urbana,

23 O projeto, com o apoio do SESC, foi idealizado para a produção de uma exposição que, infelizmente, não ocorreu.

Tem, também, sobre os Pankararu. Eu queria que você falasse um pouquinho da sua trajetória como documentarista, pode ser? E depois, temos muitas perguntas aqui no *chat*, depois podemos ler para você responder. Se você preferir, podemos fazer tudo em blocos, como você prefere?

Paula: Eu serei bem breve com relação aos filmes, embora tenha me movido por longos anos. A minha trajetória como documentarista foi para me entender e entender as coisas ao meu redor. Entre meu mestrado (1989-1993) e doutorado (1999-2003), quando me dediquei ao campo indígena, houve uma entressafra de cinco anos e tratei de buscar entender onde eu vivia, um bairro de classe média muito particular em São Paulo, o Real Parque, no qual condensava os contrastes sociais da cidade. Quando me propus a fazer pesquisa de campo, no lugar de ter que pegar avião, canoa e ficar tão distante de casa, meu campo era a algumas quadras dela. Isso foi muito interessante porque eu nunca tinha feito Antropologia Urbana. Na época, participei de um grupo recém-criado pelo professor Heitor Frúgoli, do Departamento de Antropologia da USP, o “GEAC,”²⁴ e aí eu mergulhei numa outra Antropologia que tinha ficado adormecida na graduação. O filme, intitulado “Pelas Marginais” (2007), tinha como personagem São Paulo, buscando entender como essa região emergia na cidade, com todas suas contradições²⁵. No meio desse percurso, descobri, vivendo na favela Real Parque (uma das locações do filme), um grupo indígena, o Pankararu, que ao me ver com câmera para cá e para lá me pede para fazer um filme. Era tudo que eu queria ter feito, há anos, com os Wayana e não consegui! Então comecei a trabalhar, com meu companheiro na época, João Cláudio de Sena, com quem aprendi muito sobre filme e cinema. Foi um mergulho fantástico, porque eu só conhecia até então os povos indígenas da Amazônia e passei a compreender melhor os chamados “povos emergentes do Nordeste”. De emergentes eles não têm nada, porque sempre foram povos indígenas, apenas foram perseguidos, violentados pela história e ficaram desconhecidos por um longo tempo, até seu reconhecimento nos anos 1990²⁶. Minha iniciação como realizadora de filmes, entretanto, se deu em 1999/2000, quando eu e colegas do GRAVI (Grupo de Antropologia da USP), no LISA, fizemos “Jean Rouch: subvertendo fronteiras” (2000).

24 <https://geacusp7.wixsite.com/geac>.

25 Disponível no canal no site do LISA: <http://lisa.fflch.usp.br/node/86>.

26 <http://lisa.fflch.usp.br/node/80>.

Claudia Turra sabe que também sou uma “rata” de videotecas e de festivais. Escrevi um texto com a Clarice Peixoto, quando eu buscava entender os festivais que aconteciam na Europa²⁷. Sou capaz de ir para um festival e ficar o dia inteiro. Sinto falta e sinto uma imensa tristeza do “Prêmio Pierre Verger”, em 2020, ser todo on-line!²⁸

Claudia: Eu queria te ouvir, Paula, desenvolve um pouco mais, porque acho muito pertinente o que você falou do Brasil, comparativamente a outros países, no que concerne à Antropologia Visual. Você já apontou o fato de que o Brasil é estudado, ou seja, é objeto de estudo, mas que os brasileiros são pouco lidos. Tem o problema da tradução, que você já apontou, não é? Você acha que tem uma questão de colonialidade presente, um ranço colonial que o Brasil é mais visto como objeto de estudo, ao invés de uma relação mais simétrica com os pesquisadores brasileiros? Por outro lado, você também circula em vários países, teve as oportunidades de fazer pós-doutorado no Canadá, na França, também circulou na Alemanha e em outros países. Você identifica essa postura mais aberta no Brasil, como você mesma disse? Me parece que essa relação das pesquisas com os movimentos sociais é muito forte e o fato de termos, também, as ações afirmativas, que estão revolucionando o ensino da Antropologia, o ensino nas universidades também, todo um caldeirão em ebulição no Brasil, que talvez não esteja tão forte nos países do norte. Não sei se você concorda com isso e, enfim, queria te ouvir falar mais porque você acha que o Brasil tem essa efervescência e outros países estão mais “acomodados” nas suas tradições, numa forma de fazer Antropologia mais fechada?

Paula: Acho que você já respondeu várias das perguntas e concordo com você. Como eu, é alguém que faz muitas incursões no “velho mundo” e, assim, me sinto às vezes no “velho mundo” que, curiosamente, nos oferece tantos acessos e conquistou muitos avanços sociais. Eu me sinto muito bem na Europa, mas sinto que ainda há um ranço de colonialismo difícil deles romperem. A primeira vez que viajei para fora do Brasil, não mais aluna, foi em meu pós-doutorado no Canadá, em Quebec, (2008-2009) e vivi uma relação simétrica na academia. Fui muito bem recebida no *Le Centre Interuniversitaire d'études et de Recherches Autochtones (CIÉRA)*

27 Vide, Peixoto, Clarice E. e Paula Morgado, 2000. Os bastidores dos festivais internacionais de filmes documentários In Revista Cadernos de Antropologia e Imagem, v. 11,2, 71-88.

28 www.ppv.abant.org.br.

e lá eu encontrei um Brasil norte-americano. Lá, como aqui, as pesquisas são implicadas e privilegiam-se as simetrias. Os coordenadores, os bolsistas, os iniciantes, todos no mesmo patamar. Talvez seja um traço das Américas. Infelizmente temos os Estados Unidos que achatam as coisas, mas não quero generalizar, pois há uma produção dessa América que eu aprecio muito, inclusive vivo falando da importante crítica feita na antropologia pelos autores pós-modernos americanos. Voltando à Europa, creio que existe ainda uma grande dificuldade no meio acadêmico e nas pesquisas de campo de se estabelecerem relações que não sejam, de algum modo, hierarquizadas, embora os modelos teóricos erguidos digam que não. Cada vez que eu vou para lá, novos modelos teóricos são discutidos e eu penso: “opa, eu já escutei isso há 20 anos no Brasil”. E por que será que nós brasileiros não conseguimos ser escutados? De um lado, há uma postura ainda colonial dos países que dominam a difusão dos conhecimentos e, de outro, uma ausência institucional em vários dos nossos núcleos de pesquisa, que nos coloca numa posição de inferioridade com relação à circulação das ideias pelo mundo. Dou um rápido exemplo. Quando estava em Paris, em 2000/2001 com bolsa sanduíche, passava as minhas manhãs (e quase todas as tardes) na nova Biblioteca Nacional Mitterrand. Ela, como tantas outras, tem um acervo audiovisual maravilhoso e junto com o Instituto Nacional do Filme (INA) disponibilizava, por meio de uma inscrição baixa, uma quantidade maravilhosa de títulos com um *software* maravilhoso de consulta. Estou falando de 20 anos atrás e nunca nada parecido, com espantosa estrutura de acesso à documentos, existiu em uma biblioteca pública no Brasil. Em Paris, como em várias outras universidades na Alemanha, Canadá e EUA, é garantido um acesso de qualidade aos estudantes e pesquisadores. Por outro lado, se você não é mais aluno, mas representa uma instituição, como eu hoje na USP, e deseja comprar materiais didáticos audiovisuais (quando a permuta não se faz possível) terá que pagar caro. Demoramos muito tempo para conseguirmos ter clássicos de filmes, como os David MacDougall, Trinh Minh-ha, Bob Connolly e tantos outros, mas, graças às visitas acadêmicas, pudemos trocar nossas produções com os pesquisadores e, mesmo assim, não foi sem dificuldade.

Claudia: Eu tenho uma última pergunta, então, Paula: você falou bastante, aqui, da questão da sensibilidade e da importância das Artes para o desenvolvimento da Antropologia Visual, não é? Nós somos de uma geração

em que tivemos que buscar muito, ser autodidatas, buscar formações paralelas. E com o desenvolvimento dos laboratórios, cada vez mais, temos, se não uma formação híbrida, que seria o ideal, nós temos cada vez mais acesso a uma formação complementar ou oficinas, na área de domínio de câmeras, de fotografia, de vídeo, enfim. Mas a nossa geração não teve esse privilégio, não é? Tivemos que buscar paralelamente à Antropologia uma qualificação nesse sentido. Você, assim como eu, buscou esse conhecimento e essa atuação através dos afetos, que foi um termo que também esteve bastante presente na sua fala, a importância dos afetos, não é? E aqui eu me refiro não só a essa rede de Antropologia Visual, que é permeada por esses afetos, que a gente se encontra nos congressos e realimenta as nossas relações de amizade para além das nossas relações de trabalho, mas também parcerias afetivas muito fortes na nossa vida privada, na nossa vida pessoal. Queria que você nos falasse um pouco da importância dos afetos, de modo geral, para que a gente desenvolva essa sensibilidade do artista, que não é nossa, que não faz parte da nossa formação, que a gente teve que buscar um pouco “na marra” e que a gente tenta proporcionar agora para as novas gerações de maneira mais facilitada.

Paula: Eu comentei que quando a gente cria essa assimetria entre a escrita e a visualidade, dizendo que a visualidade pertence aos artistas e a escrita aos cientistas, estamos criando uma coisa completamente irreal, porque estamos movidos pela sensibilidade o tempo todo e nossos achados científicos são entremeados pela nossa capacidade de interpretação, relacionado ao nosso sensível. Todavia, acredito ser fundamental, no campo da Antropologia Visual, você ter essa dupla formação: teórica, para aprender a ver ou a conhecer para ver; e, ao mesmo tempo, ter técnica para saber qual ferramenta escolher. É importante saber como é que está estruturado um filme, como as fotografias foram montadas, como um filme foi editado. Não significa que você precise editar filme. Você não tem que ser *self made-women* ou *self-made man*, ou seja, que precisa dominar todos os processos de um fazer audiovisual. Não basta “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” que você terá um filme. É muito bem-vinda uma pessoa que domina roteiro, fotografia e pode trabalhar em parceria com você. Eu tive sempre alguém ao meu lado e a coisa cresceu. A gente cresce na interdisciplinaridade, nessa comunicação. A Antropologia sempre foi assim: etnomedicina, ethnohistória, “etnotudo”!

Com relação à imagem, o mesmo. Devemos conhecer como as coisas funcionam, mas não delegar tudo para o outro profissional, senão você nunca entenderá como um filme está estruturado. Você precisa ver muito filme, ler sobre eles, ver exposições fotográficas, fazer fotografia para, assim, escolher o seu caminho. E há muitos.

Doi: 10.35260/54210119p.124-147.2022



Lisabete Coradini é Graduada em Ciências Sociais pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) (1987), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) (1992) e Doutora em Antropologia pela Universidad Nacional Autónoma de México (2000). cursou Pós doutorado em Antropologia pela UFSC (2008) e Pós doutorado em Antropologia pela Universidad Autonoma de Barcelona. Professora Titular do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual (NAVIS), Diretório de Pesquisa/CNPq-UFRN. Membro da Comissão de Elaboração e de Avaliação do Roteiro de Classificação da Produção Audiovisual/CAPES. Membro da Comissão da Imagem e Som da ANPOCS nas gestões 2001-2002 e do Grupo de Trabalho Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) (2009-2010) e (2011-2012). Presidente do CAV Comitê de Antropologia Visual (CAV) da ABA (2019/2020). Participa da Rede Temática de Cooperação Científica Comunicação, Cidadania, Educação e Integração na América Latina (REDE AMLAT PROSUL. MCT/CNPq N 11/2008). Atualmente é editora da Vivência Revista de Antropologia do Departamento de Antropologia/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (DAN/PPGAS/UFRN).

A Antropologia é a arte da escuta: entrevista com Lisabete Coradini¹

Lisabete Coradini

Telma Bessa Sales

Alexsânder Nakaóka Elias

Nilson Almino: Começando pela professora Lisabete, queria que você contasse um pouco da sua trajetória nesse campo da Antropologia Visual.

Lisabete Coradini: A possibilidade de lembrar e rememorar me leva a reconhecer um conjunto de conquistas: Trabalho de Conclusão de Curso, dissertação, doutorado, cargo de professora em uma universidade pública. Tudo isso é importante. No entanto, queria assinalar que foi, no final dos anos 1980, dando continuidade à minha monografia, que prestei concurso para o PPGAS na UFSC², com um projeto sobre sociabilidade e espaço público, cujo objetivo inicial era mapear os grupos que se apropriavam da área central em Florianópolis, Santa Catarina.

Nessa dissertação de mestrado sobre a Praça XV de Novembro, em Florianópolis, o objetivo inicial era mapear os diferentes usos e apropriações do espaço público. E para tanto, entrevistei diferentes frequentadores,



¹ A entrevista foi realizada em 19 de junho de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/xohK2biBXxw>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas e Telma Bessa Sales.

² PPGAS - Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina.

assíduos e eventuais, buscando identificar os diversos usos e significados dados ao espaço e compreender as redes de sociabilidade construídas pelos meus interlocutores. Além disso, acompanhei os eventos, em especial, o Carnaval, as procissões e as festas cívicas. Como a temática envolvia aspectos da construção do imaginário social da cidade, utilizei como fonte de pesquisa as crônicas sociais e policiais, revistas e jornais locais. E, fazendo parte desse universo, me aproximei dos “aposentados”, frequentadores habituais da praça, que nas entrevistas falavam da praça de antigamente, do passado da praça e da cidade.

A partir daí, passei a realizar uma investigação nos arquivos e acervos de fotografias da cidade de Florianópolis. E surgiu a possibilidade de analisar as fotografias da praça. Foi uma imersão e uma descoberta nessa área da imagem, fotografias e filmes. Gostaria de salientar que foi, nesse período, que me deparei com artigos que estavam sendo publicados sobre o tema do uso das imagens na pesquisa e com a consolidação da área da Antropologia Visual no Brasil. E isso me levou a trabalhar com duas áreas: Antropologia Visual e Antropologia Urbana, duas áreas que tenho trabalhado até hoje, cidades e imagens. A dissertação, sob orientação da professora Ilka Boaventura Leite, foi publicada em formato de livro, com o título “Praça XV: espaço e sociabilidade”. Durante os anos 1992, 1993 e 1994, participei do NUER (UFSC)³ e realizei projetos sobre identidade e territorialidade. Além da produção de um vídeo-documentário sobre o mercado público de Florianópolis (NUER, 1994, 20 min.).

No meu doutorado na UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), com orientação de Rafael Taylor, me propus a analisar as memórias do futuro, ou seja, a maneira como nossas cidades – as cidades do fim do século XX – foram imaginadas pelo cinema, pela literatura, pelas séries de televisão e pela arquitetura. A tese ficou dividida em duas partes: uma pesquisa com imagens de cidades futurísticas no cinema; e a outra, que comparava os projetos urbanísticos utópicos elaborados nas décadas de 1950 e 1960, a construção de Brasília e a construção da Ciudad Satélite, no México. De um lado, o arquiteto Mario Pani no México; e de outro, o arquiteto Niemeyer – ambos dentro de uma corrente de pensamento da modernidade que segue as linhas do arquiteto Le Corbusier. Então, fui trabalhando com essas questões: cidades latino-americanas, imagens e futuro.

3 Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas - UFSC.

É interessante que hoje, falando sobre esse trabalho, me dá vontade de retomar, de repensá-lo hoje, depois de tantos anos, um desafio que vocês estão me colocando, pensar o futuro das cidades. Eu gostei muito da minha pesquisa de mestrado. Na época, o mestrado durava quatro anos, tinha um tempo maior para a pesquisa, para realizar um trabalho denso. O ano de 1994 foi muito emblemático. Realizei o sonho de aprovação num concurso público para ser professora de Antropologia em uma universidade pública. Tomei posse na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e, no mesmo ano, o meu projeto de doutorado no Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA) da UNAM foi aprovado pela CAPES⁴. Conseguir adiar meu afastamento para o ano de 1996 com apoio dos meus colegas de departamento. De 1996 a 1999, realizei o doutorado no IIA, na UNAM. Quando retornei à UFRN, fundei um grupo de pesquisa, o NAVIS (Núcleo de Antropologia Visual). As pesquisas do NAVIS têm privilegiado especialmente temáticas sobre Antropologia Urbana, Antropologia Audiovisual e imagens e novas tecnologias. O NAVIS é um espaço de pesquisa, interlocução e diálogo entre os pesquisadores e destes com a sociedade envolvente sobre temáticas e questões relativas à imagem e às cidades.

Retrocedendo um pouco mais, no ano de 1994, tomei posse na UFRN. Naquela época, a universidade vivia uma fase caracterizada por uma política de expansão e pela defesa da educação. Nesses primeiros anos na UFRN, em 1995, conheci uma mulher empoderada, e isso foi muito importante para conhecer o “Nordeste profundo”. Ilda Ribeiro de Souza, conhecida como Sila. Ela fez parte do bando de Lampião, amiga de Maria Bonita e casada com Zé Sereno. A memória das mulheres do cangaço não pode ser esquecida. Mergulhei nas leituras sobre o sertão brasileiro, organizei um roteiro, participei de um edital nacional de roteiros e propus a Sila para realizarmos, de forma partilhada, um documentário sobre o universo feminino na construção do que hoje conhecemos por cangaço. Esse documentário intitulado “Sila, entre bandidos e heróis, a mulher cangaceira” (TV Manchete/TVU/UFRN⁵) ganhou o prêmio de melhor vídeo universitário no Rio de Janeiro e contou com o apoio da TVU. Foram dias intensos, ouvindo histórias, cozinhando, dividindo a mesma cama e pintando os cabelos de Sila, prestando atenção em cada gesto, trejeitos. Percorri várias cidades: Serra

4 Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

5 TV Universitária - TVU/UFRN.

Talhada, Juazeiro, Poço Redondo, e a Grota de Angico, palco de uma das maiores atrocidades realizadas pela polícia nordestina: morte e exposição das cabeças cortadas de Lampião, Maria Bonita e nove cangaceiros, na madrugada de 1938. Conta a história de Sila e Zé Sereno, que escaparam do massacre e foram para São Paulo, em 1947.

Quando cheguei em Natal, em 1994, fui morar no bairro de Ponta Negra. O bairro estava passando por transformações urbanas e comecei a fotografar essas mudanças, com a intenção de registrar as mudanças da Vila de Ponta Negra. Acompanhei durante dez anos todas as mudanças e as transformações urbanas do lugar. Consegui montar um acervo fotográfico muito interessante, complexo. Um material muito rico. E, ultimamente, fiz um trabalho ligado ao bairro das Rocas, com os sambistas, as escolas de samba, as mulheres envolvidas com o samba aqui em Natal.

Então, tenho trabalhado sempre dentro dessas duas perspectivas: Antropologia Urbana e Antropologia Visual. Trabalho com temas como cidades, memórias, narrativas e itinerários, que é o nome também de um projeto de pesquisa que estou há cinco anos coordenando junto com Maria Angela Pavan, (Decom/UFRN⁶). Participamos do Edital Proext, conseguimos um financiamento para produzir alguns documentários e um CD “Mestre Zorro e o Samba Canguleiro” com os sambistas do bairro das Rocas, que nunca tinham participado de um CD ou gravação. E publicamos o livro: “Narrativas, Memórias e Itinerários,” que privilegia a discussão sobre as estratégias metodológicas na produção do audiovisual, que é o tema que estou trabalhando nesses últimos anos. Apenas um resumo, difícil falar sobre todos os trabalhos: foram muitos ao longo desses anos. E foi esse olhar que escolhi para cada tema de pesquisa: em cada bairro, em cada comunidade, procuro ver o que torna a vida possível.

Nilson: Lisabete, nesses seus trabalhos, uma coisa que me preocupa muito, na minha área, na Antropologia Visual, é a questão da restituição. A discussão da antropologia compartilhada. Queria saber se isso passa pelas suas preocupações e como é que você tentou trabalhar com essas questões? E como é que as pessoas responderam a esses trabalhos? Essas pessoas com quem você se envolveu. Tanto os sambistas, como as pessoas do bairro das Rocas, a “Sila”, enfim, as outras pessoas com quem

6 Departamento de Comunicação Social - Decom/UFRN.

you worked also as researchers. I wanted you to talk a little about that.

Lisabete: Before talking a little about my experience, I think it's important to comment on the teaching of the filmmaker-anthropologist Jean Rouch with relation to his film "Battle on the Great River" (Niger, 1950-1951). The film tells the story of the battle on the Niger river and he added a musical score. When Rouch showed it to the characters of the hunt, they reminded Rouch that that music wouldn't be there, because a hunt needs to be silent. From Rouch's films, I passed to understand better the process of sharing. This feedback is important and is the result of a work that is shared. When I go back to Jean Rouch, he says that the future of Anthropology is Visual Anthropology and that Anthropology is a shared Anthropology. If it is not shared, it is not Anthropology.

The documentary "No Mato das Mangabeiras" (direction: Lisabete Coradini and Maria Angela Pavan, NAVIS/PROEXT/UFRN) tells the experience of five women collectors of mangaba from Vila de Ponta Negra. It was a very interesting documentary, with as its base the dissertation "Etnografia Visual das Mangabeiras nas Matas do Tabuleiro Costeiro", by José Concertino, and the extension project "Voices of the Vila". The documentary tells the story of these five women and of an activity that is already practically ending, because there is no interest on the part of the younger generation to continue with the collection of mangabas. The launch of the documentary took place in Vila de Ponta Negra, in the place of residence of the mangabeiras. They participated, they commented, and we recorded their responses with relation to production. And we always discussed the results with the small team involved. The testimonies of those who live the history of a place are the most important in this process. For this reason, the method that we chose, of extending the time of recordings and encounters with the interlocutors, is a way of allowing that the memory that is submerged comes to give meaning to what is more significant for the group.

With relation to the documentary about "Sila, a cangaceira", I would like to do

Aí eu volto a Jean Rouch, que diz que o futuro da Antropologia é a Antropologia Visual e que a Antropologia é uma Antropologia compartilhada. Se não é compartilhada, não é Antropologia.

duas observações. É um trabalho mais antigo, de 1995. O lançamento desse documentário lotou o auditório da UFRN — todos queriam conhecer pessoalmente a Sila. Foi um evento muito legal, as pessoas puderam conhecê-la, ouvi-la, se aproximarem dela. Este é o primeiro ponto: mostrar nosso trabalho para a sociedade mais ampla. E, o segundo, a realização de um trabalho compartilhado. Sila e eu, todo dia, durante os dois meses de gravação, conversávamos muito, discutíamos o roteiro, os lugares das gravações. E, assim, fui aprendendo sobre histórias do Cangaço a partir de uma perspectiva feminista. Uma realidade desconhecida para mim.

Poderia falar de vários outros trabalhos de pesquisa que realizei ao longo desses anos. Mas a minha opção pela Antropologia Visual é justamente essa possibilidade de diálogo, de compartilhamento e de devolução aos interlocutores e à sociedade mais ampla. Um artigo, uma tese, uma dissertação, ficam muito restritos à academia, dentro de seus muros. Não tem uma repercussão, nem mesmo chega à própria comunidade que você estudou e não tem um impacto na sociedade mais ampla. Produzimos documentos públicos e hoje eu acredito, cada vez mais, que a Antropologia tem que ser uma Antropologia pública, uma Antropologia compartilhada e pública.

Telma: Professora Lisabete, eu perguntaria, se a senhora puder comentar, qual é a importância, então, de um trabalho como a Antropologia Visual na atualidade?

Lisabete: Atualmente estamos vivendo uma situação de isolamento social, Covid-19, pandemia e essa situação tem afetado todos nós: estudantes, trabalhadores, pesquisadores. Eu lembro de um debate, no final dos 1980 e início dos 1990, um debate sobre o “na/da”. Ou seja, a Antropologia urbana era uma Antropologia “na” cidade ou “da” cidade? E agora, estamos diante do “na/da”, uma Antropologia “nas” redes ou uma Antropologia “das” redes sociais? A meu ver, a discussão sobre pesquisa virtual sempre existiu, mas com a pandemia o debate se ampliou. As novas tecnologias estão provocando novas estratégias, novas ferramentas, novas formas de fazer pesquisa, como os formulários do Google Docs, *surveys*, entrevistas on-line, videochamadas, web-conferências, entre outros.

Mas, voltando à sua pergunta, qual a contribuição da Antropologia Urbana diante da crise provocada pela Covid-19? É uma questão importante, imagino que muitos pesquisadores estão produzindo artigos. É uma res-

ponsabilidade muito grande analisar esse quadro de dor, sofrimento, estratégias políticas e econômicas. Como as pessoas estão lidando com uma série de informações.

A Antropologia Visual tem muito a contribuir e um dos caminhos é o da divulgação científica. Este ano, 2020, criamos o *Instagram* @NAVIS_UFRN, com o objetivo de divulgar nossas pesquisas e pesquisas na área da Antropologia Visual.

Vários laboratórios de imagem e som, em diferentes instituições (UFPEL, UFPB, UFF, UFRN), passaram a produzir e publicizar fotografias, desenhos e filmes sobre o novo cenário deflagrado pela pandemia, principalmente no *Instagram*. Por exemplo: @pandemiadenarrativas, @relatosdeumapandemia, @antropoeticas, entre outros. Nas redes sociais, para citar um exemplo, destacaria a iniciativa do @observantropologia, que realizou um trabalho de antropologia de desenho sobre o uso do álcool em gel, da máscara, dicas sobre a doença, saúde, corpo, cuidados, através de desenhos, de forma bastante acessível para chegar a populações vulneráveis.

Também um novo formato de divulgação científica são os podcasts. *Podcast Mundaréu*, *Podcast Antropolis* e *Podcast Observa Mundo* são iniciativas dos antropólogos, que não estão necessariamente trabalhando com a Antropologia Visual, mas nessa área, e estão utilizando essas ferramentas. Eu acho que esse é um dos caminhos que a Antropologia poderia contribuir promovendo e orientando ações, como também combatendo os discursos negacionistas.

Telma: Então, professora, nesse sentido, nós temos visto, e a senhora tocou em dois pontos fundamentais, que é exatamente o das novas tecnologias e esse novo formato, que nós inclusive estamos inseridos, estamos aprendendo a lidar com essas ferramentas, não é? E também estamos coletivamente aprendendo a lidar com uma situação de crise sanitária, política, global. Nesse sentido, eu perguntaria para a senhora como é que a senhora vê, talvez, esse acesso? Na sua narrativa, você falou da divulgação científica, no momento em que nós estamos vivendo uma sociedade que nega a ciência e que despreza a pesquisa, nesse momento em que vivemos a desvalorização dos profissionais das áreas de humanas, por exemplo. De um combate à pesquisa científica, um desprezo à produção do conhecimento. Parece até uma forma institucionalizada do obscurantismo. E ligan-

do isso à tecnologia, a distância abissal que nós teremos entre os que têm acesso, os trabalhadores, os profissionais que têm acesso a tudo isso, e a grande massa que obviamente ficará à margem, ou já está à margem. Então, como a Antropologia, em diálogo com as outras áreas, pode construir realmente outras possibilidades? Como a senhora falou e a sua prática é exatamente maravilhosa nesse sentido, de diálogo com as periferias, com os sujeitos sociais... Como nós podemos vislumbrar essa prática coletiva da construção do saber pós-pandemia, digamos assim?

Lisabete: Muito importante as suas colocações. Eu acho que tudo está muito incerto. Esse contexto de crise global, de isolamento, de medidas restritivas, tem provocado e atingido cada um de nós de forma diferente. Por um lado, discursos contra a ciência, *memes*, piadas; e por outro, uma população vulnerável sendo a mais atingida, situação de extrema pobreza e fome. Pensar e refletir sobre como estamos vivendo esse momento pandêmico e o que será essa pós-pandemia. Qual a contribuição da Antropologia Urbana e Visual é uma questão inquietante.

Eu estava comentando sobre pesquisas nas redes sociais e como as novas tecnologias podem ajudar a divulgar nossa produção, o conhecimento científico e como fazer esse conhecimento produzido nas universidades chegar nas comunidades, nas populações mais vulneráveis. A produção de novos formatos de divulgação da ciência através de Podcasts, *Instagram*, *YouTube*, *Twitter*, podem proporcionar um impacto maior na sociedade.

Por exemplo, há dois anos, realizei um pós-doutorado na Universidade Autônoma de Barcelona (UAB). E, naquela ocasião, tive a oportunidade de fazer um curso sobre podcast, “*Micrófono lilá*” (“microfone lilás”), dirigido a mulheres e produzido por mulheres, com a intenção de levar temas sobre empoderamento feminino para as mulheres do bairro *Poble Sec*. Um podcast de mulheres, falando sobre a situação das mulheres, para as mulheres do bairro. Então, isso foi muito interessante, esse diálogo, aprendi algumas técnicas, ferramentas, e como esse diálogo pode chegar às mulheres do bairro. E

**Pensar e refletir
sobre como estamos
vivendo esse momento
pandêmico e o que será
essa pós-pandemia.
Qual a contribuição da
Antropologia Urbana e
Visual é uma questão
inquietante.**

elas também participavam, com perguntas. Eu acabei fazendo um programa, que foi sobre o mito do amor romântico. Eu, uma canceriana, desconstruindo o mito do amor romântico e, em catalão, para a comunidade, para as mulheres, pensando e refletindo junto com as mulheres, que têm uma outra experiência do movimento feminista, porque são mulheres muito engajadas, combativas.

Atualmente, há vários canais no *YouTube*, blogs de historiadoras, antropólogas e sociólogas. Essa discussão atinge um público mais amplo, dá visibilidade à nossa produção intelectual. Mas voltando à sua pergunta, sobre os ataques que a ciência enfrenta hoje. Uma das soluções para enfrentar os ataques que a ciência vem sofrendo é criar formatos para divulgar a ciência de forma acessível, direta e eficaz. É nisso que eu venho insistindo, por uma Antropologia pública. Quem está familiarizado com as dinâmicas e a velocidade de criação de conteúdo nesse grande mundo on-line, conhece as iniciativas que estão acontecendo neste mês, nesses últimos meses, e que serão importantíssimas para o enfrentamento dos embates que virão no pós-pandemia. Outro ponto importante, com relação ao ensino: educação à distância, aulas remotas. O contexto pandêmico acelerou essa discussão.

Nilson: As entrevistas remotas, não é?

Telma: Mas então, ela desenvolveu muitas pesquisas interessantes, não é, professor Nilson? Muita coisa boa!

Nilson: Com certeza, muita coisa boa, mesmo! Então, a professora Denise Cardoso, que será entrevistada aqui pela gente, está pedindo o link do mito do amor romântico em catalão, para ela assistir.

Lisabete: (risos) É muito legal. A divulgação é feita no canal do *YouTube* e tem no *Facebook*, também. As pessoas podem acessar, é público. Era uma atividade que acontecia toda semana, nas segundas-feiras, à noite. E o tema era discutido com antecedência, seguindo os interesses das mulheres do bairro: violência, machismo, saúde reprodutiva.

Uma das soluções para enfrentar os ataques que a ciência vem sofrendo é criar formatos para divulgar a ciência de forma acessível, direta e eficaz. É nisso que eu venho insistindo, por uma Antropologia pública.

Nilson: Você poderia comentar se ainda existe um certo preconceito com relação ao uso, por exemplo, de imagens como linguagem acadêmica? Sabemos que o que prevalece ainda, o que ainda é reconhecido como linguagem científica, é uma linguagem muito textual. Minha pergunta é exatamente sobre quais são as dificuldades, além dessa, que ainda enfrentamos no campo da produção do conhecimento científico, no campo da Antropologia Visual. Porque, às vezes, eu vejo as pessoas ainda confundirem: “Não! O que você está fazendo aí é um documentário! Não! É um filme etnográfico! O que você está fazendo aí é arte, não é ciência!” E, mesmo dentro do campo da Antropologia Visual, ainda existem algumas polêmicas com relação a isso. Então, essas confusões, essas interfaces, às vezes ainda estão meio nebulosas e eu nem sei se se deve acabar com essa névoa. Eu acho que a mistura é até importante. Mas eu queria que você comentasse um pouquinho sobre isso, essas dificuldades que a gente ainda tem nessa área, com relação à produção de imagens, à produção no campo da Antropologia Visual.

Lisabete: Interessante a sua pergunta. Acho que é um debate que estamos sempre retomando, mas é necessário discutir, é um ponto importante. Na minha opinião, precisamos ponderar algumas questões. Por exemplo, se você vai trabalhar sozinha, trabalho autoral, com uma câmera na mão, ou se é um trabalho com uma equipe maior (roteiro, som, edição). Eu acho que devemos estar abertos às várias possibilidades: filmes, hipermídia, transmídia, podcast. O que tenho certeza é que eu não sou cineasta, eu sou antropóloga. O que é importante para mim é a minha pesquisa, os interlocutores, e se a minha pesquisa tem uma perspectiva antropológica.

Eu acho que as novas tecnologias colocam novas possibilidades. Se antes era impossível imaginar um museu virtual, hoje temos o museu virtual, em que é possível ter fotografias, imagens em movimento, texto, não é? Isso é bacana. Museus virtuais, blogs, sites, tudo isso que a gente está falando aqui nessa nossa *live*, e está contribuindo para desconstruir algumas questões e os desafios que estão sendo colocados pela disciplina. Mas eu acho que o grande desafio é com relação à avaliação da nossa produção audiovisual.

A rede de antropólogos/as visuais é muito atuante, muito batalhadora. A gente sempre buscou um “*Qualis Imagem*” para a nossa área, para avaliar

nossas produções audiovisuais. Eu lembro que participei, desde a produção, da elaboração de uma ficha, que foi feita para o “*Qualis Audiovisual*”. Participei, também, da primeira comissão de avaliação dos produtos audiovisuais, em 2014. Participei da segunda avaliação em 2018. Participei, durante os meses de agosto, setembro e outubro de 2018, do Grupo de Trabalho do Qualis Artístico e Classificação de Eventos, designado pela portaria Capes 172/2018, que se reuniu em cinco ocasiões elaborando o relatório de suas atividades, GT artístico-cultural e eventos, com o intuito de sustentar o relatório aprovado pela CAPES e CTC de adoção do nome “*Qualis Artístico-Cultural*” e da incorporação, na plataforma Sucupira, de uma categoria de produção intelectual chamada “Etnografias Audiovisuais”. No início do ano, fui convocada pelo coordenador da área de Antropologia e Arqueologia para participar da comissão de classificação de produções audiovisuais, juntamente com os colegas Renato Athias (UFPE) e Mariana Petry Cabral (UFMG). Espero que a nossa produção audiovisual possa ser cadastrada como etnografias audiovisuais dentro da plataforma Sucupira.

Nilson: Professora, qual é a diferença entre um documentário e um filme etnográfico? Essa questão me parece ser importante, até para poder alinhar com essa discussão, que já está no CAV há algum tempo, no Comitê de Antropologia Visual, de como classificar os trabalhos, não só para o próprio Pierre Verger, mas para a própria CAPES. Qual seria a distinção? Reforçando essa mesma questão, mas de ordem operacional, por exemplo, num programa de pós-graduação, quando a pessoa termina uma dissertação ou tese, ou mesmo na graduação, TCC, um trabalho com fotografias, com filmes ou outras linguagens que não sejam textuais, isso pode ser considerado um trabalho válido para defesa de final de curso? Queria saber a tua opinião sobre essas duas coisas.

Lisabete: Certo. Acho que não existe essa fronteira tão rígida. Muito já se falou do nascimento da antropologia e do cinema. É só retomar um pouco da história do documentário. O filme “*Nanook, o esquimó*”, de Robert Flaherty (1922), é considerado um documentário porque traz todos esses aspectos da vida cotidiana do Nanook e da sua família, a caça à foca, a moradia, as estratégias de sobrevivência. Um filme reconhecido como pioneiro de uma narrativa fílmica. Não podemos deixar de mencionar Jean Rouch para deslocar as fronteiras do filme etnográfico e ficcional. Jean Rouch, nas décadas de 1950 e 1960, foi um nome que influenciou o filme etnográfico,

por trazer novos horizontes sobre o cine-transe, sobre a importância da câmera, do estatuto da verdade e do real na produção do conhecimento. Eu gosto muito do Eduardo Coutinho, Joel Zito Araújo, Agnès Varda, documentaristas e antropólogos que contribuíram para o debate e consolidação da antropologia audiovisual no Brasil. Essa polifonia é importante. O que não pode é cada um ficar na sua caixinha. Temos que ter essa visão mais alargada e aprender um pouquinho aqui, um pouquinho ali, discutir com as diversas áreas do conhecimento, que são todas importantes. Pensar e escolher o seu estilo, a sua maneira de fazer, dentro de um parâmetro da ética, do respeito e, principalmente, do ouvir o outro. Eu escrevi um artigo/memorial para o concurso de professora titular na UFRN, que se intitula “A arte da escuta”. Para mim, a Antropologia é a arte da escuta, saber ouvir, saber escutar. Então, vamos construindo os nossos modelos, as nossas estratégias na produção audiovisual através de vários autores e criando à nossa maneira de fazer, o nosso fazer audiovisual. Gravar algo que não é visível só se consegue na imersão. Eu trabalho com histórias de vida e memória, e cada documentário ou filme é uma nova experiência, uma troca de saberes e pertencas. Há uma excelente bibliografia sobre esse tema.

A outra questão era sobre o TCC, não é? Eu lembro que alguns anos atrás, no curso de graduação de Ciências Sociais, existiam três possibilidades de o aluno realizar seu TCC, ou seja, três formatos: relatório de estágio, artigo e material didático no formato audiovisual. Mas, infelizmente, poucos realizaram a produção audiovisual. É importante incentivar e produzir com os alunos da graduação, mostrar que é possível trabalhar com produções audiovisuais curtas, com o celular, com os recursos que estão aí disponíveis. Mas, a meu ver, essas produções audiovisuais dependem de laboratórios, equipamentos, técnicos.

Telma: Muito interessante essa sua abordagem. E nós, que trabalhamos com a metodologia da história oral, um dos grandes desafios para o século XXI é exatamente isso, ouvir, saber ouvir e dialogar, não é isso? Considerando a pluralidade, considerando as várias narrativas que nós queremos que constituam a história. Não só uma versão oficial, mas essa pluralidade. Nesse sentido, tem um comentário muito interessante da Deyse Amarante... são dois comentários. Ela diz: “Penso que em relação à educação, o papel das Universidades estará em disputa, isso porque já há um enfraquecimento deste governo em relação à educação pública e gratuita”. Ela tam-

bém faz um comentário sobre a educação remota. E ela gostaria de ouvir a sua opinião sobre isso. A questão do ensino ou não em sala de aula. Além disso, professora, eu gostaria de ler um trecho de um artigo que a senhora fez, que se chama “Quando fomos modernos”. Tem uma epígrafe, do Marshall Berman, muito legal, que é assim: “Mesmo nas partes mais altamente desenvolvidas do mundo, todos os indivíduos, grupos e comunidades enfrentam uma terrível e constante pressão, no sentido de se reconstruírem interminavelmente. Se pararem para descansar, para ser o que são, serão descartados”. Gostaria que a senhora comentasse.

Lisabete: Nossa! Agradeço os comentários da Deyse Amarante. Esse modelo de aulas remotas é um desafio. Acho que a aula deve ser presencial, mas estamos caminhando para um modelo híbrido de aulas, presencial e não presencial, e isso exige do professor e do aluno um certo conhecimento de como lidar com videoaulas, o próprio manuseio dessa nova tecnologia. Estou ministrando o seminário doutoral no PPGAS, preparando minhas aulas e sinto que é um grande desafio prepará-las. Um desafio que teremos que enfrentar daqui pra frente.

Telma, você citou um trabalho que eu gostei muito de ter realizado, que tem a ver com a minha tese de doutorado, sobre a questão da cidade moderna. Quando eu falei sobre as imagens e imaginários das cidades do futuro, na verdade, estava falando sobre

Eu gosto muito do Eduardo Coutinho, Joel Zito Araújo, Agnès Varda, documentaristas e antropólogos que contribuíram para o debate e consolidação da antropologia audiovisual no Brasil. Essa polifonia é importante. O que não pode é cada um ficar na sua caixinha. Temos que ter essa visão mais alargada e aprender um pouquinho aqui, um pouquinho ali, discutir com as diversas áreas do conhecimento, que são todas importantes. Pensar e escolher o seu estilo, a sua maneira de fazer, dentro de um parâmetro da ética, do respeito e, principalmente, do ouvir o outro. Eu escrevi um artigo/memorial para o concurso de professora titular na UFRN, que se intitula “A arte da escuta”. Para mim, a Antropologia é a arte da escuta, saber ouvir, saber escutar.

as memórias das cidades do futuro. Um futuro que foi pensado a partir dos anos 1960, dentro desse período da “arquitetura moderna” ou “urbanismo moderno” e que já é passado. Memória. Nesse trabalho sobre bairros da cidade de Natal, eu retomo algumas questões sobre arquitetura moderna e planejamento urbano. Quando cheguei em Natal, percebi traços da arquitetura moderna na cidade. Natal é uma cidade que teve um *boom* nos anos 1950/60, devido à forte influência do estilo de vida norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial. O Rio Grande do Norte, devido à sua privilegiada posição geográfica, foi o local escolhido pelos militares americanos para a instalação de uma base aérea. Natal tornou-se conhecida, então, como o “Trampolim da Vitória”. Essa influência da arquitetura moderna pode ser observada na construção das casas, nos prédios, nas instituições públicas. Várias casas tinham aquele “V” na fachada, “pilotis”, uma aparência abstrata; grandes áreas envidraçadas em fachadas desprovidas de ornamentação. Muitos painéis ou murais de autoria de artistas plásticos reconhecidos. Esses murais geralmente retratavam a população trabalhadora, os pescadores, trabalhadores do sal, jangadeiros. É interessante perceber como essa produção arquitetônica enaltecia a cultura popular. Esse movimento moderno provocou uma mudança estética da cidade sem precedentes, e que hoje acaba por sofrer descaracterizações. E aí eu percebi que Natal foi construída dentro de um projeto modernista. É uma cidade dos conjuntos, conjunto habitacional, conjunto dos professores, conjunto da Cidade Esperança, conjunto Potengi, conjunto Panatis. Então, eu comecei a percorrer os bairros da cidade e vi que realmente esse estilo estava presente. E acabei fazendo esse artigo que você citou. Não sei se respondi. Mas é algo como: “tudo que é sólido se desmancha no ar”. Você podia repetir (risos)?

Telma: Sobre essa transitoriedade mesmo que esse momento nos coloca. Podemos também nos referir ao Bauman. Por um lado, exige da gente o cuidado. Ao mesmo tempo, é uma velocidade de mudanças e de transformações que exige um reinventar, nos exige uma recriação, uma criatividade. Essa epígrafe que eu li diz exatamente isso: “*Se você não fizer, você será esquecido*”. Nesse sentido. E já que estou com a palavra, gostaria que você comentasse sobre uma gaúcha no Rio Grande do Norte, essa mobilidade social que foi se constituindo assim. Quais foram as maiores dificuldades que você teve em sua trajetória dentro desse campo da Antropologia Visual? Então, você é mais potiguar do que gaúcha, não sei. Você poderia comentar um pouco nesse sentido?

Lisabete: Com certeza (risos)! São 25 anos de universidade, trabalhando na UFRN, uma grande teia tecida por muitas mãos. Como eu falei, cheguei em 1994 e, em 2001, criei o grupo NAVIS, o Núcleo de Antropologia Visual, e estamos comemorando 19 anos. São 20 anos de muito afeto também. Interessante que sempre tive a sorte de ter excelentes orientandos e orientandas de tese, dissertação de mestrado, pesquisadores muito afetuosos e fui trilhando esse caminho junto com eles. E percebendo essa realidade, essa nova realidade que estava se colocando, novas oportunidades. Eu sempre gostei muito de viajar, de morar em outros lugares. Morei em Florianópolis, onde fiz o meu mestrado; depois morei na cidade do México, onde fiz doutorado. Eu nasci numa cidade do interior do Rio Grande do Sul, chamada Caçapava do Sul. Morei em Santa Maria, onde fiz a primeira graduação; depois fiz a minha segunda graduação em Porto Alegre. Durante o doutorado, tive dois filhos no México e isso foi fantástico, maravilhoso, e eu ainda vou escrever sobre isso. Gostaria de contar essa experiência de ser mãe, doutoranda e professora universitária.

Em Natal, fui me adaptando, me deparando com outra realidade, me questionando e aceitando os desafios. Tive a sorte de tecer uma rede de amigos e amigas, com quem pude compartilhar, pessoas que me ajudaram, que me auxiliaram na casa, com os filhos, e assim conseguir tocar o meu mundo vivido e meu trabalho na UFRN.

Logo que cheguei em Natal, conheci a “Sila”. Fui pro interior do Nordeste, conheci o sertão nordestino através do olhar de uma mulher forte, guerreira. Essa opção ou escolha dos interlocutores, acho que eles que me escolheram; e eu vou, eu embarco nessas viagens de descobrir, de me descobrir. Descobrir o outro e, também, me descobrir nessas trajetórias. Pensar nas questões: o que eu quero, quem eu sou, qual é o meu estilo? Nessas andanças, transitoriedades, fluxos, fui moldando um estilo de vida, trabalho, perspectiva. Na sala de aula, nas orientações, dentro e fora da UFRN. E já são 25 anos de trabalho, de dificuldades e de muito prazer. Mãe, com filhos pequenos, muita vontade de fazer as coisas, criando um grupo de pesquisa, querendo trabalhar. Foi preciso administrar uma série de questões.

Nilson: Eu queria voltar ao tema dessa operacionalização das imagens como trabalho científico. Eu entendi que você está propondo que a gente não pode abrir mão completamente da escrita? O legal é você ter esse

diálogo da imagem, da escrita. Na verdade, eu fiz essa pergunta porque eu vi uma professora da área de Antropologia Visual, e na verdade não foi só uma, mas várias... dizendo que não podemos abrir mão da escrita, mesmo trabalhando com imagens, justamente porque existe na escrita essa possibilidade de discutir melhor a teoria, os conceitos. Fica mais complicado transformar isso em imagens. Não que isso seja impossível, mas como são linguagens diferentes, ocorre essa complicação. E dentro dessa linha, eu gostaria que você falasse sobre que conselhos você daria para os estudantes que querem iniciar nesta área da Antropologia Visual? O que eles devem fazer? Queria que você comentasse também sobre esse primeiro aspecto que mencionei, sobre a relação da escrita com a imagem.

Lisabete: Eu acho que é importante essa discussão da escrita e da imagem. Etienne Samain publicou vários artigos e dá pistas nesse sentido. Etienne é muito importante, um antropólogo que admiro muito. Ele fala sobre texto, oralidade e escrita na antropologia, um autor importante que deixo como dica, entre tantos outros. É interessante, por exemplo, pensar que para realizar uma produção audiovisual você tem ou não um roteiro. E depois você “textualiza as imagens”, publica artigos sobre essa produção audiovisual, sobre as suas estratégias metodológicas, não é?

Quando eu comecei a fazer o trabalho do “Samba das Rocas” com sambistas, eu conheci o mestre Zorro. Ele frequentava diferentes lugares de sociabilidade daqui de Natal: Rocas, Beco da Lama, enfim... E o trabalho era fazer uma história de vida, uma biografia dele. Mas quando eu fui conversar com ele, ele disse: “Não! Para você conhecer, entender um pouco de samba, você tem que conhecer outras pessoas, outros personagens, pessoas que foram importantes aqui...”. Acabei fazendo um documentário mais sobre outras pessoas do que sobre ele. Você tem uma proposta e essa proposta pode também tomar outros rumos. Temos que ficar atentas a essas questões também. E eu estava tentando escrever sobre isso, sobre as imagens e sobre essa produção em um artigo. O que estava pensando era sobre escrever dicas de produção, dicas para alguns mestrandos que têm interesse na Antropologia Visual.

Nilson: Nos rituais de iniciação dos estudantes no campo da Antropologia Visual, é?

Lisabete: Isso... Então, eu lembro da Clarice Peixoto, professora da UERJ, que trabalha com Antropologia Visual há muito tempo. E ela sempre dizia: “*olha, quem quer trabalhar com Antropologia Visual tem que assistir os filmes*”, ver filmes, fotografias, participar de eventos sobre filmes etnográficos, festivais, mostras, prêmios. É isso! Tem que estimular os alunos a assistirem filmes, participar de mostras e ensaios fotográficos e eventos relacionados ao tema.

Hoje temos importantes festivais etnográficos, como o Fórum Doc; Festival de Filme Etnográfico do Pará; Festival do Filme Etnográfico do Recife; Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas; Prêmio Pierre Verger; Mostra Arandu de Filmes Etnográficos, para citar alguns. São festivais importantes. Esse ano, esses festivais vão acontecer de forma on-line, acesso livre e gratuito, dentro de outro formato, que é bem interessante. O Festival de Cinema de Brasília foi todo online, não é? O Festival “Nem tudo é verdade” também foi on-line. Uma oportunidade para assistir a vários filmes etnográficos, documentários, ficcionais e experimentais.

Todos os eventos acadêmicos, hoje em dia, como RBA⁷, RAM⁸, ANPOCS⁹, contam, na sua programação, com ensaio fotográfico, mostra de filmes. Então a dica é essa: participar, produzir e publicar. Atualmente existem várias revistas especializadas na área de Antropologia Visual, como Anthropológicas Visual (UFPE); revista VISAGEM (UFPA); Fotocronografia (UFRGS), e revistas com sessões para publicação de ensaios fotográficos e filmes. Ontem mesmo, achei bem interessante ver “Bacurau” em casa, foi muito legal! Todo mundo ficou ligado, assistindo. Tem várias universidades promovendo debates, tanto com diretores, sobre os filmes, *webinários, lives*, discussões sobre antropologia visual.

Nilson: Tem duas pessoas que você mencionou, Etienne Samain e a Clarice Peixoto, que vão fazer parte, também, desta publicação. A Clarice já foi entrevistada e o Etienne também, mas o Etienne ainda vai rever algumas coisas e mandar para gente.

Lisabete: O Etienne Samain foi professor na UFRN. Ele fundou um programa de pós-graduação em Antropologia, em 1974. Ele realizou um trabalho

7 Reunião Brasileira de Antropologia.

8 Reunião de Antropologia do Mercosul.

9 Reunião da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais.

muito interessante com imagens, foi o precursor dessa área no Rio Grande do Norte e, portanto, aqui no Nordeste. Trabalhou com os índios Kamayurá. Acho que ele ficou uns dez anos por aqui; uma trajetória que rendeu muitos frutos aqui no Nordeste. Como pensar com imagens, como fazer um arquivo fotográfico. Eu publiquei uma entrevista com Etienne Samain no livro “Antropologia e Meio Ambiente”, que organizei junto com Francisca Miller.

Nilson: Você estava falando dos eventos, lembrando do Visualidades, e Alessandro Campos está lembrando do EVAAAM, do Pará.

Lisabete: Sim, desculpe. Visualidades, EVAAAM, entre tantos outros. E nesse formato virtual será muito interessante! Acho importantes todos esses eventos. A ANPOCS vai ser toda virtual, a RBA também. Aqui na UFRN, estou organizando a XVIII Semana de Antropologia com o título “O Fazer Audiovisual” em formato virtual. E estou pensando em como viabilizar os ensaios fotográficos e os filmes, como gerenciar tudo isso nesse novo formato.

Nilson: Queria sugerir que as pessoas que estão nos assistindo coloquem as suas perguntas. A primeira pergunta é do Alejandro Escobar: “gostaria de saber mais de sua relação com a pesquisa e a realização de documentários”. Eu tenho a impressão que a pergunta tem a ver mais com uma questão metodológica, como isso se dá, a relação da pesquisa com a produção do documentário?

Lisabete: Obrigada, Alejandro Escobar. Associar a investigação científica à práxis da produção audiovisual é a minha bússola. Eu fiz alguns comentários, como construir métodos e práticas em campo. Como é importante refletir sobre o desenvolvimento de metodologias de pesquisa que envolvam tanto dados em campo como o posterior tratamento destes na elaboração de narrativas sobre a vida social. Acho que é preciso estar presente em todas as etapas: a pesquisa, a decupagem, edição, finalização, pós-produção.

Como é importante refletir sobre o desenvolvimento de metodologias de pesquisa que envolvam tanto dados em campo como o posterior tratamento destes na elaboração de narrativas sobre a vida social. Acho que é preciso estar presente em todas as etapas: a pesquisa, a decupagem, edição, finalização, pós-produção.

Telma: A senhora é muito querida! Muitas mensagens de carinho, elogios. Parabéns, professora, te agradecemos novamente, não é, professor Nilton?

Lisabete – Alessandro Campos gostaria que comentasse sobre CAV/ABA. Atualmente sou coordenadora, mas acho que já falei das atividades do CAV e do GT artístico-cultural. No site do CAV¹⁰ tem um banco de dados sobre a Antropologia Visual no Brasil e se algum laboratório não está lá no nosso site, por favor, mande um e-mail pra mim, para cadastrar. Acho importante ampliar essa rede de pesquisa para a América Latina, México, Uruguai, Colômbia, e para a França, Espanha. O CAV/ABA está no *Facebook* e *Instagram*.

Nilson: Tem uma pergunta aqui bem longa, do Alex Nakaóka. Ele diz assim: “a Antropologia compartilhada à Jean Rouch é sempre mencionada na Antropologia pós-moderna/contemporânea e com razão! Mas, como a professora Lisabete bem disse, qual Antropologia não seria compartilhada? Nesse sentido, a minha questão, que é quase retórica, é se não existiriam outras formas de restituição, como editar tais imagens com a ajuda direta dos interlocutores?” Outra pergunta: “a outra questão talvez seja mais para reflexão sobre a separação entre o que é Arte e o que é Antropologia, o que é documentário e o que é filme etnográfico? Talvez devêssemos levar em conta o conceito de ‘grafias’, de Ingold (2015), para evitar as intrigas entre verbalidade/escrita/oralidade e visualidade”. E a terceira questão: “a professora considera os filmes da Comissão Rondon, na figura do cineasta major Thomaz Reis, realizados antes de Nanook, embora com caráter bem colonialista, como filmes etnográficos?”

Lisabete: São questões que exigem um debate mais longo. Concorro com os comentários de Alex Nakaóka sobre a questão da antropologia compartilhada, sobre as formas de restituição. Também concordo que é impossível fazer um trabalho solitário com relação a imagens. Jean Rouch sempre contou com os seus amigos, Oumarou Ganda e Petit Touré. Seus filmes eram para os seus amigos, depois para os amigos africanos e, em terceiro, para a academia. Então, essa é a postura do Rouch, sempre contou com três amigos, o que é interessante ressaltar que eles se tornaram atores e/ou cineastas. A atriz do filme “Pouco a Pouco” (1972), Safi Faye,

10 Disponível em: <https://cavantropologiavis.wixsite.com/cavaba>.

também se tornou uma cineasta. E o Jean Rouch realizou mais de cem filmes, e a maioria sobre rituais. Ele, portanto, é um cineasta *de* rituais.

Com relação aos filmes de registro, é hora de rever os filmes da Comissão Rondon. Fernando de Tacca tem um belíssimo trabalho sobre a Comissão Rondon. Edgar Cunha tem um trabalho interessante sobre os filmes do Major Thomaz Reis. São fotografias e filmes de registro, importantes registros de uma época, de um momento que o Brasil estava atravessando, vivendo.

Telma: Temos aqui outra reflexão da Andreia Pagani: “gostaria de entender melhor sobre a voz do pesquisador no discurso do documentário etnográfico. E como é a estética? Qual a cronologia dos fatos? Quais as fontes utilizadas? Como isso vai se constituindo como uma ética, uma moral na exposição e no jeito de contar a história?”.

Lisabete: Eu trabalho com história de vida, biografia. Essa discussão é importante. Aprendi muito com Cornelia Eckert e a Ana Rocha que colocam essa discussão da etnografia da duração para a realização de produções audiovisuais. Precisamos refletir sobre a extensão do tempo no documentário.

Nilson: Professora, a Denise Cardoso pergunta: “como lidar com as questões do tempo na realização dos eventos, conversas, na atualidade?” E acho até que você já respondeu um pouco essa pergunta, mas se quiser comentar alguma coisa sobre isso. Como conciliar essa questão da atuação profissional, agora de forma remota, com o nosso tempo dentro de casa?

Lisabete: São situações que a gente estava conversando, falando sobre o cotidiano na pandemia e a pesquisa nas redes. A questão do ensino, principalmente, das aulas remotas. O primeiro ponto a ser debatido com relação à aula remota é a questão da inclusão, da desigualdade, do acesso à internet. Eu estava procurando dados do IBGE sobre a cidade de Natal, sobre o Rio Grande do Norte. E me deparei com os seguintes dados: 90% do estado têm cobertura da Internet. Mas 56% da população acessam através do celular. Ou seja, não têm computador em casa. Estava tentando entender isso e pensando como trabalhar com os meus alunos, com a sala de aula virtual, equipamentos, espaço privado, horários.

E se o/a aluno/a tem uma família que necessita da sua ajuda, precisa cuidar dos avós, tem filhos, outras tarefas, ou precisa compartilhar o com-

putador com o irmão, por exemplo. São várias questões. Como lidar com tudo isso, nesse momento de crise global provocada pela Covid-19, medidas restritivas, isolamento, *home office*? Às vezes, eu estou aqui com vocês ao vivo, alguém toca a campainha, recebi uma encomenda e eu não posso atender, mesmo estando em casa. São várias situações e precisamos aprender a lidar com tudo isso. E outra coisa, não sei se vocês estão sentindo isso, mas estamos com uma “sensibilidade” maior para tudo que está acontecendo no mundo. Tem dias que estou triste; outros dias não. Vamos seguir, vamos fazer isso, não dá para parar, a gente tem que continuar trabalhando, vamos retomar as orientações, o grupo de pesquisa. Mas cada um tem a sua fórmula particular de encarar esse momento. Eu me sinto oscilando um pouco. Num momento, eu penso: “calma, vamos respirar, vamos ver o que está acontecendo”. Tem outros momentos que bate um cansaço, nossa! Mas é preciso dar continuidade, os prazos estão aí, os alunos têm bolsa, têm que terminar o mestrado, têm que continuar no doutorado. E as pesquisas vão se reinventando, criando estratégias, outras abordagens. Há uma profusão de informações e não conseguimos dar conta de tudo! Muitos cursos on-line, muitas informações. Vamos pensar até que ponto a tecnologia nos ajudou, vamos ver o que vem agora, não é? O que a gente quer desse momento do pós-pandemia. Eu estava ouvindo a fala da Lília Schwarcz, na qual ela, citando Eric Hobsbawm, diz que devemos abrir mão das cronologias muito fixas e pensar que o século XX ainda não acabou! O século XIX terminou com a Primeira Guerra Mundial (1914/1918). Com toda essa tecnologia, somos humanos e muito vulneráveis, e que após essa pandemia, a gente vai entrar numa outra coisa, outro momento. Será?

Em vista da rápida ascensão das mídias digitais, *fake news* e *memes*, alguém pode entrar aqui na nossa *live* e falar alguma coisa. Ou pode pegar a minha imagem ou a imagem de alguma pessoa e colocar em outra situação, em outro contexto completamente diferente. Então, também estamos vivendo um momento de dizer: “Peraí! Vamos pensar até que ponto a tecnologia nos ajudou, vamos ver o que vem agora, não é? O que a gente quer desse momento do pós-pandemia?”. Eu quero uma vida mais tranquila, mais saudável, com ritmo menos atribulado. Quero fazer mais trabalhos em casa, porque não vai ser tão necessário as nossas saídas, os nossos trajetos. Enfim, o que significa ter uma vida mais saudável, qualidade de

vida? Produtos naturais, orgânicos e uma outra forma de vida, mais rural, menos urbana? Tem várias questões para pensar sobre essa embriaguez.

Telma: Nesse sentido, temos pessoas aqui desde às 14 horas, de vários lugares, de Natal, de Fortaleza. Eduardo Rodrigues, de Viçosa, do Pará, pergunta: “Professora Lisabete, sobre a sua dissertação sobre a Praça XV de Novembro de Florianópolis? Quais as dicas para quem pesquisa a praça pública?”.

Lisabete: Ah, legal! Pesquisa em espaços públicos: esse é o meu mote! Minha dissertação de mestrado foi sobre uma praça, a Praça XV de Novembro, em Florianópolis. Observar, caminhar, perceber, entender a configuração dos espaços públicos. Observar os frequentadores assíduos e eventuais, quem são essas pessoas, quem se apropria da praça? E analisar, também, a questão do planejamento urbano, o outro discurso, a versão “oficial”. De quem regularizar esses espaços. É sempre importante entender esses movimentos, tanto dos grupos que se apropriam desses lugares e que dão sentido, mas também estar atentos a toda uma política do planejamento urbano, das políticas públicas para a cidade, que muitas vezes vêm de cima pra baixo. A cidade é esse lugar do conflito, das tensões. E perceber as tensões nos espaços públicos: quem está na rua, o que significa estar na rua. Hoje essa discussão do que é público ou privado é muito importante.

Telma: Professora, e nessa perspectiva desse diálogo, dessa ação conjunta, fazer uma imersão nessas realidades... Qual o futuro dessa Antropologia? Como você pode vislumbrar, nesse sentido do interesse ou das perspectivas, mesmo?

Lisabete: No campo da Antropologia Visual, como eu já comentei, há múltiplas possibilidades. Hoje temos a tecnologia como aliada, câmeras profissionais fotográficas gravam em altíssima resolução. Já que temos a dinamização da técnica, penso que seja necessária uma reflexão sobre métodos que potencializem a relação entre entrevistado e entrevistador. Por outro lado, temos a opção de produção de canais no *YouTube*, podcasts, transmídia, hipermídia. Por uma Antropologia Visual cada dia mais engajada, comprometida, compartilhada, pública. Acho que está na hora de “trabalhar” com a divulgação científica. Tem uma outra questão importante que é a acessibilidade, legendar os filmes, audiodescrição, tradução. Tem filmes que estão em outras línguas, indígenas, por exemplo.

Hoje a audiodescrição é fundamental, é um recurso que traduz imagens em palavras. E aí vamos atingir pessoas com baixa visão ou cegas. Urge pensar cada vez mais nas questões da acessibilidade. Eu recebi um convite da SEDIS (Secretaria de Educação a Distância/UFRN), que trabalha com acessibilidade, para fazer uma audiodescrição do documentário “No Mato das Mangabeiras”. Foi um trabalho de quase um ano. Contou com a participação de um bolsista da área de Comunicação e de um aluno da área de Educação, que é cego. Esse aluno da graduação em Educação, que participou durante um ano desse projeto, fez a seleção de mestrado em Educação, foi aprovado e está cursando o mestrado em Educação. E qual é o projeto dele? A audiodescrição do documentário “No Mato das Mangabeiras”! Então, ele já está fazendo seu trabalho sobre audiodescrição no documentário. A trajetória desse documentário é fantástica, eu nunca imaginei que fosse virar tese de dissertação de um aluno cego. O meu trabalho já gerou outras possibilidades, outras restituições. É por isso que eu vejo muitos caminhos a serem trilhados pela Antropologia Visual e muita esperança para um mundo melhor!

Nilson: O Phillipe Bandeira, pergunta a respeito das possibilidades da restituição digital em contextos urbanos. E se você conhece referências de documentários interativos, de abordagem antropológica? Lembro também dos museus sociais virtuais e, inclusive, estamos trabalhando nesse sentido aqui no LABOME, na direção de criar o nosso. Queria que você comentasse sobre essas possibilidades?

Lisabete: Webdoc, cadernos digitais, documentários interativos, museus virtuais. A ideia do museu virtual, com imagens em movimento, fotografias, fotografias em sequências narrativas, textos escritos. Eu gosto do *Instagram* porque você faz o comentário, discute, provoca um diálogo que às vezes não acontece em outros canais. O *Facebook*, não sei. Existe também a possibilidade de criar uma página no *Facebook* com um perfil (pesquisa) e interagir com os interlocutores. Criar relação de interação entre participante e o conteúdo audiovisual. O canal do *YouTube* e podcast estão aí. Uma amiga pesquisadora da área da Comunicação, que tem um trabalho sobre casais que namoram à distância, criou uma página no *Facebook* explicando a pesquisa. É uma forma de divulgar a pesquisa, conseguir um número maior de interlocutores e, também, de manter essa interatividade.



Sylvia Caiuby Novaes é antropóloga, Professora Titular no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Suas pesquisas entre os índios Bororo de Mato Grosso resultaram em dois livros: “Mulheres, Homens e Heróis - dinâmica e permanência através do cotidiano da vida Bororo” (FFLCH/USP, 1986) e “Jogo de Espelhos - imagens da representação de si através dos outros” (EDUSP, 1993). Fundou, em 1991, o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP), do qual é Coordenadora. Coordena o Grupo de Antropologia Visual (GRAVI). Principais publicações na área de etnografia e imagem: “Entre Arte e Ciência, a fotografia na Antropologia” (EDUSP, 2015); Organizadora de “A Experiência da Imagem na Etnografia” (Terceiro Nome e FAPESP, 2016) e “Escrituras da Imagem” (EDUSP E Fapesp, 2004), além de inúmeras fotos publicadas no Brasil e no exterior, e de vários artigos sobre fotografia numa perspectiva antropológica. Co-dirigiu com Alexandrine Boudreault-Fournier e Rose Satiko Hikiji a etnoficção “Fabrik Funk”. Editora Responsável da Revista GIS (Gesto Imagem e Som).

Toda antropologia é visual: entrevista com Sylvia Caiuby¹

Sylvia Caiuby Novaes

Tanize Machado Garcia

Nilson Almino: Vou pedir para a professora iniciar falando da sua trajetória nesse campo Antropologia Visual.

Sylvia Caiuby: Embora eu tenha frequentado diferentes universidades, a Universidade de Oxford, Saint Andrews, Manchester, o Museu do Quai Branly, em Paris, toda a minha trajetória se dá na Universidade de São Paulo. Foi lá que eu fiz a minha graduação, meu mestrado, doutorado, a livre docência e o concurso para titular.

Comecei o curso de Ciências Sociais, num ano muito especial: 1968, um marco de grandes mudanças no mundo inteiro. Saia do Colégio Dante Alighieri, uma escola de classe média bastante conservadora e, de repente, eu estava na USP, em plena Maria Antônia², no último ano em que a Facul-



¹ A entrevista foi realizada em 01 de setembro de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/vVp-Uf-eMG4>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas e Cláudia Turra Magni

² Refere-se ao Centro Universitário Maria Antônia – USP, situado na Rua Maria Antônia, na cidade de São Paulo. Atualmente, o Centro Universitário Maria Antônia é um dos órgãos da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária (USP) a que pertenceram à antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo. Contempla diversas exposições, cursos, palestras, mostras de cinema, entre outras atividades culturais. Conta com uma biblioteca, que homenageia a primeira docente de Estética da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, a Professora Gilda de Mello e Souza. Seu acervo, que pertenceu à professora, é dedicado, principalmente, à estética e história da arte. (Disponível em: <http://www.mariantonia.prceu.usp.br>).

dade de Filosofia, a que pertence o curso de Ciências Sociais, ocupou esse prédio nesse endereço.

A Rua Maria Antônia ficou famosa pelas passeatas e pela guerra que a USP travou com a Universidade Mackenzie, exatamente em frente, e que abrigava o Comitê de Caça aos Comunistas (CCC). A topografia favorecia a eles. Eles ficavam no alto, atiravam bombas, nosso prédio ficava na parte mais baixa da rua... Para quem tinha acabado de fazer dezoito anos, e entrou no curso superior, realmente, foi um ano inesquecível. Ciências Sociais se fazia na rua: em passeatas, em movimentos sociais. A guerra com a Mackenzie destruiu por completo o prédio da Faculdade de Filosofia na Maria Antônia. Depois a USP restaurou esse prédio e lá passou a ser um grande centro de cultura da USP: o Centro Universitário Maria Antônia – CEUMA. Muitos anos depois, fui convidada pela Pró-Reitora para ser a diretora do Centro Universitário Maria Antônia, entre 2014 e 2016. Foi uma experiência muito incrível voltar àquele espaço que eu tinha frequentado como aluna, tinha uma viva lembrança daquelas escadas e das passeatas. De repente, eu era a diretora daquele espaço.

O curso de Ciências Sociais foi extremamente interessante. Eu tinha um grande interesse por Sociologia e Ciência Política. Até que, no terceiro ano do curso, me matriculei numa disciplina chamada Etnologia do Brasil, dada pela Thekla Hartmann que, depois, passou a ser a minha orientadora do mestrado e do doutorado. Em 1970 fui convidada pela Thekla para participar de uma pesquisa de campo entre os índios Bororo. Nesse curso, com a Thekla, nós fomos para Mato Grosso numa kombi da Faculdade, um carro de chapa branca e, como todos os carros do Estado, de chapa branca, ele não podia ser dirigido por mulheres. Por lei, só homens podiam dirigir carros de chapa branca. Eva Blay, socióloga e também professora da USP, era suplente no senado do Fernando Henrique Cardoso. Quando ele foi eleito presidente, a Eva assumiu seu cargo. Só com ela, essa lei absurda foi mudada. Ela tinha direito a um carro com motorista e disse: “Não, mas eu não quero motorista”. [Responderam]: “Não, não, não, é só homem”. E ela falou: “Não, então vamos mudar essa história”. Então, a partir daí, mudou. É inacreditável!

Fiz pesquisa de campo em todas as disciplinas do curso de Ciências Sociais. Fiz pesquisa de campo em cortiços, ao mesmo tempo que líamos *Quarto de Despejo*, da Carolina Maria de Jesus. Um curso excelente, dado

pelo Hinaldo Beiker. Fiz pesquisas em favelas, com Eunice Durham e a Ruth Cardoso, duas professoras de quem gostava muito. Elas davam aula juntas e nós as chamávamos de a “cacatua branca” e a “cacatua preta”, lembrando os textos do Radcliffe-Brown. Fiz pesquisa de campo em outros lugares da periferia de São Paulo, enfim, o que sempre me encantou foi a atividade de pesquisa. Agora, de todas as pesquisas, foi essa pesquisa na aldeia Bororo que mais me apaixonou. Neste mesmo ano, eu visitei, também com a Thekla Hartmann, os Guarani da aldeia de Silveiras, e os Kaingang, perto de Bauru (SP). A Thekla me convidou para participar de um projeto de pesquisa chamado “A Lógica do Mundo Primitivo”, e junto com a Renate Viertler, a Sônia Dorta e vários outros pesquisadores, nós montamos um grupo de pesquisa e todo mundo não só coletava dados, mas, esses dados, circulavam entre nós. Não havia computador, os dados circulavam a partir de fichas padronizadas que nós fazíamos datilografadas com papel carbono. Essa coisa que nem existe mais, eu acho, talvez exista. Em 1970, 1971, foram anos em que eu estive várias vezes na aldeia e que nós líamos muito. Foi fundamental ter participado deste projeto de pesquisa, porque não só nós pesquisávamos como aprendíamos a pesquisar, uma coisa que você só aprende fazendo. Não tem exatamente uma receita. Você pode ter algumas diretrizes de como fazer uma pesquisa, ou o que não fazer numa situação de pesquisa de campo. Mas pesquisa é algo que você aprende fazendo e, melhor ainda, se você tiver alguém no campo te orientando. Então foram anos extremamente importantes da minha formação em que tinha, também, todo um quadro teórico que era fundamental. Não bastava apenas pesquisar, era importante entender os dados da pesquisa, à luz dos teóricos que eram discutidos nas disciplinas. Eu me formei em 1971 e estava totalmente decidida a fazer o mestrado com a Thekla. Foi com ela que eu fiz o mestrado sobre o grupo doméstico Bororo e as relações entre as mulheres que são fundamentais nos grupos domésticos para toda a articulação da vida social e política entre eles.

Nessa época, as agências de fomento interferiam pouco na vida universitária. Não havia, como hoje, um tempo máximo para defesa de um mestrado ou de um doutorado. Mestrado e doutorado em Ciências Humanas exigem um tempo maior do que aqueles defendidos em outras áreas como Física, Química e Biologia. Hoje, há uma unificação desses tempos que, a meu ver, é um equívoco. Os trabalhos na área das Humanidades depen-

dem, também, da maturidade do pesquisador. Dependem de uma história de vida. Principalmente na Antropologia em que o pesquisador é o seu principal instrumento de pesquisa. Uma coisa é fazer uma pesquisa aos dezoito, vinte anos, outra coisa é fazer aos trinta, casada, com filhos. Outra coisa é fazer quando você é avó. Tudo isso muda o tipo de dado que você tem nos olhos para observar e analisar.

O meu doutorado foi, também, com a Thekla, chama-se “Jogo de Espelhos: Imagens da Representação de Si através dos Outros”, em que eu procuro entender, numa perspectiva bastante interdisciplinar, fazendo muito uso da Linguística, mas também da Psicanálise, da Psicologia e da Antipsiquiatria, como se dá a formação da identidade em grupos sociais minoritários. Jogo de espelhos, no sentido de que, é quando eu vejo o outro, que eu tenho a possibilidade de construir uma imagem de mim mesmo enquanto grupo social. Dependendo de quem é o outro, essa imagem vai se transformar. Procurei relacionar isso aos conceitos mais clássicos da Antropologia como a noção de pessoa do Marcel Mauss.

Depois fui fazer a livre docência e percebi, olhando o mestrado e doutorado, que mais do que colegas meus, eu tinha utilizado um número enorme de fotografias, por uma razão muito simples: sempre gostei muito de fotografar. Ganhei minha primeira máquina fotográfica aos seis anos, de um tio que eu adorava e desde essa época eu fotografo. Durante as pesquisas que fiz, a fotografia foi extremamente importante. Não só como registro, mas também como uma forma de estabelecer uma relação de reciprocidade com as pessoas que eu pesquisava. Como eu tive relações de longo prazo com os Bororo, eu levava de volta as fotografias que tirava. Ainda eram fotos analógicas que eu imprimia em papéis com maior gramatura para que elas sobrevivessem a essas dificuldades de manutenção da imagem numa aldeia, com mãos cheias de urucum, de carvão, etc...

Percebendo que eu tinha fotografado tanto, achei que já estava na hora de levar a fotografia para o centro da minha atividade acadêmica. Com o

Durante as pesquisas que fiz, a fotografia foi extremamente importante. Não só como registro, mas também como uma forma de estabelecer uma relação de reciprocidade com as pessoas que eu pesquisava.

mestrado e o doutorado, estava me sentindo com autonomia para levar a imagem para a academia, que todo o mundo sabe, é o reino do verbo. As Ciências Sociais são certamente das mais verborrágicas, os advogados também! Sociólogos, então, eles são impressionantes, eles falam e eles falam comprido. Eles escrevem comprido e eu estava um pouco cansada do verbo e achando que o verbo traía, não era fiel àquilo que eu sentia e eu não conseguia pôr em palavras aquilo que eu conseguia fotografar. E, como eu sou muito desorientada espacialmente, ninguém acredita, mas sou, eu gosto de assistir filmes, mas fazer filmes não é exatamente o “meu barato,” embora tenha feito alguns. Mas a minha memória, a minha percepção, ela é fotográfica. Ela não é cinematográfica, o que implica uma continuidade de planos.

Na Antropologia, a meu ver, a maioria dos filmes até hoje, inclusive, comete o equívoco de pensá-los como livros ou artigos. Os filmes são, também, *verborrágicos*. São aquelas entrevistas entediadas, que poderia ser rádio, porque não acontece ação, não tem personagens. Você assiste a um filme etnográfico, tem lá o especialista nativo falando, depois tem um especialista acadêmico falando sobre o mesmo assunto. Podia ser rádio. Para mim, isso não é filme. E a fotografia é muda. Isso é uma das coisas que mais me atrai na fotografia. Ela tem que ser fruto de uma observação atenta, ela não pode ser substituída pelo verbo. E é isso que mais me encanta na imagem.

Então, quando eu fui fazer a minha livre docência, já com o doutorado defendido, embarquei, com tudo, na ima-

Na Antropologia, a meu ver, a maioria dos filmes até hoje, inclusive, comete o equívoco de pensá-los como livros ou artigos. Os filmes são, também, verborrágicos. São aquelas entrevistas entediadas, que poderia ser rádio, porque não acontece ação, não tem personagens. Você assiste a um filme etnográfico, tem lá o especialista nativo falando, depois tem um especialista acadêmico falando sobre o mesmo assunto. Podia ser rádio. Para mim, isso não é filme. E a fotografia é muda. Isso é uma das coisas que mais me atrai na fotografia. Ela tem que ser fruto de uma observação atenta, ela não pode ser substituída pelo verbo. E é isso que mais me encanta na imagem.

gem. “Etnografia e Imagem” integra vários ensaios fotográficos, artigos e também análise de filmes sobre os Bororo. É, exatamente, a passagem entre o campo da etnologia, a que eu tinha me dedicado até então – o estudo de populações indígenas - e o campo da imagem. Analisei o material visual sobre os Bororo. Desde o filme de Luís Thomaz Reis, em 1917, o filme da Dina e do Claude Lévi-Strauss, em 1934, e o filme do Heinz Foerthmann, feito com Darcy Ribeiro, a pedido do Rondon, por ocasião da morte do Cadete. Exatamente sobre esse material mais antigo, a respeito dos Bororo, eu acabei de publicar dois artigos com o Paul Henley e o Edgar Teodoro da Cunha.³

Nunca abandonei a Etnologia, essa continua sendo uma área de interesse especialíssimo, mas minha livre docência marca essa incorporação de uma nova área acadêmica de interesse. Em 1993, fiz um pós-doutorado no *Granada Centre for Visual Anthropology, Universidade de Manchester*, Inglaterra. Passei um ano e meio lá, com as minhas três filhas, uma experiência absolutamente fantástica; fiz um mestrado em Antropologia Visual, em Manchester, porque, na época, eles não tinham nem doutorado, quanto mais um pós-doutorado. Foi em Manchester que eu aprendi a filmar, a fazer entrevistas, a utilizar a câmera, a discutir os grandes realizadores da Antropologia Visual. Importante dizer que a Inglaterra é, certamente, de todos os países na Europa, a que tem a televisão mais interessante. Até porque eles têm muita verba. Cada pessoa que tem um aparelho de televisão, é obrigada a pagar uma taxa por ano, para o governo, que financia a BBC. Então eles têm muito dinheiro, eles têm muita formação no âmbito da imagem. Nesse pós-doutorado aprendi a utilizar novos recursos – eu até então só fotografava, eu nunca tinha filmado - e lá você aprende a filmar e, simultaneamente, a editar. Estava situada no Departamento de Antropologia, mas no *Granada Centre*, que é voltado para Antropologia Visual, e fiz pesquisas a convite da Pnina Werbner, uma das antropólogas do departamento, num grupo de mulheres paquistanesas. A Inglaterra tem muitos paquistaneses e eles tendem a se concentrar em Manchester. Pesquisava uma organização

3 Caiuby Novaes, Sylvia; Edgar Teodoro da Cunha e Paul Henley. 2017. The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the Making of Rituals e Festas Bororo (1917). *Journal of Visual Anthropology*, 30-2 p. 105-146. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08949468.2017.1276383>. Caiuby Novaes, Sylvia e Edgar Teodoro da Cunha. 2019. Landscapes of memory: the first visual images of the Bororo of Central Brazil. *Vibrant* volume 16-1. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412019000100203&lng=en&nrm=iso

paquistanesa, islâmica e feminista, *Al Masoom*. Era época da Guerra da Bósnia, houve inúmeros massacres de muçulmanos, mulheres e crianças foram estupradas. Passei um grande tempo frequentando as reuniões dessas mulheres feministas paquistanesas. Uma delas me convidou para ir ao Paquistão filmar o casamento da sua filha.

Meu primeiro filme em Manchester foi sobre a organização dessas mulheres, *Al Masoom, Wonder Woman* (mulheres maravilhosas). O segundo filme, fiz no Paquistão, para onde viajei com minhas três filhas, e fiquei um mês e pouco, na casa da avó da noiva, com a noiva. Foi uma situação muito prazerosa, porque o casamento é um assunto extremamente feminino, eu tenho três filhas, mulheres, e as três, imediatamente, se integraram em todas as festividades desse ritual que demora um mês. Era um casamento de uma família de classe média-alta e as várias festas pareciam uma coisa interminável! Desde comprar enxoval, as roupas que vai vestir, a roupa do casamento, a roupa do dia. Imagine, as meninas de quinze e treze anos, a menor tinha três anos e meio, elas ficaram apaixonadas, e participavam de todas as festas.

Eu tinha tentado antes, em Manchester, fazer pesquisa sobre músicos, esses músicos de rua, que tem muitos em Paris, também, que são muito interessantes, mas eu descobri que o meu “barato” é aldeia. O músico é muito solitário. Ele fica lá no metrô tocando sua música, com aquela caixa. Com o inverno frio da Europa, eles começaram a sair das ruas, não tinha mais músicos de rua, eu não tinha mais ninguém para pesquisar. Essas mulheres paquistanesas salvaram a minha vida porque elas formam aldeias e, no Paquistão, a minha lembrança dos Bororo era tão grande que eu chegava a ouvir Bororo, imagina, elas estavam falando urdu, e eu ouvia bororo, porque os Bororo eram para mim, exatamente, essa referência de um mundo totalmente outro. Então, no Paquistão, se eu estava num mundo totalmente outro, o que eu ouvia era bororo. E algumas palavras eram até muito parecidas.

Em Manchester tive uma proximidade enorme, que tenho até hoje, com o Paul Henley, meu supervisor, e que foi uma pessoa absolutamente fundamental. Quando você se muda para um país estrangeiro, você precisa achar desde onde vai morar, onde a filha de três anos vai estudar, a de dez, a de treze e o que você vai fazer. Pode ser um inferno se não tem uma ajuda,

absolutamente solitária. E foi o Paul Henley, e a mulher dele, a Olívia, que resolveram toda a minha vida. Passei os primeiros seis meses em Manchester morando na casa de ninguém menos que Marilyn Strathern porque ela tinha acabado de ser contratada para dar aula em Cambridge, estava saindo de Manchester, e não tinha conseguido vender a sua casa. Ela morava numa casa vitoriana, gigantesca, maravilhosa, na beira do rio, e a Olívia Henley falou: “bom, tem uma acadêmica, uma antropóloga, que está vindo do Brasil, quem sabe ela fica na sua casa e mostra para os corretores que quiserem comprar”; Então, foi perfeito. Convivia com a Marilyn, que ia às vezes para lá, e brincava de lego com a minha filha menor. Foi um enorme privilégio! Mas, isso, graças à família Henley, a quem eu sou eternamente grata. Todos os filhos deles foram hóspedes meus no Brasil, moraram na minha casa. Minhas filhas vão para lá, são amicíssimas, então temos já duas gerações nesse contato.

Fundi o Laboratório de Imagem, Som e Antropologia (LISA) logo no início dos anos 1990. Em 1993 eu fui para Manchester. Quando voltei, é que a gente começou mesmo o Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), do qual começam a participar esses pesquisadores interessados em imagem e que são, hoje, professores muito conhecidos, Andrea Barbosa, o Edgar Teodoro da Cunha, a Rose Satiko Hikiji, Ana Lúcia Ferraz, a Francirosy Barbosa; eu tive muitos desses alunos orientandos nessa primeira leva, que hoje estão espalhados em diferentes universidades e dando aula.

E, aos poucos, nós fomos construindo esse laboratório, e conseguimos isso graças à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), porque a universidade está acostumada, nas Ciências Humanas, a pagar por livros: “o que precisa alguém das ciências humanas? Precisa de livros! Viagens para pesquisa e para participar de congressos...”. Agora, montar um laboratório de imagem e som é caríssimo. A universidade paga isso para os físicos, para os biólogos, mas para os antropólogos? Não tem orçamento que chegue para isso! Então eu montei projetos: montei primeiro um projeto de reforma do laboratório, também auxiliada por uma das funcionárias, a Mariana Vanzolini, já falecida, e que adorava uma reforma. Conseguimos montar três ilhas de edição, um lugar para o acervo, que é climatizado, um auditório absolutamente equipado com tudo que se precisa e uma ampla sala de reuniões. Porque eu não aguentava mais dar aula, eu ia passar imagens e faltava um fio de extensão! A televisão vinha batendo

nas paredes! E o benjamin? E o adaptador? Era um inferno, um inferno total! Nesse auditório do LISA, que nós montamos, está tudo lá. Temos uma tela de alta definição, é um luxo! Graças à FAPESP e ao esforço de pesquisadores e de funcionários. Outra funcionária absolutamente fundamental foi a Paula Morgado. Hoje temos no Laboratório um grande acervo de imagens fixas, imagens em movimento e de som, mas o som só começa a ser trabalhado agora. Eu sempre dizia que não era LISA, era LIA, o Laboratório de Imagem e Antropologia, porque o som estava faltando; mas agora esse acervo sonoro que é grande está sendo, também, trabalhado. Nosso banco de dados hoje funciona bem!

Olha, a trajetória é longa e parece interminável, né?! E o grande barato é esse: além dessa primeira leva de orientandos, tive muitos outros e eu continuo com novos orientandos. Agora tenho uns alunos de iniciação científica nesse meu novo projeto, que são absolutamente fantásticos. Um projeto em que resolvi também juntar a Etnologia e a imagem: pesquiso três grandes mulheres que são a Claudia Andujar, a Lux Vidal e a Maureen Bisilliat. Então, se os cursos que eu dei foram atrapalhados, mas não muito, sobreviveram bem à pandemia, para a pesquisa esse vírus foi um desastre. Como pesquisar, conversar e estar com essas mulheres, presencialmente? A Claudia e a Maureen têm 89 anos, a Lux acabou de fazer 90 anos. São absolutamente ativas, trabalham até mais não poder, mas eu vou fazer um *Zoom* com elas? Isso é muito frustrante. Pra quem é pesquisador mesmo, isso é! Vou ver se elas se animam a escrever cartas, essa foi a minha proposta para elas. Já que elas são da geração das cartas, eu também, vamos escrever cartas em vez de fazer um *Zoom* com elas.

Claudia Turra: Sylvia, queria te ouvir falar sobre os teus mentores intelectuais. Aqueles que são mais de bibliografia, pessoas já falecidas. Quem são, em qual “genealogia” tu te situas?

Sylvia: Bom, é difícil essa pergunta porque é um leque de pessoas. Não tem uma única pessoa, né?! Acho que esses mentores são bastante situados em termos de geração. Uma das pessoas mais importantes nas minhas leituras, e isso tem a ver com a minha geração é, com certeza, o Lévi-Strauss. Ele é alguém que viveu cem anos, produziu muito, eu tenho uma grande admiração por ele. Ele é incrível, não só porque escreveu, e muito, sobre um leque de temas, mas porque Lévi-Strauss era um grande

fotógrafo. Ele não tinha o menor apreço pela fotografia, ele achava a fotografia uma arte menor, mas o que me interessa não é o que ele acha da fotografia e, sim, o tipo de fotografia que ele faz. Ele começa fotografando para o pai dele, que era pintor. Ele fotografava para o pai poder pintar, como retratista. Ele tem um olhar de uma sensibilidade, de um padrão estético que são admiráveis. Outro que fotografa muito é o Malinowski. Mas a qualidade das fotos do Malinowski não chega perto das fotos do Lévi-Strauss. E o Lévi-Strauss, quando fotografa, é pela foto. O Malinowski quando fotografa é pela etnografia, ele traz dados etnográficos nas fotos que ele apresenta nos seus vários livros. Lévi-Strauss não está preocupado com isso, aquela sequência das fotos Nambiquara, no chão com aquelas pernas, aquilo é deslumbrante. São inúmeras onde, certamente, há também dados etnográficos, mas não é daí que parte o Lévi-Strauss. O Lévi-Strauss parte da sua sensibilidade, do seu olhar, é uma questão estética. Gosto muito da pesquisa e esse não é o forte do Lévi-Strauss, ele pesquisou, mas muito pouco, embora a pesquisa que ele fez no Brasil tenha sido absolutamente

O Malinowski quando fotografa é pela etnografia, ele traz dados etnográficos nas fotos que ele apresenta nos seus vários livros. Lévi-Strauss não está preocupado com isso, aquela sequência das fotos Nambiquara, no chão com aquelas pernas, aquilo é deslumbrante.

São inúmeras onde, certamente, há também dados etnográficos, mas não é daí que parte o Lévi-Strauss. O Lévi-Strauss parte da sua sensibilidade, do seu olhar, é uma questão estética

fundamental para o que ele escreveu: ele aprendeu a ser estruturalista com os índios. Eu sempre gostei muito do Malinowski, talvez por ter sido aluna da Eunice Durham, o Malinowski era uma pessoa fundamental nas aulas.

Há autores mais contemporâneos que me encantam, outros nem tão contemporâneos assim, como o Clifford Geertz. Acho que Geertz acendeu o início de um pós-modernismo sem os exageros daquilo que viria a ser o pós-modernismo feito por seus alunos, que poderiam cercear muito a pesquisa. Hoje gosto muito do Tim Ingold. Ele era professor quando morei em Manchester. Ingold é um cara absolutamente inteligente, fascinante e eu gosto de caminhar com ele. Ele só consegue pensar caminhando. E eu

acho que é o ato de caminhar, e caminhar a pé, que te coloca em contato com as coisas, que te permite aprender o mundo e ter *insights* a respeito daquilo que você vai observando e delirando nessas caminhadas.

Como eu estudei em Manchester, para a Antropologia Visual, o Jean Rouch é referência. Mas lá tive contato com outros autores fundamentais como o John Marshall, e inúmeros outros. Uma coisa interessante é que a Antropologia Visual começa a tomar fôlego com um autor que não vem da antropologia: o Jean Rouch era engenheiro. Aliás, são vários os antropólogos que vêm de outras áreas. O único que é efetivamente antropólogo, cineasta, escreve sobre antropologia, escreve sobre filme, e muito, é o David MacDougall, que eu acho um autor e um realizador importantíssimo. Numa perspectiva mais alternativa ou mais crítica, mais feminista e mais pós-moderna, eu acho que uma pessoa que tem uma grande influência lá na USP é a Trinh T. Minh-ha. Essa cineasta, antropóloga, vietnamita, feminista que deu aula em Berkeley (Califórnia, EUA), esteve também conosco, em São Paulo. O MacDougall e o Jean Rouch também estiveram no LISA. Com Jean Rouch fizemos nosso primeiro filme “Jean Rouch: Subvertendo Fronteiras”⁴. Toda a nossa produção, mais de 90 filmes, está acessível no *Vimeo* do LISA⁵.

Claudia: Sylvia, eu acho interessante que os pesquisadores aqui desse campo, além de se encontrarem nos eventos, nas mostras, também dialogam através das suas publicações. Quando você fala das fotos de Lévi-Strauss e das fotos de Malinowski, me faz pensar num diálogo que ocorre entre você e Etienne Samain, num artigo que ele publica em 1995, “Ver e Dizer na Tradição Etnográfica”, no qual ele coloca a postura de Malinowski a respeito de fotografias e conclui dizendo que a Antropologia sofre um retrocesso quando o funcionalismo ficou em baixa e que a noção de cultura passa a ser uma noção mais estruturalista, que a noção de cultura se torna algo mais invisível e então você rebate essa crítica dele falando, num texto de 1999, “Razão e Sensibilidade”, sobre as fotografias de Lévi-Strauss e como essas fotografias não podem ser vistas a partir de uma perspectiva funcionalista. Então acho muito interessante que vocês, autores de referência, no Brasil, foram refletindo sobre o uso que outros autores

4 <https://vimeo.com/26333579>.

5 Endereço do LISA no Vimeo: <https://vimeo.com/lisausp>.

clássicos, não identificados com a Antropologia Visual, fazem da fotografia. Temos essas camadas geracionais, em contextos completamente diferentes, como as fotografias são tratadas.

Acho interessante que esse diálogo se dê, também, através de artigos, como é o caso desses dois artigos que dialogam. Fale dessa questão dos diálogos através de publicações. Já emendo uma outra questão, que é o fato de que nós vimos a Antropologia se constituindo enquanto um campo de pesquisas no Brasil, e você foi uma das grandes protagonistas desse movimento. Lembro que eu ficava fazendo uma comparação imaginando como teria sido, para Durkheim, instituir a Sociologia como um campo acadêmico. Eu tinha um pouco a impressão, nesses primórdios, que era um pouco isso que estava acontecendo com essa delimitação de territórios e de diferenciação: olha o que nós precisamos; não é exatamente só de livros. Mas toda essa necessidade de delimitar uma área para se diferenciar das outras, para mostrar sua relevância, também. E, também, toda a questão que envolve: como designar essa área? Por que acabamos usando essa terminologia Antropologia Visual? Lembro que houve uma época essa questão: mantínhamos esse termo ou não? Era audiovisual, não era visual? Era sonoro? O que era? E acabamos cedendo às necessidades administrativas da CAPES, adotamos esse termo. O fato é que há muitos pesquisadores que trabalham com filmes, com fotografias e não se identificam com essa designação. Assim como pesquisadores que se identificam com essa designação, mas fazem trabalhos que vão muito além. Há uma série de designações, a Antropologia das formas sensíveis, Antropologia das imagens, Antropologia multimodal. Quais são os interesses de definir um campo, quais são os limites dessa definição? Quais são as contradições? Por onde isso vaza? Você acha que uma designação contribui para a constituição de um campo? Quais são as inconveniências de se prender a uma definição nesses termos?

Sylvia: Bom, vou começar do começo. Esse texto que eu escrevi, “Lévi-Strauss, Razão e Sensibilidade”, foi publicado na Revista de Antropologia (USP) quando Lévi-Strauss fez 90 anos. É todo o volume da Revista de Antropologia em homenagem a ele e o título do artigo é uma brincadeira com o *Sense and Sensibility*, aquele filme famoso. Eu acho que sim, foi muito importante estabelecer um novo campo de conhecimento e de produção de conhecimento no interior da Antropologia. Porque sem o reconhecimento

de um campo, você não consegue trabalhar formalmente. Quero dizer que eu não sou a única pessoa, são várias outras da minha geração que estavam nessa batalha pela constituição do campo da Antropologia Visual. Posso mencionar a Clarice Peixoto, a Cornelia Eckert, Ana Luíza Carvalho da Rocha e, mesmo depois, a Carmen Rial. São várias as pessoas que batalharam para que esse fosse um campo reconhecido. Se esse campo não é reconhecido, aquilo que nós produzimos formalmente deixa de ter valor. Foi um trabalho gigantesco, para o qual tivemos enorme apoio da Lia Zanotta Machado, para que a produção em Antropologia Visual fosse reconhecida pela CAPES. As agências de fomento criam cada vez mais métricas para computar o conhecimento. Se esse campo não tivesse reconhecimento, não teríamos condições de produzir, não teríamos verba, não poderíamos comprar equipamento.

Para a Antropologia Visual, os equipamentos são muito importantes, mas os livros também, nós não podemos abrir mão de uma sólida formação teórica em antropologia. Esse é um campo que atrai um número cada vez maior de pessoas de outras áreas que são muito bem-vindas, como fotógrafos, cineastas, comunicadores. Essas são pessoas que têm domínio dos equipamentos, que tem um grande interesse pelos temas que interessam aos antropólogos, mas eles não têm formação em Antropologia. E isso é fundamental. A gente não pode abrir mão disso. Assim como os estudantes de Antropologia tem que aprender a dominar uma nova linguagem, a linguagem audiovisual, se a gente escreve bem, a gente também tem que fazer bem um filme, os ensaios fotográficos têm que ser bem feitos, tal como a gente tem que escrever corretamente. Mas tem que ter essa sólida formação em Antropologia. Você disse que estava se lembrando do Durkheim, estabelecendo um novo campo, e eu acho que é isso mesmo. Quando o Durkheim começa a batalhar para que esse campo exista, é também no sentido de diferenciar aquilo que faz um sociólogo e aquilo que faz um psicólogo. São coisas diferentes, dizia ele. Há uma metodologia diferente, toda uma perspectiva teórica de análise, que é diferente. | É a mesma coisa na Antropologia Visual. Nós não somos cineastas nem fotógrafos. Somos antropólogos que fazem uso de uma nova ferramenta audiovisual, e para isso a gente tem que ter esse domínio.

Quanto à denominação desse campo, nada existe sem nome, né? Tudo precisa ter um nome ou não existe. Em qualquer mito indígena, as coi-

Pessoalmente, não gosto de “Antropologia Visual” porque toda antropologia é visual. Não é que alguém faça antropologia visual e os outros “antropologia cega”. Não. Toda a antropologia que nós fazemos, em campo, é audiovisual. Você escuta e você olha e você anota e você observa. Eu preferiria “Antropologia da Imagem”.

sas começam a ter existência quando elas têm nome. Sejam os bichos, as montanhas, as aves. Essa nova área da Antropologia tem que ter um nome. Pessoalmente, não gosto de “Antropologia Visual” porque toda antropologia é visual. Não é que alguém faça antropologia visual e os outros “antropologia cega”. Não. Toda a antropologia que nós fazemos, em campo, é audiovisual. Você escuta e você olha e você anota e você observa. Eu preferiria “Antropologia da Imagem”. Na USP, nós criamos uma linha de pesquisa

que é a antropologia das formas expressivas e nós usamos esse termo “formas expressivas” para abranger as diversas formas de expressão artística. Evitamos o termo “arte”, um conceito absolutamente nosso, ocidental e concebido de uma forma muito específica, com autonomia em relação às outras esferas da vida social. O conceito de arte não existe nas sociedades indígenas. Tem que ser um conceito que vá abranger o teatro, a música, cinema, fotografia, literatura; na USP temos pessoas trabalhando nessas várias áreas. É a Antropologia das Formas Expressivas. Sim, esse nome Antropologia Visual “pegou”, eu acho que não é dos melhores, mas, enfim, está aí.

Nilson: Sylvia, sobre a fala em filmes, eu queria que você falasse mais disso, principalmente ressaltando, por exemplo, a questão do som, porque uma das vantagens do audiovisual é, exatamente, essa inclusão do áudio, quer dizer, das falas, dos sons do ambiente. E como você diz que tem uma opção pela fotografia, qual seria, então, a importância do som, no campo da produção da Antropologia Visual? Você falou do modo como Lévi-Strauss e Malinowski trabalhavam a fotografia, a fotografia pela foto do Lévi-Strauss e a fotografia pela etnografia do Malinowski, foram os termos que você utilizou. Eu queria saber qual é a sua opção da fotografia no campo da Antropologia Visual, nesse espectro que você mencionou? Da foto pela foto, da foto pela etnografia, que opção você faz? Eu queria que você falas-

se um pouco da sua fotografia, da sua produção, da sua estética, das suas escolhas, enfim.

Sylvia: O som é absolutamente importante, o som não é necessariamente o verbo, e nós no ocidente, que temos uma cultura absolutamente visual, damos pouca importância ao som, confundimos som com verbo e deixamos o som, na maioria das vezes, a reboque da imagem. O pesquisador vai para o campo, compra uma

câmera fotográfica excelente, que custa uma fortuna, com várias opções de lente, com filtros. Ele fala: “ah! preciso de um gravador!”, daí ele leva um gravador mediano, pequeninho. E esquece que há diferentes tipos de microfones, mais ou menos direcionais. Percebemos pouco a importância do som. Assista um filme do David Lynch, com e sem som. Muda tudo! Hoje nossos filmes no laboratório, todos têm legendagem para surdos, uma sugestão da Anahi Guedes, antropóloga de Santa Catarina, que nós acatamos imediatamente. Mas é preciso descrever os efeitos visuais, sonoros, não é só a transcrição dos diálogos, mas os efeitos sonoros ali presentes. Então eu acho que o som é, sim, importantíssimo e a gente deveria trabalhar mais esses sons. Hoje há antropólogos especialistas em som. A antropóloga canadense Alexandrine Boudreault-Fournier, com quem a Rose Satiko e eu fizemos um filme⁶ sobre o *funk* na Cidade de Tiradentes, faz pesquisas sobre som, efeitos sonoros e é fascinante. Está aí a Claudia comentando os passarinhos aqui no meu jardim, eu tenho amoreira, pitangueira, fica cheio de passarinho. Isso é um som fantástico! E é muito companheiro meu, esse som.

Sobre a minha fotografia? Eu gosto de fotografar! Mas, certamente, não sou a pessoa a falar das minhas fotos. Acho que tem outras pessoas que podem falar sobre a minha fotografia. Tenho um olhar documental e talvez

O som é absolutamente importante, o som não é necessariamente o verbo, e nós no ocidente, que temos uma cultura absolutamente visual, damos pouca importância ao som, confundimos som com verbo e deixamos o som, na maioria das vezes, a reboque da imagem.

6 “Karoline é uma jovem que deseja uma vida mais excitante que seu cotidiano em uma central de telemarketing. Nas ruas de Cidade Tiradentes, o maior conjunto habitacional popular da América Latina, Karoline corre atrás do sonho de ser uma MC, neste lugar que é conhecido como uma Fábrica de Funk.” (Fonte: LISA, disponível em <https://vimeo.com/116293697>).

também estético. Mas é, também, certamente um olhar etnográfico. Os detalhes etnográficos estão presentes, sim, nas minhas fotos. Tenho dentre outros temas, fotos de nomeação, quando a criança recebe o nome, e também fotos de funeral. Quando resolvi olhar minhas fotos sobre os Bororo, pude perceber algumas coisas que eu não tinha me dado conta: tudo que acontece na nomeação acontece de modo inverso no funeral, um ritual é o análogo estrutural invertido do outro. Só descobri isso em função das características etnográficas da foto.

Claudia: Só um comentário a respeito do som. Vi o artigo que você está publicando na Fotocronografias, que acaba de ser lançado, em que você tem as fotografias do afiador de facas. E eu não posso deixar de te dizer que, vendo essas fotografias, eu ouvi esse som da minha infância, que era o som do afiador de facas. Era uma coisa absolutamente fascinante, que fazia parte de um contexto urbano que, praticamente, não existe mais nas nossas cidades.

Sylvia: Existe! Ainda existe! Eu fiquei encantada de ver que ele ainda existe, os amoladores de faca passam na minha rua. Quando eu ouço o som da flauta, eu vou lá pra afiar faca, tesourinha, etc. O que eu descobri com esse artigo que acabou de sair, “Imagens e Sons do Trabalho”⁷, é que o som do amolador de faca em São Paulo é diferente do som de amolador de faca de Porto Alegre, que é diferente do som de amolador de faca de Portugal. É um som padrão, mas em cada cidade é um som diferente. A grande dificuldade foi colocar o som no artigo: tem a corneta do sorveteiro; o tocador de realejo, tem um som específico; o amolador de facas e o vendedor de biju, que tem a matraca que faz “*tracatraca*”... O recurso utilizado é um link para o *YouTube*, mas como você coloca esses sons? No *YouTube* eles têm anúncio, um monte de coisa que não interessa. Nós estamos mais preparados para editar imagens do que sons. Esse é um exemplo, Claudia, que bom que você trouxe já, da dificuldade de botar os sons, dos pequenos ofícios, eles têm sons específicos. E a gente conhece esses sons, você se lembrou da sua infância. Mas inserir esses sons nos nossos artigos, estamos ainda um pouco longe de fazer isso com a competência que seria desejada. O jeito foi botar um *link* pro *YouTube*.

7 Caiuby Novaes, Sylvia. 2020. O Trabalho das Imagens — Imagens e sons do Trabalho. Fotocronografias, volume 6-13. Páginas 159-169. Disponível em <http://https://medium.com/fotocronografias/vol-06-num-13-2020-o-trabalho-das-imagens-1b47175e8922>.

Claudia: Em todo o caso, já remetendo a outro artigo seu, sobre “O Silêncio Eloquente das Imagens”, eu posso te dizer que não precisei acessar nenhum *link*, que só vendo aquelas imagens eu acionei toda a minha memória afetiva e aquilo veio à tona, aflorou diretamente.

Nilson: Sylvia, sobre essa questão da arte no campo da Antropologia Visual, ainda está muito presente essa oposição entre arte e ciência. Eu até concordo com você, quando você diz: “a gente não é artista” nessa definição ocidental, mas a gente produz, do ponto de vista estético, e é isso que eu queria que você comentasse. Qual é a importância desse tipo de produção em imagens, em artes visuais, para o conhecimento científico, para que a gente possa conhecer o mundo em que estamos? Você acha que existiria um limite entre o que seria arte e o que seria a Antropologia Visual? Eu, às vezes, acompanho essa polêmica até mesmo em alguns festivais de premiação, em que as pessoas dizem: “olha, esse filme não tem nada a ver com Antropologia Visual, tem mais a ver com cinema”. O que seria próprio da produção da Antropologia Visual e o que seria próprio das áreas artísticas?

Sylvia: Poderia começar dizendo que acho que há três formas de conhecer e agir sobre o mundo. A ciência é uma delas, a ciência é um modo de conhecer e de agir sobre o mundo. Por mais que isso seja, hoje, tão desprestigiado pelo nosso governo federal. Mas ela é uma forma de conhecer o mundo e uma forma de agir sobre o mundo. Uma outra forma de conhecer e agir sobre o mundo, a gente goste ou não, é a religião. É a religião, pode ser qualquer uma delas, ou podem ser os mitos indígenas, são formas de conhecer o mundo, de atuar sobre o mundo, de criar regras de como as pessoas devem se relacionar, do que é certo, do que não é. E a terceira forma de conhecer o mundo, não estou hierarquizando, é a arte. Tudo o que artistas realizam é resultado do quanto eles se debruçam para conhecer o mundo. E procuram atuar também sobre o mundo. Embora se tenha dito em várias épocas históricas que a arte não poderia se engajar na mudança do mundo, hoje há artistas das mais diferentes expressões, pensando o mundo e tentando mudar o mundo. O Bertolt Brecht, por exemplo, é um nome poderoso se você pensa em formas de conhecer e mudar o mundo.

Acho que alguém que quer ser antropólogo visual precisa ter uma grande proximidade com as artes, tem que ter repertório. Precisa conhecer

quem são os grandes documentaristas, o que esses documentaristas fizeram, como é que eles trabalharam os seus temas. Precisa conhecer o cinema de ficção. Precisa conhecer as artes plásticas. Quem são os grandes nomes da fotografia? Como é que eles olharam o mundo? Que tipo de sensibilidade eles tiveram? Que linguagem eles desenvolveram? Porque você olha para uma fotografia e pode identificar: Cartier-Bresson, Irving Penn; Pierre Verger, Marcel Gautherot. Esses grandes fotógrafos têm que ser conhecidos para quem quer se dedicar a fazer ensaios fotográficos de uma perspectiva antropológica. Se você quer fazer filmes, você tem que assistir muitos filmes. Quem vai ser antropólogo, não lê muitos livros? Não lê muitos artigos? Quem quer fazer filme, tem que assistir muito filme. Quem quer fazer fotografia tem que olhar muito os grandes fotógrafos. O cara que quer ser desenhista, qualquer exposição de museu que a gente for, a gente vai ver os alunos das escolas de artes copiando aqueles grandes mestres que estão lá expostos nos museus. Isso dá repertório, isso dá domínio técnico, a gente tem que fazer a mesma coisa na Antropologia Visual. E eu acho que isso nem sempre é devidamente valorizado.

Acho que tem o que é próprio da Antropologia Visual e aquilo que é próprio das artes, mas essa proximidade entre elas é muito salutar. Está cheio de artista plástico querendo fazer etnografia. Fui a um grande congresso na Tate Modern, em Londres, que reunia antropólogos e artistas visuais. O grande objetivo é essa interdisciplinaridade. Eles têm o maior interesse em se aproximar do nosso modo de fazer etnografia, do nosso modo de pesquisar, do nosso modo de chegar a ter esse contato próximo, pessoal, com os nossos interlocutores. E a gente tem que se aproximar daquilo que eles têm de grande competência, que é traduzir em expressões estéticas o modo de conhecer o mundo, com a nossa perspectiva antropológica. Então eu acho que essa relação entre arte e antropologia visual - e a arte nas suas mais diversas formas expressivas- é fundamental.

Nilson: Gabriel Alvarez, de Goiás, pergunta sobre sua posição em relação à criação de cursos de pós-graduação em Antropologia Visual. O que você acha disso? E eu até acrescentaria cursos de graduação. Você acha que precisaria ter cursos específicos de Antropologia Visual?

Sylvia: Não. *My own personal opinion*, como dizem os ingleses, opinião absolutamente pessoal, porque acho que o antropólogo é um cientista

social. Ele precisa ter essa formação em Sociologia, em Ciência Política, saber quem foi o Durkheim, quem foi o Maquiavel, quem foi o Hobbes, para daí ele se especializar. Alguém que é só antropólogo pode ficar tão isolado quanto os índios isolados. E eu não acho que nós deveríamos nos isolar. Numa pós-graduação eu acho que é importante essa sólida formação teórica, cursos de antropologia contemporânea, de antropologia clássica, mas é preciso ter também, paralelamente, - por isso dá mais trabalho a Antropologia Visual-, uma capacitação no domínio da utilização desses equipamentos, aprender as linguagens específicas para que filmes não sejam tratados como se fossem artigos.

Nilson: Mas, a nível da graduação, a gente vê que as disciplinas de Antropologia Visual, geralmente, nos cursos, são opcionais. Você acha que, pelo menos do ponto de vista da inserção dos currículos, elas poderiam ter uma disciplina obrigatória, ou algo assim?

Sylvia: Na USP temos quatro semestres obrigatórios de Antropologia, Sociologia e Ciência Política. A partir daí são cursos optativos. Eu sempre introduzo a Antropologia Visual nos cursos de métodos e técnicas de pesquisa. Nesses cursos eles são importantíssimos.

Nilson: Sylvia, você também teve experiências com etnoficção. Estou lembrando agora o *Fabrik Funk*, com a Rose Satiko e a Alexandrine. Queria que você falasse dessa experiência.

Sylvia: Interessada na “internacionalização” da pós-graduação, a FAPESP abriu a possibilidade de parcerias entre pesquisadores brasileiros e estrangeiros. Eu estava coordenando um projeto temático e muitas coisas acontecem na minha vida a partir da minha caixa de e-mails, que eu levo muito a sério. Recebi uma mensagem com um pedido da Alexandrine Boudreault-Fournier, de quem nunca tinha ouvido falar, interessada em fazer uma pesquisa em parceria comigo a partir desse projeto da FAPESP. Olhei o *currículo* da Alexandrine, nesses tempos de *Google*, a gente fica sabendo de cara quem é a pessoa, né? Era uma antropóloga de trinta anos, eu já tinha o dobro da idade dela, interessada em jovens músicos cubanos: “como é que eu vou fazer uma parceria com uma pesquisadora interessada em músicos cubanos?” Mas ela tinha um detalhe interessante: é uma pesquisadora da Universidade de Victoria, no Canadá, na Columbia Britânica. Eu sempre quis conhecer a Columbia Britânica, um dos berços da antropologia, onde

o Boas pesquisou muito. Daí falei: “Rose, se você quiser embarcar comigo nesse projeto, eu topo. Porque a Rose Satiko é música, toca cello e pesquisa etnomusicologia. A Rose topou e é uma grande vantagem poder contar com a energia e a animação de pessoas com quem você trabalha. Fomos para o Canadá, financiadas pela FAPESP, para conversar com a Alexandrine, entender “que raios de pesquisa” a gente ia fazer. A Rose tinha, há bastante tempo, uma pesquisa de campo em Cidade Tiradentes - uma gigantesca periferia de São Paulo -, ela já tinha um grupo de interlocutores que ela conhecia. No ônibus, enquanto estávamos saindo do aeroporto, indo para a casa da Alex, a Rose falou: “A gente podia fazer um filme em Cidade Tiradentes, tem muito funk”. Fomos conhecer Alexandrine, em Victoria. A Alex ficou encantada com a proposta. Eu, que nunca pesquisei funk na minha vida, nem em antropologia urbana, achei essa ideia ótima. É muito bom mudar de paisagens. E topei.

Conheci um dos grandes colaboradores da Rose, em Cidade Tiradentes, que é o Daniel Hilário. O Daniel é um grande filósofo de Cidade Tiradentes, fez História na USP, tem um cabeleireiro, mora em Cidade Tiradentes, é negro, articuladíssimo. Um cara apaixonado pela Angela Davis, que eu também adoro. Fomos discutir com ele o documentário sobre o funk em Cidade Tiradentes que estávamos pensando em fazer. Daniel me olhou e disse: “Aaaai, mais um documentário?” Documentário é muito chato. Por que a gente não faz um filme de ficção?”

E a gente achou que essa era uma bela ideia! E foi aí que, em reunião, a Rose, a Alex, o Daniel e eu montamos um roteiro para fazer esse filme de ficção que é, na verdade, uma etnoficção, porque os papéis dos nossos atores são os papéis que eles desempenham na sua vida real.

Claudia: Tem uma pergunta do Alex Hermes: “Seria muito bom se a Professora Sylvia trouxesse esse diálogo da imagem dessas três grandes mulheres Claudia Andujar, Maureen Bisilliat e Lux Vidal, à público”.

Sylvia: Falei uma vez sobre elas na ANPOCS, a convite do Luis Felipe Hirano, que organizou uma mesa onde apresentei o “Três Mulheres Intrépidas”, e, também, em março de 2020, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, quando abri os cursos de pós-graduação falando sobre elas. Foi a última coisa que fiz antes dessa interminável pandemia, que começou logo em seguida. Eu voltei de Porto Alegre e a USP fechou, daí vim

pra casa e cá estou. São três mulheres que têm uma importância enorme, em termos da fotografia, em termos do conhecimento que elas produziram sobre as sociedades indígenas que elas pesquisaram. A Claudia é, certamente, a mais conhecida e a mais importante na fotografia. A Maureen tem um trabalho muito reconhecido, muito importante e ela faz sempre a relação entre literatura e fotografia. Ensaaios que ela fez a partir do Guimarães Rosa, Euclides da Cunha, João Cabral de Melo Neto, Nélide Piñon, enfim, além do trabalho que ela fez no Xingu, esse trabalho de fotolivros, em que ela associa literatura e fotografia. E tanto para Claudia, quanto para a Maureen, a fotografia foi um modo de comunicação quando elas chegaram no Brasil, já que elas ainda não falavam o português. A Lux tem uma produção fotográfica gigantesca, desde que começou a fazer as suas pesquisas, em 1969, entre os Xikrin, mas a fotografia da Lux, que é maravilhosa, é, certamente, a menos conhecida de todas. E ela é uma fotógrafa de enorme sensibilidade estética e etnográfica. Meu objetivo nesse projeto é colocar em diálogo a trajetória dessas três grandes mulheres, assim como as suas produções fotográficas. Elas têm todas as afinidades do mundo: Claudia e Maureen nasceram em 1931, e a Lux em 1930. As três são europeias: Lux nasceu em Berlim, Maureen na Inglaterra e Claudia nasceu na Suíça. Elas moraram em inúmeros países, todas elas falam muitas línguas, todas com sotaque, e são completamente desenraizadas. São cidadãs do mundo porque, por circunstâncias diferentes, elas viveram em diferentes países. Todas elas viveram a Guerra e as dificuldades da Guerra. Quem teve a história mais trágica foi, certamente, a Claudia Andujar, que perdeu todos os parentes paternos assassinados em Auschwitz, mas a Lux e a Maureen também viveram as dificuldades da Guerra. Mas nada comparável a Claudia. As três mudam para os Estados Unidos e, sem se conhecerem, vão morar em Nova York nos anos 1950. A partir da Segunda Guerra, todo o eixo da vida cultural sai de Paris e vai para Nova York. Há uma mudança, nessa época, sintomática. E foi exatamente a Guerra que levou a uma efervescência cultural e artística nos Estados Unidos, que era absolutamente impressionante. É lá que o Lévi-Strauss vai se encontrar, nessa mesma época, com Jakobson, um grande linguista, daí vem todo o estruturalismo. Em Nova York as três fizeram cursos de artes. A Maureen e a Claudia, de artes plásticas em escolas diferentes, e a Lux fazia curso de teatro, literatura e antropologia. Eram os anos 1950. Olha quantas coincidências!

Nos anos 1950 elas vêm para o Brasil e aqui começam a se estabelecer profissionalmente. A Lux vai para os Xikrin, pela primeira vez, em 1969. Claudia e Maureen vão trabalhar como fotojornalistas e, posteriormente, integram a revista Realidade, quando começam, avidamente, a fotografar. Ambas dizem: “a fotografia era um modo de eu conhecer as pessoas e me comunicar”. Elas falavam muitas línguas, mas não o português. Era preciso fotografar. A fotografia é o modo de comunicação delas, quando chegam aqui. Da Lux, não, mas da Claudia e da Maureen, sim. Então, esse é um pouco o projeto. Só que, agora, com esse raio desse Coronavírus, essa pesquisa está um pouco telefônica.

Claudia: Sylvia, você teve uma grande importância, também, na organização e produção do Prêmio Pierre Verger. Queria que você falasse um pouco desse concurso. Andei fazendo um levantamento com o Alexandre Vale sobre as temáticas mais recorrentes dentre as obras premiadas e nós vimos que a Etnologia indígena é a área que tem mais filmes nesse concurso. Queria saber se você acha que essa “química” da Antropologia Visual com a Etnologia indígena tem algo de especial? Por quê? E, também, que você falasse um pouco da importância da imagem para a afirmação política dos povos indígenas na atualidade.

Sylvia: Como eu gosto de fotografia, comecei a perceber que o Prêmio Pierre Verger só existia para quem fazia filmes. O que para mim era um total desatino, porque, afinal, o Pierre Verger é um grande fotógrafo! Então, como a ABA vai valorizar e premiar com o nome desse grande fotógrafo apenas quem faz filmes? Verborrágicos!

É por isso, também, que o filme tem mais prestígio e seguidores na antropologia do que a fotografia porque o filme pode ser verborrágico. Aí eu falei: “não, não é possível! O Prêmio Pierre Verger tem que premiar também fotógrafos”. Sugerí, então, à Clarice Peixoto, que na época presidia o Pierre Verger, que se criasse uma categoria de premiação na ABA para fotógrafos. Você diz, Claudia, “que as temáticas premiadas recorrentes são de filmes na área de etnologia”. Não me surpreende. Eu acho que quem é da etnologia pode pesquisar nas outras áreas da antropologia. Pode fazer antropologia urbana, política. Mas o inverso é muito difícil. É muito difícil que quem nasceu na antropologia urbana vá fazer pesquisa em sociedades indígenas. Há, mas é raro, bem raro. E o inverso é possível. Se a gente

pensar na música, a etnologia é comparável ao piano. O músico, se é um grande especialista em piano, ele pode ir para as outras cordas, como para o violão, para a guitarra, para o *cello*, ele pode até ir para a flauta, mas é difícil o flautista virar pianista. Acho que o piano - e são os músicos que dizem isso, não sou eu que estou inventando - é dos instrumentos mais completos na música, que exige essa formação mais completa. Nos exames de seleção da pós-graduação na Antropologia da USP, os primeiros lugares em mestrado e doutorado são, em geral, da etnologia porque ela exige um alto nível de formação. Você se referiu à importância da imagem para o reconhecimento dos direitos políticos indígenas. A gente sempre dizia que aquilo que a gente escreve a respeito dos índios, a gente tem que levar para eles. Mas eles não têm o menor interesse em ler as coisas que a gente escreve, a gente escreve, escreve... E a gente até levava, mas vira papel para fazer cigarro. Exatamente como os papéis da igreja, que viram aquele “charutão” de fumo, tudo feito com o papel que é distribuído na igreja para a missa do dia. Os índios tinham muito interesse em tudo que a gente gravava e em tudo que a gente fotografava. São culturas da oralidade, nessas sociedades o conhecimento é transmitido oralmente, de uma geração para outra. Não são culturas da escrita. Eles até escrevem, mas isso é secundário. Até hoje, mesmo os índios universitários, sabe o que eles gostam? Eles gostam dos audiolivros. Esses livros para cegos. Porque para eles é um esforço gigantesco ficar lendo. Eu estive, em dezembro de 2019, num congresso sobre tradução da *American Anthropological Association*, no Canadá, e eles estavam falando da importância de se traduzir para a língua indígena todos os nossos artigos de Antropologia. Eu estava achando aquilo meio só politicamente correto, mas de eficácia zero. Eu propus: “vamos ampliar esse conceito de tradução. Quer traduzir? Então faça um audiolivro, eles querem ouvir o que você tem a dizer. Para eles, é um saco ter que ler”. Acho que a imagem é outro barato, eles conseguiram se apropriar da imagem, com uma competência que o Vídeo nas Aldeias mostra bem. Os índios fazem filmes sobre si próprios,

Os índios tinham muito interesse em tudo que a gente gravava e em tudo que a gente fotografava. São culturas da oralidade, nessas sociedades o conhecimento é transmitido oralmente, de uma geração para outra. Não são culturas da escrita.

hoje eles fazem ensaios fotográficos. Isso, sim! Eles perceberam, também, a importância da divulgação da imagem para qualquer evento político. Tem que ter alguém fotografando e divulgando com a imprensa. Eles sabem muito bem disso.

Nilson: Sylvia, eu tenho aqui uma pergunta do João Martinho: “poderia falar dos Bororo e o encontro com Geraldo Sarno, em 1986, por ocasião dos dez anos da morte do Pe. Rodolfo, no Meruri.”

Sylvia: Eu estava em pesquisa, no Meruri, uma aldeia Bororo ligada às missões salesianas, onde estava ocorrendo um grande encontro do CIMI, o Conselho Indigenista Missionário e, ao mesmo tempo, estavam celebrando os dez anos da morte do padre Rodolfo Lunkenbein, um missionário salesiano assassinado por invasores de terras. O padre Rodolfo foi um grande defensor das terras Bororo. Geraldo Sarno, cineasta, tinha sido convidado para filmar esse encontro do CIMI e os índios resolveram fazer um funeral Bororo com os ossos do padre Rodolfo que estavam enterrados no cemitério do Meruri. Eles chamaram o irmão e o sobrinho do padre Rodolfo, que vieram da Alemanha, reuniram treze bispos, Dom Pedro Casaldáliga, Dom Tomás Balduino e outros, tiraram os ossos do padre Rodolfo do cemitério, para que ele fosse ornamentado exatamente do mesmo modo que os Bororo ornamentam os ossos dos seus mortos. O Geraldo estava lá filmando e eu pesquisando e fotografando. Aí, de repente, como narro no “Jogo de Espelhos”, meu doutorado, todo mundo tinha que parar de filmar e de fotografar porque os índios começaram a se sentir explorados por aquelas imagens. E isso é algo bastante típico quando há disputas em políticas internas; essas disputas políticas extravasam e atingem as pessoas fora da aldeia. Havia um grupo grande deles que queriam que a gente permanecesse fotografando, pesquisando e filmando. E outros que só permitiriam que isso ocorresse se pagássemos uma grande quantidade de itens, de trator a arame farpado para fazer as cercas, óleo diesel, tudo o que eles não tinham recebido da FUNAI nos últimos anos, já que “íamos fazer uma fortuna com essas imagens”. Isso também é uma acusação bastante recorrente. Tivemos que interromper tudo o que estávamos fazendo, o Geraldo foi obrigado a entregar uma parte daquilo que ele tinha filmado e fomos embora, muito frustrados com o que tinha acontecido. Foi isso.

Claudia: Como você vê a Antropologia Visual brasileira em relação a de outros países. Você pode fazer uma aproximação comparativa ou pensar as articulações, as influências, as épocas em que há mais influência e outras em que elas estão se abrandando e se intensificando por outras conexões?

Sylvia: Claudia, olha, essa pergunta é muito boa, mas não sei se eu sei responder. Acho que temos aqui no Brasil um número cada vez maior de núcleos e laboratórios de Antropologia Visual se instalando em todas as universidades brasileiras. Isso é muito bom! E é uma coisa bastante recente. Acho que temos uma relação com a tecnologia que é muito favorável para nós. Lembro-me que quando eu fui para Manchester, em 1993, naquele departamento de antropologia, no Granada Centre, só eu recebia e-mails, porque só eu acessava os meus e-mails e respondia. O dos professores, a secretária pegava os e-mails de todo o mundo, imprimia, distribuía e eles respondiam por fax. Os ingleses são muito conservadores no uso da tecnologia. E os brasileiros não. Eu acho que a gente está mais sob a influência dos norte-americanos, incorporamos a tecnologia muito rapidamente.

Por outro lado, eu acho que a USP é uma universidade privilegiada, no sentido de que eu tenho plena certeza de que nós temos uma infraestrutura e recursos que, infelizmente, poucas universidades no Brasil têm. Essa é uma área que precisa desses recursos. Acompanhei o quanto a Clarice Peixoto batalhou por esses investimentos lá na UERJ. Se temos maior facilidade com a tecnologia, contamos com menos recursos que as universidades estrangeiras. Mas eu não saberia fazer uma comparação. Eu acho que a antropologia brasileira é muito boa, e nós somos muito pouco conhecidos e reconhecidos. Em grande parte, porque nós falamos muitas línguas, mas poucos são aqueles que falam ou entendem o português.

Eu acho que a antropologia brasileira é muito boa, e nós somos muito pouco conhecidos e reconhecidos. Em grande parte, porque nós falamos muitas línguas, mas poucos são aqueles que falam ou entendem o português. Inúmeras vezes, eu estava em Paris, em Londres, Oxford ou nos Estados Unidos ouvindo pessoas dizendo alguma coisa na antropologia como se fosse grande novidade... a gente já tinha dito aquilo dez anos atrás! Mas ninguém leu! Ninguém se deu conta!

Inúmeras vezes, eu estava em Paris, em Londres, Oxford ou nos Estados Unidos ouvindo pessoas dizendo alguma coisa na antropologia como se fosse grande novidade... a gente já tinha dito aquilo dez anos atrás! Mas ninguém leu! Ninguém se deu conta! O Christopher Crocker publicava sobre os Bororo sem falar de tudo aquilo que tinha sido escrito pelos pesquisadores brasileiros, por quê? Porque ele não lia português! Então, quando a gente vai escrever, a gente lê em francês, inglês, espanhol, italiano e eles não leem português. Então a antropologia brasileira, que é muito boa, não é nem conhecida e nem reconhecida. E é porque as pessoas não leem, não têm condições de ler. Dentre os antropólogos estrangeiros que eu conheço, todos os que falam português, e muito bem, são etnólogos. Mas não são ligados a outras áreas da antropologia. Os etnólogos falam. Os holandeses devem ter um problema parecido com o nosso. Mas eles não publicam em holandês, os holandeses publicam em inglês.

Claudia: Acho que a Antropologia japonesa também deve ser muito interessante, mas é voltada para dentro.

Nilson: A minha pergunta é simples: nesse momento de pandemia, como você vê essa reinvenção da Antropologia Visual? Qual é a tendência de mudanças, qual a perspectiva da antropologia visual depois desse momento que estamos vivendo agora?

Sylvia: Essa pandemia é uma coisa que eu nunca tinha imaginado na vida. Nunca tinha vivido nada que fosse planetário como é essa epidemia. Nós já acompanhamos o ebola, na África, a gripe aviária, a gripe suína, mas eram coisas mais localizadas. Essa é muito impressionante. Acho que não só a Antropologia Visual tem que se reinventar, mas o nosso cotidiano, todo o mundo do trabalho. O mundo inteiro se reinventou. Aqui em São Paulo, as agências imobiliárias perderam uma quantidade gigantesca de imóveis. O teletrabalho, o *home office*, vai se impor, ele já se impôs. Aqueles pequenos escritórios, por que você vai pagar aluguel, telefone, IPTU? Faz de casa. Vários profissionais liberais, como psicólogos, têm o seu consultório em casa. Não há comparação entre as coisas presenciais e as coisas, assim, remotas. Mas os cursos à distância, até que, quando há os recursos, sobrevivem. Para as escolas públicas, acho que foi um desastre, mas foi um momento, também, de colocar, de um modo evidente, a desigualdade da sociedade brasileira. Eu tenho netos estudando, quatro netos, cada um

com o seu computador, com uma internet de altíssima velocidade. Agora, para os alunos na escola pública, que não tem acesso, mesmo alunos nossos, de uma universidade pública, as dificuldades são inúmeras. Dificuldade de internet e dificuldade de espaço. Você mora apinhado com um monte de gente em casa, como é que você vai estudar? Como é que você vai assistir a uma aula? Eu tive alunos assistindo aula, quando eles ligavam o som, aqui você ouve passarinhos, né? Quando esse aluno ligava o microfone, parecia que estavam jogando *pôquer*, porque ele morava numa república animadíssima e não tinha um espaço em que ele pudesse ficar sossegado assistindo aula. Acho que há uma aceleração da internet, do conhecimento sobre isso, das possibilidades de recursos tecnológicos que estão mudando.

Na Antropologia Visual também é possível editar um filme à distância. Nós fizemos já isso com a *Alexandrine*. Nossos editores, a Rose e eu em São Paulo, a Alex, no Canadá, isso é possível. São muitas as coisas que podemos fazer à distância, a pandemia mostrou isso. Agora, se a pandemia cansa? Cansa!

Doi: 10.35260/54210119p.176-211.2022



Patrícia Monte-Mor é Pesquisadora do Instituto de Ciências Sociais do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ICS/UERJ) desde 1994, tornando-se professora a partir de 1999. Atua no campo da Antropologia Visual, foi uma das criadoras do Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI) da UERJ e da revista *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Na UERJ coordenou, desde 1999, o *Atelier Livre de Cinema e Antropologia*, com o professor Marc-Henri Piauxt *École des Hautes Etudes en sciences sociales (EHESS)*, França. Ministrou cursos na graduação e especialização: Antropologia Visual; História da Antropologia Visual; Fotografia e Ciências Sociais; Introdução a Antropologia; Cinema e Antropologia; Uso da Imagem na Pesquisa; Métodos e Técnicas de Pesquisa Qualitativa, História do Filme Etnográfico. Orientou alunos em suas monografias e filmes. É também diretora da Interior Produções (1987), empresa de projetos culturais responsável por livros, exposições, filmes e pela realização do Festival de Cinema Mostra Internacional do Filme Etnográfico, desde 1993.

A generosidade, a solidariedade e o sonho existem: entrevista com Patrícia Monte-Mor¹

Patrícia Monte-Mor

Antonio Jarbas Barros de Moraes

Nilson Almino: É nesse campo da Antropologia Visual que temos a primeira questão para a professora. Exatamente sobre sua trajetória. Estamos aqui para ouvi-la e sua experiência muito vai contribuir para nosso projeto, vamos aprender muito com ela.

Patrícia Monte-Mor: Para começar, volto ao ano de 1977. Tinha acabado a graduação em Ciências Sociais no IFCS/UFRJ² e fiz um projeto de pesquisa sobre Folias de Reis no Rio de Janeiro, com foco em dois grupos que existiam no Morro da Mangueira. Conheci as folias Sagrada Família e Manjedoura de Mangueira quando participava de um projeto sobre música/cultura popular e educação para a UNESCO³, convidada por Cásia Frade, folclorista e antropóloga, que muito me guiou nesses primeiros anos. Nos dois últimos anos da graduação, fui estagiária na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, hoje Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/



1 A entrevista foi realizada em 16 de julho de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/U3qtP9xtwNg>. Os entrevistadores foram: Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira, Nilson Almino de Freitas e Claudia Turra Magni.

2 Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

3 United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

IPHAN⁴, o que também contribuiu para meu interesse pelo tema da Folia. No entanto, apareceu uma oportunidade para eu estudar fora, ao acabar a graduação. O antropólogo Manuel Diégues Jr., diretor do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação, com quem eu convivia no Museu de Folclore, um dia me chamou e disse: “minha filha, você quer estudar fora? Eu acho que posso intermediar um contato na London School of Economics, LSE”. E assim aconteceu, eu me empenhei muito, não havia bolsas como hoje. Consegui apoio do *British Council*, que incentivava, à época, a ida de estudantes brasileiros e uma ajuda para estudantes no exterior do Itamaraty, além de apoios familiares e fui. O Departamento de Antropologia Social da LSE me aceitou como *Research Student*. Foi um momento importante da minha vida como estudante e também em termos pessoais. Fiz o caminho diferente das outras pessoas. Antes do mestrado, tive essa oportunidade. Fui estudante de pesquisa numa conceituada universidade inglesa, ainda bem jovem. Voltando um pouco no tempo, às vésperas de minha ida para a Inglaterra, a antropóloga Yvonne Maggie organizou, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, uma mostra de cinema etnográfico com o tema religião. Aquele evento me chamou muita atenção, eu gostava muito da Yvonne, era minha professora, e é amiga querida até hoje. A Yvonne tinha contato com cineastas e documentaristas e pesquisava sobre religiões de matriz africana. Ela tinha uma questão forte que movia o encontro: problematizava o cruzamento entre o “olhar do documentarista de cinema” e “o olhar do antropólogo”. Escreveu um pequeno texto no folheto do evento fazendo essa reflexão. Foram 4 dias na Cinemateca do MAM, com sala cheia. Eu me interessei muito por essa experiência, com debates entre cineastas e antropólogos. Isso ficou presente comigo como uma gênese, marcando o início de meu interesse pelo cruzamento entre Antropologia e Imagem.

Quando fui para a LSE descobri que a grade de disciplinas tinha uma opção: Filmes Etnográficos. Fiquei também espantada porque aqui não existia essa discussão nas Ciências Sociais. Na sessão havia sempre um professor que apresentava a aula e a cada filme convidava um antropólogo-pesquisador para debater. Fiz esse curso durante o ano todo. Tive então conhecimento da existência do *Royal Anthropological Institute* (RAI) onde havia um setor de filmes, com acervo e catálogo. Era a partir desse acervo que o curso se organizava. Fiz contato, trouxe o catálogo e isso ficou guardado.

4 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Voltei para o Brasil para o mestrado no PPGAS/Museu Nacional/UFRJ⁵ com a ideia de retomar o trabalho sobre as Folias de Reis. Fui orientada pelo professor Gilberto Velho, grande antropólogo, professor que se tornou amigo. Fiz meu “campo” no Morro da Mangueira, localizado logo atrás do Museu. Entrei para o PPGAS em 1980. Em 1982 conheci José Inácio Parente, psicanalista, fotógrafo e documentarista. Ele já tinha feito alguns documentários com o amigo e antropólogo Carlos Brandão e se interessou por acompanhar minha pesquisa com imagens. Fomos a muitas festas de Folia, encontros, visitas a devotos, apresentações públicas. Um amplo conjunto de fotos e alguns filmes foram produzidos, o que me ajudou a trocar com os foliões e a refletir sobre o trabalho.

Assim comecei a descobrir a importância da imagem e da sua linguagem na compreensão da realidade. As Folias de Reis são grupos que recontam a viagem dos Reis Magos a Belém, comuns no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas e Espírito Santo. Organizam-se a partir de uma promessa. O colorido das roupas dos foliões, a intensidade do ritual, a presença dos palhaços, a bandeira que carregam – com imagens, enfeites, fitas, luzes, adornos – os gestos, os cantos e seus timbres, os encontros, era cenário ideal para as lentes do fotógrafo e a câmera de filmar. Eu tirava fotos, mas não tinha a menor competência técnica. Nenhum treinamento. Quando José Inácio começou a me acompanhar, as fotos eram incríveis. Ele tinha uma super câmera fotográfica e a melhor câmera de vídeo VHS à época. Começamos a perceber que esse trabalho juntos permitia uma dinâmica na minha relação com os informantes, troca, um diálogo diferente. As conversas se desenvolviam a partir dessas fotos. Em algumas noites, eu levava os vídeos para passar na televisão da casa de Celica e Astério. Ele era um dos participantes da Folia Manjedoura e ela, filha do antigo dono da Folia Sagrada Família, Senhor Serafim. Juntava todo mundo na janela, no beco, era um momento forte. O acesso à imagem era presente, mas ainda não tão cotidiano para todo mundo como é hoje. Percebi isso muito fortemente e comecei a entender que aquela pesquisa que eu fazia, contando com a linguagem audiovisual, diferenciava-se bastante do que tradicionalmente acontecia: gravando com gravador de som as entrevistas, fazendo relatos escritos no caderno de campo. Eu tinha uma interação fácil com as

5 Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

peessoas. Subia o morro sozinha por uma região chamada “Candelária”. Não havia o tráfico como entendemos hoje. As pessoas me conheciam e iam passando a informação de minha chegada, de boca em boca. “Aquela mocinha do colarzinho branco já passou por aqui”. A maior parte dos moradores daquela região da Mangueira vinha de Minas Gerais e teriam vindo para trabalhar na construção do Maracanã, que ficava a pouca distância dali. Muitos dos foliões trabalhavam na Cerâmica (fábrica de pastilhas de cerâmica vitrificada) que existia na entrada do beco, Rua Visconde de Niterói. Em Minas já faziam Folia, continuaram na cidade.

Acho que foi essa minha primeira experiência prática com a ideia de uma antropologia com imagem. Levava as questões para o Gilberto Velho, ele achava interessante, me incentivava. Gilberto trabalhava com Antropologia Urbana. Sempre foi receptivo às questões dos alunos, um mestre no melhor sentido do termo, mas o trabalho com imagem era uma novidade muito grande no Museu Nacional, que tinha regras muito formais sobre o que seria o trabalho de campo e o resultado de uma pesquisa antropológica. Essa bibliografia específica sobre o diálogo Antropologia e Imagem fui buscando através de leituras nas redes que fui estabelecendo. Eu tinha intenção de, no final, fazer uma apresentação da monografia em formato de vídeo.

Nesse período, entrou para o Museu um professor, antropólogo, Rubem César Fernandes. Rubem vinha de Campinas e trazia com ele uma ONG que se tornou muito importante no Rio, o ISER (Instituto de Estudos da Religião), fundada por católicos, protestantes, pesquisadores envolvidos com o tema religião, política e sociedade, militantes nos anos 1970. Rubem tinha como área de pesquisa, no museu, “Antropologia da Religião” e congregou vários alunos. Quebrava um pouco as regras, a formalidade do PPGAS. Fazia a ponte entre o Museu e o ISER, organizou diversas pesquisas e projetos e neles contou com vários alunos e alunas. Eu fui uma delas. Fizemos uma primeira pesquisa sobre a visita do Papa à favela do Vidigal, no Rio de Janeiro, (“O anel que tu me deste”, Comunicações do ISER, 1980). Fui convidada a participar da revista *Religião e Sociedade*, outro periódico do ISER, colaborando na sua edição desde essa data, fazendo parte da Comissão Editorial anos depois. Envolvida com diversos trabalhos no ISER, a finalização da minha dissertação foi ficando em segundo plano. Lá fiz parte de um Grupo de Estudos do Catolicismo, coordenado pelo antro-

pólogo Pierre Sanchis, da UFMG⁶. A partir desse grupo, desenvolvi projetos de pesquisa sobre Folias de Reis, com bolsa de pesquisa da FUNARTE. Particpei de várias noites de festa de Folia na baixada fluminense, Niterói, Minas Gerais, Volta Redonda, Vassouras, Valença, sempre com a câmera atenta do José Inácio produzindo fotos e filmes. Muitas vezes, colegas do ISER, inclusive Rubem César, nos acompanhavam. Desenvolvi também outros projetos com José Inácio, a partir de então. Em 1984, em companhia da antropóloga Ana Maria Daou, fomos à Taquile, uma ilha no lago Titicaca, no Peru, com a intenção de realizar um documentário. Tínhamos conhecido a comunidade Quechua um ano antes e conseguimos alguns apoios para realizar esse sonho. Eles tinham uma organização social bem interessante e recebiam os turistas estabelecendo suas próprias regras de convívio numa auto-organização. Sua paisagem é de pedras, a 4000 metros de altitude. Criam cabras e algum gado, pequenas plantações e uma tecelagem de padrão muito próprio. Eram os homens que faziam tricô, tangendo os animais pelos caminhos da ilha. Ana Daou e eu fazíamos a pesquisa em paralelo às filmagens. Abríamos frentes, descobríamos personagens e discutíamos estratégias. Antropólogas e documentaristas em plena ação no campo, com discussões sem fim. Interferir ou não interferir? Repetir a cena ou não, refazer um evento passado? Dramatizar? Manter a “pureza” do encontro? A filmagem foi feita em 16 mm. José Inácio fez mil gambiarras para transportar os equipamentos, bateria, câmera, para armazenar os pequenos rolos de filme. Na ilha não tinha energia elétrica. A ideia era que a gente faria a pesquisa durante a filmagem. Fomos descobrindo as possibilidades e as dificuldades dessa interação na prática. Antes de partirmos para o “campo” tivemos acesso a uma bibliografia sobre a Ilha e sua comunidade e um encontro com o pesquisador peruano José Matos Mar. José Inácio já tinha realizado alguns documentários, dentre eles o premiado “A Trama da Rede”, com o antropólogo Carlos Brandão. Eu acumulava experiências nesse campo da imagem e a Ana fazia fotografia, era geógrafa e estudava Antropologia. Um mês em Taquile foi uma vivência muito rica para nós, em interação constante com a comunidade. Nessa segunda viagem para filmagem levamos fotografias feitas na primeira e distribuimos para as pessoas, o que facilitou muito nosso diálogo. As questões sobre objetividade e subjetividade no documentário, os limites entre a arte e a pesquisa,

6 Universidade Federal de Minas Gerais.

documentação e documentário estavam na pauta diária de nossas grandes discussões. David MacDougall discute muito em seus textos mais recentes esses conceitos de documentação e documentário.

Eu penso que, no meu caso, tive experiências diversas com o uso da imagem na pesquisa: a acadêmica, lá em Londres, mas depois a prática, experimentando e descobrindo esse caminho aqui de muitas maneiras. A própria disciplina antropológica estava sendo repensada nos anos 1980, discutia-se a subjetividade e a reflexividade na Antropologia, com autores como Geertz, Marcus, Fischer entre outros, o que foi permitindo que se incorporasse as artes, cinema, literatura ao texto antropológico. As fronteiras entre arte e ciência ficaram mais borradas. Esse trabalho abria, para nós, novas questões. A experiência em Taquile resultou em dois artigos que escrevi, um saiu em Comunicações do ISER, o outro foi na revista Cadernos de Textos: Antropologia Visual (Antropologia e Cinema: um documentário na Ilha de Taquile, Museu do Índio, 1987), da qual eu também fui organizadora, com o fotógrafo Milton Guran e a antropóloga Claudia Menezes. Na verdade, o sonhado filme sobre Taquile foi pré-editado e nunca finalizado. Não tivemos recursos para sua finalização. Ficou como um trabalho interrompido para ser retomado. Temos muitas horas de imagem e som.

Em 1986, a antropóloga Claudia Menezes organizou um primeiro GT de Antropologia Visual numa reunião da Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), em Curitiba, e me convidou para falar dessa experiência de pesquisar e filmar em Taquile. No ano seguinte, Claudia estava na direção do Museu do Índio e organizou uma mostra de filmes: a 2ª Mostra Latino Americana de Cinema dos Povos Indígenas (a 1ª aconteceu no México, em 1985), que se realizou entre o Museu do Índio e o MAM, no Rio de Janeiro. Fui convidada para participar da coordenação com ela, como também o fotógrafo Milton Guran. Naquele contexto, fomos editores da publicação Cadernos de Textos: Antropologia Visual, com artigos de Vincent Carelli (Vídeo e Reafirmação Étnica); Jorge Prelorán (Conceitos Étnicos e Estéticos no Cinema Etnográfico); Marta Rodrigues, (O Cinema Independente Colombiano); Milton Guran (Fotografia e Pesquisa antropológica); Etienne Samain (Mito e fotografia) dentre outros. Realizou-se o I Seminário de Antropologia Visual, com a presença de diretores, pesquisadores e estudantes de várias áreas. Asen Balicksi, antropólogo que trabalhava no Canadá e tinha se dedicado a dirigir filmes sobre a vida dos Inuit para usá-los no

ensino da Antropologia, esteve presente. Era presidente de uma comissão internacional de Antropologia Visual.

Meu trabalho de produção na área de Antropologia Visual foi muito marcado pela organização de encontros, curadoria de filmes, pesquisa/ensino, consultoria, difusão e parceria com diretores. Dirigi poucos filmes. Nos anos 1980, além do trabalho no Rio de Memórias, fui pesquisadora no filme de Silvio Da-Rin: Igreja da Libertação. Depois fiz a pesquisa para um documentário do Nilton Nunes e da antropóloga Regina Abreu: “Histórias do Cotidiano”, para uma exposição do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, em 1987. Fui assistente de direção de José Inácio no curta “O Lixo é Nosso” sobre a experiência do Frei Leonardo Boff numa comunidade em Petrópolis, onde havia um “lixão” (ISER-Vídeo). Foi um projeto solicitado pelo Conselho Mundial de Igrejas. Nessas alturas, o ISER já vinha ampliando seu campo de atuação e lançou uma produtora de vídeos: ISER-Vídeo. José Inácio com Francisco Cavalcanti - especialista em montagem de televisões, dirigiram esse projeto, em 1986. Estabeleceu-se uma Comissão Editorial do ISER-Vídeo, da qual fiz parte. Foi nessa produtora que Eduardo Coutinho fez seu filme “Santa Marta: duas semanas no Morro”. Tivemos essa experiência de conviver com Coutinho discutindo seu filme, em que ele entrevistou Marcinho VP, ainda muito jovem, falando de seus desejos e projetos para a vida. Alguns anos depois, o mesmo Marcinho VP será personagem do filme do João Moreira Salles e da Kátia Lund, “Notícias de uma Guerra Particular”, já no mundo do tráfico. Era um momento forte de desenvolvimento do vídeo e de suas possibilidades, início das TVs à cabo, no final dos anos 1980, quando o documentário ganhou espaço na mídia. Também na academia, já se notava o interesse. A antropóloga Claudia Fonseca, da UFRGS⁷, fez o filme Ciranda-Cirandinha, no início dos anos 1990, a partir de sua dissertação. Comentava sobre o interesse de seus informantes vendo o filme e entendendo melhor sua pesquisa.

Meu trabalho de produção na área de Antropologia Visual foi muito marcado pela organização de encontros, curadoria de filmes, pesquisa/ensino, consultoria, difusão e parceria com diretores.

7 Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

No final dos anos 1980, eu trabalhei com o antropólogo e cineasta, meu amigo de Nova York, Geoffrey O'Connor, com quem tinha estudado em Londres. A essas alturas ele já estava ligado ao cinema e à televisão americana, em programas de documentários. Num desses projetos, o foco era o Brasil. Em 1987, José Inácio Parente e eu tínhamos criado a Interior Produções, produtora independente para a formalização de nossos projetos audiovisuais e culturais. Fomos então a produtora associada no Brasil para os projetos de Geoff (Realis Pictures). Ele fez muitos filmes aqui: sobre Gilberto Gil, sobre a Xuxa, sobre garimpo na Amazônia, sobre Chico Mendes (com Miranda Smith). Geoff foi o último diretor a filmar Chico Mendes alguns dias antes de sua morte. Seu projeto seguinte foi um filme sobre os Wajãpi, no Amapá. Nesse filme, o Vincent Carelli, que à época fazia parte do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), em São Paulo, participou fazendo o som e Geoff na câmera. Equipe mínima. E esse filme, "*At the Edge of Conquest: the Journey of Chief Wai-Wai*" (1993), foi indicado para o Oscar, categoria documentário. Particpei do processo de pré-produção: contatos, pesquisa e fui a produtora associada.

Em 1985, José Inácio ganhou um edital da antiga Embrafilme⁸ para um projeto de documentário. Seu argumento era contar a história do Rio de Janeiro e da fotografia, de 1840, quando a fotografia aparece no Brasil, a 1930, quando começa a se popularizar, tendo a história do Rio de Janeiro como pano de fundo. O filme "Rio de Memórias" (1987, 35 mm) é contado através de textos de jornais e das fotografias. Trabalhamos com os principais acervos imagéticos do país, imagens originais. Como na época não havia computador para trabalhar, o filme foi feito todo na truca, um equipamento para fazer a movimentação das imagens. Foi um trabalho especial, que consagrou nossa produtora internacionalmente, a Interior Produções. O filme ganhou 11 prêmios nacionais e internacionais, ganhei o prêmio de pesquisa no Festival do Ceará, Prêmio Benjamin Abrahão. Tornou-se um filme importante na história do cinema documentário brasileiro. A fotografia adicional do filme, com atores, foi feita por Walter Carvalho e quem fez o trabalho de consultoria fotográfica foi Sérgio Burgi, hoje coordenador de fotografia do Instituto Moreira Salles. Estivemos em vários festivais nacionais e internacionais e fizemos lançamento no CCB⁹, recém-inaugurado no Rio, com distribuição de 1500 cópias em VHS para escolas, bibliotecas e também está no *YouTube*.

8 Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Funcionou entre 1969 até 1990.

9 Centro Cultural Banco do Brasil.

Em 1990, o Museu Nacional fez um chamado geral aos alunos que não tinham concluído dissertações de mestrado e doutorado. Aquela época havia essa possibilidade. Eu era uma delas. Fui reintegrada à equipe do professor Gilberto Velho, ganhei uma bolsa CNPq, tive apoio da Yvonne Maggie no IFCS, com a cessão de uma estagiária e passei dois anos trabalhando na retomada da pesquisa da Folia. Tinha muita coisa escrita, artigos publicados, relatórios. Retomei os filmes, fotos e contato com os grupos. O passar do tempo e as inúmeras mudanças nos formatos dos vídeos àquela época dificultaram meu trabalho e a edição do filme. No entanto, editei um material para ser exibido na apresentação de minha dissertação em Super VHS. Foi a primeira vez que o PPGAS abriu espaço para uma defesa com imagens projetadas (1992).

Através da Interior Produções, José Inácio e eu começamos a conceber projetos de livros e exposições. A Eco 92, Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente, seria realizada no Rio, naquele ano. Apresentamos para o CCBB um projeto de uma exposição com fotografias, mostrando o Rio de Janeiro de 1840 a 1992. Aglutinamos os mais importantes fotógrafos que registraram o Rio em seus diversos aspectos. A exposição foi um sucesso e transformou-se em livro de arte, lançado em 1994: Rio de Janeiro – Retratos da Cidade. Interior Edições.

Naquele momento, eu já vinha amadurecendo a ideia de realizar uma mostra de filmes, que reunisse documentaristas e pesquisadores - antropólogos, sociólogos, historiadores - interessados nas questões envolvendo “filme/fotografia etnográfico”, sua tradição e atualidade. O CCBB me pareceu o lugar ideal. Carlos Alberto de Mattos, hoje importante crítico de cinema, coordenava a área de Cinema e Vídeo do espaço.

Durante meu período no ISER, eu tinha organizado uma Mostra de Filmes sobre Religião Popular no MAM, que itinerou pelo Brasil, lembrando aquela experiência da Yvonne Maggie de 1977. Na Revista Comunicações do ISER publiquei um levantamento contendo mais de 60 filmes do acervo da Cinemateca do MAM e da Cinemateca Brasileira disponíveis sobre o tema. Veio também daí a ideia de ampliar essa pesquisa para outros temas: documentários que, de alguma forma, dialogassem com a Antropologia. Foi assim que construímos a ideia da Mostra Internacional do Filme Etnográfico. Coube a José Inácio coordenar as questões técnicas e editoriais

do festival. A curadoria ficou comigo. Queríamos reunir filmes, agregar antropólogos e cineastas, discutir. Começamos a nos articular com outros grupos de interesse no Brasil e festivais no exterior, com todo o estímulo e a assessoria permanente de Cosme Alves Netto, o eterno curador da Cinemateca do MAM. O projeto foi aprovado e realizado no CCBB, em 1993.

Passei meses indo a Cinemateca do MAM, com um projetorista à disposição (à época os filmes eram todos em película), visualizando os filmes do seu acervo e as indicações de Cosme sobre o acervo da Cinemateca de São Paulo, de onde vinham filmes por malote. Também contei com o acervo do Centro Técnico Audiovisual (CTAV) que, à época, estava ligado ao

Veio também daí a ideia de ampliar essa pesquisa para outros temas: documentários que, de alguma forma, dialogassem com a Antropologia. Foi assim que construímos a ideia da Mostra Internacional do Filme Etnográfico. Coube a José Inácio coordenar as questões técnicas e editoriais do festival. A curadoria ficou comigo. Queríamos reunir filmes, agregar antropólogos e cineastas, discutir. Começamos a nos articular com outros grupos de interesse no Brasil e festivais no exterior, com todo o estímulo e a assessoria permanente de Cosme Alves Netto, o eterno curador da Cinemateca do MAM. O projeto foi aprovado e realizado no CCBB, em 1993.

Ministério da Cultura, eu acho. Filmes de Bateson e Margaret Mead, como também de Boas e de Dina/Claude Lévi-Strauss, famosos antropólogos. Documentários do Leacock, o cinema-direto americano, do festejado antropólogo/cineasta francês, Jean Rouch, do grande diretor Pierre Perrault, do Canadá, muitos nomes importantes que eu já conhecia, mas não tinha visto os filmes. Então isso foi uma coisa que me instigou. Quando a Mostra aconteceu acho que essa reflexão mobilizou o público também. Pesquisadores que estudavam os textos de Margaret Mead viam as fotos nos livros, não sabiam que ali no MAM estavam os filmes de referência. Estudavam o Lévi-Strauss e nunca tinham visto os seus pequenos filmes que fez com Dina Lévi-Strauss em pesquisas no Brasil. Assim, ficava claro que a antropologia que a gente fazia, não levava em conta a questão da imagem.

Em 1986 tinha sido criado em São Paulo, por um grupo de antropólogos e indigenistas, o Centro de Trabalho Indigenista, CTI. Eles tinham um projeto de levar a câmera de vídeo e fotografia para os índios como forma de eles se apropriarem dessa linguagem. Assim poderiam ampliar a divulgação de suas lutas, a sua voz. Desse trabalho foi criado o Projeto Vídeo nas Aldeias, que depois se mudou para Olinda, com Vincent Carelli como secretário executivo. Na primeira etapa, os próprios pesquisadores realizaram seus filmes. Na programação da 1ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, no CCBB (1993), abrimos o evento com dois filmes: “Parimã, Fronteiras do Brasil” (1927), do Major Thomaz Reis, que foi o cinegrafista de Rondon: e “A Arca dos Zó é”, de Vincent Carelli e Dominique Gallois (Vídeo nas Aldeias, 1993). O primeiro é um clássico da história do filme etnográfico no Brasil e o segundo, produção inédita, abordava o contato entre duas etnias e seus estranhamentos em tempos recentes. Vivíamos o momento do Plano Collor, de desmonte das instituições brasileiras e da EMBRAFILME¹⁰, afetando muito a produção de cinema. O cineasta e montador Eduardo Escorel falou da importância da Mostra em um depoimento recente que escreveu sobre o festival e diz que foi um espaço especial para ver filmes e discutir, já que essa possibilidade estava limitada à época. Em toda a seleção de 160 filmes para a 1ª Mostra, tínhamos só dois em vídeo de produção recente: A Arca dos Zo <é e Boca de Lixo, de Eduardo Coutinho. No processo de construção teórica do que seria essa 1ª Mostra, tivemos participação muito ativa de duas queridas amigas antropólogas: Ana Maria Daou (UFRJ), que fez parte do projeto Taquile, e Renata Menezes (hoje PPGAS/Museu Nacional¹¹) que também se encantou com a ideia. Ana atuou comigo na programação e no seminário. Na busca por outros parceiros, além do CCBB, contamos com a participação do PPGAS/Museu Nacional, que celebrava 25 anos naquele ano. Recebemos apoio para realizar o Seminário da Mostra através do coordenador do PPGAS, professor Luiz Fernando Dias Duarte, super receptivo aos meus argumentos de abrir o Museu para a discussão sobre Antropologia Visual. Fizemos também parceria com o British Council e a Embaixada da França. Precisávamos trazer filmes da Europa. Conseguimos trazer alguns filmes de uma seleção do

10 Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos que funcionou entre 1969 e 1990.

11 Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (Museu Nacional) da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

festival da Inglaterra (*RAI Film Festival*) e do Bilan du Film Ethnographique, que era o festival do Jean Rouch. Também trouxemos filmes dos Estados Unidos, através de Elizabeth Weatherford, diretora do *Museum of the American Indians*, em Nova York. Foi assim que fomos montando o evento. Convidamos antropólogos e pesquisadores, cineastas, estudantes de Cinema e Ciências Sociais, ONGs, produtoras do Brasil todo. Sem e-mail, sem celular, com cartas e fax trocados por todo canto. Os 160 filmes foram organizados em sessões temáticas e as projeções aconteceram no CCBB e na Cinemateca do MAM. O seminário teve 4 mesas: Filme Etnográfico e Documentário; Cinema e Povos Indígenas; Antropologia e Cinema: Questões de Linguagem; Mercado Audiovisual e Ciências Sociais. Resultou no livro “Cinema e Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual” (Interior Edições, 1994). Participaram do seminário: Silvio Da-Rin, documentarista, que foi Secretário do Audiovisual em anos recentes, a antropóloga Claudia Menezes, do Museu do Índio; Elizabeth Weatherford, dos EUA; Vincent Carelli, Vídeo nas Aldeias; o antropólogo e fotógrafo Eduardo Viveiros de Castro; a antropóloga Bela Feldman-Bianco (que tinha feito um vídeo, Saudade); o antropólogo e cineasta *Geoffrey O’Connor* (NY); o professor André Parente (ECO-UFRJ¹²) e José Inácio Parente dentre outros.

Em paralelo a iniciativa de criação da Mostra, alguns núcleos universitários voltados para o diálogo com a imagem organizavam-se no Brasil. A socióloga Ana Maria Galano, da UFRJ, tinha muitos cineastas em sua rede de amizades e também fez pesquisas para filmes, criou o NAVEDOC, no IFCS¹³. Envolveu seus alunos, especialmente ligados à fotografia e começou a montar um acervo de vídeos. Foi um pouco precursora nisso. No Sul, na UFRGS, o NAVISUAL¹⁴ surgia. Realizou as Jornadas de Antropologia Visual, em 1992, e em 1994 levou seleção de filmes da 1ª Mostra para exibição lá, através do então estudante e colaborador, Nuno Godolphim. A revista publicada por eles, Horizontes Antropológicos, teve seu 2º número temático (1992): Antropologia Visual. O LISA/USP¹⁵, coordenado pela professora Sylvia Caiuby, foi criado em fins de 1991. Havia todo um público potencial para o festival e sua rica seleção de filmes.

12 Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

13 Núcleo Audiovisual de Documentação do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

14 Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

15 Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo.

Nosso projeto inicial era fazer um evento único, marcante. Não pretendíamos torná-lo periódico. Foi tal a sua boa recepção que sonhamos torná-lo anual. No primeiro ano fiz a curadoria sem abrir inscrições. Já no segundo ano, novamente com o patrocínio do CBBB, abrimos inscrições, fomos tentando estruturar mais o evento com uma equipe pequena e muito envolvida, no formato de um festival. A ideia que norteava nosso projeto era “formação e informação”. Não só mostra de filmes, mas um lugar de debates após as sessões, encontros com realizadores e pesquisadores, lugar para o novo, o criativo, o diálogo entre a antropologia e a imagem. Colocar lado a lado o clássico e o contemporâneo. Workshops, mesas e debates foram organizados num Fórum de Cinema e Antropologia.

Continuamos nossas pesquisas e contatos no Brasil e no exterior para fazer do evento um momento singular. No primeiro ano, colaborou Clarice Peixoto, que estudava na França, e Geoffrey O'Connor, dos EUA, na indicação de filmes. A partir do segundo ano, a antropóloga Ana Maria Zanotti, que trabalhava com documentário na Argentina e cursava Antropologia, passou a ser um contato especial. Grande amiga, cresceu na profissão e participou da Mostra em todas as edições, promovendo trocas de programações nossas com a Argentina, facilitando minha ida a diversos encontros para festivais etnográficos em províncias argentinas. Na 2ª Mostra, tivemos convidados internacionais especiais, já colocando o festival na rede de festivais etnográficos internacionais. Os antropólogos-cineastas David MacDougall, da Austrália), importante nome da produção fílmica e teórica em Antropologia Visual; Peter Loizos, antropólogo e realizador de filmes em suas pesquisas, produzindo teoricamente sobre o campo (meu professor/adviser em Londres, LSE) e Marc Henri Pault, que tinha sido discípulo de Jean Rouch, feito pesquisas e filmes na África, professor da EHESS/Fr¹⁶. Exibimos sessões especiais dos filmes de todos com seus comentários. Um sucesso. A partir desse momento Marc Pault passou a colaborar em outras pesquisas no Brasil e tornou-se grande parceiro da Mostra e de meus outros projetos. Podemos atribuir a ele um avanço significativo nas reflexões teóricas no campo da Antropologia Visual no Brasil. Seu livro, Antropologia e Cinema, publicado no Brasil em 2017 (UNIFESP), é uma obra que já nasceu clássica.

16 École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Nas universidades não existia disciplinas de Antropologia Visual e as imagens apresentadas em projetos acadêmicos eram ainda muito limitadas à ilustração de argumentos. Em 1994, fui convidada por alguns colegas, professores da UERJ, para colaborar com o Departamento de Ciências Sociais. Eu resistia a me engajar academicamente, mas o convite parecia interessante. Criar um Núcleo no Departamento, na Oficina de Ensino e Pesquisas em Ciências Sociais, nos moldes de outras universidades, dedicado ao campo da Antropologia Visual e levar para a UERJ esses debates que surgiam na Mostra como essenciais e inovadores para o ensino da Antropologia. Aceitei a proposta, partilhando meu tempo com o projeto da Mostra. A professora Clarice Peixoto e eu criamos o Núcleo

Nas universidades não existia disciplinas de Antropologia Visual e as imagens apresentadas em projetos acadêmicos eram ainda muito limitadas à ilustração de argumentos. Em 1994, fui convidada por alguns colegas, professores da UERJ, para colaborar com o Departamento de Ciências Sociais. Eu resistia a me engajar academicamente, mas o convite parecia interessante. Criar um Núcleo no Departamento, na Oficina de Ensino e Pesquisas em Ciências Sociais, nos moldes de outras universidades, dedicado ao campo da Antropologia Visual e levar para a UERJ esses debates que surgiam na Mostra como essenciais e inovadores para o ensino da Antropologia.

de Antropologia e Imagem (NAI), em 1994, e a revista Cadernos de Antropologia e Imagem, em 1995, com um Conselho Editorial muito importante. Em 1995, estabelecemos a primeira disciplina em Antropologia Visual nos cursos de Ciências Sociais no Brasil. No primeiro número da revista, traduzimos textos clássicos, como o de Pierre Jordan, Heider, Piault. Clarice publicou um artigo e eu publiquei “Descrevendo Culturas: Etnografia e Cinema no Brasil”.

Em 1996, a Mostra teve a sua 3ª edição realizada no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (FUNARTE), dirigido por Claudia Márcia Ferreira, que nos acolheu e deu apoio constante em todas as edições da Mostra a partir de então. Ela e sua equipe de colegas e amigos foram grandes parceiros. O escritor Márcio Souza era diretor da

FUNARTE. O CTAV/Funarte¹⁷, dirigido pelo cineasta Sérgio Sanz, também apoiou sempre o festival. Buscamos parcerias com empresas estatais que começavam a investir em cultura: PETROBRAS, ELETROBRAS, Caixa Cultural, através da Lei Rouanet. Nos primeiros anos tivemos patrocínio direto da PETROBRAS e depois, através de editais. Em outros anos conseguimos patrocínio do SESC, Centro Cultural da Justiça Federal, da RioFilme e apoio do ISER.

Quando começamos a contar com essas parcerias mais formais e também com recursos diretos do MinC e Secretaria do Audiovisual, firmamos compromissos de oferecer um retorno do projeto com ações sociais, as contrapartidas. Desenvolvemos um projeto educativo com escolas da rede pública. Fazíamos sessões especiais no Festival para os alunos, crianças e adolescentes. Depois passamos a ir às escolas, construindo uma metodologia para refletir com eles sobre o significado dos documentários, desse olhar para o outro, a alteridade, a descoberta que os filmes faziam em diversos temas. Débora Herszenhut foi parceira essencial nesse trabalho. Ex-aluna e doutora em Antropologia, ela trabalha com cinema.

Nossa equipe contou com pessoas que se envolveram com o projeto e seguiram em sintonia com a Mostra. Como assistentes, tínhamos Cynthia Sims, Iara Rolim, Eliska Altmann, Isis Martins, Emílio Domingos – que participou da equipe do festival desde os primeiros anos, dividindo comigo a curadoria nos últimos - hoje é um reconhecido documentarista. Fabiene Gama coordenou o Fórum de Cinema e Antropologia nos últimos anos, Olga Loureiro fez o projeto gráfico desde a 9ª Mostra, Midian Veloso, Andreia Di Santi, Cecília de Mendonça, Suiá Omim, José Roberto Rodrigues, Muminatu Sani participaram, dentre outros. Fátima José, nossa dedicada secretária da Interior Produções, esteve presente desde a concepção do festival. Não conferíamos prêmios, mas várias instituições assim o fizeram: UNESCO, GNT, Prêmio Manuel Diégues Jr. (CNFCP¹⁸), ABDeC-RJ¹⁹, OCIC-SIGNIS²⁰. O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular também criou

17 Centro Técnico Audiovisual da FUNARTE.

18 Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular é uma instituição pública federal brasileira ligada ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

19 Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas do Rio de Janeiro.

20 Organización Católica Internacional para El Cine e SIGNIS tem o nome oficial de World Catholic Association for Communication.

parceria com a PETROBRAS, lançando Prêmio Etnodoc, para realização de filmes Etnográficos, anunciado no contexto da Mostra.

Na 3ª Mostra trouxemos Elaine Charnov, curadora do *Margaret Mead Film and Video Festival*, Museu de História Natural de Nova York e também Paulo Piquereddu, curador do Festival de Filme Etnográfico de Nuoro, na Sardenha, Itália. Tivemos a honra de receber dois nomes fundadores do moderno cinema documentário: Jean Rouch, da França, e Pierre Perrault, do Canadá. Verdadeiros ícones. Cinema verité, cinema verdade, antropologia compartilhada, etnoficção, cinema vivido, cinema poético eram conceitos associados à produção de um e outro. Momento histórico de encontros e debates. Aconteceu uma revolução na programação porque Rouch pedia para retirar o som dos filmes e ele mesmo comentava ao vivo, de costas, na poltrona do cinema. Sessões lotadas. Fizemos uma mesa em que convidamos alguns de seus ex-alunos: André Parente, professor da ECO/UFRJ, o diretor e roteirista, Guel Arraes, o antropólogo Peter Fry, ex-diretor da Fundação Ford na África, entre outros. Foi muita emoção. Rouch queria reencontrar cineastas brasileiros que conhecia do movimento do Cinema Novo, como Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni. Os jornais se interessaram, saíram boas entrevistas. Fizemos uma Mostra riquíssima com muitos de seus filmes, todos em película, vindos da França em latas e baús de couro. Foi a primeira vez que tivemos uma mostra de filmes do Jean Rouch assim bem completa. O cinema de Pierre Perrault também foi muito festejado, já que sua importância era grande, mas sua obra pouco conhecida aqui. Cosme Alves Netto, a quem já me referi, faleceu naquele ano, sem ver esse evento tão rico e sonhado por ele junto conosco! “*Pour la Suite du Monde*”, de Perrault, e “*La Chasse au Lion à l’Arc*”, de Rouch, eram filmes muito queridos de Cosme. Foram exibidos nessa Mostra. Em 20 anos, fizemos 16 edições do festival. A cada ano, uma novidade, uma homenagem, exibições inéditas. Não conseguimos patrocínio para sua realização em alguns anos. Produzimos todos os anos um catálogo, com diversos artigos, filmes com sinopse, ficha técnica, imagem e indicação de acervo de origem.

A partir de 1994, eu já estava na UERJ. Muitos alunos da graduação, da especialização e da pós – que se iniciava – se interessavam por participar do festival em todos os níveis. Também do IFCS, especialmente alunos da Ana Maria Galano e da Rosilene Alvim. Foi uma janela que se abriu. A

Mostra foi idealizada e produzida pela Interior Produções, mas contou com parcerias essenciais, que precisavam ser renovadas a cada ano.

Em 1993, quando começamos, não havia internet disponível com amplo acesso, muito menos com conteúdo de filmes etnográficos. Inovamos com a organização das “salas de visionamento”. Eram seis ou oito, montadas de forma temporária para que o público pudesse assistir aos filmes da grade do festival em qualquer horário, com cópias em vídeo. Essa possibilidade se deu quando passamos a ter a sede do Festival no Museu de Folclore, a partir da 3ª edição. Nosso interesse era sempre o de fortalecer essa relação com o público, formar plateias, fazer debates, estimular a produção. Todos os filmes tinham debate após a sua exibição com o realizador, com alguém da equipe ou com um pesquisador ligado ao tema. Tivemos sessões incríveis: uma vez a Thereza Jessouroun apresentou seu filme, “Alma de Mulher”, sobre prostituição e várias das personagens do filme foram e falaram. Então tivemos momentos assim de muita troca. Foi na Mostra a primeira exibição pública do filme do João Moreira Salles com a Kátia Lund, “Notícias de uma Guerra Particular”, sobre a questão da violência no Rio de Janeiro. Houve uma mesa redonda com Rubem César Fernandes, já no Movimento Viva Rio; o antropólogo e especialista em segurança pública, Luiz Eduardo Soares; a antropóloga Regina Novaes e os diretores João e Kátia Lund. João Salles participou de muitas edições da Mostra, como também o nosso mestre Eduardo Coutinho, que foi homenageado em uma das edições com retrospectiva da sua obra, o cineasta Jorge Bodanzky, os documentaristas Vladimir Carvalho, Geraldo Sarno e Manfredo Caldas. Linduarte Noronha foi homenageado e exibimos Aruanda, sua obra pré Cinema Novo. Beth Formaggini, Roberto Berliner, Lula Buarque de Hollanda, o indigenista e cineasta Vincent Carelli e os inúmeros cineastas indígenas que foram se formando nas oficinas do Vídeo nas Aldeias: Divino Tserewahú, Takumã Kuikuro, Zezinho Yube, Patrícia Ferreira e outros. Os filmes da Caravana Farkas foram exibidos na 4ª Mostra. Na 5ª Mostra, em 1998, fizemos uma reunião: Festivais Etnográficos ano 2000, com curadores que estavam presentes no Festival. Jovens diretores e diretoras, que também começavam a fazer documentários, encontravam na Mostra um espaço de exibição. Eu penso que o festival foi um momento de encontro muito rico, de muitas gerações, pessoas vindas de muitos lugares no Brasil e de fora, produtivas discussões se desenvolveram em torno dos conceitos de filme

etnográfico, Antropologia Visual, objetividade e subjetividade no cinema e na pesquisa, questões de linguagem audiovisual. Para as sessões de abertura da Mostra, escolhíamos um filme de impacto: produção clássica ou recente. “*Les Maitres Fous*”, de Rouch; “*La Nación Clandestina*”, de Jorge Sanjinés, da Bolívia; “*The Flickering Flame*”, de Ken Loach, da Inglaterra; “*Santa Cruz*”, de João Salles e Marcos de Sá Corrêa; “*Que Teus Olhos Sejam Atendidos*”, de Luiz Fernando Carvalho; “*Transocean*”, de Adriana Komives, entre outros.

Fizemos muitas itinerâncias da Mostra para a USP, quando veio o Jean Rouch, em 1996, com a minha presença e a dele também e depois em 1998, através do LISA/CINUSP²¹. Com o Sesc fizemos itinerâncias anuais por suas filiais no RJ, com seleção de filmes e debates. O Cineclube Atlântico Negro, dirigido pelo documentarista Clementino Jr, também fez sessões da Mostra. Para a Argentina, fui a diversos festivais e tivemos parceiras por lá, como Cristina Argota, do Instituto de Pensamento Latino-Americano, em Buenos Aires. Fui também convidada para festivais no Brasil e no exterior: em Belo Horizonte, na criação da 1ª edição do Forum.doc BH; para Manaus, nos festivais organizados pela antropóloga e amiga Selda do Valle, com a UFAM²². Em Nova York, fui convidada para o *Margaret Mead*

Eu penso que o festival foi um momento de encontro muito rico, de muitas gerações, pessoas vindas de muitos lugares no Brasil e de fora, produtivas discussões se desenvolveram em torno dos conceitos de filme etnográfico, Antropologia Visual, objetividade e subjetividade no cinema e na pesquisa, questões de linguagem audiovisual.

Film and Video Festival e faço parte de seu Conselho até hoje. Em Paris fui júri do *Bilan du Film Ethnographique*, ainda com Jean Rouch e Germaine Dieterlen à frente; estive em Nuoro, na Sardenha, Itália, para o Festival Etnográfico de Nuoro. Estive também como convidada na Universidade de Oxford, Inglaterra, para falar sobre Filmes Etnográficos e Religião no Brasil, no contexto de uma exposição de fotografias brasileiras *Acts of Faith*, organizada pela antropóloga Elizabeth Edwards. Na

21 Cinema da USP “Paulo Emilio” (CINUSP) é um órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP.

22 Universidade Federal do Amazonas.

Índia, fui ao 1º Festival de Filmes Etnográficos de New Delhi, a convite dos cineastas Rahul Roy e Saba Devan. A Mostra foi homenageada, em 2005, e escrevi um texto para o catálogo, levando uma seleção de filmes.

Esses festivais de filmes etnográficos pelo mundo tornaram-se ponto de encontro para velhos e novos diretores, velhos e novos pensadores, enriquecendo e atualizando, a cada momento, as grandes questões nesse campo. Paul Henley é um desses diretores queridos, do Festival da RAI, Inglaterra²³, que esteve muitas vezes na Mostra: seja exibindo filmes ou ministrando workshops. Ele já produziu ampla bibliografia para essa área de estudos. É um dos fundadores da Escola de Manchester, onde há uma formação específica, mestrado em Antropologia Visual, com formação teórica e prática.

O público da Mostra que, nos primeiros anos não era tão presente, nos anos seguintes passou a “descobrir” o festival. Gente jovem que vinha dos laboratórios de antropologia e cinema criados nas universidades, estudantes de Cinema, Comunicação, História batiam ponto na programação do festival. As ONGs e movimentos sociais já produziam seus filmes, nosso espaço estava aberto ao diálogo. O pessoal da CUFA – Central Única das Favelas – também esteve na Mostra falando de suas primeiras produções audiovisuais. Rodrigo Felha foi um dos participantes, como também o já famoso rapper MV Bill. Muitos festivais e mostras etnográficas foram surgindo no Brasil, dentre eles o Festival do Filme Etnográfico do Recife, através da UFPE²⁴, com direção do antropólogo e realizador Renato Athias. Fiz parte do Júri de uma das edições do festival. Uma matéria publicada no O Globo, divulgando o nosso festival, numa de suas edições dizia: “Etnográfico, palavrinha que não assusta a mais ninguém!”

Em 1996, o PPCIS-NAI/UERJ organizou o seminário Imagens da África. Coordenei com o Piault uma mostra de filmes relativos ao tema. Tivemos convidados internacionais e a presença muito rara do antropólogo e fotógrafo Pierre Verger, importante nome no campo da Antropologia Visual. Sua obra fotográfica entre a África e a Bahia é conhecida no mundo todo. Morava em Salvador desde os anos 1940. Lançamos seu mais recente livro, EWÉ, sobre as ervas do Candomblé, na Casa França-Brasil, no Rio de

23 Festival de cinema etnográfico do Royal Anthropological Institute (RAI).

24 Universidade Federal de Pernambuco.

Janeiro. Organizamos uma exposição com suas fotos: “Música Africana”, com curadoria de José Inácio Parente. No mesmo ano, coordenei pelo NAI a Oficina de Construção da Imagem, com a submissão de ensaios fotográficos de participantes e leitura dos mesmos pela socióloga Miriam Moreira Leite, da USP, e pelo fotógrafo Evandro Teixeira.

Em 1999 fiz concurso para a UERJ, tornando-me oficialmente professora de Antropologia, oferecendo cursos, coordenadora do NAI, editora da revista, além de continuar realizando a Mostra. Eu me identificava como uma “militante” da Antropologia Visual, sempre correndo com vídeos para lá e para cá. Nesse mesmo ano, Cornélia Eckert e eu organizamos a publicação “Imagem em Foco: Novas Perspectivas em Antropologia”, Editora da Universidade (UFRGS, 1999). Marcia P. Leite, Rosane Prado e eu escrevemos um artigo: “O Lugar do Novo nas Ciências Sociais: o NAI, na Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais”. O artigo estabelecia os projetos do NAI e a institucionalização da Antropologia Visual na UERJ.

Marc Piault e eu criamos o Atelier Livre de Cinema e Antropologia, também em 1999, tendo José Inácio Parente no corpo de coordenadores. Foram sete edições do Atelier, atividade de extensão que tratava da história, teoria e prática em Cinema e Antropologia, com realização, em grupo, de um pequeno ensaio fílmico. Rica experiência que tem longa história para contar. Produzimos mais de 20 pequenos filmes, realizados pelos alunos. Oferecíamos aulas com a equipe de coordenadores e professores convidados: os documentaristas e professores de cinema Eduardo Coutinho, Walter Carvalho, Silvio Da-Rin, Cesar Migliorin, Consuelo Lins, o fotógrafo Milton Guran, a montadora Jordana Berg, antropólogas Clara Mafra, Regina Novaes, Rosane Prado, o antropólogo Antonio Carlos S. Lima e outros. Conseguimos apoio da FAPERJ²⁵ e CNPq para aquisição de equipamentos e técnico pela UERJ. Montamos acervo de vídeos no NAI, com mais de 1000 cópias. Pedimos doações, compramos cópias. Piault trouxe algumas da França, de seu laboratório. A antropóloga Faye Ginsburg (NYU), sabendo de nosso projeto, me deixou selecionar mais de 50 títulos de seu acervo em Nova York.

Nos três primeiros anos do Atelier, o “campo” de realização dos filmes era diversificado. Nos últimos quatro anos passamos a contar com

25 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

o Ceads, Ilha Grande e Praia de Dois Rios. Assim, a antropóloga Rosane Prado, grande parceira, passou a colaborar diretamente com o projeto. Incrível pesquisadora de campo, teve seu trabalho desenvolvido ali. A região onde fora implodido o presídio da Ilha Grande foi cedida a UERJ, com suas ruínas, como campus de pesquisa: estudantes de Oceanografia, os que estudam morcegos e outras espécies locais agora partilhavam o espaço com alunos de Ciências Sociais fazendo filmes. Havia um alojamento, com estrutura para abrigar os alunos. Nessa etapa de viagem à Ilha Grande, levávamos os equipamentos, com técnicos e monitores e um grupo de alunos, entre 15 e 20 por ano. Nossa câmera ainda era uma Super VHS (2003), depois uma HI 8 e em seguida Mini DV. Era todo um processo também difícil para obter os equipamentos adequados, som, luz, microfone. Chegávamos à Ilha e havia um velho ônibus da Polícia que nos levava até a Praia de Dois Rios. Chegávamos ao alojamento. Tínhamos reuniões técnicas e de estratégia. Formavam-se os grupos. O José Inácio atuou muito nessas atividades, sendo psicanalista e com muita experiência com trabalhos em grupo, além de documentarista, o que facilitava as etapas. Foi essencial a sua presença, especialmente no acompanhamento dos trabalhos de campo na Ilha Grande. Rosane tinha um espaço para apresentar sua pesquisa e dar informações preciosas sobre o campo. Ficava conosco os dias, também acompanhando as filmagens. As pessoas saíam durante o dia, captavam as imagens, faziam entrevistas e, à noite, traziam e a gente fazia discussões, na sala do alojamento. No primeiro ano do Atelier, o Emílio Domingos, que hoje é um documentarista bem importante, foi aluno. No segundo também se inscreveu; no terceiro, virou assistente e, em seguida, passou para a equipe de coordenação. Nos dois primeiros anos tivemos o professor de cinema, Cezar Migliorin, como editor, quando ainda não tínhamos equipamento. Em seguida, Silvio Arnaut entrou pela UERJ, quando conseguimos apoio técnico. Nos últimos anos, o trabalho técnico e de edição foi de João Gustavo Monteiro de Barros, rica parceria que segue por anos. Trabalhamos com uma metodologia que envolvia os grupos. Cada grupo assistindo ao trabalho do outro. Um processo muito produtivo. Dentre os curtas realizados, destaco o filme Campo Cru. É muito interessante porque é um vídeo sobre a impossibilidade de se fazer um vídeo naquela pesquisa. Tudo dava errado na proposta dos alunos. O vídeo acabou recuperando essa ideia e passou a trabalhar com essa impossibilidade. A pretensão de finalização de

um produto audiovisual no Atelier era de fazer um “ensaio fílmico”, como dizia Piault. No entanto, alguns projetos ganharam vida própria, especialmente nos primeiros anos, como o filme do Emílio Domingos “A Palavra que me leva além: histórias do hip-hop carioca”. O documentário ganhou menção na RBA²⁶ de Gramado, em 2002. São retornos que nos dão alegria.

No 3º Atelier tivemos o privilégio de ter João Salles como parceiro. Ele ofereceu o curso: dez aulas sobre Documentário. Um público enorme, com estudantes também não vinculados ao Atelier. Um dado interessante sobre nossos alunos: há uns anos atrás, no Festival de Berlin, cinco ex-alunos estavam com filmes concorrendo em diversas categorias.

Publicamos a revista *Cadernos de Antropologia e Imagem*, NAI, até 2007, 25 números. Como tivemos a classificação Nível A do CNPq contamos com verba para publicação. Perdemos a periodicidade e perdemos apoio. A publicação foi interrompida, embora muito bem recebida pela comunidade. Está *on-line*, no site do PPCIS/UERJ.

Nilson: Cornélia Eckert está falando que você é uma grande ativista da Antropologia Visual, uma das pioneiras da Comissão de Antropologia Visual da ABA.

Patrícia: Pegando o gancho da Cornélia, eu me lembro aqui que, além da criação dos Laboratórios de Antropologia e Imagem nas universidades, da Mostra Internacional do Filme Etnográfico, surgiram as primeiras atividades de antropologia e imagem nas reuniões da ABA²⁷ e da ANPOCS²⁸, nos anos 1990. Comecei a oferecer pequenas itinerâncias da Mostra, com filmes especiais em sessões noturnas ainda nos anos 1990, na ANPOCS. Com outros colegas, organizamos mesas e grupos de trabalhos nas RBAs e nas ANPOCS e também mostras de filmes. Fizemos um encontro na RBA de 1994, em Niterói, vinculado à pesquisa em que eu trabalhava. Entre 1994 e 1997, trabalhei no acervo fotográfico do antropólogo Luiz de Castro Faria, convidada por Heloisa Domingues, do Museu de Astronomia e Ciências Afins, junto com o antropólogo Gustavo Sorá. Professor emérito do PPGAS/Museu Nacional e ainda professor da UFF, Castro tinha sido o antropólogo brasileiro convidado a acompanhar Claude Lévi-Strauss em suas pesquisas

26 Reunião Brasileira de Antropologia.

27 Associação Brasileira de Antropologia.

28 Associação Nacional de Pós-graduação em Ciências Sociais.

no Brasil, nos anos 1930. Em 1938, refizeram o trajeto de Rondon, do Mato Grosso ao Amazonas. Era o período do Estado Novo. Fronteiras fechadas. Castro Faria, então estagiário no Museu Nacional, foi o representante brasileiro na Expedição à Serra do Norte, de junho a dezembro de 1938. Tanto ele quanto Lévi-Strauss fizeram muitas fotografias. Um belo livro foi depois publicado a partir do material do Castro, com 800 fotos, textos do diário de campo, desenhos e artigos de nós três, pesquisadores. O meu discute o lugar da fotografia no seu trabalho (Ouro sobre Azul, 2001). Na RBA, em Niterói, tive a ideia de organizar uma sessão, convidando o professor. Havia um filme, lançado em 1990, direção de Jorge Bodanzky e Patrick Menget - “A propósito dos Tristes Trópicos”, de realização francesa que tínhamos exibido na Mostra. Ele acompanha Lévi-Strauss em sua volta ao Brasil, nos anos 1980, e reúne material sobre o período, além de entrevistá-lo. É muito instigante. Pensamos que seria interessante exibir o filme e ter o professor Castro para comentar. Então foi assim uma glória ter esse grande professor, que esteve sempre ao nosso lado e que nunca tinha exposto publicamente esse material nem essa sua experiência.

Na RBA de 1996, em Salvador, já tínhamos um GT em torno do tema da Antropologia Visual e um pequeno grupo de antropólogos interessados, que se revezavam na coordenação. Eu estive junto com Carmen Rial, Sylvia Caiuby, Bela Feldman, Cornélia Eckert, Clarice Peixoto entre outros. Nessa reunião foi criado o Prêmio Pierre Verger para Filmes Etnográficos, incentivado pela professora Mariza Correia, de Campinas, que se dedicava, entre outros temas, à História da Antropologia no Brasil. Mariza era presidente da ABA e, nesse primeiro ano, Bela Bianco e eu fomos as coordenadoras. O 1º Prêmio foi para Virgínia Valadão, do Vídeo nas Aldeias, com o filme “Yákwá, o Banquete dos Espíritos”. No segundo ano do prêmio (1998) eu também coordenei, em parceria com Cornélia Eckert, em Vitória, no Espírito Santo. Virgínia Valadão foi do Júri, como também o cineasta Sérgio Goldenberg. Quem ganhou o primeiro prêmio foi Ana Luiza Carvalho da Rocha (UFRGS) com o vídeo “Narradores Urbanos”. O 3º ano foi em Brasília (2000) e quem ganhou foi o filme “Atlântico Negro”, de Renato Barbieri. Também coordenei o Prêmio com a antropóloga Sandra Carneiro e publiquei um texto sobre Antropologia Visual no Boletim da ABA daquele ano. Na ANPOCS, destaco a presença de Ana Maria Galano (UFRJ) em nosso grupo, entre outros colegas, e a criação da Comissão de Imagem e Som. Na ABA, o primeiro

GT assessor da diretoria para questões relativas à Antropologia Visual foi criado na gestão do professor Rubem Oliven, sendo eu a primeira coordenadora. Decidiu-se que as cópias dos vídeos premiados ficariam no NAI/ UERJ, para consulta, coleção ABA. Assim aconteceu por alguns anos.

Philipi Bandeira: Queria pedir licença para voltar um pouquinho lá no começo da sua fala porque acredito que seja um contexto que ainda é pouco documentado, sobretudo no que tange a Antropologia Visual e o Cinema Experimental. Tem a ver com o vídeo experimental, vídeo arte no Brasil. Não é exatamente Antropologia Visual, mas fronteira quente, porta indefinida entre a arte tecnológica, o videoarte e a Antropologia. Penso no Arthur Omar, na fotografia do Miguel Rio Branco, Claudia Andujar e o próprio Milton Guran. Ele trabalhou no Xingu também nessa época. Então eu acho que todos devem ter curiosidade sobre sua inserção e suas iniciações nesse contexto, os diálogos que você teceu nessas redes.

Patrícia: Quando falamos em antropologia visual no Brasil temos como gênese os filmes do Major Reis feitos durante a Comissão Rondon; filmes do Noel Nutels registrando contextos de vacinação no interior do Brasil (procissões, festas) ou filmes realizados por Luís Saia, durante a Missão de Pesquisa Folclórica de Mário de Andrade, mas sabemos que esse material não foi produzido durante pesquisas antropológicas. No entanto, eles trazem efetivamente um olhar para o outro, a descoberta de um outro Brasil, que até então não se conhecia, possibilitado pela imagem. O mesmo posso dizer de muitos filmes do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), depois INC, com Humberto Mauro à frente (anos 1930). Podemos resgatar essas produções com um olhar antropológico, embora tenham sido produzidas com outro objetivo. Já estamos, pioneiramente, dialogando com as artes e outras disciplinas. Já quando damos um pulo no tempo e falamos do CTI e depois do Projeto Vídeo nas Aldeias, ali se reuniram antropólogos, indigenistas, cineastas, pesquisadores, que vão pensar esse projeto juntos e articular essas linguagens inclusive para criar uma metodologia para ensinar os índios a filmar, a olhar o mundo com a câmera, a trazer o seu ponto de vista. Já era, em si, um trabalho experimental. Isso aconteceu, certamente, devido às possibilidades que o vídeo, equipamento mais leve, começava a oferecer. Se essa experimentação com a linguagem vai ser possibilitada nesses primeiros tempos na passagem da película para o

vídeo, nos anos mais recentes é também a tecnologia que nos traz novas inspirações na Antropologia Visual, com tantas possibilidades.

Mais recentemente essa questão da experimentação vem sendo fortemente incorporada à Antropologia. Existe a equipe do Laboratório de Antropologia Sensorial da Universidade de Harvard, que é exemplo. Os trabalhos podem ser apresentados como performances, como filme, artes visuais. Eles fazem muitas experimentações. Estabelecem parcerias com artistas, técnicos e abrem um leque de possibilidades. Vejo que nós ainda estamos com pouca abertura nesse campo. Na academia, nosso trabalho vem sendo aos poucos considerado e reconhecido. Mas há muito caminho ainda.

Philipi: A minha curiosidade é de visualizar um pouco mais esse contexto da arte experimental, muito em torno da imagem, focando questões da alteridade: questões raciais, por exemplo, tem muito a ver com essa passagem dos anos 1970 para 1980 que foi fértil no Brasil e pouquíssimos trabalhos foram produzidos sobre isso. Eu concordo com tudo que você colocou e me pergunto se você acha que, de certo modo, a antropologia brasileira evoluiu nesse sentido que você coloca, no sentido de se aproximar das artes. A gente percebe avanços, é um fato, mas como é que você avalia isso hoje?

Patrícia: Eu queria retomar um pouquinho à conversa anterior, você falou do Arthur Omar. Ele flerta desde sempre com a Antropologia. É um artista muito ligado à fotografia e ao cinema experimental, fez um livro incrível de fotografias que se chama “Antropologia da Face Gloriosa” (2009), livro de arte em que registra 161 rostos de pessoas no carnaval. Em 1972 fez o filme Congo. São 12 minutos alternando cartelas brancas, frases e palavras para definir as Congadas. Usa textos trazidos de autores clássicos, com músicas e imagens fotográficas. É um trabalho totalmente experimental e super instigante, que recebeu muitas críticas à época. Na 1ª edição do Atelier convidamos Arthur Omar para exibir o filme e comentá-lo. Foi muito bom. Ele trazia ali toda essa discussão que se retomava à época entre arte e ciência. E Marc Piault foi importante na animação do debate. Existem muitos filmes sobre as Congadas, mas ali ele experimentou pensar tudo o que a Congada podia significar e, para mim, consegue passar um recado forte. Queríamos dizer que nosso curso tratava de tudo isso. Na concepção do programa do curso, estávamos sempre pensando em pessoas que

pudessem trazer discussões instigantes. Ele não é um antropólogo, ele não faz parte da academia, mas é um artista muito criativo e dialógico. Aí vinha a discussão: isso é “filme etnográfico”? É um filme que dialoga com a Antropologia e que nos ensina a pensar sobre narrativas, sobre linguagem e sobre Antropologia. O “etnográfico” que pensamos é no sentido de restringir um pouco certo estilo de linguagem no documentário, que envolva pesquisa, ética, compromisso. Eduardo Coutinho mesmo falava: você vai me convidar? Mas meus filmes não são etnográficos! O que é “Edifício Master” senão uma aula de Antropologia? Ou “Theodorico, o Imperador do Sertão”? Em todas as edições do festival lá estava ele sentado em alguma sessão, nos dando a honra! No evento dos 20 anos da Mostra, em 2013, exibimos o filme “O Mestre e o Divino”, de Tiago Campos. É um filme longo, muito interessante, a partir de materiais gravados na aldeia Xavante de Sangradouro, tanto pelo padre salesiano Adalbert Heide, da missão local, que vivia lá desde os anos 1950 quanto as feitas pelo Divino Tserewahú, cineasta indígena, a partir dos anos 1990. Convidei Eduardo Coutinho. Ele já estava bem envelhecido, cabelo enorme. Era dia de temporal. Chegou para a sessão, com o Claudius Ceccon, do Cecip. Pedi ao meu filho Lourenço, que é fotógrafo e cineasta, para fazer fotografias. Acabou o filme e Coutinho foi o primeiro a fazer perguntas, ficou até o fim. Aí, Lourenço, disse depois: “- na hora em que ele começou a fazer perguntas, eu liguei a câmera e comecei a filmar porque era uma coisa assim fantástica!” Essas experiências

Aí vinha a discussão: isso é “filme etnográfico”? É um filme que dialoga com a Antropologia e que nos ensina a pensar sobre narrativas, sobre linguagem e sobre Antropologia. O “etnográfico” que pensamos é no sentido de restringir um pouco certo estilo de linguagem no documentário, que envolva pesquisa, ética, compromisso.

que tivemos em muitos momentos na Mostra foram inesquecíveis. Muito aprendizado, trocas, pontos de vista.

Voltando à questão dos equipamentos, de que estávamos falando, Jean Rouch foi um grande exemplo nessa questão de valorizar os equipamentos e o desenvolvimento da técnica nos seus filmes na África. Foi patrocinado pela empresa de fabricação de câmeras suíça Aaton para experimentar novos modelos, buscando câmeras mais leves e

menores para facilitar o uso de câmera na mão. Conta a lenda que numa dessas idas, perdeu o tripé e passou a usar a câmera na mão, podendo fazer mais movimento e se aproximar das pessoas. Inspiração para o nosso Cinema Novo. Acho que hoje, por um lado, tudo foi facilitado, mas não deixa de ser importante que se tenha conhecimentos técnicos, de linguagem, um bom equipamento de som, edição de qualidade, tudo isso é preciso. Os cineastas indígenas no Brasil estão fazendo filmes incríveis e sabendo utilizar e explorar os equipamentos, os drones, em seu trabalho e fazer parcerias.

O Takumã Kuikuro fez um trabalho pro Instituto Moreira Salles, no programa Moreira Salles Convida, durante a pandemia. É um filme de seis minutos: os mais velhos explicando para a aldeia as questões que envolvem o Covid. Muito bem feito. Carlos Fausto, antropólogo do Museu Nacional, fez pesquisas junto aos Kuikuro e dirigiu o filme Hiper Mulheres, com Takumã e Leonardo Sette. O filme ganhou prêmio em todo lugar e o 1º prêmio no Festival de Gramado. Eu soube de um prêmio de fotografia do CNPq para o Edgar Xakriabá, de Minas. A UFMG tem cursos voltados para os índios, na área da educação. Nessas horas sinto que estamos conseguindo furar umas cercas.

Voltando a alguns pontos de minha trajetória no campo da Antropologia Visual, queria citar uma mesa que coordenei na Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), em Porto Alegre (2019): “A Contribuição de Marc Piault ao Fortalecimento da Antropologia Visual Brasileira”, com Claudia Magni, Emílio Domingos, Carmen Rial. Cornélia foi debatedora. Foi muito enriquecedor ver o olhar de cada um sobre o trabalho de Marc na experiência brasileira da Antropologia Visual. Aprender antropologia visual, dizia ele, é ver filmes, ver clássicos, entender a lógica das imagens. Passava uma aula inteira vendo, por exemplo, Rituais e Festas Bororo, analisando plano a plano, mostrando o que era plano americano. Esse filme é considerado o 1º filme etnográfico do mundo. Pierre Jordan publicou uma obra em que identifica os primeiros filmes etnográficos realizados nos diver-

Acho que hoje, por um lado, tudo foi facilitado, mas não deixa de ser importante que se tenha conhecimentos técnicos, de linguagem, um bom equipamento de som, edição de qualidade, tudo isso é preciso.

sos países. A capa é um fotograma de Rituais e Festas Bororo (1917). Não é documentação simples, é um filme montado para contar uma história.

Sobre os filmes que fiz, foram poucos. Curadoria de filmes, produção de mostras e festivais, ensino e pesquisa, difusão da Antropologia Visual tem sido meu interesse. Ganhei um edital do MinC (2013) para fazer um curta de cinco minutos, que deveria ser dirigido por mulher com tema mulher. Prêmio Carmen Santos. “Alumbramento: Retratos de Mulher”, com fotografias de família sobre mulheres no início do século 1920 (com Lourenço Parente). Há uma poesia e uma atriz no filme. Fiz também a coordenação de um documentário sobre os 50 anos da RBA, convidada pela ABA. Chamei Emílio Domingos e Simplício Neto para a direção. Está no site da ABA, um importante documento de memória. Depois fiz o curta:” Conversa com Gilberto Velho”, com João Gustavo M de Barros, exibido no Museu Nacional em homenagem ao querido mestre.

Claudia: A primeira questão, que eu acho que fica muito presente na tua narrativa e no que a gente conhece também, é a influência do José Inácio Parente na tua produção. Sabemos da importância dele como teu parceiro no Interior Produções e em outros projetos que você comentou agora. Ai não podemos deixar de lembrar de Margaret Mead e Gregory Bateson e de uma série de casais que fazem essa dobradinha entre Antropologia e Artes. Então pergunto: qual a importância dos afetos nesse diálogo interdisciplinar? Para além de um diálogo dos saberes, de conhecimento, existe um diálogo afetivo.

A segunda questão: acho que foi na penúltima RBA (2016), você foi homenageada pelo Comitê de Antropologia Visual pelas contribuições que deu ao Prêmio Pierre Verger, principalmente, tendo coordenado os três primeiros anos do Prêmio e o Comitê também. Por outro lado, você editou, por 12 anos, os Cadernos de Antropologia e Imagem (10 anos com Clarice). Outro aspecto que você destacou bastante aqui é o Festival Internacional do Filme Etnográfico. Então todos esses casos - os Cadernos, o Prêmio Pierre Verger, o Festival - são iniciativas que contribuíram enormemente para a circulação das obras em Antropologia Visual, para o aprofundamento das reflexões, para a criação de um público. Lembrando que nós estamos falando de um período em que a web não estava disponível, esses materiais todos não estavam disponíveis, como você já salientou aqui. Ter acesso a esses filmes e aos livros era uma coisa muito difícil. Através dessas iniciativas foi

possível a circulação de saberes, que foram extremamente importantes. Há 30 anos eu estava começando e a gente tateando, porque não tínhamos referências. Para mim e para todos os colegas foram absolutamente basilares essas iniciativas de circulação, de ter acesso aos filmes, de ter acesso à literatura. Então a segunda pergunta que eu teria é: qual a importância da constituição de circuitos, redes para veiculação das obras, a criação de um de público interessado que até então era muito escasso?

E outra questão que você já tocou de alguma maneira, mas se quiser complementar, seria sobre a influência do Marc Piault no ensino e no interesse pela Antropologia Visual do Brasil.

Patrícia: Sobre a 1ª questão, Claudia, sobre minha parceria com José Inácio. Foi uma descoberta na minha vida em todos os sentidos. É um grande amor. Construímos uma parceria muito rica, desde o começo, com muitos interesses em comum. O Carlos Brandão é um grande amigo dele da juventude, desde os 18 anos, fizeram Psicologia juntos, tornou-se poeta, educador e antropólogo. Conheci o Brandão no ISER e ele passou a ser uma pessoa admirada por mim, um amigo. Tinha estudado também as Folias de Reis em Minas e São Paulo. Então, foi através do Brandão que conheci José Inácio. Já vem daí a rede de afetos e de encontros. Fui à sua casa, com o pessoal do ISER, ver um filme que ele e Brandão tinham feito: “A Trama da Rede”. Desse encontro programamos uma ida coletiva (1982) a cidade de São Luiz do Paraitinga, no interior de São Paulo, para a Festa do Divino, uma festa incrível. José Inácio e Brandão tinham feito um segundo filme, esse sobre a festa. Fomos exibir o filme na cidade: “A Divina Festa do Povo”. E, ali, tudo começou. Vamos a essa festa quase todos os anos, José Inácio tem um vasto acervo de fotos, já fizemos exposições lá e em outros lugares. Nossos trabalhos sempre reuniram muitos amigos, como equipe de produção ou como público. Fizemos do trabalho um pouco da nossa história de vida, modo de ser, forma de estarmos juntos. Trabalhamos em casa, temos um escritório à parte, mas no contexto da casa. É um escritório pequeno, mas ali se construía a Mostra e se constroem nossos projetos. Os estagiários da Mostra passavam o dia em nossa casa-escritório, o José Inácio fazia almoço para todo mundo. Sempre uma festa. Lourenço, nosso filho, está com 32 anos, cresceu na Mostra, vendo tudo acontecer e participando, assim como os filhos mais velhos dele. Nosso trabalho sempre foi profissional, mas sem deixar de lado a marca do afeto. Claro que existem tensões, produções com baixo orçamento e muitos imprevistos.

Sobre a homenagem que me foi concedida pela ABA, na gestão do meu colega Antonio Carlos de Souza Lima, na presidência, e sua, no Comitê de Antropologia Visual, foi uma felicidade só. Eu também estava com um severo problema de saúde e a lembrança do meu nome me deu grande conforto e alegria. Eu sei que realmente batalhei muito pelo avanço da Antropologia Visual entre nós, mas receber esse reconhecimento dos colegas foi e é muito importante. Tive sempre essa preocupação de fazer circular, de fazer com que os alunos se envolvessem, de oferecer caminhos para os alunos, para quem estivesse chegando e quisesse entrar nesse campo da Antropologia Visual, que os instrumentos e ferramentas pudessem estar à disposição. Quando criamos o NAI, na UERJ, a revista, o acervo de filmes, o curso de formação, a ideia era sempre essa - e também com a Mostra: informação e formação. E foi muito bom receber esse reconhecimento dos meus pares. Sigo com esse interesse e essa energia.

Sobre Marc Piault, ele teve muita influência no desenvolvimento do meu olhar e da minha prática em Antropologia Visual. Trouxe um arcabouço teórico muito importante, com filmes e bibliografia. Acho que para muitos outros colegas também. Ele trazia tudo já mais estabelecido para impulsionar o que estávamos construindo. Ele nos apresentou bibliografia e filmografia singular no campo. Veio muito disposto a trabalhar. Ficou um ano como professor visitante na UERJ. Casou-se depois com a antropóloga Patrícia Birman e passou a morar a maior parte do tempo aqui no Brasil, no Rio. Colaborou de perto com a UERJ, participando de pesquisas na área de Religião com outras colegas, além da Antropologia Visual. Conhecia bastante os documentários brasileiros do Cinema Novo e se interessava pela produção brasileira recente. Aqui também descobriu muita coisa. Encontrou no NAI um campo fértil para desenvolver em conjunto suas atividades em Antropologia Visual. Nessa época, eu já coordenava o NAI sozinha e fizemos várias parcerias de trabalhos, mostras de filmes, palestras, aulas, seminários. Fizemos um grande projeto para a FAPERJ e para o CNPq: "Recursos Audiovisuais e Ciências Sociais", que propiciou a realização do Atelier. No Atelier, especialmente nas atividades da Ilha Grande, a presença de Piault em campo era sempre uma fonte inesgotável de ideias e reflexões, quando não estava assobiando, feliz, olhando a paisagem! Uma figura inspirada. O filme "Campo Cru", ao qual já me referi, que tem como diretores Gabriel Zagury, Mariana Mendonça, Mario Wiedemann, Natânia Lopes e Shayenne

Bueno, partiu de um processo em que nada dava certo. Piauxt trouxe a ideia para o grupo de como essa dificuldade de fazer o filme podia ser a sua própria narrativa. E “Campo Cru” é um filme que ganhou o mundo, esteve em festivais universitários e é utilizado em sala de aula. Com certeza suas experiências filmando com Rouch, na África, construindo os filmes com os informantes, discutindo a narrativa na situação de filmagem, ofereceu-lhe muita prática para trabalhar com os alunos. Rouch trabalhou o conceito de “antropologia compartilhada”, a partir da experiência de seus filmes. Seus primeiros personagens passaram a ser também autores das histórias. Ele trazia toda essa possibilidade de fabulação junto com esses amigos que passaram a ser a trupe do Rouch. “A antropologia ou é compartilhada ou não é antropologia”, dizia Jean Rouch. Acho então que ter o Piauxt aqui possibilitava a todos nós termos um atalho muito particular para esse mundo do Rouch, tão importante para os estudos de Antropologia Visual. Os conceitos trazidos pela obra de Jean Rouch como etnoficção, fronteiras entre arte e ciência, antropologia compartilhada, cinema verdade, Piauxt estava sempre discutindo e atualizando. À época da visita de Jean Rouch ao Brasil, na 3ª Mostra, o pessoal do LISA/USP fez um filme muito interessante: “Jean Rouch Subvertendo Fronteiras”. O filme tem entrevistas com ele, trechos de seus filmes e conceitos básicos, numa linguagem autoral. Particpei de dois eventos em homenagem a Rouch, nesses anos. Colóquio Internacional Jean Rouch, que aconteceu no Instituto Moreira Salles, em 2009. Fiz uma apresentação que se chamou “Meu Mestre Louco: Jean Rouch e a Mostra Internacional do Filme Etnográfico” (publicada no catálogo). O outro foi na RBA, em Brasília, em 2018, uma mesa redonda em sua homenagem, coordenada pelo antropólogo português José Ribeiro.

Claudia: E o livro do Piauxt, publicado aqui com anos de atraso?

Patrícia: Exatamente 17 anos. Publicou em 2000, em Paris. Aqui só em

Rouch trabalhou o conceito de “antropologia compartilhada”, a partir da experiência de seus filmes. Seus primeiros personagens passaram a ser também autores das histórias. Ele trazia toda essa possibilidade de fabulação junto com esses amigos que passaram a ser a trupe do Rouch. “A antropologia ou é compartilhada ou não é antropologia”, dizia Jean Rouch.

2017 (UNIFESP²⁹), depois de muitas tentativas que fizemos. Fiz a orelha do livro e a Cornélia a introdução. O Marc inclui, na história dessa relação Cinema e Antropologia, o que acontece no Brasil, completando uma lacuna de obras estrangeiras. A obra de Reis, cinegrafista do Rondon, e toda a produção fílmica e fotográfica que foi feita nessa época está citada no livro.

Por falar na obra do Major Reis, queria mencionar um fato interessante. Em 2005 fui convidada para ir a Aberdeen, na Escócia, para reunião da ASA, Associação de Antropologia Social deles, coordenada pelo Tim Ingold. Apresentei o texto “Como fazer Antropologia com Imagens?” Nessa apresentação, fiz um panorama do que acontecia no Brasil nesse campo e falei da importância dos trabalhos do Major Reis. Exibi “Rituais e Festas Bororo”. Ao final, peguei a cópia e dei para Paul Henley. Ele já tinha se tornado um grande amigo nosso, esteve diversas vezes no Brasil, trabalhou com índios na fronteira do Brasil com a Venezuela, fala espanhol, português. Algum tempo depois desse encontro em Aberdeen ele me escreveu: “Patrícia, aquele filme que você me deu virou um projeto de pesquisa, eu estou indo para o Brasil, estou fazendo uma pesquisa muito grande sobre esse filme.” No final, a pesquisa envolvia também Sylvia Caiuby e Edgar Teodoro da Cunha. Fizeram um artigo publicado pela *American Anthropology* e a revista da Fapesp traduziu. Eles defendiam a tese de “Rituais e Festas Bororo” como primeiro documentário na história do cinema etnográfico, baseado em toda a pesquisa complementada pelo Paul. Em seguida, a revista da Fapesp me escreveu perguntando minha opinião sobre o argumento dos autores. Escrevi em defesa e publicaram. Piault também era forte aliado na defesa dessa tese.

Nilson: Que recomendações você daria para as novas gerações, para o estudante que quer começar a trabalhar com antropologia visual, cinema, fotografia, enfim, com as linguagens visuais? Emendo também com um comentário da Cornélia que diz que na RBA de Niterói, em 1994, foi a primeira vez que vocês abriram um debate sobre o tema da ética na pesquisa em Antropologia Visual. Como você acha que avançamos nesse tema? Relacionando a própria legislação, claro, mas também sobre a transmissão desse tema na tua experiência de ensino. Stephanie também faz uma pergunta sobre como você vê potencial antropológico em imagens feitas com a câmera

29 Universidade Federal de São Paulo.

do celular. É possível a produção visual em Antropologia utilizando apenas o celular? O áudio é bom? Caio também pergunta se existe algum trabalho que você gostaria de ter feito e por algum motivo não conseguiu realizá-lo?

Patrícia: Dicas para trabalhar com Antropologia Visual. Hoje temos disciplinas, cursos, núcleos, pesquisas nas universidades. Contatar pessoas envolvidas nessas atividades. Os festivais dedicados ao documentário e filmes etnográficos são muitos. Em tempos virtuais, podemos acompanhar festivais daqui e de fora. Ver e rever filmes clássicos e contemporâneos é fundamental, como diria Piault. Hoje temos importante bibliografia em português e o acesso aos outros textos é facilitado pela web. Se você quer trabalhar com fotografia, também há muitos textos. São inúmeras as exposições de fotografia, de fotógrafos sem formação em Antropologia, mas que mergulham num tema e em um campo, com preocupações não só estéticas, mas também éticas semelhantes às nossas. Imperdíveis. Uma recente exposição da fotógrafa Claudia Andujar, no Instituto Moreira Salles, sobre sua vivência junto aos índios Yanomami é ótimo exemplo. Na UERJ conseguimos sensibilizar professores que nunca tinham trabalhado com a questão da imagem, que começaram a perceber a importância e a valorizar a linguagem audiovisual nas pesquisas sociais. Os alunos têm que buscar esses caminhos, grupos e participar, trazendo ideias e tecnologias novas. Vale alguma formação na área de cinema, vídeo, fotografia e plataformas digitais. Nos encontros da RBA, discussões boas acontecem. De vídeos e fotografias do Prêmio Pierre Verger, podem sugerir ideias.

Sobre a questão do celular, acho que podemos usar sim. Filme se faz com diferentes equipamentos, todos hoje com muita qualidade. Mas sempre é bom ter um aprendizado de som, de luz, para fazer o melhor. Tudo exige algum conhecimento, mas acho que você consegue fazer imagens interessantes, você consegue editar esse material. Se no tempo do Atelier tivéssemos essa oportunidade, teria sido uma riqueza. Eu acho que o desenvolvimento da técnica e dos equipamentos também interfere no desenvolvimento da linguagem. Com o celular, a aproximação com as pessoas é facilitada. Importante em tudo isso é pensar no encontro com o personagem, na ética do trabalho, na linguagem.

Sobre o tema da ética, ele tem que estar presente o tempo todo, a ética na pesquisa, a ética na fotografia, nos filmes, os direitos autorais e de ima-

gem. Não é mais possível fazer filmes, fotos sobre as pessoas, mas com as pessoas, no sentido de consentimento ou mesmo de trabalho conjunto.

Tenho sim uma frustração de não ter publicado minha dissertação de mestrado sobre as Folias de Reis, recheada de fotografias. O trabalho já foi citado por muitos autores que pesquisaram a Folia depois de mim, como Wagner Chaves, Daniel Bitter, entre outros, considerado pioneiro. Fiz tentativas, mas nunca deu certo. Até hoje tenho contato com o pessoal da Mangueira onde, das duas Folias, criaram uma: Sagrada Família da Mangueira, cujos componentes são familiares e amigos das primeiras que conheci. Eles me pedem esse produto, consideram referência importante para a história deles. A outra é o filme de Taquile não finalizado. Chegou a ser pré-editado, pela montadora Luelane Corrêa, que montou os filmes do José Inácio. É um material muito bonito, fruto de uma experiência rica no campo da Antropologia Visual ainda tateante.

Em 2017 criei um curso com a Fabiene Gama, Antropologia Visual, aberto ao público, em espaço particular de aulas de cinema, na zona sul do Rio. Foi uma experiência rica, reunindo pessoas com interesses diversos. Em 2018, recebi um convite que me deixou bem animada: oferecer um curso para pesquisadores que se candidataram à vaga de pesquisa, na TV Globo. Um curso de Antropologia Visual. Achei muito bom esse despertar de interesse da mídia para nosso trabalho. Um workshop de um dia inteiro, com filmes e conversas. Antropologia Visual: um Roteiro para Pesquisa com Imagem e acho que valeu muito.

Vivemos agora tempos difíceis. A cultura ficou sem financiamento. Não dá pra sonhar muito. Tenho um projeto com Marco Antonio Gonçalves paralisado, com a pandemia. Temos projeto no Itaú Cultural, da Interior Produções, aguardando avaliação, a partir de material fotográfico produzido no Xingu pelo José Inácio, em 1968 (livro e exposição). Estou mais presente na ABA. Esse ano no Júri do Prêmio Pierre Verger e organizando simpósio e exposição. Aprendi muito sobre o cinema indígena, especialmente com a Mostra, exibimos mais de 40 títulos de realizações indígenas do VNA e outros. Me aproximei do Vídeo nas Aldeias, faço parte do seu Conselho.

Claudia: Vários laboratórios surgiram dando continuidade a esse trabalho inovador que você ajudou a implantar no Brasil. De alguma forma você está presente através das gerações. Todas essas iniciativas que você

ajudou a construir estão presentes. Muitas pessoas que você não conhece foram beneficiadas por esse trabalho. Para mim, é muita gratidão.

Patrícia: Agradeço palavras tão tocantes de uma colega que, junto comigo, também construiu o campo. É uma rede, uma teia. Acho que os trabalhos dos novos Laboratórios, a criação de prêmios para fotografias etnográficas, novos Festivais de Filmes Etnográficos e de documentários, Festival Aruanda do Audiovisual (PB), Festival de Cachoeira (BA), Cine Kurumin (Festival Cinema Indígena), Festival de Filmes Etnográficos do Pará, estudos e pesquisas têm nos mostrado a força desse campo. O LABOME faz com esses registros um divisor de águas. O que faz a história é o conjunto dessas histórias.

Queria dar ainda uma palavrinha sobre esse protagonismo dos cineastas indígenas hoje e sua potência. Fiz uma *live* no mês passado a convite de um escritório de arte de São Paulo: Kura. Queriam saber se eu podia montar algo sobre cinema indígena, interessados no campo da arte indígena. Pensei num encontro em que estivessem o Takumã Kuikuro, o Alberto Álvares Guarani, o Vincent Carelli e eu. São olhares bem diferentes, com seus saberes. Foi uma proposta arrojada. Era aberto ao público. Tivemos mais de 100 pessoas em um domingo pela manhã. Foi de uma riqueza enorme. Partilhar ideias com os índios, ouvi-los, é um privilégio. Guardam o saber ancestral e ao mesmo tempo aprendem a técnica rapidamente. Takumã declarou que aprendeu a filmar antes de falar português. Era bem jovem. A oficina do VNA acontecia na aldeia. A sorte dele é que o antropólogo Carlos Fausto falava a língua, ajudava então no aprendizado. Alberto tem outra formação. Estudou no Museu do Índio, UFF e UFMG. É de uma sabedoria Guarani estonteante. Ouvir Vincent sobre a trajetória do Vídeo nas Aldeias e seus projetos atuais de digitalização do acervo e devolução da produção realizada às diversas etnias é sempre uma luz que se abre nas trevas e nos faz crer que a generosidade, a solidariedade e o sonho existem.

Doi: 10.35260/54210119p.212-233.2022



João Martinho Braga de Mendonça é Professor associado da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) nos cursos de graduação e pós-graduação em Antropologia, líder do grupo de pesquisa Antropologia Visual, Artes, Etnografias e Documentários (AVAE-DOC), trabalha com formação e gestão de acervos no Laboratório de Antropologia Visual Arandu (UFPB) em Rio Tinto-PB. Realizou pesquisas sobre o uso de imagens nas obras de Roberto Cardoso de Oliveira, Curt Nimuendaju, Margaret Mead e Gregory Bateson, sob orientação de Etienne Samain (UNICAMP). Desenvolveu estágio pós-doutoral na Universidade da Califórnia, Berkeley, sobre história da antropologia e coleções fotográficas, sob a supervisão de Ira Jacknis. Realizador dos filmes “Passagem e Permanência” (2012) e “Memórias Retomadas” (2015), foi curador em diferentes edições do Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife (FIFER), bem como em outras Mostras, tais como a 20a Edição do Prêmio Pierre Verger (ABA) em 2016 e a Mostra Arandu em 2020.

Como se estivesse sempre encantado: entrevista com João Martinho¹

João Martinho Braga de Mendonça

Caio Nobre Lisboa

Nilson Almino: Eu queria agradecer a presença do professor e já vou fazendo logo a primeira questão, que é exatamente para que ele possa contar a sua trajetória pessoal nesse campo, na Antropologia Visual, desde quando começou até o momento contemporâneo. Pode ser professor? A palavra é sua.

João Mendonça: Agradeço, primeiramente, o convite, quero dizer que é difícil a gente se encontrar num momento de pandemia como esse em que a gente está vivendo no país. Assistir aos depoimentos desse projeto de vocês tem sido muito estimulante, muito bacana! Poder ver o trabalho feito nas universidades sendo divulgado, as trajetórias de pesquisadores tão importantes nessa nossa área, como parte de um diálogo amplo e interessante que vai sendo tecido. Então agradeço muito ao Nilson e à equipe do Labome, por essa iniciativa e pelo convite para tomar parte nesse diálogo, como alguém que vem de uma nova geração, mas que tem acompanhado o debate que temos nessa área já há vários anos. Acho que, num primeiro



¹ A entrevista foi realizada em 30 de julho de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/Zq7kVgqEQog>. Os entrevistadores foram: Nilson Almino de Freitas, Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira e Claudia Turra Magni.

momento, eu penso nas cidades, onde a gente nasce, onde a gente vive, para onde a gente se muda. Então eu nasci em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, e meus pais vieram do interior, do Sul de Minas, vieram morar na grande cidade para trabalhar: ele como professor num colégio e ela como funcionária do Estado. Cerca de 15 anos depois, quando meu pai faleceu num acidente de carro em 1978, eu tinha 6 anos. Foi depois disso que saímos do aluguel, no bairro Santo Antônio, e fomos para um apartamento financiado pelo BNH², na periferia de BH, num bairro chamado Califórnia, por onde andei muito a pé e de bicicleta. Alguns anos depois, acharam por bem que minha mãe se mudasse para o interior, no Sul de Minas, mais perto da família e dos irmãos dela. Fomos para Itajubá, cidade próxima de Brazópolis, eu tinha onze anos.

Digo isso porque estou pensando numa trajetória antropológica e essa minha trajetória talvez não se encaixe muito num sentido mais clássico de Antropologia, que é aquele de você sair de Londres para uma ilha do Pacífico ou de conviver longos períodos em aldeias indígenas mais ou menos distantes. Eu não vivi nenhuma experiência formadora desse tipo, o choque de alteridade que experimentei foi mais em relação a essas mudanças de

Minhas primeiras pesquisas são mais sobre acervos fotográficos e história da Antropologia Visual, então as cidades onde vivi acabaram por se tornar também um tipo de campo por onde desenvolvo também reflexões antropológicas.

Essas primeiras mudanças, portanto, entre a infância e a juventude, se tornaram muito marcantes com o passar do tempo.

uma cidade para outra, no Brasil e, só mais recentemente, morando por alguns meses na cidade de San Jose, nos Estados Unidos. Minhas primeiras pesquisas são mais sobre acervos fotográficos e história da Antropologia Visual, então as cidades onde vivi acabaram por se tornar também um tipo de campo por onde desenvolvo também reflexões antropológicas. Essas primeiras mudanças, portanto, entre a infância e a juventude, se tornaram muito marcantes com o passar do tempo.

Foi muito depois que eu vim processar os significados destas primeiras experiências de mudança, a partir do estu-

2 Banco Nacional de Habitação, que corresponderia ao que o financiamento da Caixa representa hoje.

do da Antropologia e da imagem. Foi quando comecei a refletir sobre isso, sobre o significado desses primeiros estranhamentos para minha própria formação, a começar pelo jeito de falar, que é muito diferente de um lugar para o outro. Me lembro, por exemplo, de como tive mais contato com a natureza e a roça, quando saímos de Belo Horizonte. Havia um tio que criava animais num sítio, lá não tinha gente empregada, ele fazia quase tudo sozinho e tentava me ensinar coisas desse mundo rural, ele falava de como era importante saber dar um “golpe de vista” para conduzir vários bois no pequeno espaço do curral, onde se tratava de vacinar e cuidar desses animais individualmente. Então, com uns doze ou treze anos, conduzindo no curral aqueles animais, que eram enormes para mim, havia alguns riscos e, de fato, uma vez quase fui esmagado na cerca, mas fiquei só com o braço doendo por uma semana.

Então tudo isso são reflexões, digamos, retrospectivas que a gente faz sob a luz da teoria. Essa noção de “golpe de vista”, que meu tio procurava me ensinar, eu associei com a teoria fotográfica, através daquele ensaio do Philippe Dubois sobre o ato fotográfico, em que ele vai desenvolver a ideia de que a fotografia é um golpe e um corte. Então fiz uma relação entre o “golpe de vista” e o golpe fotográfico de Dubois, ou mesmo com a noção de orientação em Vilém Flusser. O “golpe de vista”, na prática, era como se fosse um *flash* que você joga para reconhecer uma situação e se orientar a partir dali. Essa é uma característica analítica da fotografia, em um golpe ela congela a imagem da cena e te permite analisar uma situação. Então, através desse jeito de olhar, nesse “golpe de vista”, você tem uma rápida orientação sobre como intervir, como se reposicionar nessa cena.

Da mesma maneira, esse tio, que era o “irmão da mãe”, bem como toda a memória familiar que tenho, se tornaram também objeto de reflexões retrospectivas, através das problemáticas de parentesco que a gente vai estudar bastante em Antropologia. A mesma coisa em termos da Antropologia Urbana, já que entre 1970, 80, 90, 2000 e 2010,

Essa noção de “golpe de vista”, que meu tio procurava me ensinar, eu associei com a teoria fotográfica, através daquele ensaio do Philippe Dubois sobre o ato fotográfico, em que ele vai desenvolver a ideia de que a fotografia é um golpe e um corte.

vivendo em cidades grandes, médias ou pequenas, de estados e regiões diversas, uma reflexão sobre as dinâmicas urbanas e suas transformações ao longo do tempo se torna inevitável, alimentada também por essas incursões no mundo rural de que falei há pouco, que me ajudavam a perceber o que havia por trás da tese do “contínuo folk-urbano”. Por outro lado, mesmo o conhecimento da história dos povos indígenas, me remetia à cidade onde passei a infância, já que metade das ruas principais do centro de BH têm nomes indígenas: Tamoios, Tupis, Guaicurus, Aimorés, Goitacazes, etc. Então, com dez anos, andando de ônibus sozinho pela primeira vez, eu tinha esses nomes na cabeça para me orientar e não me perder.

Mas depois de Belo Horizonte e Itajubá, veio outra grande mudança, dessa vez sem a família, para Campinas, cidade do interior do Estado de São Paulo. Fiz o vestibular e ingressei em Ciências Sociais na Unicamp, vestibular que, em 1990, já era pensado em termos nacionais, era gente que vinha de todo o país, muito interessante, não era vestibular apenas de um estado, era um vestibular nacional. Claro que hoje em dia muitas universidades, a partir do ENEM, são também pensadas dessa forma. Uma outra dimensão dessa abrangência nacional da educação de nível superior, seja na Unicamp como nas [universidades] federais, são as políticas de ingresso para estudantes indígenas, quilombolas, de escolas públicas, entre outros, gente que vem agregar uma diversidade de perspectivas num mesmo ambiente de formação, com toda a dificuldade que isso também implica.

Aqui, onde eu dou aula hoje, no campus IV da UFPB, em Rio Tinto, litoral norte da Paraíba, nós temos vários estudantes indígenas e de áreas rurais, mas que são, em sua maioria, dessa mesma região, até porque estamos bem ao lado das Terras Indígenas Potiguara. Mas temos recebido também vários estudantes de outros estados e regiões, inclusive de São Paulo. Então isso cria uma diversidade que, para a Antropologia, tem um sentido muito especial. Existe também muita dificuldade para esses estudantes se manterem na universidade, tanto para quem é da região, como para quem vem de fora. Nesses últimos tempos, principalmente, parece faltar cada vez mais uma política efetiva de apoio às universidades públicas e à assistência estudantil, que seja capaz de valorizar essa diversidade que foi alcançada com os vestibulares nacionais.

[Queda da conexão de internet]

Nilson: Você estava falando exatamente da sua entrada na Unicamp.

João: Pois sim, em Campinas, no distrito de Barão Geraldo, ficava o campus universitário e também a moradia estudantil. Lembro que havia uma conexão muito forte com a USP, na capital do estado. São Paulo ficava a cerca de uma hora e meia de carro, a ponto de haver vários professores e estudantes que moravam em São Paulo, iam para Campinas dar ou assistir aulas, depois voltavam para São Paulo. Era todo um universo muito novo para mim.

Nessa cidade eu acabei ficando cerca de doze anos, é quando minha trajetória pessoal vai se encontrar com essa trajetória dos grandes pesquisadores da Antropologia Visual brasileira. Um tempo difícil em termos pessoais, pois o custo de vida era alto e a solidão era grande, mesmo com tanta gente, de tanto lugar. Cheguei a ficar deprimido e doente, ao passo em que vivenciava uma espécie de abertura de perspectivas e horizontes, sempre muito estimulante.

No curso de Ciências Sociais fui tomando mais contato com a própria Antropologia, me lembro de vários professores, Bela Feldman-Bianco, Ana Niemeyer, Vanessa Lea, Robin Wright, Heloísa Pontes, Antônio Arantes, Mauro Almeida, Nádia Farage, Rita Morelli, Mariza Corrêa. Então, é uma turma bastante interessante, que foi me levando para a Antropologia, como opção desse curso, ao invés de Sociologia ou Ciência Política. A gente optava acho que no terceiro ano. Minha escolha foi por ser uma outra perspectiva de alguma coisa que era, digamos, totalmente diferente, que era essa alteridade, essa perspectiva de compreensão de outras formas de viver o mundo. Portanto, para mim, significava uma abertura muito grande em termos do pensamento, seja para refletir minha trajetória pessoal, como já falei, seja para entender a abrangência daquilo que a gente concebe como sendo a própria humanidade, essa condição de ser gente, num lugar onde se vive... e a Antropologia abria, digamos assim, várias dimensões do que seria essa reflexão, essa condição.

Mas não pensava ainda em fazer pós-graduação e sentia, às vezes, que as Ciências Sociais era um curso muito teórico, curso que escolhi porque me preocupava bastante com problemas sociais e ambientais, aspirava por transformações na sociedade, mas me parecia, num certo momento, que, para tanto, deveria buscar outras coisas, mais artísticas. A universidade

permitia esse movimento; então fiz várias disciplinas nos outros cursos, como os de Artes Cênicas, Música, com Fernando Faro, História, com Luiz Marques, Letras, Dança. Nesse último caso, era uma disciplina de produção videográfica, com o professor Roberto Berton, e tentamos adaptar um conto de Franz Kafka, *Carta ao Pai*, para uma performance cênica em estúdio, inspirados pelo teatro-dança do Butoh, fascinados que estávamos com a descoberta de Kazuo Ohno por meio de uma colega do teatro, Milena Mesquita. Tínhamos como atores colaboradores o Péricles, outro colega do teatro, como filho, e o Nino, se não me falha a memória, que era um funcionário apaixonado pelas artes, no papel do pai.

Isso foi produzido com uma câmera de VHS num cenário que improvisamos com coisas velhas, inclusive as que minha mãe tinha guardado de meu pai: uma “mala de solteiro”, diversos papéis escritos, jornais antigos, um tinteiro... Um colega disputava comigo a direção e os constantes ajustes do roteiro que fizemos juntos. Foi possivelmente minha primeira experiência minimamente organizada de filmagem, chegamos a iniciar a edição do material numa ilha para VHS que era, basicamente, dois aparelhos de videocassete acoplados a uma espécie de gerador de caracteres e efeitos, se me lembro bem. Infelizmente, por várias razões, não chegamos a avançar com isso. Era um tipo de edição linear, não tão antigo como na moviola, de película, que depois cheguei a ver de perto, mas era a maneira antiga de editar, antes do vídeo digital e da edição não-linear.

Passei também a querer trabalhar com fotografia, quando ela surgiu para mim, ainda na graduação, por meio de um curso oferecido no Instituto de Artes, pelo professor Fernando de Tacca, isso foi entre 1992 e 1993, quando fiz outro curso ainda, “Fotografia e Ciências Humanas”, oferecido pelo professor Hélio Sôlha. Ambos haviam sido orientados por Etienne Samain no mestrado, coisa que vim saber só mais tarde. Então ali acho que começa a minha trajetória dentro da Antropologia Visual, quer dizer, de uma maneira talvez ainda não muito clara, mas ela estava ali germinando, ali começava esse meu interesse pela imagem como possibilidade de pesquisa e linguagem artística, como forma de conhecimento, portanto, dentro das Ciências Sociais e da Antropologia. Foi quando tive um primeiro contato com textos de um John Collier Jr. e com a referência aos trabalhos de Margaret Mead e Gregory Bateson, em Bali, que mais tarde pesquisei no doutoramento.

A disciplina com o Fernando Tacca era para aprender a fotografia na prática mesmo, com filmes em preto e branco e revelação no laboratório. Tinha algumas aulas teóricas e muitas aulas práticas. O trabalho final da disciplina era produzir um ensaio fotográfico. Para isso você tinha que ir no laboratório, colocar o filme - que estava num rolo grande - numa bobina pequena, e sair com a sua bobina de filme, fazer as exposições fotográficas e voltar para o laboratório, para o quarto escuro, tirar a película, o negativo, de dentro da bobina e colocar esse negativo dentro de um carretel, que vai dentro de um tanque revelador, daí colocar as químicas no tempo determinado: revelador, interruptor e fixador, você vai lavar e secar o negativo. Depois vai para a segunda etapa, que é a impressão fotográfica no papel, de novo o mesmo processo, mas agora através do ampliador, que é esse aparelho com uma lente que vai ampliar a imagem do negativo, através de uma luz que se projeta sobre esse negativo e cria uma imagem luminosa, uma impressão luminosa sobre um papel sensível e aí, finalmente, esse papel vai receber os três banhos químicos para depois secar. Lembro que para revelar filme era D-76 e para papel, era Dektol. Por fim, você tem o processo fotográfico completo, sempre fui fascinado por isso. Então, nesse curso, tinha a formação básica, um pouco de história e teoria da fotografia, mas tinha esse conhecimento dos fundamentos, na prática. Mais tarde fui monitor de uma disciplina de fotografia nesse laboratório.

Um colega veterano das Ciências Sociais, Luciano, hoje fotógrafo profissional em Poços de Caldas, foi quem comprou minha primeira câmera usada, em 1993, uma Pentax K1000. Ele já trabalhava com revelação, já vinha fazendo um currículo trabalhando com fotografia, fazendo retratos e coisas assim, então ele sabia testar a câmera e verificar a qualidade das lentes. Aprendi muito com ele também, ele comprou essa câmera para mim lá na rua Conselheiro Crispiniano, em São Paulo, nas imediações do Teatro Municipal. Depois fui várias vezes comprar material fotográfico por lá, é uma espécie de Meca dos fotógrafos, embora eu não tivesse dinheiro para investir muito, mas fui fazendo alguma coisa nessas cidades por onde eu andava, desde fotografia de natureza, que colocava para vender como foto-cartão, até uma ou outra peça de teatro, quase sempre na base da amizade mesmo, um pequeno trabalho documental para um sindicato em BH e coisas assim, sem maiores desdobramentos.

Cheguei a ficar com um ampliador usado, que me foi cedido por um amigo que estudou cinema em São Paulo. Lembro do que era a montagem e desmontagem de laboratório em banheiro, nas casas que eu morava, eram coisas improvisadas, mas sempre muito fascinantes. Lembro de ter fotografado o Jorge Mautner bem de perto, num show em Itajubá, por exemplo, mas não me profissionalizei nisso e continuei fazendo disciplinas, mesmo depois de concluir o curso. Gosto de pensar que permaneci um fotógrafo amador, mas num sentido que nos lembraria Roland Barthes, na *Câmara Clara*. Ele diz que o fotógrafo amador está mais próximo daquilo que é o *noema* da fotografia. Fiquei como se estivesse sempre encantado, sem desenvolver aquele olhar técnico-profissional, em que você vai lidar sempre com determinadas fórmulas, você vai conseguir produzir e ganhar mais dentro de determinados gêneros de fotografia: seja para revistas, jornais, publicidade. Então eu praticava a fotografia e seguia estudando, foi minha maneira de trabalhar essa tensão entre prática e teoria que me angustiava no curso de Ciências Sociais.

Ao longo da graduação fui também me encantando com o cinema e com o cineclubismo. Tinha um colega que conseguiu um projetor de 16mm e tivemos algumas sessões de projeção pelo Centro Acadêmico. Me lembro, por exemplo, de ter visto o filme sobre Pierre Rivière, um caso de parricídio do século XIX, que foi analisado por Foucault. Via filmes que estavam sendo lançados no cinema na época, como “*Asas do Desejo*”, do Win Wenders, ou clássicos de diretores como Fellini, Pasolini, Bergman, Chabrol, Kurosawa, Buñuel, às vezes em mostras de cinema, no Palácio das Artes (BH), no SESC-SP ou também no videocassete, em fitas VHS. Buñuel, inclusive, foi tema, mais tarde, de um grupo de estudos, no qual contei com a parceria da Nashieli Loera, hoje professora de Antropologia na Unicamp. Fizemos uma incursão na fase mexicana de Buñuel, com o suporte da videoteca do Departamento de Multimeios.

No período entre 1993 e 1996, a questão sobre o uso da imagem nas Ciências Sociais passou a ser mais debatida, foi quando surgiu um grupo de trabalho na Anpocs e, em 1996, a primeira edição do Prêmio Pierre Verger para Filmes Etnográficos na ABA. Nesse mesmo ano também tivemos, na Unicamp, no IFCH, um encontro muito importante, do qual saiu o livro “Desafios da Imagem”, organizado pelas professoras Bela Feldman-Bianco e Miriam Moreira Leite. Já com o diploma de Ciências Sociais em mãos

desde 1995, ao mesmo tempo em que continuava a fotografar, passei a vislumbrar a Pós-Graduação em Multimeios. Me lembro de ter ouvido Etienne Samain pela primeira vez em 1995, na banca de defesa da tese de livre docência do professor Jorge Coli, da História da Arte, com quem também cheguei a fazer algumas aulas. Na arguição do Etienne houve uma questão que me fascinou, sobre como o discurso e o léxico usado nas análises do Jorge Coli, sobre a pintura do Victor Meirelles, era marcado por noções fotográficas. Se entendi bem, era uma forma de enfatizar as relações entre a fotografia e a pintura do século XIX e de apontar para um potencial analítico da fotografia, um pensamento fotográfico, que teria sido incorporado pela História da Arte.

Eram coisas na direção que eu estava procurando, dentro daquilo pelo qual eu me sentia mais atraído na época, que era a fotografia. Então aquilo foi muito instigante, comecei a ler e reler algumas coisas dele, depois eu acabei criando coragem e fui procurar o Etienne. Ele leu alguns esboços que escrevi e falou mais ou menos o seguinte: “olha, tem o professor Marcius Freire, ele vai oferecer essa disciplina no próximo semestre. Por que você não vai lá e procura ele? Veja se você consegue se matricular nessa disciplina com o professor Marcius Freire. Depois você revê qual seria esse projeto que você quer escrever.” Percebi que precisava estudar mais e que ainda não tinha uma temática bem definida para um projeto de mestrado.

Multimeios era, então, um Programa de Mestrado multidisciplinar com duas linhas de pesquisa: Multimeios e Artes de um lado, Multimeios e Ciências do outro. Na linha de Multimeios e Ciências tinha, pelo menos, duas disciplinas diretamente ligadas à Antropologia: uma que era Metodologias de Pesquisa Fotográfica em Antropologia Visual e a outra era Metodologias de Pesquisa em Antropologia Visual: Cinema e Vídeo, essa última era oferecida pelo Marcius Freire. No primeiro semestre de 1996, consegui a matrícula como estudante especial e nesse curso fui tomar contato com as obras de Robert Gardner, Asen Balicki e Jean Rouch, entre outros. Me lembro de dois filmes muito marcantes: “*Os Mestres Loucos*”, de Rouch, e “*A Arca dos Zo’ê*”, do Vincent Carelli com a Dominique Gallois. Então, naquele momento, começava de fato minha trajetória nesse universo. No período seguinte fiz a disciplina com o Etienne, voltada à fotografia, ao passo em que fui descobrindo um caminho de pesquisa.

No Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, nós temos o Arquivo Edgard Leuenroth, onde eu já tinha estado durante a graduação. Edgard Leuenroth foi um jornalista do início do século, muito importante para pensar nas lutas sindicais, os movimentos dos trabalhadores, um acervo fantástico! Nesse arquivo havia também acervos de Antropologia, do professor Roberto Cardoso de Oliveira, por exemplo, que acabou virando o tema da minha pesquisa de mestrado, mais especificamente suas fotografias tomadas em 1959, durante uma pesquisa etnográfica com os Tikuna, do Rio Alto Solimões. Mas havia também muitas outras fotografias, que ele não fez, mas colecionou, além dos seus diários de campo que estavam lá. Esse material todo serviu de base para elaborar o projeto de Mestrado, com o qual ingressei no Programa de Multimeios do Instituto de Artes como aluno regular em 1997.

O professor Cardoso de Oliveira tinha publicado um artigo que ficou muito conhecido, muito usado em sala de aula, possivelmente vocês conhecem, “O Trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever”. Esse artigo serviu para formular a questão de abertura da entrevista que fizemos com ele na sua casa em Brasília, em 1998, publicada no volume 43(1) da Revista de Antropologia da USP. Foi um diálogo, senão uma aula, muito interessante, onde procuramos questionar o lugar do “olhar” na pesquisa e sua relação com o “pensar” e o “escrever”, mediante o visionamento das suas próprias fotografias, tomadas há quase quarenta anos entre os Tikuna, articuladas à sua teoria da fricção interétnica. Nós havíamos encontrado esses negativos completos no Arquivo Edgar Leuenroth, cerca de 6 rolos de filme já revelados, Etienne conseguiu que André Alves me ajudasse na ampliação desse material, o que fizemos no mesmo laboratório onde comecei a aprender fotografia e onde seria também monitor. Aprendi um bocado com André, que já trabalhava como fotógrafo profissional e depois publicou com Etienne sua própria dissertação, “Os Argonautas do Manguê”, sobre os caranguejeiros de Vitória.

Ainda em 1998 levei essas fotografias para o Encontro de Pesquisadores “Tikuna hoje” no Museu Nacional, onde os líderes indígenas Pedro Inácio e Nino Fernandes viram essas imagens, posteriormente digitalizadas e publicadas no volume 6 da Revista *Studium* da Unicamp, em 2001. Mais tarde elas tomaram parte numa exposição no Museu Magüta, que em 1998 era presidido pelo Nino Fernandes, possivelmente o primeiro museu indíge-

na que tivemos no Brasil. Isso foi mediado pelo professor Rafael São Paio, para quem enviei parte das impressões que havia feito com André Alves no laboratório do IA e que ficaram incorporadas ao acervo desse Museu Magüta, lá no Alto Solimões. Ano passado, tive a chance de conversar com o atual diretor desse Museu, o professor Santo Cruz Clemente, num encontro organizado no Museu do Estado em Recife, pelo grupo do Renato Athias.

Isso é um ponto interessante que eu gosto de destacar: a permanência dessas imagens (de acervo) e sua importância para a memória dos povos indígenas e suas histórias, além da própria história da Antropologia Visual no Brasil, porque acho que é o caso de muitos outros antropólogos e de muitos outros acervos que demandam novas pesquisas e podem voltar a circular e fazer mais sentido hoje, nas escolas e museus indígenas, por exemplo. São antropólogos que, nesse caso, não se identificam profissionalmente como fotógrafos nem produziram muitas imagens, mas que fizeram algumas fotografias em determinados momentos, as quais tendem a adquirir uma enorme importância histórica, muitas delas talvez ainda guardadas nos acervos particulares de suas famílias. Outro ponto importante que explorei na dissertação foi a relação entre o pensamento antropológico e essas imagens, de modo a apontar conexões teóricas com as escolhas e formas de expressão fotográfica, o que também se torna um tipo de diferencial para a compreensão e valorização desse tipo de imagens históricas como fontes primárias.

Esse tipo de relação entre teorias e imagens foi a base do meu trabalho de doutoramento, desta vez voltado para o uso das imagens na obra de Margaret Mead, dada sua importância para a própria constituição da Antropologia Visual, sobretudo a partir da pesquisa balinesa, com Gregory Bateson e sua demonstração do *ethos* balinês. Na pesquisa em Bali

Isso é um ponto interessante que eu gosto de destacar: a permanência dessas imagens (de acervo) e sua importância para a memória dos povos indígenas e suas histórias, além da própria história da Antropologia Visual no Brasil, porque acho que é o caso de muitos outros antropólogos e de muitos outros acervos que demandam novas pesquisas e podem voltar a circular e fazer mais sentido hoje, nas escolas e museus indígenas, por exemplo.

eles não usaram só fotografias, mas o cinema também, além de coletarem diversas produções dos próprios balineses, como esculturas, desenhos, títeres de teatro de sombras. Mais de dez anos depois, Mead roteirizou e lançou o material filmado por Bateson, com ajuda de um editor que montou a voz dela numa série de curtas, concebidos em associação com as publicações, especialmente com *Balinese Character*.

Já tinha tido contato com esses filmes feitos em Bali na disciplina que fiz com o Marcius Freire, em 1996. Naquela época não existia *YouTube*, que surgiu muito depois. Na Pós-Graduação em Multimeios tive também duas disciplinas de criação em cinema 16mm, ministradas pelo professor Fernando Passos. Na primeira trabalhamos na construção de roteiro e depois tomei parte da equipe de fotografia durante a produção do curta-metragem “A Benfazeja”, baseado num conto de Guimarães Rosa. Esse contato próximo com esse mundo do cinema é sempre muito proveitoso, ver a dificuldade que era trocar um rolo de filme no chassi durante as filmagens, entender como é a medição de luz feita com o fotômetro, o papel do câmera e do diretor, uma série de elementos que ajudam a entender melhor aquilo que foi realizado no passado, quando não havia ainda a tecnologia eletrônica de vídeo com fita magnética e menos ainda a digital.

O período do doutoramento foi um grande processo de descoberta sobre a obra da Margaret Mead e do Gregory Bateson, mas principalmente de Margaret Mead, sobre quem fiz um estudo bastante detalhado de toda sua obra visual publicada. Nesse meio tempo, mudei de cidade, me casei com a Klara, professora e pesquisadora que transita entre Literatura, Linguística e Ciências das Religiões. Ela fez depois um tipo de etnografia do budismo no Estado da Paraíba muito interessante. Mas voltando à Campinas, nós tínhamos crianças pequenas e decidimos ir morar em Caldas, no Sul de Minas, uma cidadezinha de uns dez mil habitantes. Foi justamente no período em que estava desenvolvendo meu doutorado e Klara um Mestrado em Linguística. Caldas ficava no alto de uma montanha, numa região que já foi vulcânica em outras eras, então foi dali que eu estudava e via as imagens da pequena vila montanhosa de Bajoeng Gede, onde Bateson e Mead viveram, em Bali.

Teve uma pesquisa muito interessante que eu fiz ali, com fotografias antigas, publiquei alguma coisa sobre isso na *Revista Iuminuras* da UFRGS,

em 2011. A vida em Caldas comparada com Campinas era outra realidade, muito diferente, havia o Sítio Rosa dos Ventos, um lugar de acolhida criado pelo Carlos Rodrigues Brandão, que foi professor da Unicamp e aluno do Cardoso de Oliveira. A gente frequentava a Rosa dos Ventos e com um grupo de estudantes, artistas e professores concebemos um projeto, que seria a Universidade da Pedra Branca, um movimento de desenhar e sonhar com uma universidade popular, onde as aulas eram no campo, para plantar, produzir vinho, colher uva, fazer poesia e música. Disso acabou vindo depois a criação da APA da Pedra Branca. Foram três anos morando nessa cidade, todo um aprendizado nesse lugar incrível, onde fiz ioga e capoeira, além de realizar uma entrevista, para mim inesquecível, com o Cacique Xucuru-Kariri, Senhor José Sátiro, numa aldeia localizada na zona rural de Caldas.

Mas, com o fim da bolsa de doutorado, ali não tinha muito lugar para a gente trabalhar e nós tínhamos três crianças pequenas, eu passei a buscar concursos que eram divulgados em um site do CNPq que se chamava “Prossiga”. Com o dinheiro que Klara ganhou da prefeitura, participando de um projeto de arte-educação e teatro para crianças, compramos uma passagem de avião e fui prestar concurso para vaga de professor de Antropologia em Campina Grande. Foi outra mudança decisiva, mas acabei falando demais de Campinas e de Caldas, e demorando a chegar em Campina Grande, na Paraíba. Mas acho que é fundamental marcar esse período, como algo que vai realmente mudar tudo, toda a perspectiva, desde vender todas as coisas que a gente tinha para recomeçar do zero, até a experiência de viver três anos na cidade do Maior São João do Mundo e depois em João Pessoa.

Era o desafio de refazer a vida nesse outro mundo possível; então a formação contínua, a gente nunca para de aprender. Na UFCG fiquei três anos ensinando, ajudei a coordenar, junto ao INCRA-PB, um projeto de caracterização antropológica de três territórios quilombolas: Pedra D’água, Grilo e Matão. Acompanhei discussões sobre um projeto de licenciatura indígena, Prolind, quando ouvi pela primeira vez o Cacique Caboquinho Potiguara. Tive um diálogo muito rico com a Marilda Menezes, da área de Sociologia Rural, e junto com outros estudantes, em especial Jhésus Tribuzi, fizemos o filme “O Retorno”, que mostra jovens migrantes que trabalham cortando cana no Sudeste para depois voltarem ao interior da Paraíba, na entressafra. Assim como Glauco, Jhésus cursou Arte e Mídia na UFCG, se tornou

cineasta e recentemente dirigiu o filme “Nó do Diabo”, uma ficção de horror retratando os tempos da escravidão. Também com estudantes do curso de Arte e Mídia e de Ciências Sociais coordenei um projeto de extensão com uso de fotografias, que provocavam uma reflexão sobre as condições de vida e o cotidiano no campus. Lembro do Festival da Nova Consciência e do Festival de Inverno, além das fogueiras e dos trios pé de serra espalhados pela cidade no período junino, a feira central, a influência indiana junto à comunidade universitária, uma série de coisas que foram marcando essa nossa mudança para a Paraíba.

Em 2008 surgiu um concurso específico de Antropologia Visual para o campus de Rio Tinto, onde ingressei em 2009 e trabalho já há mais de dez anos. Creio que foi o segundo concurso específico para essa área no Brasil, sendo o primeiro em 2005 na USP³, onde entrou a Rose Satiko e o terceiro acho que foi na UFF⁴, com a Ana Lúcia Ferraz. Nessa última década tivemos mais concursos específicos nesse campo, um aqui e outros Brasil afora; então é mais um indício da institucionalização da área, que leva a reforçar essa importância de pensar o ensino e a formação em Antropologia Visual.

O nosso campus fica a quase uma hora de João Pessoa, ele faz divisa com a Terra Indígena Potiguara de Monte-Mór e nós temos vários estudantes indígenas, que chegam para fazer o nosso curso de Bacharelado em Antropologia. Esse curso tem uma história única, que remete aos *Ateliers Varan* e ao convênio dessa escola de documentários francesa com a UFPB, no início dos anos 1980, época em que Jean Rouch tinha vindo ao Brasil. Tem até uma foto dele, acho que de 1979, com o professor João de Lima, ex-estagiário da *Varan* e um dos criadores do nosso Projeto Pedagógico.

Então isso abriu um outro leque de possibilidades, mais um momento riquíssimo de aprendizado e de formação para mim, como docente e pesquisador. Tem um bocado de coisas, deixei já um monte de fora, e vejo que já passou muito tempo. Acho bacana esse tempo que se estende nesse projeto do Labome, uma abertura para o tempo, uma soltura, tem a ver com a nossa vivência brasileira e uma certa ousadia de experimentar outro ritmo dos nossos pensamentos e afetos, num momento em que a pandemia nos jogou de vez nessa rede de computadores interligados.

3 Universidade de São Paulo.

4 Universidade Federal Fluminense.

Nilson: Voltando ao Rio Tinto, eu queria que você comentasse um pouco sobre essa relação com o ensino nesse campo da Antropologia visual, em relação à Mostra Arandu, como um dos recursos para a formação nessa área. Nesse sentido, o que que você aconselha para uma pessoa que quer se iniciar na área, no campo da Antropologia Visual? Que sugestões você daria? E também você disse que tem a disciplina Antropologia Visual no currículo, qual é o peso dela na formação dos estudantes do curso? Ela é uma disciplina obrigatória? Opcional? Enfim, como é que ela é tratada no contexto do currículo?

João: Nós temos atualmente seis disciplinas na graduação que a gente considera como disciplinas da área de Imagem e Antropologia. Introdução à etnodocumentação e Introdução à Antropologia Visual, que são do currículo obrigatório, comum a todos estudantes e são oferecidas nos primeiros períodos. Depois Técnicas e Estéticas do Audiovisual I e II, Antropologia Visual I e II, são obrigatórias para quem escolhe a habilitação em Antropologia Visual, e são oferecidas a partir do quinto período. Ocorre que estudantes que escolhem a outra habilitação, em Antropologia Social, muitas vezes fazem essas disciplinas de imagem também, como disciplinas optativas, e vice-versa, de modo que as duas habilitações oferecidas são bem integradas na formação oferecida pelo curso. Agora, a definição desses campos é algo bem problemático, essa espécie de dupla formação já estava posta no primeiro projeto pedagógico, de 2006, na forma dessas duas habilitações e assim nós mantemos na reformulação do projeto pedagógico que foi feita em 2010, a partir da qual o curso obteve o reconhecimento do MEC. Nos últimos anos, contudo, tem havido propostas de alguns colegas de outras áreas, no sentido de reduzir de seis para quatro o conjunto dessas disciplinas e unificar o currículo, ficando quatro obrigatórias comuns a todos estudantes.

Portanto, é um conjunto de disciplinas obrigatórias e isso tem um peso no currículo, na formação, porque compõe uma espécie de eixo curricular, são disciplinas sucessivas, paralelas ao eixo das disciplinas teóricas. Agora, nós temos muitas dificuldades de várias ordens, desde estudantes que chegam às vezes sem maiores condições de se manterem e avançarem efetivamente no curso, até precariedades de infraestrutura e recursos humanos. Por exemplo, só tivemos a contratação de um técnico para o laboratório tardiamente, em 2016, quando entrou Glauco Machado, que

também é pesquisador na área. De qualquer modo, isso tudo é algo muito interessante e tem relação com essa expansão da universidade, toda uma série de cursos e vagas que surgiram na época do REUNI⁵. Na UFPB, as contratações de professores para o nosso curso acabaram levando também à criação do mestrado e do doutorado em Antropologia, que vem da união dos departamentos de João Pessoa e de Rio Tinto, então o programa pertence aos dois *campi*. Enfim, foi uma conquista para a sociedade, esses vários cursos de graduação em Antropologia, Arqueologia e Museologia, criados nas últimas décadas. Em maior ou menor medida, esses novos cursos têm Antropologia Visual nos currículos, inclusive os de Ciências Sociais, ao menos como optativa.

A partir dessa estrutura, nós conseguimos alguns avanços e resultados, mesmo com muita dificuldade sempre. Quando comecei, em 2009, havia um projeto para um laboratório básico de edição de vídeo e fotografia; então desde o início tinha o projeto de um laboratório de Antropologia Visual. Bela Feldman-Bianco conheceu o local onde hoje funciona o Laboratório de Antropologia Visual Arandu, que fica no primeiro andar de um bloco inteiro de laboratórios para os cerca de dez cursos que funcionam nesse campus. Bela foi nossa consultora junto à Pró-Reitoria de Pesquisa, em 2010, no projeto de criação da pós-graduação. Em 2009 fizemos o Seminário “Memória e Imagem no Vale do Mamanguape” e tivemos a presença do professor José Sérgio Leite Lopes, com seu filme “Tecido Memória”, sobre trabalhadores da fábrica de Paulista-PE, dos mesmos donos da fábrica de tecidos de Rio Tinto. Esse filme ganharia o Prêmio Pierre Verger na RBA de 2010. Nesse mesmo ano de 2010 nós participamos da produção da Mostra Jean Rouch, uma parceria com a Balafon, em João Pessoa, que recebeu durante dez dias os nossos estudantes que vinham de ônibus de Rio Tinto.

Em 2011, Siloé Amorim ocupou outra vaga aberta especificamente para a área de Antropologia Visual. Nesse mesmo ano tivemos a inauguração do Arandu, com mostra de vídeos de minha curadoria e exposição fotográfica organizada pela professora Lara Amorim. Depois tivemos outros dois eventos marcantes, o Seminário de Antropologia Visual, oferecido pelas queridas Cornélia Eckert e Ana Luiza Rocha, de cerca de uma semana, com oficinas de produção videográfica e apreciação coletiva dos resultados e depois

5 Programas de expansão e reestruturação das universidades federais.

o Seminário do Laboratório de Estudos de Movimentos Étnicos (LEME), com Mostra de filmes e Exposição Fotográfica. Lembro ainda hoje do filme do Philipi, Espelho Nativo, que foi exibido nessa ocasião, tudo isso no Rio Tinto. Então, foi muita gente boa que esteve lá nesses primeiros anos, o que foi um grande incentivo e apoio para seguirmos com esses trabalhos. Além de quem já mencionei, vieram também Rose Satiko, Sebastião Rios, Laura Graham, Renato Athias, Paride Bollettin, Silvia Martins, Marcos Albuquerque e possivelmente mais gente que estou esquecendo agora.

Entre estudantes que chegaram no bacharelado e outros que vieram para o mestrado, diversos defenderam seus trabalhos de conclusão juntamente com filmes e/ou materiais fotográficos. Para falar de alguns orientandos que tive, por exemplo, Eduardo Donato realizou “Os Operários do Barão”, uma espécie de etnobiografia, quando reencontramos o professor José Sérgio Lopes, que esteve na sua banca de dissertação. Adelson Lopes pesquisou imagens históricas e comparou com o acervo fotográfico de um colecionador indígena Xucuru-Kariri em Palmeira dos Índios, Alagoas, dissertação que depois virou o livro “Memórias e Imagens em Confronto: os Xucuru-Kariri nos acervos de Luiz Torres e Lenoir Tibiriçá”. Co-orientei Darllan Rocha e o ajudei a analisar e roteirizar o material para o filme dele sobre Mestre Vitalino em Caruaru. Teve o Danilo Farias, com um TCC sobre memórias fotográficas da Rua do Tambor; Luana Maia que fez um TCC sobre imagens das mulheres na Fábrica de Rio Tinto; o Caio Lisboa que ganhou prêmio da RBA de 2014 e fez TCC e mestrado sobre músicos e bandas marciais no 7 de Setembro de Rio Tinto; o José Muniz, que pesquisou os antigos cinemas da região e teve seu primeiro filme, do TCC, contemplado numa Mostra do SESC-PB, sendo seu filme do mestrado também aceito em outras mostras, entre outros vários estudantes e trabalhos que vão formando também nosso acervo no Laboratório Arandu.

Em 2014, o lugar deixado por Siloé (hoje na UFAL⁶) uns dois anos antes, foi ocupado pelo Oswaldo Giovannini Jr., pesquisador da cultura popular com diversos trabalhos em vídeo, também coordenador do Laboratório Arandu e do nosso grupo AVAEDOC, de onde surgiu a Mostra Arandu, bianual, que terá sua terceira edição em 2020. Nós também recebemos a Mostra Internacional Varan, em Rio Tinto, em 2016, com o Vincent Carelli

6 Universidade Federal de Alagoas.

como convidado da abertura. A Balafon, da Juliana Araújo, que juntamente com Mateus Araújo, em 2010, havia trazido a Mostra Rouch à Paraíba, em 2012, trouxe a Mostra Pierre Perrault, além da Mostra Varan que teve um seminário preparatório em 2015, com Michel Marie e Etienne Samain, entre outros. Em 2013, Fernando Trevas e Lara Amorim promoveram a Mostra Cine PB Memória, a partir da recuperação de um acervo de super-8 dos anos 1980, com diversos filmes dos estagiários Varan. A itinerância do Prêmio Pierre Verger também teve edições que organizamos aqui na UFPB. Então, as mostras são sempre muito importantes, seja para formar acervo como também para o ensino, a pesquisa e a extensão.

Na Mostra Arandu deste ano vamos experimentar o formato online e a curadoria compartilhada, por meio da nossa rede de pesquisa em Antropologia Visual, rede organizada junto ao Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia, hoje presidido por Lisabete Coradini. Além de mim, nossa comissão interna de curadoria conta com o José Muniz e a Cíntia Di Giorgi. Teremos oito sessões de debates, duas delas voltadas especificamente para filmes de graduação, sejam de TCC, iniciação científica, extensão ou de disciplinas. A produção de minidocumentários etnográficos pelos estudantes, editados com a ajuda do professor, tem sido uma marca das metodologias de ensino experimentadas pelo Prof. Oswaldo. Nesses casos, os estudantes terão que inscrever seus filmes na mostra, o que contribui com a formação deles, fazendo-os perceber melhor o que é o trabalho de distribuição. Uma metodologia que tenho utilizado nos últimos anos consiste em compartilhar a câmera, toda semana, com um estudante diferente, que traz as imagens produzidas por ele. São pequenos exercícios de Antropologia fílmica, que são apreciados coletivamente por toda a turma, já na tela do programa de edição. Passamos a analisar as imagens e estabelecer conexões de sentido com a literatura programada para o dia e a proposta geral da disciplina. Um resultado deste trabalho, chamado Crônicas, foi apresentado no congresso da IUAES, em 2018.

Nessa última década, pude contar com o apoio de dois editais do CNPq. Então realizei dois filmes: “Passagem e Permanência”, de 2012, sobre o trabalho dos fotógrafos rio-tintenses no desfile de 7 de setembro, e “Memórias Retomadas”, de 2015, elaborado a partir da recuperação de imagens VHS do Cacique Vado, da aldeia Potiguara de Monte-Mór. Nesse meio tempo, organizei, junto com Ana Lúcia Ferraz, o livro que vocês mencionaram

inicialmente “Antropologia Visual: perspectivas de ensino e pesquisa”, que foi justamente o resultado de um GT que coordenamos na RBA em 2012, talvez o primeiro dedicado às questões de ensino em Antropologia Visual, e que conseguimos ampliar para um diálogo internacional, com gente do México, Rússia, Itália, Portugal e Inglaterra. Por outro lado, preciso dizer que sinto uma enorme dificuldade de conciliar pesquisa, ensino e extensão no trabalho docente. Isso quer dizer que tenho muito mais material reunido, inclusive filmagens e fotografias, do que tenho sido capaz de elaborar, editar e publicar.

Para o pessoal mais jovem interessado no campo, diria rapidamente que deem valor à história da Antropologia Visual e às suas interfaces com as diversas artes, tirem um tempo para conhecer a história do Cinema, da ficção ao documentário etnográfico, em diferentes países e não se deixem iludir pelas sofisticações tecnológicas; se tiverem uma câmera simples, aprendam o máximo que puderem sobre seus poucos recursos, pois assim saberão fazer o melhor dentro das restrições que, na verdade, são os limites de qualquer equipamento que precisam ser explorados. Troquem, às vezes, o tempo excitante e fragmentado das redes sociais por uma ou duas horas concentradas num bom filme, pois assim poderemos ampliar nossos diálogos intergeracionais.

Philipi Bandeira: Quando você citou o André Alves, do “*Argonautas do Mangue*”, aquele livro, com aquela introdução do Etienne, era uma das maiores e quase únicas referências que tínhamos ali no começo da década 2000 sobre esse trabalho da

Para o pessoal mais jovem interessado no campo, diria rapidamente que deem valor à história da Antropologia Visual e às suas interfaces com as diversas artes, tirem um tempo para conhecer a história do Cinema, da ficção ao documentário etnográfico, em diferentes países e não se deixem iludir pelas sofisticações tecnológicas; se tiverem uma câmera simples, aprendam o máximo que puderem sobre seus poucos recursos, pois assim saberão fazer o melhor dentro das restrições que, na verdade, são os limites de qualquer equipamento que precisam ser explorados.

Margaret Mead, sobre o começo da Antropologia Visual, sobre o *Balinese Character* e a formação dessa área. No seu caso, você fez o mestrado e o doutorado com Etienne Samain. Então eu queria pedir que você tecesse alguns comentários a respeito de como foi esse diálogo com Etienne, como foi essa relação de orientação e de troca, daquilo que Etienne também percebeu através do seu trabalho. Tem uma série de outras coisas também, mas eu me sinto contemplado nas questões que foram colocadas.

João: Philipi, o aprendizado que experimentei como orientando do Etienne, de 1997 a 2005, foi sem dúvida muito marcante na minha formação. A erudição e o rigor exegeta com a escrita, combinados com sensibilidade e generosidade humana, são mais uma parte dessa relação que tivemos e certamente tenho muitas boas lembranças para contar. Naquele tempo, nossas pesquisas se nutriram reciprocamente: ele mergulhado na obra de Bateson e, de minha parte, um mergulho na perspectiva de Mead. Nos reencontramos em 2007, no Encontro de Antropologia Visual de Alagoas, organizado pela Sílvia Martins e depois, fora um ou outro encontro rápido em congressos, acho que voltamos a nos ver melhor apenas em 2015, quando o convidei para o Seminário Preparatório Varan, aqui na UFPB, e iniciamos a organização dos seus artigos para o site, lançado em 2018 e reeditado em 2019, quando tivemos uma mesa com a Fabiana Bruno, Aina Azevedo e Lisabete Coradini. Esse site pode ser acessado via *Google* colocando “artigos de Etienne Samain”. Enfim, tenho por ele uma enorme gratidão, admiração e amizade.

Claudia Turra: Eu gostaria de te ouvir falar um pouco mais a respeito da sua tese de doutorado, que passou meio rapidamente por isso. O título da tese é “*Os Usos da Imagem na Obra de Mead*” e, no entanto, era Bateson que era fotógrafo. Por que é que você acha que a obra de Mead ganhou muito mais relevância no Brasil do que a obra de Bateson? Como é que você percebe a diferença de abordagem dos dois em relação à imagem? Podes falar mais sobre a atualidade da metodologia e da obra de Bateson, que talvez tenha chegado bastante mais tarde para nós do que a de Margaret Mead?

João: Terei que resumir muito pois são coisas bem complexas. Depois da separação do casal Mead/Bateson, cada qual tomou rumos diferentes e Bateson se aproximou da Psiquiatria e da Comunicação, entre outras coi-

sas, o que o levou aos seus volumes sobre Ecologia da Mente. Já Margaret Mead continuou publicando muito, pós-produziu e lançou os filmes de Bali, além de escrever para o grande público em revistas e falar em rádios e na televisão. Então esse pode ser um possível fator que pesou na divulgação e tradução de sua obra no Brasil, a partir dos anos 1960, ao passo que o reconhecimento maior de Bateson, mesmo na Antropologia estadunidense, veio só depois, nos anos 1980.

De fato, foi ele quem fotografou em Bali e também assinou a análise fotográfica de *Balinese Character*, que, ao meu ver, continua atual, já que foi indexada a partir do acervo e de outros tipos de informações cruzáveis. Então, é como se fosse um prenúncio daquilo que seria depois construído em hipermídias, é a dimensão da montagem, da interatividade e da circularidade. Mas creio que ainda precisaremos explorar mais essa questão em outra oportunidade. Sobre Mead, eu indico o artigo que publiquei na *Revista Vibrant*, “*Visual anthropology in post-colonial worlds: what has gone wrong*”, em que procuro também tratar de outros vários envolvimento de Mead com a imagem após *Balinese Character*, sem a parceria de Bateson. Por fim, a cidade de San Jose, onde morei para fazer o pós-doutorado sobre História da Antropologia na Universidade da Califórnia, vai ficar para uma próxima vez. Aproveito para convidar vocês a visitarem nosso canal AVAEDOC no *Vimeo*⁷ e o blog da Mostra Arandu⁸, bem como meus experimentos com *Instagram* @jm_sight e @jm_pmeoes.

7 Disponível em: <https://vimeo.com/user15354817>

8 Disponível em: <https://mostrarandu.blog/>

Doi: 10.35260/54210119p.234-273.2022



Takumã Kuikuro é cineasta, membro da aldeia indígena Kuikuro, atualmente vivendo na aldeia Ipatse, no Parque Indígena do Xingu. Takumã é reconhecido nacional e internacionalmente pelos seus filmes, tendo sido premiado pelos festivais: Festival de Gramado, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Olhar de Cinema, Jornada Internacional de Cinema da Bahia, Festival de Filmes Documentário Etnográfico, Festival *Presence Autochtone de Terres em Vue*.

Em 2017, recebeu o prêmio honorário “Bolsista da *Queen Mary University London*”. E foi, em 2019, o primeiro jurado indígena do Festival de Cinema Brasileiro de Brasília.

A gente queria se tornar protagonista da nossa própria história: entrevista com Takumã Kuikuro¹

Takumã Kuikuro

Alessandro Barbosa Lopes

Nilson Almino: Eu queria que você falasse dessa sua trajetória, como é que você começou nesse campo da produção audiovisual, como é que surgiu esse interesse e como é que foi sua formação até o tempo presente? Queria que você falasse um pouco da sua trajetória, da sua história de vida nesse campo, pode ser?

Takumã Kuikuro: Acho que primeiro eu posso me apresentar. Quem não me conhece, eu sou o Takumã. Quem está assistindo nossa *live* agora, no momento, eu sou Takumã, eu moro aqui mesmo na aldeia e trabalho com audiovisual já faz mais ou menos uns 10 anos. Se tornou como meu trabalho. Eu comecei em 2002, quando eu tinha mais ou menos 17 anos. Na época, eu tive tanta dificuldade quando teve a primeira oficina com a gente! Na verdade, não foi [o projeto] Vídeo nas Aldeias que trouxe aqui para a gente, foi uma antropóloga, a Bruna Franchetto, linguista que estava aqui na aldeia, que trouxe pela primeira vez a câmera para a gente, junto



¹ A entrevista foi realizada em 11 de agosto de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/P7Jn7PKUKQg>. Os entrevistadores foram: Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira, Nilson Almino de Freitas e Claudia Turra Magni.

com sua aluna, Mara Santos. Até agora ela trabalha com a gente e com ela também. Ela está agora trabalhando como professora da universidade em Macapá, mora em Oiapoque. Ela vem sempre vendo nossa dificuldade aqui na aldeia... que a gente estava perdendo a língua, a cultura dentro da aldeia. Então resolveram trazer uma câmera através da Universidade de Brasília. Isso foi no ano 2000. Aí, vendo isso, ela passou para o marido dela, o Carlos Fausto, um antropólogo, porque ele que tinha contato com o Vídeo nas Aldeias na época. Eu não conhecia o projeto e eles já trabalhavam com outros povos indígenas, como o povo Ikpeng, aqui do Xingu, o povo Xavante também, o pessoal da Aldeia Sangradouro, junto com o cineasta chamado

A gente queria se tornar protagonista da nossa própria história, nossa língua, pra gente poder contar através de nós mesmos. Essa era a ideia, na verdade, ideia de ter audiovisual aqui na aldeia pra gente documentar a nossa própria história, porque só nós sabemos realmente nossa história, a língua. E o cacique da aldeia estava se preocupando muito com os jovens. A nova tecnologia estava avançando cada vez mais, como a televisão, e acabava eles esquecendo as coisas, eles não estavam perguntando para os mais velhos por causa dessa nova tecnologia que estava entrando, acabavam esquecendo sua própria cultura.

Divino Tserewahú. Ela já trabalhou muito com o Vídeo nas Aldeias, e a gente, vendo o filme deles aqui, eles apresentando o filme deles, a gente achou muito legal. Somente o filme mesmo, assim, documentário que pode passar para o festival, como universidade, como mostra de cinema e eles vêm mostrando pra gente. Não é realmente documento da aldeia, documento de falar assim... A gente queria se tornar protagonista da nossa própria história, nossa língua, pra gente poder contar através de nós mesmos. Essa era a ideia, na verdade, ideia de ter audiovisual aqui na aldeia pra gente documentar a nossa própria história, porque só nós sabemos realmente nossa história, a língua. E o cacique da aldeia estava se preocupando muito com os jovens. A nova tecnologia estava avançando cada vez mais, como a televisão, e acabava eles esquecendo as coisas, eles não estavam perguntando para os mais velhos

por causa dessa nova tecnologia que estava entrando, acabavam esquecendo sua própria cultura. Vendo isso, a gente resolveu ter parceria com o Vídeo nas Aldeias, o Museu do Índio, Museu Nacional, onde as pessoas têm interesse em apoiar povos indígenas, causas indígenas, com relação à cultura, com relação à língua.

Muitos indígenas reclamam dos antropólogos, que vão nas aldeias e depois nunca mais voltam para aquele povo.

A gente convidou essas pessoas do Vídeo nas Aldeias para que eles comessem a fazer oficina aqui com a gente. Era 2002, novembro de 2002. Através dessa oficina do Vídeo nas Aldeias a gente criou uma Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu, como a AIKAX, onde nós podemos ser os próprios protagonistas da nossa organização, para não ficar dependendo do Vídeo nas Aldeias, de antropólogos. Claro que a gente pode depender do antropólogo. Aqui, no caso deles, no caso do antropólogo Carlos Fausto e da Bruna Franchetto, até agora eles vêm trabalhando com a gente. Muitos indígenas reclamam dos antropólogos, que vão nas aldeias e depois nunca mais voltam para aquele povo. Vai acabando, esquecendo aquele povo onde ele fez pesquisa, o conhecimento daquelas pessoas. Pegou conhecimento dos mais velhos e acabou fugindo, levando esse seu conhecimento dos mais velhos pra universidade, onde ele pode enriquecer com o conhecimento do mais velho daquele povo. Muitos indígenas já reclamaram isso, a gente foi discutindo isso com as pessoas que vem aqui fazer pesquisa, como estudantes, estudantes de Antropologia, pesquisadores que vêm frequentemente nas aldeias. Isso porque aquelas pessoas podem ser... aquelas pessoas podem lembrar aquele povo. Por exemplo, agora está acontecendo... eu posso dizer agora né? Durante a pandemia, que está acontecendo agora no momento, aqueles antropólogos, aquela pessoa que já fez pesquisa, aquela pessoa que já trabalhou com aquele povo, não tem interesse de apoiar aquele povo, porque aquela pessoa que já tem o conhecimento que ele fez, aquele povo já ajudou aquele antropólogo, aquela pessoa já ajudou na pesquisa para ter o estudo dele, como sempre eles falam “eu vou fazer doutorado naquele povo”, “eu vou fazer para acabar o meu estudo naquele povo”, pegando o conhecimento do povo e acaba esquecendo aquele povo. Isso sempre eu vejo na política de Antropologia dentro da aldeia, até fora da aldeia também, mas isso eu entendo também dentro do audiovisual. O audiovisual,

a ideia do Vídeo nas Aldeias, realmente, é treinar o cineasta indígena para trabalhar na sua aldeia, registrar sua cultura, na sua língua. Porque aquelas pessoas conhecem sua própria língua, sua história, podem produzir seu próprio filme através do conhecimento da sua aldeia. Essa é a ideia do Vídeo nas Aldeias: repassar esse conhecimento e trazer até outros cineastas indígenas também, durante as oficinas, para eles passarem também para a gente conhecimento que o Vídeo nas Aldeias já tinha passado para eles. Por exemplo, eles já tinham treinado o pessoal Ikpeng, eles convidaram o povo Ikpeng para ajudarem a gente, através do que eles tinham passado nesse conhecimento do audiovisual.

Philipi Bandeira: Takumã, acho que é muito interessante essa história de como você conheceu, acho que você fala que é interessante que o audiovisual veio chegando devagar e veio antes do Vídeo nas Aldeias. Mas aí teve a iniciação do Takumã, teve a formação do coletivo Kuikuro, que fez os outros filmes, e eu acho que tem dois filmes aí que são filmes de iniciação, digamos que é “O Dia em que a Lua Menstruou” e o “Cheiro de Pequi”, não é, Takumã? Inclusive, se não me engano, você até aprendeu português de verdade, a falar, por causa do cinema. Se não me engano, ainda teve um pouco disso, teve um esforço muito grande de sua parte de realmente se iniciar no audiovisual, não foi uma coisa assim, fácil. Como é que foi?

Takumã: Então, Philipi, realmente isso aconteceu. Primeiro através da Associação Indígena Kuikuro, do Alto Xingu, a gente fez formação de coletivo de Kuikuro de Cinema. A gente era seis pessoas aqui, eu sou um deles, e não falava nada de português, nada, nada porque a oficina de audiovisual para mim foi como se fosse escola de alfabetização, como se fosse escola de alfabetizar, onde você pode aprender a escrever, um pouco de escrever, entender realmente, ler as coisas tipo texto, alguma coisa. Isso foi minha escola mesmo, de infância, de aprender a falar português, entender um pouco de português, até entender também na linguagem cinematográfica, como se eu já tivesse concluído alguma coisa de Ensino Médio, alguma coisa que a pessoa pode aprender com o audiovisual depois. Aquela pessoa pode aprender com outros tipos de, como que fala? Técnico, fazer alguma coisa de curso, essas coisas. Eu fui assim do zero mesmo, eu fui e comecei para poder aprender a falar o português, aprender tudo e entender a linguagem de cinema. Através disso, a gente criou o Coletivo de audiovisual aqui na aldeia. Eu achava assim: será que vai dar tudo certo isso? Porque meus colegas fo-

ram desistindo, porque aqui na aldeia tem vários tipos de função. Tem agente indígena de saúde que trabalha dentro da aldeia, têm professores indígenas que trabalham nas escolas, que são remunerados pelo estado e município para que eles possam continuar dando aula. Mesma coisa o agente indígena de saúde, tem a pessoa que trabalha como motorista de carro da saúde. Tem a AISAN², que cuida da parte do saneamento básico. E essas pessoas são remuneradas pelo distrito, distrito eu falo é a SESAI – Secretaria Especial de Saúde Indígena, e eles podem continuar fazendo seus trabalhos porque audiovisual ele não traz isso. O audiovisual é pelo produto, pelas coisas que você pode fazer mostrando seu trabalho. E eu quero ter meu produto, quero ter isso, quero realizar, quero produzir aquilo.

Quando a gente estava começando, eu fiquei olhando; muita gente chegava na projeção. Tudo que a gente fazia, projeção de filmes na aldeia, exibir outros filmes de outros povos e muita gente - criança, velhos - chegava para assistir filmes. Eu falava assim: “um dia eles podem assistir meu filme assim também” e assim eu fui construindo. Quando a gente lançou o filme “Cheiro de Pequi”, do Coletivo Kuikuro de Cinema, todo mundo viu e pensou: “realmente tem resultado o trabalho.” E começaram a acreditar, começaram a fazer os cursos, começaram realmente a valorizar nosso trabalho, através desse resultado, porque no começo foi difícil as pessoas entender; elas acham que a gente não é branco, que branco pode fazer tudo, que branco pode saber como arrumar as coisas, como mexer o motor, como mexer no computador, por ser as coisas do branco. Eles falavam: “você não é branco que pode saber filmar”. Isso era entre a gente, tinha essas coisas...eu não falo de preconceito, eu não falo isso, porque não existe, eu acho que não existe na linguagem indígena, não tem preconceito para falar isso. Eu acho isso: eles não estavam acreditando nas coisas que a gente ia conseguir fazer.

Philipi: É tradição, né Takumã? Eu acho que você está falando algo que é muito interessante, que é a tradição. Não existia tradição do lugar do cineasta dentro da sociedade, da aldeia, não existia o cineasta. Tinha o lutador, o cacique, o pajé. Cada um tem sua função, o agente de saúde, o professor. E você, de certo modo, na sua aldeia, criou. Hoje você é reconhecido como o cineasta de seu povo, não sei como é viver disso também. Eu sei como eu vivo, é difícil, tem que estar sempre trabalhando. Mas você

2 Agente Indígena de Saneamento.

está sempre produzindo também. Como é que foi isso assim? Já tem a tradição do cineasta entre os Kuikuro, Takumã? Como é que é isso? (risos)

Takumã: Então, no começo foi difícil. Depois tentei fazer meu filme que chama “Pele de Branco” sozinho, eu mesmo produzi. Eu falo assim: um dia eu não vou depender de ninguém, não vou depender de Vídeo nas Aldeias; eu posso aprender a editar, eu posso aprender a filmar, eu posso aprender a pilotar drone, eu posso aprender a fazer roteiro, eu posso aprender a dirigir... porque eles não vão ficar o tempo todo comigo aqui fazendo meu trabalho, porque eles tem que fazer o trabalho deles também, lá fora. Isso que eu sempre pensei. Aí comecei a fazer. Fizemos o filme “Hiper Mulheres”, junto com Carlos Fausto, antropólogo, e o cineasta Leonardo Sette. Tudo isso como se fosse a faculdade, a escola de cinema pra mim, dentro da aldeia. Como que eu posso construir? Como é que eu posso dirigir? Como é que eu posso filmar? Depois a gente pode montar junto. Como é que a gente pode minutar a

**Com tradução mesmo,
eu fui aprendendo,
traduzindo sozinho,
tentando entender a
linguagem de português,
traduzindo, escrevendo.**

tradução? As coisas assim. Com tradução mesmo, eu fui aprendendo, traduzindo sozinho, tentando entender a linguagem de português, traduzindo, escrevendo. Claro que depois eu preciso ter alguém para corrigir realmente meu português, através do... como é que fala? Negócio de pontuação, vírgula, porque quem não escreve muito bem, alguém pode corrigir para a gente, como todo mundo. Aquela pessoa que não conhece, não escreve muito bem a língua inglês, alguém pode também corrigir pra ele.

Depois desse “Hiper Mulheres”, eu fui fazer escola de cinema no Rio de Janeiro, para poder entender mais a linguagem do cinema mesmo, como direito autoral, direito de uso de imagem. Era importante para mim poder entender isso dentro do meu trabalho, porque muita gente fica pedindo as coisas. Qual seria o direito da gente através do audiovisual? Direito do uso de imagem da comunidade? Tudo que eu faço aqui eu não falo realmente “meu

**Tudo que eu faço aqui
eu não falo realmente
“meu filme”, claro que
aparece lá no crédito
filme do Takumã,
mas, na verdade, é
considerado filme da
comunidade, isso que
sempre eu coloco.**

filme”, claro que aparece lá no crédito filme do Takumã, mas, na verdade, é considerado filme da comunidade, isso que sempre eu coloco. Apenas eu coloco no crédito filme Takumã, só que eu considero mais um filme da comunidade, através da associação Kuikuro. Isso que sempre eu coloco aqui junto com a minha comunidade.

Nilson: Takumã, eu adorei quando você falou, fez a crítica aos antropólogos que vão para as aldeias, se aproveitam, depois vão embora e ganham os créditos disso. Acho que muitos de nossos entrevistados, inclusive, fazem também essa mesma crítica. Por isso, mais um motivo de você estar aqui conosco e mostrar, exatamente, esse lado que a gente critica das pessoas estarem se aproveitando dos seus pesquisados, depois irem embora, ganharem os créditos e os pesquisados ficarem sem nenhum tipo de apoio. Ainda bem que têm antropólogos que são o contrário disso, você mesmo citou alguns aí.

Claudia Turra: Takumã, eu queria saber um pouco da importância da imagem na cultura de vocês. Eu falo da imagem, especificamente, da imagem animada, tá? E aí eu estou pensando na pintura corporal indígena que, quando a pessoa se movimenta, ela não deixa de ser uma imagem animada. Eu não sei se você concorda comigo ou não, mas, antes de vocês se apropriarem dos instrumentos do cinema, vocês já tinham, já davam muita importância para outras formas de imagens como, por exemplo, a imagem da pintura corporal. É certo isso? Eu queria que você me falasse quais foram as contribuições, as novidades, as inovações que o cinema trouxe para a cultura de vocês, considerando que vocês já tinham outros saberes, de outros tipos de imagens. E qual foi a importância, então, do cinema, da imagem animada na cultura de vocês e também nas lutas políticas de vocês?

Takumã: Eu vou tentar aqui responder sobre a sua pergunta. Eu acho que a importância do audiovisual dentro da nossa cultura, por exemplo, você falou sobre a pintura, pintura corporal, a pintura não se movimenta e o cinema se movimenta. Mas a pintura aqui para a gente é como o patrimônio imaterial do alto Xingu, aqui nossa pintura. Audiovisual agora é uma ferramen-

Audiovisual agora é uma ferramenta de luta para a gente aqui também, uma ferramenta, uma arma de luta, uma resistência que a gente fala sempre, é uma arma de luta dentro da política.

ta de luta para a gente aqui também, uma ferramenta, uma arma de luta, uma resistência que a gente fala sempre, é uma arma de luta dentro da política. Por exemplo, tem as coisas que rolam dentro da terra indígena, como dentro da terra indígena Yanomami, que estão sendo afetadas pelo não-indígena, tipo desmatamento, tipo outras coisas também que entram dentro da aldeia. A política de audiovisual aqui dentro da aldeia é muito forte aqui, ela se tornou como a cultura do meu povo mesmo. A cultura assim, porque toda vez que a gente faz as coisas, como querer divulgar as coisas, mostrar as coisas, muita gente faz e me procura para poder filmar, como rituais... Eu não sei se estou te respondendo com isso.

Claudia: Está sim. Ou por exemplo, ainda continuando a pergunta, a transmissão oral é muito importante pra vocês, não é? Então, em que medida, o filme, o cinema, o audiovisual veio contribuir também para o fortalecimento dessa transmissão oral, através do audiovisual?

Philipi: Claudia pergunta sobre a oralidade, o falar dos anciões, a fala como uma cultura muito forte de contar história. E o seu povo - eu sei que no “Hiper Mulheres” vocês falam sobre isso também - é um povo de narradores, de contadores de história, vocês dão muito valor a isso. O seu cinema tem muito disso também, seu cinema tem muita ficção, construções ficcionais, melhor dizendo, dentro do documentário, porque também isso tem a ver com o modo do seu povo enxergar também essas construções que são de mitos, de espíritos, *Itseke*. Como é que *Itseke* entra no cinema? Então tem toda uma cultura muito forte, de pintura corporal, de adereço de pena, de arte plumária em geral, vários tipos de tintas. Então tem uma importância muito forte na imagem, nas artes visuais, no corpo, no canto, na fala, na contação de história. E o audiovisual, na verdade, chega pra juntar tudo isso, é um pouco do seu trabalho fazer isso. Acho que tem uma curiosidade nossa de entender como é que o audiovisual hoje faz parte da cultura Kuikuro, do Alto Xingu, porque, de algum modo, vocês incorporaram, você incorporou. Vocês têm uma casa aí, você está dentro de uma casa especial, feita para documentar o seu povo, para guardar as memórias audiovisuais. Vocês já tinham essa cultura tradicional maravilhosa, mas precisavam de ferramentas para registrar, para ensinar, manter e preservar, e o audiovisual, ele chega pra fazer isso. É como se o trabalho do Takumá agora fosse um trabalho de um ancião também: é o trabalho de um mestre da pintura, é aquele que ensina também, você virou professor também,

não é? Como é essa relação dentro do seu povo e fora também, quando você vai fazer uma oficina com outro povo, quando você é, por exemplo, é convidado para fazer um filme em Londres?

Nilson: Eu posso também completar? É porque o Takumã tem um filme - “Política e Tradição: Carta Kuikuro” - que está lá no canal dele no *Vimeo*³. E esse filme trata exatamente disso que ele está falando e que você também falou, Philipi, do ancião se queixando que o jovem não quer mais saber das músicas, não quer mais participar dos rituais. E tem a ver com a pergunta da Claudia, quer dizer, o audiovisual está ajudando a superar esse problema? De ensinar para jovens, por exemplo, as tradições dos Kuikuro, as tradições de vocês aí na aldeia? Enfim, ele está ajudando nesse sentido?

Takumã: Eu vou tentar responder tudo, tudo isso. Aqui no Centro de Documentação, tudo que foi gravado, tudo que foi filmado, tudo aqui nessa casa, antes disso também, antes de chegar aqui também o audiovisual, tinha antropólogos que filmavam, antropólogos que registravam, antropólogos que colocavam seus microfones para perguntar às pessoas e eles trouxeram também para a gente aqui, eles trouxeram de volta aqui para gente essas pesquisas que eles tinham feito, para a gente poder aprender sobre isso. Eu tenho dois tipos de trabalho que eu falo assim. Primeiro, a gente documenta tudo que tem aqui, conhecimento dos mais velhos, os cantos: das mulheres, dos homens, canto de tudo que a gente tem aqui, cada pessoa que tem conhecimento das aldeias, como o ritual das mulheres, dos homens, das flautas sagradas. Isso foi feito através da Associação Kuikuro, do Alto Xingu. E o segundo [tipo de trabalho] é construindo filmes como “Hiper Mulheres”, como “Cheiro de Pequi”, “O Dia que a Lua Menstruou”, “Karioca”, “Política e tradição”, “Londres como uma Aldeia” e outros filmes que eu faço, esse curta-metragem com legenda para mostrar para o festival, para a universidade, nas mostras. Isso não vai circular dentro da aldeia, esse filme não circula dentro da aldeia.

A gente filma rituais, só rituais. Ritual, ritual, ritual. Uma hora, duas horas de duração de rituais, esses rituais circulam dentro das aldeias. Cada aldeia vai pedir, eles pedem cópias, a gente tem que mandar para cada uma dessas pessoas para assistir ao filme do ritual porque eles gostam de ouvir a música cantada naquele ritual, para que todo mundo escute aquele ritual.

3 Disponível em: <https://vimeo.com/user25512776> .

Aquele filme do Kuikuro, “Hiper Mulheres”, e outros filmes circulam dentro e fora da aldeia. Tudo que foi gravado, tudo que a gente tem gravado aqui, como o conhecimento de cada um, como *Jamurikuma*, ritual das mulheres, ritual dos homens. A gente colocou um celular com cada uma dessas pessoas que tinha interesse de fazer, aprender as coisas, isso já foi quatro anos atrás, já passou quatro anos, foi em 2015 que eles começaram a aprender. Cada um pegou... na época do MP3, agora não existe MP3, aquele gravador que você pode conectar à rede um fone nele, a gente tinha feito isso para que a pessoa aprenda através disso.

E vendo o resultado do nosso trabalho no audiovisual, da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu, com a comunidade Kuikuro, a gente realizou o primeiro Festival Cultural do Povo Kuikuro, aqui na aldeia, para eles mostrarem realmente o resultado de aprendizagem deles através do nosso trabalho, com a nossa documentação. A gente realizou o Primeiro Festival de Cultura do Povo Kuikuro, quatro dias só de ritual acontecendo. Era na virada do ano de 2016 que a gente começou, que a gente tem que fazer um grande ritual para que as pessoas possam mostrar realmente o que elas aprenderam de verdade, através da nossa pesquisa, nossa gravação audiovisual do conhecimento dos mais velhos. Aquelas pessoas que a gente gravou, o mestre de cantos eles vão corrigir as pessoas durante o ritual.

Em 2017, a gente realizou o Segundo Festival de Cultura do Povo Kuikuro. Entre 2017 e 2018 a gente realizou o Terceiro Festival de Cultura para as pessoas verem realmente como se formou esse conhecimento dos cantos. A gente foi realizando outros tipos de rituais, o ritual do Kuarup, ritual da Taquara, outros rituais que as pessoas vêm aprendendo através da nossa gravação. Eu mesmo, pessoalmente, faço gravações diretamente com eles e eu sou péssimo de aprender. Eu não consigo entender. Tem pessoas que tem facilidade de aprender e muitas pessoas conseguem isso através das nossas gravações. Mas eu mesmo nunca aprendi com isso, porque, para mim, é muito difícil de entender. Mas eu sei acompanhar, só realmente acompanhando aquele canto. Mas cantando sozinho, mesmo como profissional de canto, como mestre de canto, eu não sou bom nisso. Outras pessoas já aprenderam, jovens já aprenderam. Até queria fazer um documentário sobre isso, mais ou menos 10 minutos, para que a gente possa mostrar o resultado do nosso trabalho.

Philipi: Taku, uma vez você me falou de um negócio que achei muito interessante. Você sabe que antropólogo adora categoria, adora dar nome para as coisas (risos). Você, uma vez, me falou que tem o filme de aldeia e o filme de festival. É exatamente isso que você explicou agora, assim, que o filme de aldeia é voltado para os rituais, para ensinar o ritual, para guardar a memória, tem filme de aldeia que é gravado hoje e daqui a dois anos, quando continua o ritual, na lua certa, no momento certo, aí aquelas imagens são tiradas e vai ser visto, não antes, não pode ser visto antes, fica guardado; aí só os meninos, ou só as meninas, ou só as mulheres vão assistir aquele material. Esse é o filme de aldeia e, com certeza, os antropólogos vão ter muita curiosidade nesse procedimento, nessa forma de trabalhar de vocês. Mas aí você também fala algo que é muito legal que é o filme de festival, com começo, meio e fim, com narrativa, roteiro, que é pra mostrar para os outros como é que é alguma coisa, seja uma questão de cultura, territorial, de arma de luta, pode ser várias coisas. Se quiser falar um pouco mais sobre o filme de aldeia fica à vontade, mas eu queria saber como é que estão os teus filmes de festival ultimamente? Você fez aquele de Londres e depois o Karioka, você fez um para o Instituto Moreira Salles, agora já durante a pandemia. Como é que é isso, Takumã? Você está em parceria com antropólogos, mas não é mais como aluno, é como realizador, como coordenador do projeto Documenta Kuikuro, como é que é isso? Como é que estão teus filmes de festival? O que está te interessando mostrar? Talvez você fale de algumas relações com a Antropologia atual, que nos interessa muito, aí vou perguntar depois.

Takumã: Deixa eu te falar sobre o filme da aldeia mesmo, porque sempre muitas pessoas me perguntam. Quando realmente o filme é para você documentar as coisas, filme para mim, documentário, filme que eu mostro para fora, como filme do “Hiper Mulheres”, “Cheiro de Pequi”, “O Dia que a Lua Menstruou”, esses são os filmes- documentário. Filme da aldeia, que circula aqui nas aldeias, como ritual, que sempre a gente gosta, os mais velhos gostam de entender realmente sua própria cultura, eles se vendo na tela mesmo. Eu falo que isso não é filme mesmo; aquilo é o documento, o registro daquele ritual, somente um registro. Foi registrado cada ritual, não é realmente um filme. Alguns podem dizer que é filme, filme da aldeia, filme do ritual, filme da Taquara, filme do *Kuarup*, filme da luta, alguma coisa assim, mas é somente registro daquele ritual. Não é realmente algo que vai

circular. Filme para mim é que está circulando no cinema, está circulando no festival, na mostra, na cidade, no cineclube. Aquele ali é somente do registro daquele ritual, isso sempre falo. Eu não sei, pode ser que alguém pode concordar e alguém pode discordar também das coisas, cada um tem sua posição sobre isso. Cada cineasta tem, eu não sei se outro cineasta faz esse trabalho ou se ele faz somente documentário mesmo.

Sobre filmes nos festivais e nas mostras, agora mesmo eu tinha feito um filme durante a pandemia para o Instituto Moreira Salles, um curta-metragem, para mostrar lá, eles me convidaram para poder fazer lá. Na verdade, eu não estou conseguindo fazer meu próprio filme durante a pandemia. Eu tinha feito um filme que chama “70 Olhares”, que tinha 70 olhares sobre declaração de direitos humanos, de um minuto de duração. Setenta olhares, sendo 60 alunos e 10 cineastas convidados que produziram o total de 70 olhares, 70 minutos. Vocês podem ver no que se chama Declaração dos Direitos Humanos. Eu fiz sobre Salve o Xingu, o que é para gente o salve, qual é o direito para a gente, espiritualidade, cura, ele pode ser pajé, ele pode curar as pessoas, ele pode curar a doença das pessoas. Por isso eu tinha feito isso realmente sobre o Salve o Xingu, resumindo essa história, através de 70 olhares.

Durante a pandemia eu fiz “Hiper Doenças”, *Kugihe Kuêgü* (hiper doença), porque hiper doença vem atacando muita gente, vem atacando muitos indígenas até agora, cada vez pior aqui na aldeia. Produzindo também, filmando e eu mesmo explicando o que está acontecendo, eu mesmo como personagem. Na verdade foi muito eu falando, um convite, na verdade, recomendação para o que fazer sobre pandemia, [que eu via] em telejornais, alguma coisa de produtora alemã, BBC de Inglaterra, eu fui produzido para eles. Por tudo isso, não consigo fazer meu próprio filme no momento, por causa dessas coisas que estou fazendo. Eu tenho pouca equipe que ajuda realmente. Esse filme “70 olhares”, sobre Salve o Xingu, vai passar no festival de curtas de cinema de São Paulo, aquele Festival Internacional de Curtas-metragens. Vai passar esse agora em agosto, foi selecionado para o festival e só esse filme está circulando. E também o “Xandoca”, um filme sobre uma senhora do povo Karipuna. Eu fui lá filmar, eu fiz essa entrevista com ela lá na aldeia Santa Isabel, do povo Karipuna, e eu fiz em realmente 10 minutos. Passou no festival de curtas do Rio de Janeiro ano passado. E Karioka continua circulando em alguns festivais.

Claudia: Takumã, você falou que lhe interessa esses filmes que são feitos para fora. Do que eu conheço do seu trabalho, eu identifico esses filmes, justamente os que tem uma construção de uma narrativa, uma história contada, uma construção de personagens, tramas narrativas. Por exemplo, no “Londres como uma Aldeia” o que me chamou bastante atenção é que você tem uma série de imagens de estranhamento de Londres, mas, ao mesmo tempo, você tem alguns personagens que conduzem o filme, alguns personagens centrais e são justamente, me parece, esses personagens e essas situações que você escolheu como protagonistas dessa história, são aqueles que se identificam mais com o seu modo de vida, com a sua cultura. Por exemplo, os jogadores de *rugby*, que tem uma certa semelhança com os jogos que aparecem até em “Hiper Mulheres”. Você tem também as pessoas que vivem em comunidade, dentro dos barcos, que, de alguma maneira, são mais semelhantes com uma vida de aldeia. E tem também aquela dançarina, de dança indiana, em que está muito presente a questão dos rituais, das divindades. Então, a impressão que eu tenho é que, apesar do filme inteiro apresentar muitas situações estranhas para você - em algum momento você até diz “eu não tô entendendo nada!” (risos), que eu acho muito bacana -, os protagonistas que você escolhe são aqueles que estão em situações muito semelhantes ao que você conhece nas aldeias. Até o nome do filme, “Londres como uma Aldeia”, busca muito mais uma aproximação com aquilo que você conhece do que uma diferença. Então, a minha questão é: me parece que os antropólogos, quando vão filmar, eles salientam as diferenças culturais e, neste filme, os protagonistas que você escolheu, que você construiu, são justamente aqueles que se assemelham à você, a sua cultura. Não sei se eu fiz uma leitura correta, mas queria te ouvir falar um pouco sobre isso, sobre esse filme e também como foi a recepção dele, em Londres e nas aldeias, que devem ter sido formas de recepção diferentes.

Philipi: Só um minutinho, Takumã, a minha pergunta é sobre o “Londres” também, eu tenho essa mesma curiosidade da Claudia, e mais uma que é a seguinte: você faz uma crítica, que é muito inteligente, é muito pertinente, à crítica à Antropologia geral, digamos, e de como, de certo modo, o audiovisual pode furar isso, não é? Pode ser uma forma de compartilhar, de trocar, de partilhar, de gravar, o audiovisual ele tem essa potência, não é, Takumã? Dentro da Antropologia a gente também discute isso, que a

Antropologia Visual ela tem um diferencial com a Antropologia... E dentro da Antropologia tem essa crítica que você está fazendo também e nasceram duas coisas, digamos assim, a Antropologia reversa e a Antropologia simétrica. A reversa é o que você faz quando você olha pra Londres, que você, de algum modo, sai de *Ipatse*, sai do Xingu, para olhar a metrópole colonial e pós-colonial que é Londres, a partir do seu olhar, então você reverte isso, você inverte isso. O que normalmente era o branco olhando a aldeia, agora é o indígena da aldeia olhando a cidade. Mas também pode ser entendido como simétrica. Simétrica é quando as coisas têm o mesmo poder, é entender que o seu olhar, ele é tão importante quanto o de qualquer cientista, de qualquer antropólogo formado por doutorado. Teve algum diálogo nesse sentido com o pessoal lá em Londres? Você foi convidado pelo *Royal Institute of Anthropology*. Então, teve algum diálogo, assim, de buscar esse olhar, de estranhar as coisas lá? Como é que é essa coisa de inverter e de dar também o mesmo peso de importância ao olhar indígena quando olha para o branco.

Takumã: Eu vou tentar responder a pergunta de vocês sobre o “Londres como uma Aldeia”. Era muito difícil de entender realmente a cultura inglesa, porque eu não falava nada de inglês. Tinha, o tempo todo comigo, a tradutora, para poder entender a linguagem. Cheguei lá totalmente perdido, totalmente, assim, sem entender nada, quem seria realmente o personagem desse filme, como é que eu vou construir também esse filme? Como é que poderia chegar, aproximar as pessoas. A primeira coisa que eu fui fazer foi [ver] o concurso de dança, acho que três dias depois que cheguei lá, para poder ver, assistir esse concurso de dança. Eu fui lá só pra ver realmente o que estava acontecendo. Eu fui lá, até aparece no filme, tem um concurso de dança lá, tem indiana, uma criança aparece lá dançando e, antes disso, eu fui perguntar para a criança como é o negócio da dança, o que vocês representam, porque eu não entendia nada da dança clássica indiana. Lá encontrei uma indiana e perguntei o que eles representam dentro do ritual. Eles falaram do ritual do macaco, de como pegar criança, como pegar as coisas, eles representam vários tipos de religião deles dentro do ritual. Eu coloquei na minha cabeça assim: eu poderia até encontrar a aldeia das indianas [e fazer um filme] com isso porque nossos rituais, nosso ritual da aldeia tem o ritual de peixe e a gente representa ritual de peixe. Tem ritual de papagaio, que a gente representa ritual de papagaio, tem ritual de

vários tipos de espiritualidade dentro do nosso ritual, de outros bichos, que a gente representa dentro de nosso ritual. Eu fui tentando entender isso, construir isso com a cultura indiana, só que foi difícil de construir, aproximar as pessoas, porque eu não falava nada de inglês. Aí eu fui filmando qualquer coisa, sem entender nada das coisas que estavam acontecendo. Aí, de repente, encontrei uma brasileira lá na dança indiana. A gente mandou e-mail, entramos em contato com ela, para fazer entrevista com ela, para poder falar, contar, eu já tinha pesquisado pouco antes sobre a dança. Como ela fala português, eu fui conversar com ela realmente que tipo de dança eles fazem. Através do depoimento dela, fui construindo e entendendo as coisas. Aí depois eu fui filmar a dança, peguei o depoimento dela e de duas francesas, inglesas, duas moças dançando, para poder entender realmente. Quando eu cheguei lá, no bairro indiano, faz tempo, eu já tinha assistido uma novela que chama “Caminho das Índias”, da Globo, eu achava que era, que eu ia encontrar realmente igual. Porque achava bem bonito assim a cultura indiana. “Caminho das Índias” era novela da Globo, eu gostava de assistir aquela novela, e eu fui procurar [interferência no áudio] em Londres, ver realmente essa realidade. Na verdade, está fora da realidade. E quando eu cheguei, fiquei procurando realmente isso.

Claudia: Mas está dentro porque tem muito indiano na Inglaterra. A Índia foi uma colônia inglesa, então a cultura indiana está muito presente na Inglaterra.

Takumã: Sim. Até fui no bairro indiano, procurar realmente aquelas pessoas. Fui no bairro indiano lá, pegando a cultura deles, fui comer a comida deles e todas as coisas assim, para poder entender realmente como eles são. E depois eu fui tentando entender... acho que, eu... toda vez que eu andava lá em Londres eu não conseguia entender nada. Aí acho que foi uma semana para acabar minha estadia lá eu fui andando pelo rio, rio Tâmsa, rio que corta Londres, eu fui lá vendo as coisas e encontrei as pessoas que moram dentro do barco. Uma amiga que tinha lá, falava do *People's Palace Projects*, fala assim: “a gente conhece a pessoa que mora dentro do barco, você pode ir lá”. Aí três dias depois eu fui lá encontrar com eles. Quando eu cheguei lá tinha um casal que morava dentro do barco. Aí eu falei pra eles:

- Vocês moram aqui?
- Sim, a gente mora aqui.

- Como é que é aqui? A comunidade? As pessoas gostam de morar aqui? Como é o negócio aqui?

- Ah! O governo da Inglaterra sempre queria tirar a gente daqui porque cada vez mais ia aumentando imposto, aí eles querem retirar a gente daqui para eles poderem construir as coisas aqui e estamos lutando para não ser retirado daqui. A gente luta porque a gente já se acostumou a morar aqui, comer aqui.

- Vocês têm tipo líder, vocês têm alguma coisa, presidente?

- Temos cacique.

- Então aqui é a aldeia, tipo como se fosse uma aldeia. Vocês têm cacica?

- Sim, temos cacica.

- Ah! Beleza, tem cacica. Vocês têm pajé?

- Tem pajé que cura através do telefone, através da internet.

Achei interessante isso. Aí fui encontrando com as pessoas, fui na casa do cacique dentro do barco, todo mundo mora lá, a família, contaram realmente a realidade, os problemas deles, a luta deles. Pensei assim: “a gente luta pelo nosso território, como a terra indígena demarcada, eles também, pela comunidade deles, como se fosse fechado, comunidade que eles falam, né?” Então vamos colocar Londres como uma aldeia, porque aqui é aldeia, tem cacique e pajé. Perguntei para ele: quando vocês fazem o ritual, como é que vocês se organizam? Cacique tem que chamar todo mundo e a gente faz o ritual. Quando a gente quer resolver as coisas, quem pode ir lá? Cacique, para resolver as coisas, problemas, faz carta. A gente vai lá, então, o cacique representa a gente dentro e fora da aldeia também. Mesma coisa, e eu fui construindo isso. Aí depois eu fui encontrar com as pessoas, jogadores de *rugby*, eu fui lá perguntar como é que é esse negócio? Ah! Tem que ser isso: a gente luta, quando alguém bate na cara; aí, no outro ano, o cara vai descontar. Aí eles falam “Ah, agora eu estou descontando que você tinha feito isso”. Aí eles se abraçam. Eu falo assim: nós temos luta também, *Huka-huka* durante o *Kuarup*, as pessoas fazem as coisas, derruba seu adversário. Aquela pessoa tem que treinar para descontar o que ele tinha feito com ele; aquela pessoa tem que treinar muito para poder descontar

isso no outro ano. Quando aquela pessoa faz alguma coisa, joga terra na cara dele, ele pode fazer a mesma coisa, ele pode dizer “eu tô descontando o que você tinha feito comigo naquele dia, no ano anterior”. *Rugby* é a mesma coisa: eles lutam pela bola, só que a gente luta pelo nosso adversário, derruba nosso adversário, durante luta, ritual. Isso conectou com nossa luta *Huka-huka*. Conectou também a dança clássica indiana pela religião que a gente representa. A aldeia também se conectou com a luta daquela comunidade que mora dentro do barco e ele se tornou como se fosse uma aldeia. Isso foi uma coisa da construção do documentário “Londres como uma Aldeia”.

Claudia: E como é que foi a recepção do filme lá em Londres e na aldeia?

Takumã: Na verdade, o filme não é para mostrar em Londres, não é para mostrar para a cidade. Ele foi construído para a nossa aldeia realmente. A gente lançou na aldeia Kalapalo, aqui na aldeia Kuikuro. Foi super legal porque nunca alguém aqui da aldeia tinha viajado por Londres, somente eu mesmo. E lá em Londres, quando a gente mostrou na embaixada brasileira lá em Londres, eu convidei duas pessoas protagonistas dos filmes, para assistir com a gente. Foi super legal lá, quando a gente mostrou vários lugares, a universidade de Antropologia, universidade de Londres, quase toda região de Londres foi exibida no filme. Uma semana, três semanas lá mostrando, foi super bem recebido o filme, lá mesmo dentro da cidade de Londres.

Nilson: Takumã, eu queria fazer uma pergunta pegando, assim, o conjunto de seus filmes. Você diz que tem os filmes dos festivais e os filmes da aldeia. Primeiro eu queria saber como é que seus filmes, esses dos festivais, como é que eles afetam as pessoas dentro da aldeia, como é que

Rugby é a mesma coisa: eles lutam pela bola, só que a gente luta pelo nosso adversário, derruba nosso adversário, durante luta, ritual. Isso conectou com nossa luta Huka-huka. Conectou também a dança clássica indiana pela religião que a gente representa. A aldeia também se conectou com a luta daquela comunidade que mora dentro do barco e ele se tornou como se fosse uma aldeia. Isso foi uma coisa da construção do documentário “Londres como uma Aldeia”.

as pessoas recebem esses dos festivais dentro da aldeia? E também queria saber de você como é que os seus filmes afetam o mundo dos brancos? Você diz que os filmes também têm uma finalidade política, de mobilização das pessoas, de mostrar um pouco a cultura de vocês e até mesmo de criticar a cultura dos brancos. Eu sei como é que eles estão afetando os brancos no aspecto positivo né, porque ele participa dos festivais, ganha prêmios, é passado nas universidades, nos cursos de Antropologia. Agora eu também queria que você falasse como é que afeta no sentido de incomodar? Incomoda, né, os seus filmes têm incomodado o mundo dos brancos? Como é que as pessoas - o mundo dos brancos - estão reagindo aos seus filmes e vice-versa? Como é que, na aldeia, a comunidade ela está reagindo, principalmente com os filmes que você faz para os festivais porque você já falou dos filmes que você faz para a aldeia, mas eu queria que você também falasse dos filmes que você faz para os festivais, como é que eles são recebidos pela comunidade que você vive?

Takumã: Quando a gente termina nosso filme, a gente exhibe para eles, para que eles possam aprovar. Aí depois a gente abre aqui como se fosse um debate. Tem primeiro a pré-exibição, quando a gente está finalizando ainda aquele filme. A gente vai ter que fazer exibição para que as pessoas aprovelem realmente, através do comentário da comunidade. A gente explica para eles que esse filme vai ser exibido em alguns lugares, que não é aqui na aldeia mesmo, somente aldeias, vai ser exibido em várias aldeias. “Isso pode mostrar? Isso pode? Isso não pode?” Se todo mundo aprovou aquilo ali, a gente pode deixar tudo, porque não é somente eu que posso decidir aquela imagem, tudo isso está no filme da comunidade. Como eu sempre falo, não é realmente o meu filme, eu tenho que mostrar para a comunidade antes de ser exibido fora. Muita gente fala assim: “será que branco vai gostar da nossa cultura, da pintura, da nossa dança? Às vezes, a gente tem que mostrar nós realmente com roupa e as pessoas falam assim: “Ah! Você não devia ter filmado desse jeito, com roupa, porque você está parecendo branco. Você tem que usar nossa própria roupa, como pintura, adorno, para você poder representar realmente nossa aldeia.” Isso que, às vezes, tem crítica dentro da aldeia. E sobre representação das coisas, às vezes eles falam que incomoda, através disso, através do personagem, não pode ser mostrado aqui, tem que se mostrar isso. A gente tenta explicar também as coisas, né? Porque tem que ter isso, porque na realidade já é isso, não

é mais como no século XIX, as coisas mudam cada vez mais. A gente fala, tenta explicar, porque tem ritual, e a gente corta no meio do canto. Aí eles falam assim “Ah! Você cortou no meio do canto, você poderia ter deixado tudo, inteira a música.” A gente explica que não, porque se a gente mostrar isso fora, como em festivais, ninguém consegue entender, ninguém vai aguentar nossa música, porque só nós estamos gostando realmente de nossa música aqui. Através da narrativa, da construção da narrativa, as pessoas vão entendendo as coisas. O espectador que está assistindo o filme, ele não se interessa por aquela música, ele interessa a construção, ele interessa a história que está sendo contada, a escolha, não é somente a música que interessa. Isso que a gente tenta explicar pra eles, isso que, às vezes, incomoda. Fora da aldeia você perguntou também. Eu acho que, pelo que eu entendo até agora, antes também quando a gente estava começando, antes de eu conhecer filme e realmente trabalhar com audiovisual, não tinha respeito pela nossa presença dentro da cidade, era muito preconceito. As pessoas na rua, as pessoas assobiavam. Quando era pequeno, eu tinha doze anos de idade, eu viajei para a cidade próxima e as pessoas assobiavam, faziam aquele “Uh, Uh, uh!”. Quando a gente fez o filme, conhecendo outras pessoas, mostrando nosso filme de diretor indígena, com câmera indígena, a gente ganhou um respeito através do audiovisual, como festival. A gente mostrou, realmente, a realidade do povo, cultura do povo, que realmente a gente tem trabalho, as coisas que a gente faz, todo mundo achava que indígena não faz nada, fica só na sua rede. E, com isso, ganhou uma coisa de respeito através do audiovisual.

Desde que o Vídeo nas Aldeias começou isso, audiovisual indígena, cinema indígena que a gente fala, cinema indígena do Brasil, a gente foi conhecendo, através do audiovisual, outros povos e outros povos conhecendo também nossa comunidade, rituais, nome das pessoas. A gente fez uma rede muito grande através do audiovisual. Não é somente com o mercado do audiovi-

Quando era pequeno, eu tinha doze anos de idade, eu viajei para a cidade próxima e as pessoas assobiavam, faziam aquele “Uh, Uh, uh!”. Quando a gente fez o filme, conhecendo outras pessoas, mostrando nosso filme de diretor indígena, com câmera indígena, a gente ganhou um respeito através do audiovisual, como festival.

sual, mas com outros povos indígenas do Brasil. Isso realmente ganhou um respeito com os outros, com os realizadores indígenas, com os realizadores não-indígenas também, que luta pela causa indígena, mostrando também a luta dos povos indígenas através do audiovisual. Como sempre a gente fala, como uma ferramenta de luta a gente tem o audiovisual na aldeia, e eu acho que, através disso, a gente ganhou respeito muito grande através dessa ferramenta. Se tornou também para a gente, hoje, como cultura, cultura do povo do Alto Xingu. Até que eu não tinha respondido à pergunta do Philipi, a gente faz também, através do nosso conhecimento, uma ação com outros povos. A gente se tornou como se fosse multiplicador. Multiplicador de audiovisual para os outros povos, formando outras pessoas, passando esse conhecimento, como editar, filmar, como pilotar drone, como fazer roteiro, como produzir filmes. Não é somente aqui na minha aldeia, em outros povos também. Eu tenho alunos do povo Galibi Marworno, lá do norte do Macapá, dois povos diferentes, do Pará também, do povo lá do Pará, não me lembro o nome deles. Tem vários povos indígenas que a gente foi realizando oficina de audiovisual para eles. Nós já estamos fazendo isso, fora da aldeia, dentro do festival. Eu acho que através disso, como sempre eu venho sonhando, criar um festival de cinema indígena, não é somente mostra de cinema indígena, não é somente mostra etnográfica. Eu queria ter um festival de cinema indígena, para a gente ter um espaço dentro do audiovisual, para indígena se tornar como júri dos seus filmes, como diretor, editor e produtor. Eu quero isso; claro que vocês, branco, podem ser nossos parceiros. A gente não vai abandonar, queremos apoio de vocês também com isso, porque ninguém faz o seu trabalho sozinho. Tudo depende dos outros: você consegue fazer seu trabalho, realiza seu trabalho, realiza

A gente se tornou como se fosse multiplicador. Multiplicador de audiovisual para os outros povos, formando outras pessoas, passando esse conhecimento, como editar, filmar, como pilotar drone, como fazer roteiro, como produzir filmes.

seu sustento, sustenta toda sua família, mas tudo dependendo dos outros. Es-tudo a mesma coisa. Vocês sustentam sua família através do trabalho, aqui é a mesma coisa. A gente depende do rio, depende do barco para a gente poder sustentar nossa família aqui. Na aldeia dos indígenas tudo depende da natureza, depende do rio, é onde a gente pode procurar nossos sustentos.

Nilson: Takumã, quando a gente entende que o nosso trabalho também é uma ação política, a gente tem adesão de alguns e resistência de outros. Hoje a gente, por exemplo, está num governo que se posiciona completamente contra a demarcação de terra indígena, dentre outras coisas. A minha pergunta seria: que tipo de reações você percebe quando começa a divulgar e circular os filmes? Reações nesse sentido, enfim, que críticas vão surgir ou que resistências vão surgir? Por exemplo, você percebe que, nesse momento que a gente vive hoje, fica mais difícil para vocês produzirem, com menos apoio do governo, por exemplo? Ou algum político que fala contra? Enfim, é mais nesse sentido que eu queria que você explorasse, porque reconhecimento, a gente sabe que você tem, nacional, internacional e, inclusive, da gente também, eu admiro muito o seu trabalho. Mas a gente sabe também que tem gente que, às vezes, se manifesta contra, e o filme, como um ato político, incomoda alguns grupos. Eu queria ver se você tem ideia de que tipos de reações estão surgindo nesse sentido de incomodar e de fazer com que as pessoas se sintam incomodadas. Então era mais nesse sentido, você percebe isso, incomodando políticos, por exemplo, com o que você faz?

Takumã: Na verdade, o meu trabalho, realmente, o meu trabalho não é com política, como denuncia, essas coisas, como se fosse jornais denunciando alguma coisa. No momento da pandemia, meu trabalho começou a fazer como se fosse denunciando as coisas que estão faltando, como equipe da saúde, como SESAI, que não está providenciando veículo para a terra indígena, para atender as coisas sobre isso, passando para o Jornal Nacional. Sempre o Kamikia, não sei se vocês conhecem Kamikia Kisedje, ele vem sempre denunciando as coisas que estão acontecendo, como o agronegócio, ele que vai detonando as coisas. Meu trabalho é pela cultura mesmo, pelo conhecimento do meu povo, isso que sempre eu acompanho. Eu também tenho vários tipos de função que a gente tem aqui no Xingu. Tem as pessoas que fazem outro trabalho, tem o Kamikia que faz sobre as coisas que estão acontecendo, sobre o governo, contra o governo, falando as coisas, mostrando as coisas - como o movimento dos APIB⁴, como a Primeira Marcha das Mulheres, Acampamento Terra Livre -, ele vai acompanhando isso, mostrando o que está acontecendo. Eu mesmo não faço isso, eu faço tudo sobre a história do povo, ritual do povo, filme não é

4 Articulação dos Povos Indígenas do Brasil.

realmente contra a política, eu trabalho sobre história do povo mesmo. Meu trabalho realmente é só contando a realidade do povo. Sempre me incomodou, realmente, que o governo vetou esse projeto para fazer hospital de campanha e a gente foi denunciando o que incomodou realmente, a falta de apoio do governo federal durante a pandemia. A gente lançou com nosso parceiro uma campanha de financiamento coletivo, e a gente fez alguma coisa com eles, com a região da Inglaterra no Brasil, até nos Estados Unidos, para a gente poder caminhar com nossa própria perna, sem depender do governo federal, isso que a gente fez aqui nessa aldeia. E conseguimos ter alguma coisa: respiradores, oxigênio, tudo assim veio, não é com o apoio do governo federal. Contratamos também médicos e enfermeiras, com a nossa campanha que a gente fez aqui, não é pelo governo federal, não é pelo SESAI, a gente contratou médicos que estão aqui trabalhando, contratamos dependendo do recurso de quatro meses só. Acaba os quatro meses e eles têm que voltar, porque a gente não tem como continuar pagando. A gente nem sabe o que vai acontecer daqui para frente; acaba nossa campanha, eles têm que voltar, porque a gente não tem como segurar mais eles. Isso que a gente fez aqui na comunidade, fizemos acordo, construímos a casa de isolamento dentro da nossa aldeia através dessa campanha que a gente fez.

Claudia: Takumã, você fala dessa rede de cineastas indígenas. Eu gostaria de saber se ela está restrita ao Brasil ou se você tem contatos com cineastas nativos da Austrália, da Nova Zelândia, da América do Norte ou da América Latina.

Takumã: Sim. Pode ser que outros realizadores tenham esse contato, uma rede, eu fiquei de falar sobre isso. Eu mesmo tenho pouco contato com outros realizadores indígenas, como outros da Bolívia, eu já ouvi falar deles, já ouvi falar do festival que eles fazem. Eu nunca participei, eles já me convidaram para eu participar, só que eu nunca tive oportunidade de participar, porque a dificuldade que a gente tem aqui também com o trabalho por causa da linguagem, como fala assim, traduções em inglês, espanhol, e também dificuldade que a gente tem de acesso à ANCINE, principalmente para ter registro de nossos filmes dentro da ANCINE. A produtora que a gente pode ter aqui também nas aldeias, mas nossas produções sempre tem, a gente está produzindo sempre, a gente está fazendo nosso trabalho, mas a dificuldade que a gente tem é de acesso à ANCINE, para a gente

poder continuar nosso trabalho. Porque é nosso trabalho, nossa ferramenta de trabalho. Por exemplo, nós fazemos o filme para a gente ganhar alguma coisa em cima disso ou a gente pode distribuir ele de graça? A minha pergunta é isso sempre porque passa no festival e, aí, pode comprar depois nosso filme? A quem interessa nosso filme? Festival? Ou antropólogos? Ou sei lá, alguma coisa, TV, curta? Eu não sei, sempre me pergunto sobre isso. A quem interessa realmente nosso trabalho? Isso realmente é a dúvida que eu tenho para a gente poder ter acesso ao nosso trabalho.

Philipi: Taku, eu queria voltar um pouquinho na questão da pandemia, porque não tem como deixar de falar disso nesse momento. A pandemia é pesada para todo mundo no planeta, mas um pouco mais para os povos indígenas. Como a gente bem sabe, a colonização, em vários momentos, em vários lugares, se utilizou dessa forma de atacar os povos indígenas, através das defesas biológicas e isso tá acontecendo novamente nesse momento. Eu não sei nem como falar isso, mas, semana passada, a gente perdeu um grande cacique xinguanó né, Takumã? Do seu povo vizinho aí, Yawalapiti, né? Tivemos essa perda aí, Aritana. Minha pergunta, claro, é fazer memória ao grande cacique Aritana Yawalapiti e a memória de todos esses, dessas bibliotecas maravilhosas indígenas que infelizmente estamos perdendo nesse processo. Mas eu queria fazer uma pergunta de como o cinema entra nisso, porque você comentou que, por exemplo, o cinema ajuda no ritual masculino, a gravação daquilo ali pode ajudar os meninos na iniciação deles, na formação deles, nos cantos, assim como as mulheres também, né? O cinema, o audiovisual, ele ajuda a memória, a cultura, como você bem falou. Também ajuda na política como você comentou, não é exatamente o seu trabalho, é mais do Kamikia, do Mídia Índia e de outros parceiros. Foi muito legal você ter falado isso, que o foco da sua atenção está na cultura do seu povo, você é o antropólogo do seu povo, e maravilhoso, na verdade. Então, a minha pergunta é com relação ao trabalho, que você comentou um pouco do trabalho financeiro até do mercado do cinema, mas do trabalho espiritual que tem no cinema. Eu queria aproximar um pouco as imagens tecnológicas, a imagem técnica, das imagens espirituais. Então, assim, o cinema pode ajudar um jovem na iniciação dele, da menina, mas o cinema pode ajudar em uma cura, por exemplo? Através do cinema é possível fazer pajelança ou xamanismo, Takumã? Como é que você vê isso? Que *Itseke*, que os espíritos entram no cinema, isso a gente

já viu, inclusive no “Hiper Mulheres” isso aparece algumas vezes, mas a cura mesmo, a iniciação xamânica, da pajelança, do pajé... a cura, Takumã, você acha que é possível fazer através do cinema?

(Silêncio)

Takumã: Eu tô pensando. Eu ouvi, só que eu estou tentando responder a pergunta sobre espiritualidade, pajelança, essas coisas. Cacique Aritana acabou falecendo agora semana passada, a mãe dele faleceu, o irmão dele faleceu, a tia deles faleceu. Tudo que tem, tinha, a gente fala: a biblioteca do conhecimento que eles tinham. Aritana tinha conhecimento de como liderar as coisas, como falar durante ritual, como é a fala dos caciques durante ritual, isso se perdeu com ele. Tudo isso a gente tem aqui, tudo registrado, a fala dos caciques, como receber as coisas. Perdemos também uma grande liderança do povo Nahukuá, um grande lutador, grande cacique do povo Kalapalo, perdemos um grande lutador, já faz quase doze mortes do Alto Xingu, perdemos aqui no Alto Xingu. Eu tenho algumas, tudo registrado isso, eles podem contar as coisas depois da morte deles, o espírito deles vai trazer as coisas de volta para a gente através do audiovisual, a espiritualidade deles, o espírito de cacique, tudo que eu tenho por gravação isso pode servir, depois, de geração em geração. Eu tinha registrado isso porque a gente tinha feito uma série que chama “Mensageiro do Futuro”, cineastas são mensageiros do futuro, eles colocam as coisas com mensagem agora só que isso vai servir pro futuro. Os realizadores indígenas são mensageiros do futuro. Isso que a gente pode ser, deixando mensagem dos mais velhos, produzindo as coisas que vão servir de geração em geração. Acho que fazendo pajelança através do audiovisual, como você falou, eu não estou nem conseguindo responder sobre isso. Claro que pode ser isso porque hoje em dia, está cada vez mais enfraquecendo essa pajelança dentro do Alto Xingu.

Meu pai faz a parte da pajelança, cura as pessoas e, realmente, a gente nunca registrou a pajelança, o processo de pajelança até agora. Acho importante a gente registrar isso porque, através desse audiovisual, eu acho que ele pode ser como se fosse arquivo. E, se um dia não tiver, porque a evangelização está sendo forte, evangelização, a gente fala assim, evangélico ocidental, está ficando cada vez mais forte, eu não vou esconder isso, já está sendo praticado aqui no Xingu. A evangelização diz que a pajelança

dentro da cultura vai trair, a pessoa fica fazendo orações e isso vai enfraquecendo cada vez mais as coisas dentro da cultura do povo do Alto Xingu, disputa de pajelança. Eu não entendo nada de evangélico, não entendo nada de católico, eu não entendo nada, nunca cheguei na igreja realmente, mas eu tenho respeito, respeito a pessoa que acredita naquele espírito, espírito dele. Muitos pastores já chegaram para mim dizendo assim: “vamos fazer aquilo, vamos orar aqui”; com respeito, eu [digo que] não posso fazer isso, porque eu tenho minha própria religião que eu acredito dentro da minha cultura. Você tem sua religião, que você acredita que pode fazer com outras pessoas, mas eu tenho respeito por você e você tem que me respeitar também. Muitas pessoas falam que já estão curando através da internet, curando através de telefone, do rádio e eu não sei, eu não entendo isso. Pode ser que ele veja o resultado, mas eu mesmo nunca vi. Quem tá assistindo isso, desculpe, mas eu vejo uma realidade.

E não é só de audiovisual que também pode salvar as coisas aqui. O audiovisual está captando as coisas, registrando as coisas através do que está acontecendo hoje em dia, como a internet, a internet dentro da aldeia, as pessoas colocando no *YouTube*, as pessoas registrando no seu próprio canal, falando da realidade. Isso está ajudando cada vez mais... eu não sei qual seria direito de uso de imagem dentro do *YouTube*, cada um está fazendo seus trabalhos com o próprio celular, cada um com seu celular fazendo seus filmes, seus trabalhos. Essa espiritualidade e audiovisual, como sempre a gente fala, espiritualidade vem de natureza, vem da fruta, de alguma coisa que a gente planta, água, ela traz saúde do seu corpo. Por exemplo, quando você acorda muito cedo, tipo quatro horas da manhã, fortalece seu corpo, não traz fraqueza para você. Quem acorda oito horas da manhã, nove horas da manhã, enfraquece seu corpo. Isso vem da espiritualidade de natureza; nós, nossos pais, nossos avós vêm aconselhando a gente através disso. Através do sonho, através desse levantar mais cedo, através do pomar, fogueira. Tudo isso vem fortalecendo seu corpo, sua espiritualidade dentro da sua cultura.

Philipi: Taku, acho genial o que você coloca porque realmente é muito difícil, tem que parar para pensar e é uma resposta muito difícil de como o audiovisual pode entrar nesse campo da espiritualidade, iniciar e curar. É por isso que eu digo, talvez fosse melhor perguntar para um pajé cineasta, porque talvez ele teria mais propriedade de entender como isso pode acon-

tecer, mas você responde de um jeito que eu acho genial que é colocar para a gente como essa batalha, que também é espiritual, está acontecendo, como a cultura ela entra nessa disputa, nessa batalha também, para proteger a cultura tradicional, para proteger a religião tradicional e também, de algum modo, resistir às outras culturas que estão chegando. Nesse sentido, o audiovisual já está trabalhando espiritualmente, mas através do conhecimento, através da cultura. É muito bom escutar isso de você, porque, embora a gente não saiba se, pelo audiovisual é possível trabalhar com a cura, a gente sabe onde ele pode atuar, que é no campo cultural. Muito bom. Obrigado.

Nilson: Tenho duas perguntas que são complementares. A primeira é com relação aos recursos que vocês conseguem para a compra de equipamentos. Como é que vocês conseguiram financiamento para isso? E a segunda: os grupos indígenas que ainda não têm acesso à produção audiovisual, o que que você aconselharia para essas pessoas que querem iniciar neste campo também, que conselhos você daria, diante da sua experiência?

Takumã: Sobre equipamento, quando a gente começou com o Vídeo nas Aldeias, o Vídeo nas Aldeias trazia o equipamento deles, e a gente pegava tudo emprestado. “Cheiro de Pequi”, “O Dia que a Lua Menstruou” e outros filmes, a gente pegava tudo emprestado, emprestado do Vídeo nas Aldeias e até do Museu do Índio e depois a gente tinha que devolver. A edição, a gente fazia no Vídeo nas Aldeias, na sede do Vídeo nas Aldeias, lá em Olinda, porque a gente não tinha nada de equipamento, nada de edição. No “Hiper Mulheres”, a mesma coisa. Aí surgiu, na época, o Ponto de Cultura, era Ministério da Cultura, acho que o ministro da Cultura era o Gilberto Gil. Eles tinham criado alguma coisa de Ponto de Cultura, Pontão de Cultura para povos indígenas, alguma coisa assim. Até tinha também prêmios: Prêmio Tuxaua, Prêmio Xicão Xukuru, a gente vem tentando concorrer neste edital para conseguir comprar equipamento. Acabei fazendo um projeto para o Prêmio Tuxaua e foi aprovado. Não é pela pessoa jurídica, é pessoa física mesmo, e acabei comprando ilha de edição. A associação tinha feito, participando também alguma coisa de editais como da Petrobras, do IPHAN⁵... A gente conseguiu, na época, através do Projeto Demonstrativo

5 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

de Povos Indígenas (PDPI). A gente conseguiu comprar equipamento, conseguiu construir essa casa onde eu estou ficando e também conseguimos, através dos projetos, através de editais em que a gente foi, porque, durante as gravações, a gente pega conhecimento de cada pessoa quando você aprende. Aqui dentro da nossa cultura a gente faz pagamento com produtos como colar de caramujo; se eu quiser aprender a música daquele ritual que a gente realiza aqui eu tenho que pagar para o mestre me passar o conhecimento dele. A gente colocou isso dentro do edital, dentro do projeto: se a gente for aprovado por aquele, tipo da Petrobras, a gente colocou no nosso orçamento que tem que pagar o mestre de canto quando a gente vai gravar o conhecimento dele. A gente fez isso, um pagamento para ele, para a pessoa se sentir agradecida através disso. Equipamento também, agora eu tenho através do Fundo Amazônia, do Instituto Socioambiental, ISA, né? Eles tinham feito, dentro do projeto deles, dentro do orçamento deles, para ter o Núcleo de Audiovisual do Alto Xingu, Médio Xingu, Leste Xingu: se chama Polo de Audiovisual do Alto Xingu. Tinha um recurso, e eu fiz um projeto pequeno para poder mandar pra eles, foi aprovado, eu coloquei equipamento, ilha de edição, câmera, alguma coisa. Eu tinha feito também financiamento coletivo para poder comprar equipamento, gravador de som, câmera. Aí eu fui também pegando um pouquinho daquele recurso; no outro ano, eu tenho que pegar um pouquinho daquele recurso pra poder conseguir também comprar outro equipamento que está faltando e assim fui comprando.

Claudia: E como é que é na aldeia? Você, seu trabalho, como é que você se sustenta? É como cineasta ou a partir do trabalho da vida coletiva? Como é que é o sustento de um cineasta indígena, em termos mais materiais da sobrevivência no dia a dia? É tão difícil quanto aqui ou é em outros moldes?

Takumã: A gente fala assim: “eu quero aquele... pode fazer aquele filme? Você vai ser como direção, diretor daquele filme. Se você fizer aquele filme a gente te paga, beleza?”. Dependendo do tempo, cinco minutos, um minuto, três minutos, isso vai gerando um pouco de recurso. Um Exemplo, no Instituto Moreira Salles, vou fazer cinco minutos do filme, no “70 Olhares” eu fiz isso. Eu, como diretor desse filme, no crédito aparece como meu o filme. As pessoas que mandam fazer as coisas têm direito também à contrapartida, de porcentagem para a gente poder ir ganhando através dis-

so. Através só de projeto mesmo tem remuneração por mês para pagar as coisas, não é salário mesmo. Quando a gente fala não é salário que a gente paga, não é salário mínimo. O trabalho de uma semana pode gerar alguma coisa de recurso para sustentar também minha família, porque eu tenho família, eu tenho meus filhos e sempre eles querem ter roupa deles, brinquedo, querem as coisas, e a gente vai pagando isso, né? A minha vida é desse jeito, pegando o trabalho um pouquinho aquilo ali, editando, as pessoas me convidam para fazer oficinas, editar filme em outro lugares, eles mandam HD, as vezes mandam HD pra poder editar, tem que mandar pelo *WeTransfer* para aprovar. Assim eu faço esse trabalho para as pessoas, editando, filmando... durante a pandemia agora realmente é isso. Tem trabalho que estou fazendo para uma produtora alemã e da BBC da Inglaterra. Esse trabalho, duas coisas ao mesmo tempo, isso vai gerando um pouquinho de recurso dentro do meu trabalho durante a pandemia. E outros projetos também que a gente faz com outras empresas. No momento agora eu estou tentando captar alguma coisa para o meu povo, como financiamento coletivo, campanha. Eu faço gravações, a gente coloca *online* e isso está ajudando muito, mostrando realmente a realidade para a gente poder gerar recursos também para a comunidade. Meu trabalho como comunicador indígena aqui dentro da aldeia, gera recurso para ajudar meu povo, a gente pode pegar esse recurso para poder comprar as coisas para a gente, para ninguém sair para a cidade durante a pandemia. A gente contrata empresa da cidade para entregar, com cuidado, tudo higienizado, tipo combustível, tipo comida, as coisas que as pessoas necessitam aqui nas aldeias. O audiovisual ajudou bastante durante a pandemia, para divulgar as coisas, mostrar realmente a realidade e, através disso, compramos oxigênio, equipamentos hospitalares, as coisas durante a pandemia. Isso foi importante, do lado positivo que aconteceu isso dentro da minha comunidade, a gente conseguiu isso, só que esse recurso veio em nome da comunidade através do meu trabalho. Eu falei pra eles: “eu não quero pegar nada, nenhum centavo, porque todo mundo está na solidariedade, ninguém pode ganhar com isso, eu prefiro não ganhar nada e dar pro meu povo”. Isso realmente é decisão que eu faço aqui junto com meu povo, não pegar nada com a arrecadação que a gente fez.

Philipi: Maravilhoso, Taku. Só reforçando para quem estiver assistindo a gente, Taku é um fotógrafo incrível, editor, roteirista, pilota drone, pensa

também, grande diretor. Então, assim, se você tiver com seu filme aí pra fazer, tiver com coisa para fazer... A Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIKAX) está com campanha aberta para doação, têm outros povos também na região, com campanhas abertas para doação. É importante a gente perceber nesse momento, diante de tudo que foi exposto, a gente tem que colaborar efetivamente, tem que começar a dar retorno desses aprendizados que a gente tem trazido para nossa vida diária com os povos indígenas. Bom, nesse sentido, Taku, tem uma pergunta aqui do Guima da Mata, lá de Recife, que trabalha com o povo Xukuru, inclusive. Qual é a sua relação com a agricultura? A sua pessoal.

Takumã: Aqui na minha aldeia eu tenho roça. O meu trabalho assim, quando estou aqui na aldeia, tenho muitas coisas para poder fazer, muitas recomendações para filmar: “filma aquilo, edita isso, eu quero isso.” Eu não tenho aqui supermer-

cado para mandar a minha mulher para comprar para nossa família, para os meus filhos que estão com fome; eu tenho que pescar longe, tenho que pescar longe, mais ou menos 10 quilômetros para pegar peixe, todo dia, tenho que ir na roça cedo, de manhã, à tarde, para poder tirar roçado. Tem que ir lá limpar a roça, capinar as coisas. Por isso que não tenho tempo dentro da aldeia. Por exemplo, você aí na sua casa, falando comigo, você pode falar para seu filho: “ô, filho! **Compra pão lá para a gente comer enquanto eu tô aqui**”. Ele vai lá, o pãozinho já está pronto, já está feito,

O audiovisual ajudou bastante durante a pandemia, para divulgar as coisas, mostrar realmente a realidade e, através disso, compramos oxigênio, equipamentos hospitalares, as coisas durante a pandemia. Isso foi importante, do lado positivo que aconteceu isso dentro da minha comunidade, a gente conseguiu isso, só que esse recurso veio em nome da comunidade através do meu trabalho. Eu falei pra eles: “eu não quero pegar nada, nenhum centavo, porque todo mundo está na solidariedade, ninguém pode ganhar com isso, eu prefiro não ganhar nada e dar pro meu povo”. Isso realmente é decisão que eu faço aqui junto com meu povo, não pegar nada com a arrecadação que a gente fez.

você aí na sua casa, falando comigo, você pode falar para seu filho: “ô, filho! Compra pão lá para a gente comer enquanto eu tô aqui”. Ele vai lá, o pãozinho já está pronto, já está feito, você consegue comer junto com ele enquanto isso. Aqui não. Eu vou sair daqui eu tenho que olhar a hora e eu tenho que ir lá para a roça, porque está faltando, tenho que queimar, limpar. Não tem peixe, beleza, tem que pescar amanhã de madrugada, tem que sair quatro horas da manhã para poder ir lá pescar. Que horas chega? Tem que chegar oito horas da manhã para a gente ir lá na roça de novo. Tá beleza, tenho tempo agora? Agora eu vou ter que legendar meu trabalho, tem que editar, tenho que filmar. O que está acontecendo agora durante a pandemia? Está tendo morte? Tenho que relatar, relatar tudo que está acontecendo, depois colocar no Adobe para poder legendar, lançar. Isso que acontece na minha vida aqui. Essa é a vida de cineasta na aldeia.

do, que realmente já iniciou... Tem muitas pessoas que têm dificuldade, aqui também eu vejo, as pessoas já vieram para fazer oficina comigo e até agora não conseguem fazer seus filmes. Por quê? Falta de equipamen-

você consegue comer junto com ele enquanto isso. Aqui não. Eu vou sair daqui eu tenho que olhar a hora e eu tenho que ir lá para a roça, porque está faltando, tenho que queimar, limpar. Não tem peixe, beleza, tem que pescar amanhã de madrugada, tem que sair quatro horas da manhã para poder ir lá pescar. Que horas chega? Tem que chegar oito horas da manhã para a gente ir lá na roça de novo. Tá beleza, tenho tempo agora? Agora eu vou ter que legendar meu trabalho, tem que editar, tenho que filmar. O que está acontecendo agora durante a pandemia? Está tendo morte? Tenho que relatar, relatar tudo que está acontecendo, depois colocar no Adobe para poder legendar, lançar. Isso que acontece na minha vida aqui. Essa é a vida de cineasta na aldeia.

Nilson: Takumã, eu fiz uma pergunta para você sobre as pessoas que querem iniciar, né? No campo aí do audiovisual, principalmente dos grupos indígenas que ainda não tem acesso. Que conselhos você daria? Só para lembrar a pergunta (risos).

Takumã: Eu daria esse conselho para a pessoa que está iniciando,

to. Não tem câmera, não tem ilha de edição, não tem computador específico para fazer isso, porque equipamento de audiovisual é muito caro, você consegue ver no mercado, isso dá dificuldade. Muita gente fala “ah, faz com seu celular!” Eu posso fazer com meu próprio celular, só que a dificuldade é não ter como armazenar arquivo, não tem como armazenar como HD externo, editar bem bonito. Eu recomendo também para as pessoas assistir muito filme, prestar atenção no corte, corte do filme, qual eixo da câmera, qual a posição da câmera, qual realmente a posição que está colocando, qual a posição do personagem. Você tem que prestar atenção nisso. Qual é a construção do filme, isso sempre eu vejo quando estou assistindo filme.

Eu recomendo também para as pessoas assistir muito filme, prestar atenção no corte, corte do filme, qual eixo da câmera, qual a posição da câmera, qual realmente a posição que está colocando, qual a posição do personagem. Você tem que prestar atenção nisso. Qual é a construção do filme, isso sempre eu vejo quando estou assistindo filme.

qual realmente a posição que está colocando, qual a posição do personagem. Você tem que prestar atenção nisso. Qual é a construção do filme, isso sempre eu vejo quando estou assistindo filme. Às vezes, até no filme de Hollywood eu também vejo, tem a quebra de eixo, principalmente na ação. Às vezes você não consegue entender o espaço das pessoas, qual realmente é aquele ambiente, você não consegue entender. Você pode prestar atenção realmente para entender: corte, a posição da câmera, eixo da câmera, ver como é que eles fizeram as coisas. Isso sempre tem que prestar atenção, assistir muito filme, filme de outras pessoas, documentários, ficção, qualquer filme que for, pode ser filme ruim, pode ser filme bom, mas presta atenção na construção, como ele editou, como fez a posição da câmera, enquadramento da câmera. Isso que eu posso recomendar para as pessoas. Assistindo filmes você vai conseguir fazer o seu próprio filme. Assim que eu fiz aqui, eu não falava nada de português, eu não entendia nada de português, eu não entendia nada da linguagem de cinema e mesmo com dificuldade eu consegui fazer. É isso.

Nilson: Eu tenho as perguntas aqui no *chat*. A Ana Lúcia Ferraz saúda você “Salve, Taku! Seus filmes são reconhecidos por mostrar a estética do ritual e um modo de narrar. O cinema projetou a potência da vida Kuikuro para fora. E para dentro, o cinema reforça a cultura?” Essa é a pergunta dela e ela complementa: “O Vídeo nas Aldeias sempre sublinhou o impacto

do ver-se na tela. Como opera esse momento da exibição dos filmes nas aldeias? Ver-se na tela produz uma força coletiva?”

Takumã: Sim. Eu acho realmente, porque, quando não tinha ainda audiovisual, cinema dentro da aldeia, a cultura mesmo, o ritual era fraco, cada vez mais desaparecendo as coisas assim. Quando chegou o audiovisual aqui na aldeia, ele reforçou muito a cultura com rituais. Por exemplo, como agora está acontecendo essa pandemia, não está acontecendo nada de ritual, todo mundo de luto. Ai algumas pessoas ficam assistindo filme que foi feito no ano passado. Isso traz felicidade, isso traz vontade nas pessoas de realizar aquele ritual. “Nossa, por que a gente não faz aquilo? Por que que a gente está aqui tudo desanimado? Vamos fazer ritual?” O audiovisual traz aquele conhecimento presente, ele traz conhecimento presente para o mais velho, o mais novo, pessoas que têm vontade de realizar as coisas, eles trazem assim, fortemente, a cultura de volta. As coisas estavam se perdendo, por exemplo, ritual que as pessoas não estavam realizando, mas foi registrado. Ai as pessoas ficam lá assistindo, ficam gritando: “nossa, isso foi feito! Então vamos realizar!” E acabam realizando aquele ritual. Isso eu vejo realmente aqui na aldeia, as coisas que traz de volta da sua memória, a reação das pessoas. O filme faz a pessoa pensar em realizar as coisas, trazer as coisas de volta, isso que eu vejo aqui na aldeia.

Philipi: O João Mendonça pergunta a você, Takumã, sobre como você vê hoje a atividade de montar junto, em parceria. Por exemplo, você fez o “Hiper Mulheres” com o Leonardo Sete, que foi o editor do filme, né? Eu acredito que montar junto é nesse regime de parceria, compartilhado. E o que você poderia comentar a mais sobre a importância da montagem e de seu aprendizado nessa área.

Takumã: Na época da construção de “Hiper Mulheres” eu tinha ainda muita dificuldade de entender realmente porque era uma experiência muito incrível. Eu estive o tempo todo com eles, porque era minha escola, escola de cinema, o tempo todo olhando, olhando a tela do computador, o teclado do computador para ver como é que eles estão fazendo. Eles foram meu professor de construir isso; na verdade foi uma experiência muito forte com eles, eu aprendi - com eles que eu fiz tudo - através deles eu fui me interessando mais em construir, editar, editar mesmo o filme, animar as coisas. Foi uma experiência muito forte que eu tive com ele, com o Leonardo Sete,

do lado dele. Eu não entendia nada de edição e acabei entendendo com ele, como editar vídeo, como construir filme de longa metragem, como construir realmente, dirigir também. Tinha um antropólogo que estava o tempo com ele, junto com a gente, o tempo todo a gente discutindo como é que seria a edição disso, o tempo todo a gente se reunia, a gente foi construindo junto e aprendendo, porque muitas pessoas fazem filme já tem faculdade...

Philipi: Em Kuikuro ou em português, Taku?

Takumã: Kuikuro e português, realmente...

Philipi: Na edição, o Carlos fala kuikuro, né? O Leonardo também sabe. Como é que foi essa edição?

Takumã: Carlos facilitou muito isso pra mim porque eu não falava muito bem português e Carlos já entendia a língua Kuikuro perfeitamente. Ele conseguia traduzir e isso facilitou muito. Eu estava aprendendo como falar a língua português através disso, como falar a língua português. Essa foi a experiência com o editor Leonardo e o antropólogo Carlos Fausto.

Nilson: É, inclusive, o João comenta isso: a importância da montagem, é isso mesmo que ele quer ressaltar.

Takumã: Para entender essa importância da montagem eu fui fazer escola de cinema no Rio de Janeiro, escola de Darcy Ribeiro. Agora eu posso editar meu próprio filme, do meu povo, realmente mostrando a importância das coisas através do meu trabalho. E as coisas que eu não acho importante, eu posso tirar. Porque, às vezes, a pessoa acha que ali é legal, mas, na verdade, não é legal para a gente mostrar. Por exemplo, o branco pode editar, para ele é interessante, mas dentro da nossa realidade não é interessante para ser mostrado. Por isso a importância da edição dentro do audiovisual, na minha aldeia, como eu faço edição, às vezes tem realmente uma fala, um depoimento que não foi realmente interessante e eu posso tirar porque não vai servir realmente para aquele filme. A edição se tornou como se fosse a gente, nós próprios contando o nosso trabalho, como sempre falo, para a gente se tornar protagonista da nossa história, contando nossa história através do audiovisual, através da edição, direção. Isso que eu acho que é a importância dentro da edição do filme.

Nilson: O Mariano Landa faz uma pergunta sobre o que você acha do vídeo participativo e intercultural para produzir etnoficção como referência para revitalizar a cultura indígena, a cultura originária. Você acha importante esse tipo de trabalho?

Takumã: Essa etno-ficção eu acho que ela vem com, realmente, o mito, dependendo do que estamos construindo, daquela história, daquela linguagem. Eu acho isso também importante dentro do nosso trabalho, porque ele pode mostrar a realidade. Eu não sei, eu acho que é isso. Eu tinha feito um filme “O Canto do Rio” é uma etno-ficção. Eu acho que os mitos podem ser importantes para a história que estamos contando, fazendo encenação das coisas que a gente não está conseguindo fazer. Sempre meus colegas vêm falando sobre isso: “por que a gente não faz ficção no lugar de documentário?” Eu falo pra eles que documentário é mais fácil do que fazer ficção, porque documentário a gente está construindo e mostrando as coisas acontecendo, aproveitando as coisas acontecendo; você pode apontar sua câmera e realmente já está acontecendo. Ficção, uma encenação das coisas aqui na aldeia, é muito difícil de a gente construir isso. Pode ser que, em alguns momentos, pode ser interessante, porque a pessoa vira como objeto durante a ficção, você pode ser objeto das coisas. “Você vai ficar ali, você tem que dizer isso, você tem que ser isso” porque a pessoa vira como se fosse um objeto das coisas. Por isso que, dentro da aldeia, nunca trabalhei ficção e, por causa disso, porque a pessoa se sente incomodada. Pode ser que, na realidade não indígena, fora da aldeia, alguma coisa funcione porque eles têm cachê, aqui não temos cachê para a gente poder colocar a pessoa lá parada, pessoal tem que ser fantasiado, pessoa tem que ter a mesma roupa. Para nós, quebra a continuidade as coisas assim, tem que colocar penteado, pintado de urucum. Isso sempre eu falo, ficção é como se fosse a pessoa, você coloca a pessoa como se fosse objeto, colocando no lugar certo para poder captar imagem. O documentário que a gente faz você deixa a pessoa livre, você está aproveitando tudo que tá acontecendo, não é realmente você estar lá parado. “Deixa eu filmar você, você tem que dizer desse jeito, você tem que parar naquele lugar”, não é isso que a gente faz. Um dia a gente pode fazer isso, pela vontade das pessoas daqui. Eu mesmo sempre queria fazer, eu tentei fazer, durante a gravação nosso personagem desistiu. Até no filme, tem no *Vimeo*, “Os Cantos do Rio”, no final do filme muda a personagem, muda a mulher no final por causa da

personagem que desistiu de fazer. Eu mesmo inventei isso dizendo que a mulher não queria mais ele, aquela mulher não queria mais aquele homem e outro falou que ia buscar outra mulher e a minha irmã que aparece, como se fosse isso, né? Se tivesse cachê, eu acho que a mulher não desistiria de fazer, porque eu acho que não tinha cachê.

Claudia: A outra parte da pergunta do Mariano era justamente a etno-ficção, mas dentro de um vídeo participativo, ou seja, é um vídeo que todos contribuem para inventar um roteiro. O personagem não é um objeto, como você está falando, porque toda a história é criada de forma participativa. Eu acho que essa era uma parte importante da pergunta do Mariano.

Takumã: Sim, realmente é isso, né? Até quando a gente pega mais velho como personagem, aquela pessoa se dirige mesmo porque conhece aquela história. Eu não vou dirigir a pessoa, apenas eu vou dirigir as cenas. Eles mesmos dirigem a linguagem, deixa a pessoa a vontade de fazer aquilo, isso que realmente é a participação do personagem dentro da ficção, etno-ficção né. Às vezes eu falo assim: “você têm que me dizer também como é que eu posso fazer para vocês se sentirem bem”. E aí eles falam e a gente vai se ajudando, o próprio personagem faz alguma coisa de criação, de como a gente pode criar essa história, né?

Philipi: O Takumã, na verdade, ele é um grande técnico, mas ele é um grande contador de histórias também, né? Ele tem esse talento do povo dele, inclusive, Takumã, eu esqueci, a gente poderia ter começado a entrevista fazendo como vocês fazem, que é assim, você pede a pergunta, né? O Takumã fala assim: “me pergunta como eu comecei no audiovisual.” E a gente pergunta: “Takumã, como você começou no audiovisual?” (risos). Ele poderia ter feito isso, que é uma dinâmica incrível de puxar histórias e você fala o que quer falar também. É incrível, maravilhoso, acho que você tem a união desse grande talento de contação de histórias do povo Kuikuro, que você tem isso muito forte e você trouxe isso pro audiovisual. Você faz essa ponte de levar isso para a linguagem e teve que estudar todas as linguagens no caminho, né, o português, o inglês também, né? E, agora mais recente, a linguagem do audiovisual. Maravilhoso assim, maravilhoso Takumã. Tem só mais uma perguntinha no chat, você topa responder?

Nilson: A última pergunta, Takumã, é da Guima da Mata: “quero saber como você acha que a sua vida como indígena influencia o olhar, o olhar

como fotógrafo e na montagem também dos filmes” Como é que você, como indígena, você sendo indígena, como é que isso influencia na obra final, tanto das fotografias como nos filmes, mesmo nos filmes para fora, não só nos filmes para dentro da comunidade? Como se diferencia, você sendo indígena, produzindo filmes, em comparação com os brancos produzindo filmes?

Takumã: Eu não sei responder realmente sobre isso. Deixa eu tentar responder. Eu acho que posso fazer, dependendo do diretor, do olhar do diretor, por quê? Diretor que está mandando, eu posso considerar realmente a ideia do diretor que está dirigindo, eu posso deixar isso, deixar aquilo, posso ir mostrando, será que é assim, desse jeito? Isso está tudo dependendo, eu acho, dependendo do editor, da pessoa que está dirigindo. Isso que eu sempre vejo, será que é assim desse jeito? Ou eu posso dar também a minha opinião também, mostrar que isso pode ser importante no filme, eu falaria isso para aquela pessoa. Para poder editar filmes dos outros, quando fui fazer oficina, mesmo que não indígena ou de outros povos indígenas, eles falam a mesma coisa, “isso pode ser mostrado, isso não pode” porque tudo depende da pessoa, do espaço, ambiente daquela comunidade que você está mandando. Mas, dependendo da pessoa que está dirigindo, eu falo assim: o filme é de vocês, não é meu filme, apenas eu estou aqui para editar. Eu não sei, acho que pode ser isso a resposta.

Philipi: Eu acho que pode ser sim, Taku, e eu concordo contigo demais quando você fala isso. Porque eu acho que cabe ao diretor saber que você tem um olhar diferenciado, de indígena, e uma sensibilidade, um tipo de trabalho também e conduzir isso, né? Pedir mais isso, pedir uma opinião. Você foi brilhante na sua resposta, porque é isso mesmo, é difícil responder, em geral, o que o fato de você ser indígena vai diferenciar no seu trabalho. Vai depender de cada diretor, de cada trabalho, de cada situação, né? E, assim, eu já aproveito para fazer minhas palavras finais, Taku. Foi assim, como a gente imaginava que seria, uma tarde incrível, uma honra de verdade, uma gratidão enorme você ter essa generosidade de dispor essa tarde para a gente conversar e aprender mais com você, ter um pouco o retorno de alguns trabalhos e conversar também sobre Antropologia, Antropologia Visual, para que se tenha mais crítica, mais evolução, mais participação e, sobretudo, mais compromisso com os povos originários do nosso continente, do nosso país. Então, estamos juntos, gratidão de verdade, irmão!

Obrigado mesmo, estou super satisfeito aqui com tudo que eu escutei. Só mandar um abraço para todo mundo. É isso.

Claudia: Takumã, eu também queria agradecer pelo tempo que você dedicou aqui para a gente, pelos ensinamentos que você trouxe através dessa entrevista e através de seus filmes. Eu fico feliz em saber que esses filmes estão contribuindo, de alguma maneira, para superar os preconceitos que a sociedade tem em relação aos indígenas, uma coisa que é crucial que seja superada na nossa sociedade. É muito grave, é muito grave essa raiz que já dura tanto séculos, contra os verdadeiros donos dessa terra. Então, é muito importante que seus filmes, suas palavras, de alguma forma, estejam contribuindo para mudar essa realidade. Eu te agradeço também pelas críticas que você fez no início da entrevista, aos antropólogos e às antropólogas, eu como membro dessa comunidade de antropólogos e antropólogas me sinto muito tocada e acho também que é uma autocrítica que nós temos que fazer constantemente quanto ao nosso procedimento. Felizmente não são todos os antropólogos que são assim e acredito que o cinema, dentro da Antropologia, tenha aberto possibilidades para a gente realmente agir de uma outra maneira, compartilhar, devolver os ensinamentos que a gente tem com os povos indígenas, devolver justamente através do cinema aquilo que a gente aprende com vocês. Uma questão que ficou mais clara para mim, quando você respondeu à última questão - se o fato de você ser indígena faz com que você olhe diferente, você faça um filme de uma forma diferente - é que a diferença está no trabalho coletivo, não em você como um indivíduo que faz um filme, mas no compromisso que você tem com a sua comunidade, com a sua coletividade. Em alguns ramos do audiovisual, os diretores brancos se acham muito numa posição de deuses, eles que dirigem, eles que dão todas as ordens. Então você está mostrando para a gente que a diferença não está na forma como o indivíduo vê, mas na forma como você se posiciona dentro do coletivo e que prevalece o olhar do coletivo sobre o olhar do indivíduo. Assim que eu entendi a resposta que você deu e que me tocou muito, achei muito importante. Então é por isso que eu quero te agradecer imensamente, dizer que foi uma grande honra essa oportunidade de estar aqui com vocês hoje.

Nilson: Takumã, assim como os meus colegas, eu também me sinto muito honrado em estar aqui com você. A pandemia ajudou pelo menos nisso, né, Takumã? Da gente poder estar mais próximo uns dos outros,

mesmo estando distante fisicamente, pela internet a gente está mais próximo. E, assim, eu me sinto muito contemplado com suas falas, que é muito das coisas que você pensa, que você coloca, são coisas que eu também acredito, essa defesa da cultura indígena, o fortalecimento desse espírito de coletividade que a Claudia também chamou a atenção. A crítica a essa Antropologia que só explora e não traz nenhum retorno para as comunidades onde está atuando, enfim, tudo isso eu sinto, eu compartilho com você dessas mesmas ideias e quero dizer que estamos aqui à sua disposição também para o que você precisar, certo? Eu deixo aqui o tempo restante para você colocar suas palavras finais para a gente poder encerrar.

Takumã: Então, muito obrigado mesmo a vocês, cada um de vocês, pelo convite. Fico feliz pelo convite que vocês me fizeram para poder falar sobre a experiência do audiovisual nas aldeias. Queria pedir algumas desculpas pela crítica que eu fiz, realmente. Eu gosto de colocar as coisas para que eu possa falar; eu até queria fazer um documentário sobre como que é antropólogo na aldeia, o que ele faz na aldeia, como é que ele se torna na aldeia, será que antropólogo se torna como cacique daquela aldeia? Líder daquela aldeia? Quando um antropólogo chegar para fazer pesquisa, ele pode dirigir a aldeia para fazer sua pesquisa? Sobre isso, realmente eu queria fazer um documentário porque cada antropólogo pensa diferente dos outros, não é todo mundo igual. Claro que pode ser polêmico, pode criar polêmica através disso, mas, às vezes, pode ser legal para mostrar a diferença entre os antropólogos. Até queria fazer sobre isso, mas queria contar com a Antropologia e com a Arqueologia dentro do documentário. Um dia vai sair esse documentário, realmente queria fazer esse longa-metragem sobre isso. Eu fico muito feliz pelo convite de vocês, espero, realmente, que esta entrevista ajude bastante. Essa pandemia ajudou nossa conexão: eu estou na aldeia, vocês estão na aldeia de vocês, como falam, na cidade de vocês. Facilitou. Cada vez mais estamos aprendendo como usar tecnologia, como fazer essa ligação através disso, como estamos fazendo agora, porque isso nunca tinha acontecido antes, ninguém falava desse jeito. Agora, durante a pandemia, muita gente aprendeu, nós mesmo aprendemos, eu não fazia esse tipo de coisa assim, palestras através disso. Eu acho que todos nós estamos aprendendo durante a pandemia. A Pandemia faz a gente nascer para outras coisas também; as pessoas morreram muito, mas estamos nascendo, mostrando nossas coisas, isso que eu vejo, as coisas

estão nascendo. Assim que passar nós vamos nascer de novo porque muita gente morreu. Eu vejo a aldeia, tudo silencioso, não tem mais aquelas coisas que a gente fazia, não tem mais ritual, não tem mais a brincadeira que a gente fazia. Na cidade também é a mesma coisa, não tem mais aquele abraço, não tem mais aqueles encontros, não tem mais aqueles aniversários, não tem mais as coisas que a gente fazia antes, isso que eu vejo. Estamos aprendendo e nascendo de novo. Então, obrigado mesmo pelo convite de vocês. Eu fico muito feliz! Quem está assistindo, espero que a gente vá se encontrar pessoalmente futuramente. Obrigado!



Rose Satiko Gitirana Hikiji é Professora no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Vice-coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). Coordenadora do PAM (Pesquisas em Antropologia Musical), e vice-coordenadora do GRAVI (Grupo de Antropologia Visual). Dirigiu ou co-dirigiu diversos filmes etnográficos, incluindo “AfroSampas” (2020), “Woya Hayi Mawe - Para onde vais?” (2018), “Tabuluja” (2017), “Violão-Canção: Uma alma brasileira” (2016), “The Eagle” (2015), “Fabrik Funk” (2015), “A arte e a rua” (2011), “Lá do Leste” (2010), “Cinema de quebrada” (2008). Desenvolve atualmente a pesquisa “Ser/tornar-se africano no Brasil: Fazer musical e patrimônio cultural africano em São Paulo”, em parceria com Jasper Chalcraft, com apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa de São Paulo (FAPESP). É bolsista de produtividade do CNPq. E atualmente pesquisadora visitante na *Università di Siena*, Itália.

Essa forma de se aproximar do mundo: entrevista com Rose Satiko¹

Rose Satiko Gitirana Hikiji
Antônio George Lopes Paulino
Daniele Borges Bezerra

Nilson Almino: Gostaria que você nos contasse um pouco da sua trajetória, como começou, como foi a sua experiência até o momento presente.

Rose Satiko: Minha trajetória na Antropologia Visual começa na graduação em Ciências Sociais. Em 1993, eu fiz um curso de Antropologia Visual, na graduação, com a professora Sylvia Caiuby Novaes, hoje minha colega no departamento de Antropologia. Cursei duas vezes a disciplina e, no final, fiquei com vontade de fazer uma pesquisa no mestrado e a Sylvia me estimulou a fazer. Eu fiz um mestrado analisando os filmes violentos da década de 1990, do cinema de ficção. Esse foi meu primeiro contato com a Antropologia Visual, na chave da análise fílmica, e com a teoria antropológica da imagem, mas focando no campo da representação. Começa assim minha trajetória. Esse mestrado, posteriormente, foi publicado. Chama-se “Imagem e Violência: Etnografia de um Cinema Provocador” e saiu pela editora Terceiro Nome (2012). No doutorado, eu continuo com a Sylvia como orientadora. E



¹ A entrevista foi realizada em 23 de julho de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/M4ISQpmlniQ>. Os entrevistadores foram: Antonio George Lopes Paulino, Philipi Emmanuel Lustosa Bandeira e Nilson Almino de Freitas.

realizei uma pesquisa sobre um projeto de ensino musical, com crianças e jovens de baixa renda, no estado de São Paulo, que é o Projeto Guri. E essa é uma pesquisa que fica na interface da Etnomusicologia com a Antropologia Visual porque, apesar de estar estudando um fenômeno musical, eu comecei a experimentar o uso do vídeo como ferramenta de pesquisa. No doutorado, eu fiz os primeiros dois curtas, pequenos filmes etnográficos que integram a tese, e foi minha primeira experiência de realização audiovisual na Antropologia². E a partir de então, as minhas pesquisas têm ficado nessa interface entre a música e o visual. E, em termos de campos de áreas de conhecimento na Antropologia, me situo entre a Etnomusicologia, a Antropologia Visual e a Antropologia da Performance. No mestrado, eu comecei a participar do GRAVI, que é o Grupo de Antropologia Visual, um grupo que a Sylvia formou em 1995. Eu entrei no grupo no seu início, com pesquisadores interessados em cinema ou fotografia. Minha trajetória tem essa relação, entre a análise e a realização de filmes. E, para mim, essa trajetória foi muito importante, passar primeiro pela análise fílmica para depois vir a trabalhar com realização, com filme etnográfico.

George Paulino: Qual a importância da Antropologia Visual no campo da produção do conhecimento científico. E quais são os limites e possibilidades das Artes Visuais como método, fonte e meio de comunicação acadêmico?

Rose: O desafio para mim, lá nos anos 1990, era defender o campo da Antropologia Social, a possibilidade de trabalhar com filmes como objetos de pesquisa. Parte do meu mestrado foi tentar descobrir a história dessa relação da Antropologia, nesse campo da análise de imagens, e foi um trabalho meio que de Arqueologia, de encontrar exemplos na história da Antropologia de antropólogos que tivessem se dedicado a analisar imagens. O que eu sinto, nesses últimos 25 anos, é que hoje em dia tomar o visual como objeto de pesquisa é uma prática muito mais disseminada, experimentada e realizada na Antropologia brasileira e na Antropologia mundial. É um campo que, aos poucos, passa a ser também institucionalizado, quando um formato que não é o textual passa a ganhar um espaço, como por exemplo, em revistas que publicam filmes, ensaios fotográficos, ensaios

2 A pesquisa resulta no livro “A música e o risco - Etnografia da Performance de Crianças e Jovens Participantes de um Projeto Social de Ensino Musical” (Edusp, 2006) e nos filmes “Microfone, senhora” (<https://vimeo.com/lisausp/microfonesenhora>) e “Prelúdio” (<https://vimeo.com/lisausp/preludio>).

audiovisuais no campo da Antropologia. Eu lembro que no início dos anos 2000, no meu doutorado, eu queria que os meus filmes fossem parte da tese, como capítulos e não só anexos. Hoje isso é cada vez mais possível. Então, cada vez mais, essa área tende a se ampliar, quase a se diluir. Na verdade, eu acho que toda pesquisa deveria incorporar coisas que nós experimentamos como antropólogos visuais. Toda pesquisa deveria incorporar essas ferramentas, essa metodologia, essa forma de se aproximar do mundo.

O desafio para mim, lá nos anos 1990, era defender o campo da Antropologia Social, a possibilidade de trabalhar com filmes como objetos de pesquisa. Parte do meu mestrado foi tentar descobrir a história dessa relação da Antropologia, nesse campo da análise de imagens, e foi um trabalho meio que de Arqueologia, de encontrar exemplos na história da Antropologia de antropólogos que tivessem se dedicado a analisar imagens.

George: Sylvia Caiuby Novaes, que você citou, foi pioneira aqui no país. E você teve essa oportunidade de receber dela essa formação. Fiquei pensando sobre os limites e possibilidades das Artes Visuais como método, fonte e meio de comunicação acadêmico, na nossa relação com sujeitos da pesquisa. Essa visão de uma Antropologia mais recente, dialógica, pós-colonial, em que o lugar do outro não é mais o lugar de nosso informante, mas um lugar de quem pensa também e compreende de primeira mão sua própria cultura. E eu fiquei pensando nessa distância que, muitas vezes, a linguagem escrita tem quando damos um retorno do que pesquisamos aos sujeitos que estudamos. E queria que você comentasse isso, essa possibilidade da linguagem mediada pela arte ser mais acessível quando a gente faz essa devolução para quem contribuiu para a nossa pesquisa. E se você acha que ainda temos uma hegemonia forte da linguagem escrita. Por exemplo: aqui no departamento de Ciências Sociais da UFC, a gente já passou por um processo de reforma curricular que tornou possível o trabalho de conclusão de curso do bacharelado ser apresentado como documentário etnográfico...

Rose: Sim. Bacana! Nós não temos trabalho de conclusão de curso na USP. O que temos é a Iniciação Científica (IC). Eu tive alguns alunos que realizaram como trabalho final da IC um produto audiovisual. Claro que

ainda tem aquela necessidade do relatório textual acompanhando essa produção audiovisual, mas é uma possibilidade. Mas, essa primeira pergunta me toca muito especialmente. Minha grande referência no campo do filme etnográfico é o Jean Rouch e eu gosto sempre de (inclusive nos artigos) fazer essa referência à ideia do Rouch do cinema como – no contexto em que ele realizava os seus filmes, no final dos anos 1940, início dos anos 1950, na África Ocidental – a única forma possível de devolver e de compartilhar o conhecimento. Eu acho incrível que o Rouch, nos anos 1950, estivesse pensando nesses termos, nesse momento de luta pela independência nas colônias africanas, enfim, de ele pensar já nesses termos do filme como uma forma de trocar, de compartilhar com populações que não iriam acesar de fato a produção escrita do antropólogo. Então, para mim, essa ideia de Antropologia compartilhada, que está na base do cinema e da Antropologia fílmica do Jean Rouch, é o fio condutor do trabalho que eu faço e no qual eu acredito como Antropologia. De fato, a produção audiovisual, no contexto antropológico, tem esse potencial de troca, de produção colaborativa, compartilhada e de devolução, mas cada contexto de pesquisa traz esse compartilhamento de forma diversa. Na minha trajetória eu pude experimentar diferentes níveis dessa troca com as imagens. Em 2005, iniciei uma pesquisa com jovens realizadores de vídeos, moradores das periferias de São Paulo. Por três anos trabalhei com esses jovens, acompanhando as atividades, as filmagens e as projeções que eles realizavam. O resultado é o filme “*Cinema de Quebrada*”, que está disponível no *Vimeo* do LISA³. Mas esse grupo, com o qual eu imaginava um diálogo e uma troca muito intensa a partir da produção de imagens, foi o grupo que menos exigiu a participação no processo de realização do filme. Curiosamente, alguns desses realizadores foram pessoas que me procuraram pedindo referências textuais, teóricas, metodológicas. Então, eu estou problematizando um pouco a ideia que esse compartilhamento, essa troca, se dê necessariamente em torno das imagens. Com esse grupo, o principal compartilhamento se deu após o filme finalizado.

Em todo o processo eles foram se abrindo à pesquisa, à participação no filme, mas, em nenhum momento, eles efetivamente quiseram compartilhar o fazer do filme, o roteiro, a edição. No entanto, quando o filme ficou pronto, um dos grupos de realizadores entrou em contato comigo. Por meio

3 Disponível em: <http://lisa.fflch.usp.br/node/72>.

de um edital municipal, eles conseguiram uma verba para fazer uma caixa de filmes, realizados por grupos da periferia de São Paulo, que circularia em centros culturais na periferia e no centro da cidade. E, nesse momento, eles me pediram que o filme realizado por mim integrasse essa caixa da “quebrada”. Então, para mim, é muito importante esse convite, esse momento em que o filme realizado pela antropóloga passa a fazer parte dos filmes “da quebrada” e passa a circular junto com os filmes deles. Em que o conhecimento produzido junto com eles é apropriado por eles mesmos, como ferramenta de divulgação da própria experiência deles. Sua pergunta é como a arte e o audiovisual podem atuar no sentido dessa aproximação, dessa integração, e dessa troca entre antropólogos e sujeitos. Tem um potencial muito grande. Na pesquisa que eu e Jasper Chalcraft realizamos atualmente com artistas africanos na cidade de São Paulo, tivemos uma experiência de Antropologia compartilhada das mais intensas. Em 2016, conheci o congolês Shambuwi Wetu, que nos convidou a filmar as suas performances e a realizar performances junto com ele. Shambuwi reconhece nos antropólogos esse potencial parceiro para as suas criações artísticas. Trabalhamos juntos até hoje em várias colaborações e, em 2017, realizamos juntos “Tabuluja (Acordem!)”⁴ que é um filme que fala da experiência desse imigrante congolês refugiado em São Paulo, a partir da performance artística dele. Tabuluja é co-dirigido e assinado pelos dois antropólogos e por Shambuwi. Ele participou efetivamente de todo o processo de realização do filme. Cada vez mais, o audiovisual se firma como uma forma muito potente, que oferece muitas possibilidades de explorar colaborações e, ainda, explorar processos de representação que passem por outros caminhos, que não o caminho monológico. Passa por processos criativos-colaborativos, muitas vezes. Esse é o grande potencial do audiovisual, nesse sentido.

Philipi Bandeira: Eu gostaria de voltar à sua trajetória e ligar isso à

Cada vez mais, o audiovisual se firma como uma forma muito potente, que oferece muitas possibilidades de explorar colaborações e, ainda, explorar processos de representação que passem por outros caminhos, que não o caminho monológico. Passa por processos criativos-colaborativos, muitas vezes. Esse é o grande potencial do audiovisual, nesse sentido.

4 Disponível em: <http://lisa.fflch.usp.br/node/2163>

ideia de formação em Antropologia Visual. Você falou da sua inserção no campo da Antropologia Visual, mas você também é graduada em Comunicação Social, o que veio um pouquinho antes. Então a pergunta seria: como essa formação em comunicação contribuiu com a sua formação no campo do Audiovisual, do Visual e da Música também? Tem aparecido muito a questão da formação paralela. Como foi para você isso? Como você vê essa aproximação e articulação do campo da Antropologia com a Comunicação no que tange à Antropologia Visual.

Rose: Se não me engano, na Paraíba vocês têm esse mestrado em Antropologia Visual, não é?

Philipi: Não é um mestrado, é uma habilitação da graduação. É uma graduação em Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia Visual, é a única assim no Brasil.

Rose: Isso é muito interessante porque, de fato, nós não temos no Brasil um mestrado ou um doutorado específico em Antropologia Visual. No meu caso – e como você bem lembrou, isso acontece com vários pesquisadores – eu tinha essa dupla formação. Eu iniciei uma graduação em Jornalismo, ao mesmo tempo em que iniciei em Ciências Sociais. Na verdade, o meu objetivo era ser jornalista e eu fui fazer Ciências Sociais porque um professor me disse que eu iria precisar de alguma coisa para complementar o curso de Jornalismo. E, como jornalista – o campo no qual eu trabalhei por quatro anos antes de ir para o campo da antropologia – eu trabalhei na TV Cultura, o que foi uma baita experiência, que tem uma importância grande com relação ao meu interesse pelo audiovisual. Eu trabalhava no dia a dia, no jornalismo cotidiano, fiz um pouco de tudo, inclusive reportagem. Só não fiz edição. E era um momento em que se começava a trabalhar com a ideia de o repórter fazer, ele próprio, a câmera. Chegamos a fazer um treinamento para o repórter ser o próprio câmera. Da formação destacaria, além da televisão, o interesse pela fotografia. Eu gostava muito de fotografar, fazia fotografia *still*. Eu tenho alunos que vieram da Publicidade, da Comunicação, enfim, que têm uma experiência interdisciplinar. E isso é muito comum mesmo. É uma característica essa interdisciplinaridade, não temos uma formação dedicada. Aqui na USP, nós não temos. O que as pessoas fazem, eu me incluindo, e muitos dos meus alunos fazem, é buscar se formar em cursos não só dentro das Ciências Sociais. Seja no mestrado

ou no doutorado, fui fazer cursos na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), de documentário, de história do cinema, teoria do cinema, teoria da recepção. Fiz cursos na História, História da Arte. E no GRAVI, fazíamos uma espécie de formação, assistíamos a filmes clássicos da História do Cinema, da História do Documentário, discutíamos, líamos os autores que escreviam sobre a História do Cinema. A minha formação foi nesse garimpo, garimpando na universidade e no nosso grupo de pesquisa, jeitos de se informar mais sobre os temas e os objetos que queríamos estudar.

Tem também a formação mais técnica. Hoje, no LISA, temos um laboratório muito bem equipado, que é atualizado a cada novo projeto temático. Temos dois técnicos em audiovisual, que trabalham para o Departamento de Antropologia, com os alunos, professores, que editam, que auxiliam, que ensinam a filmar, gravar, que discutem com cada aluno o projeto. Eles não gravam junto com os pesquisadores, mas eles auxiliam. Para alguns pesquisadores isso é suficiente, para outros, não. Então, temos sugerido (eu mesma fiz isso na minha formação) que as pessoas busquem formações. Nos grupos de pesquisa, de tempos em tempos, realizamos workshops de roteiro, de fotografia, de captação de som, de hipermídia... Mas, na estrutura da universidade, ainda é muito difícil incorporar isso como disciplina, na graduação, para turmas de duzentos alunos que entram por ano. Mas, é isso, a formação tem que ser interdisciplinar e o pesquisador tem que ir buscando por conta própria, também, essa instrumentalização. A música, no meu caso, é semelhante. Eu tenho uma experiência de educação musical, desde a minha infância, e até foi isso que me levou ao meu tema do doutorado, esse interesse pela educação musical. No entanto, uma coisa é você conhecer música e outra coisa é você aplicar esse conhecimento para a pesquisa antropológica de fenômenos musicais. Eu tive alguns cursos de etnomusicologia na minha graduação, no mestrado e no doutorado, mas não existe hoje, na Universidade de

O que as pessoas fazem, eu me incluindo, e muitos dos meus alunos fazem, é buscar se formar em cursos não só dentro das Ciências Sociais. Seja no mestrado ou no doutorado, fui fazer cursos na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), de documentário, de história do cinema, teoria do cinema, teoria da recepção. Fiz cursos na História, História da Arte.

São Paulo, uma formação em etnomusicologia. Eu mesma ofereço cursos para graduação e pós-graduação, mas eu não acho que fazendo um curso você vai se formar etnomusicólogo ou antropólogo visual. É como se estivéssemos apresentando um campo e, aqueles alunos que têm uma familiaridade, vão correr atrás de obter os instrumentos necessários para desenvolver esse saber fazer nessa área.

Philipi: Sim, a característica interdisciplinar aparece recorrentemente como uma prática, não como uma diretriz. Outra coisa que é curiosa é esse método de garimpo... Então, como é que nós percebemos essa iniciação do pesquisador em Antropologia Visual? Do ponto de vista estrutural, como os departamentos podem enfrentar esse desafio de incorporar essa dimensão técnica mesmo, curricular?

Rose: O que temos feito nas universidades é oferecer disciplinas no campo da Antropologia Visual. Na USP, eu tenho trabalhado mais no campo da Antropologia do Cinema e do filme etnográfico e a Sylvia tem trabalhado mais com fotografia. Os jovens pesquisadores devem também buscar nas áreas correspondentes, além da Antropologia e das Ciências Sociais, disciplinas que dialoguem e tragam instrumentos para você trabalhar com análise de imagens, análise fílmica, na Comunicação, História, Sociologia... Além de buscar essa formação mais teórica, conceitual, vale buscar uma formação prática, fazer um curso, uma oficina. Os grupos de pesquisa têm também um papel fundamental, além de seminários, discussões, grupos de estudos, cineclubes... São, também, caminhos muito importantes.

Philipi: São coisas que estão também surgindo, emergindo... Isso tem acontecido e estamos pensando juntos. Sua resposta encontra uma ressonância enorme na formação de outros pesquisadores da mesma época...

Rose: E hoje nós temos outras ferramentas que são fundamentais. Temos muito mais publicações em português do que tínhamos quando comecei a estudar Antropologia Visual. Hoje contamos com várias coletâneas, coleções, revistas integralmente dedicadas à questão da Antropologia Visual e da Performance. Na minha época de formação, uma das principais revistas era a Cadernos de Antropologia e Imagem, nós esperávamos ansiosamente pela chegada do número desta revista. E agora existem várias. Posso falar da que eu faço parte do corpo editorial, convidando inclusive

todos a mandarem suas contribuições, que é a GIS (Gesto, Imagem e Som: Revista de Antropologia), mas existem diversas outras. Outro caminho, que eu considero muito importante para formar, são os fóruns de pesquisa em Antropologia da Imagem nos diversos congressos brasileiros e regionais. Historicamente, a Mostra Internacional do Filme Etnográfico era a única mostra da qual tínhamos conhecimento. E hoje temos diversas mostras, inclusive a Visualidades. Hoje esse caminho é um caminho super amplo, tem várias possibilidades de trilhar esse caminho. Não é tão pantanoso, tão difícil, quanto era há vinte e poucos anos.

Philipi: O graduando hoje tem um núcleo a procurar. Ainda que ele não saiba direito qual é a zona de interesse dele, se é a fotografia, o vídeo, o filme etnográfico, Antropologia do cinema, análise fílmica e todas as possibilidades aí disponíveis. Ele sabe, ele procura o LABOME, ele procura o GRAVI. Não é tão mais assim tateando e garimpando.

Nilson: Você tem essa interface na formação da música, com Jornalismo, Ciências Sociais, e boa parte da sua produção tem também uma relação com a Antropologia Urbana. Além do “Cinema de Quebrada” tem vários outros trabalhos que você desenvolveu: “A Arte e a Rua”, “Fabrik Funk”, “Lá do Leste”. No LABOME, uma coisa que se percebe é que o instrumento, a filmadora ou a máquina fotográfica, às vezes nos ajuda muito na entrada do campo. Eu queria que você comentasse agora essa questão da entrada no campo, lá na Cidade Tiradentes, como foi isso? O fato de você ter essa proposta de fazer o filme ajudou na entrada?

Rose: É curioso que, nesses dois contextos que você citou, o do “Cinema de Quebrada” e o de “Cidade Tiradentes”, o fato de eu estar com a câmera, não foi exatamente a chave de entrada. No “Cinema de Quebrada” houve, no início, um grande “pé atrás” com relação à pesquisadora da USP que estava indo lá fazer um filme sobre eles. Justamente porque eu estava trabalhando com realizadores que tinham uma total consciência sobre o lugar do audiovisual e da representação visual na sociedade. Na verdade, foi um processo de negociação e de aclimação até que esse meu lugar como realizadora, pesquisadora da universidade, fosse aceito entre os realizadores periféricos. Foi um processo. Estar com uma câmera não facilitou as coisas, foi o meio da negociação. Por outro lado, estar com a câmera constantemente e retornar sempre com uma câmera, foi mostrando para o grupo qual

No “Cinema de Quebrada” houve, no início, um grande “pé atrás” com relação à pesquisadora da USP que estava indo lá fazer um filme sobre eles. Justamente porque eu estava trabalhando com realizadores que tinham uma total consciência sobre o lugar do audiovisual e da representação visual na sociedade. Na verdade, foi um processo de negociação e de aclimação até que esse meu lugar como realizadora, pesquisadora da universidade, fosse aceito entre os realizadores periféricos.

ge a ideia de realização de um filme e de uma pesquisa. A essa altura, nós já tínhamos um contato muito forte com alguns dos protagonistas do filme, então, o fato de realizar o filme surge como uma consequência dessa atividade anterior e é extremamente colaborativa. Não digo que facilitou eu estar com uma câmera, mas todo o processo, no caso desse filme, é um processo que é realizado com esses sujeitos, com os quais já tínhamos um processo de trabalho e pesquisa juntos. Mas existem casos em que estar com a câmera foi simplesmente tudo. É o caso do *Tabuluja*, que eu já citei. Essa história com o Shambuyi, meu amigo congolês, é muito curiosa porque ele me liga alguns dias depois de nos conhecermos falando: “ah, então, eu tô precisando de uma ajuda sua para fazer uma performance” e eu falei: “eu não sou artista, nem produtora, eu não sei como te ajudar”. E ele disse: “mas você tem uma câmera e você conhece muita gente. É tudo o que eu preciso”. Nesse caso, o fato de eu ter a câmera é o que dá o *start* nessa relação, que resulta numa colaboração com um dos meus principais interlocutores na atual pesquisa.

Nilson: Eu queria que você também comentasse sobre o estágio da Antropologia Visual no Brasil. Como você vê a nossa situação em comparação com outros países que já têm uma tradição nessa área?

seria o meu lugar ali, que seria um lugar diferente, um lugar no qual a minha presença seria constante e o processo de realização seria muito mais lento e, talvez, mais negociado do que eles poderiam ter com outro tipo de realizador audiovisual.

Em Cidade Tiradentes a minha entrada foi outra. Em 2009, eu fui procurada para auxiliar em um mapeamento sociocultural da Cidade Tiradentes, promovido pelo Instituto Pólis, criando uma metodologia de pesquisa colaborativa. E, só um ano depois, a partir do mapeamento realizado – e este envolvia o audiovisual, mas o vídeo era realizado pelos próprios moradores do bairro – surge

Rose: Eu acho que estamos num estágio bastante equivalente, em diálogo. Eu tenho participado de alguns fóruns, mostras de filmes, conferências de Antropologia, embora esteja trabalhando agora mais próxima ao campo da Etnomusicologia, porque faço parte de um projeto temático que se chama “O musicar local” e tenho participado de eventos com mais foco nessa questão da música. Nesses fóruns, eu encontro uma curiosidade muito grande, por parte de alunos, de mestrandos e doutorandos, com relação à nossa produção. No campo da Etnomusicologia, por exemplo, muitos deles ficam absolutamente surpresos com o tipo de produção audiovisual que eu tenho levado, de filmes produzidos no Brasil que tematizam questões musicais porque percebem um desenvolvimento de linguagem audiovisual, que vai muito além do mero registro, que é o que muitas pessoas na Etnomusicologia ainda trabalham, na chave do audiovisual como registro e não como linguagem cinematográfica. Acho que temos no Brasil um desenvolvimento bastante importante em termos de produção e de reflexão. Considero significativa a nossa produção. Como estávamos discutindo antes, o fato de não termos um mestrado e um doutorado em Antropologia Visual, faz com que a possibilidade de se fazer um curso fora do país seja super enriquecedora. Hoje, com a internet, com a possibilidade de achar muitas coisas on-line, é um pouco mais fácil de buscar referências, principalmente filmes que são referências históricas no campo do Filme Etnográfico. Mas esses bancos de dados ainda são menos acessíveis nas universidades no Brasil do que no exterior. No pós-doutorado que eu fiz, em 2017, junto ao *School of Oriental and African Studies* (SOAS), na Universidade de Londres, tinha acesso na biblioteca a um banco de filmes etnográficos específico sobre música. Então, em alguns aspectos, nós, no Brasil, ainda precisamos correr atrás, com relação a acervos, e acesso à materiais audiovisuais, principalmente.

Por outro lado, o acesso à bibliografia é muito maior hoje. Tanto em língua portuguesa quanto em inglês ou francês. É mais fácil acessar esses materiais hoje em dia. Acredito que depende disso o desenvolvimento do campo, depende de conseguirmos acessar esse desenvolvimento, por meio das publicações, dos filmes e de fazer circular entre os pesquisadores. Falando em formação, uma das coisas muito importantes, lá na USP, foi o fato de termos trazido alguns pesquisadores para ministrarem minicursos. Participei da organização de alguns desses eventos e isso faz

muita diferença. Se aproximar dessas pessoas, a partir de uma experiência assim, foi muito importante. Algumas dessas experiências nós transformamos em filmes, que fazem parte de uma série que se chama “Trajetórias”, do LISA. No meu caso, eu dirigi uma das trajetórias que foi com a Catarina Alves Costa, que é uma antropóloga e cineasta portuguesa, que já veio várias vezes ao Brasil⁵. Quando fui a Lisboa tive a oportunidade de entrevistá-la. Então, essa oportunidade de trabalharmos com esses pesquisadores, que têm uma experiência já de algum tempo, na realização audiovisual ou na formação, é muito importante. É o caso do Paul Henley, que também já esteve na USP conosco e que traz a experiência do *Granada Centre for Visual Anthropology*. Lá, a formação é baseada tanto no estudo, na leitura e na visualização, quanto na produção. O aluno, durante um ano e meio, tem que fazer três filmes em três contextos de pesquisa diferentes. Nós não temos essa experiência. Hoje, se um aluno disser que quer fazer um filme, nós temos como subsidiar, como ajudá-lo, mas não temos essa prática de propor o filme como atividade de fim de curso. Eu comecei a propor na graduação trabalhos de fim de curso audiovisuais. Os resultados têm sido muito legais. Acredito que essa nova geração, os nossos alunos de graduação, têm uma facilidade muito grande de acesso aos meios de gravação e de edição.

Nilson: Em função da interdisciplinaridade, sempre presente na Antropologia Visual, vemos nessa trajetória vários eventos e premiações específicas para a Antropologia Visual. E nisso vem surgindo algumas polêmicas: o que seria próprio da Antropologia Visual e o que seria próprio do cinema, por exemplo? Como é que você vê essas polêmicas? O que seria próprio da Antropologia Visual?

Rose: Essa é uma pergunta muito difícil, penso que tem que ser analisada caso a caso. Lembro que no curso de Antropologia Visual que eu ministrava, eu dedicava uma aula para ficar discutindo o que era o filme etnográfico. E, agora, recentemente, eu dei um curso de filme etnográfico em que eu não dediquei nem um minuto a discutir o que era o filme etnográfico, aí depois, no fim, alguém diz: “mas qual que é a diferença?”. Eu acho que tem esse debate, que é institucional, enfim, se estamos no contexto de um festival de filme etnográfico, dentro de um contexto de um congres-

5 Disponível: <http://lisa.fflch.usp.br/node/70>

so de Antropologia, por exemplo, é uma coisa. Eu lembro de participar de festivais ao lado de pessoas que não eram antropólogas, mas que traziam questões de interesse etnográfico. Então, é uma questão difícil, porque eu não acho que valha a pena descartar e falar “olha, vale só filme feito por antropólogo”. Aí você elimina toda uma possibilidade de filmes, muitas vezes maravilhosos que atingem uma profundidade de conhecimento, ou de percepção, que é de grande interesse para nós antropólogos. Então, acho que depende. Por outro lado, se estamos querendo fortalecer uma área na universidade, que é uma área da Antropologia Visual, penso que temos que defender: “esse festival

vai ser um festival para antropólogos e que façam filmes”. Mas é um debate complicado. É no momento que você formula o edital para um festival, que você vai definir qual é o escopo dessas produções.

Muitas vezes, nos meus cursos de filmes etnográficos, eu passo filmes que eu sei que não são etnográficos, foram feitos por jornalistas, por documentaristas, mas são filmes que, efetivamente, funcionam para falar de determinada questão. Assim como não falamos que “*Nanook of the North*” é um filme etnográfico, mas é um filme de grande inspiração para o Cinema Etnográfico. Eu, como falei, comecei estudando cinema de ficção, então, o cinema interessa como um produto cultural. Mas, como realizadora, de vez em quando fico pensando – e isso é um problema – para qual festival mandar os meus filmes. Poxa vida! Eu tenho enviado filmes para vários festivais no exterior que não estão aceitando. Os festivais de Filmes Etnográficos no exterior são festivais que estão dizendo, nas respostas para a gente, que receberam 700 filmes para escolher 15. A produção se tornou massiva. E nós mesmos ficamos meio sem saber em que contextos vamos

Lembro que no curso de Antropologia Visual que eu ministrava, eu dedicava uma aula para ficar discutindo o que era o filme etnográfico. E, agora, recentemente, eu dei um curso de filme etnográfico em que eu não dediquei nem um minuto a discutir o que era o filme etnográfico, aí depois, no fim, alguém diz: “mas qual que é a diferença?”. Eu acho que tem esse debate, que é institucional, enfim, se estamos no contexto de um festival de filme etnográfico, dentro de um contexto de um congresso de Antropologia, por exemplo, é uma coisa.

circular com os nossos filmes. Aliás, esta é uma questão que precisamos, coletivamente, desenvolver: a circulação dos filmes para além dos festivais. Eu tenho muita pena porque nós temos um trabalho tão grande para fazermos um filme, e aí você espera, espera, circula o filme em dois, três, quatro festivais e pronto. No LISA nós temos posto os filmes no *Vimeo*. Mas eu sinto que ainda somos muito limitados em termos da distribuição. Não temos ainda circuitos de distribuição efetivos. Muitos de nossos filmes deveriam ter circulação internacional, não só nacional. Seja porque os contextos abordados são extremamente interessantes, seja porque são filmes de qualidade. Isso ainda precisamos desenvolver no Brasil, um circuito de distribuição, de circulação dos nossos produtos audiovisuais.

Philipi: Mas eu tenho uma curiosidade a respeito das alteridades em jogo. Você já comentou isso sobre o “Cinema de Quebrada”, o começo do trabalho, o processo de aceitação, de negociação, tratativas da partilha do sensível. Na conversa que tivemos com Ana Paula Ribeiro, surgiu a tese do Jean Claude Bernardet, o “Cineastas e Imagens do Povo”, a crítica dele à percepção dos realizadores de classe média, que fazem filmes sobre o povo, nunca com o povo. Então, minha curiosidade é como são essas relações de alteridade na prática? Como foi tecida, após essa iniciação, esse aceite? Como relatos, experiências nesse sentido, dessas relações de alteridade, de tensões e de êxitos, de desafios, de impedimentos, mas também de superações? É uma pergunta que diz respeito à curiosidade em relação ao seu trabalho e à conexão com esses coletivos.

Rose: Na minha experiência, talvez o trabalho de maior dificuldade inicial na relação, tenha sido o “Cinema de Quebrada”. Mas foi uma dificuldade produtiva. Eu não tive nenhum grande dilema, nenhum grande embate. Não tive que fazer nenhuma grande negociação. Foi mesmo uma questão, talvez próxima da maior parte dos antropólogos, em qualquer contexto, de ir estabelecendo uma relação, de ir deixando claro o nosso projeto de conhecimento, o lugar a partir de onde eu falava. Mas, talvez a partir dessa experiência, eu tenha aprendido um pouco sobre essas entradas. Eu lembro também de experiências interessantes com alunos, porque no “Cinema de Quebrada” eu estava começando a dar aula e eu tinha muitos alunos de Iniciação Científica num grupo que eu formei sobre estudos de periferia. E meus alunos relataram também essa dificuldade que eles tinham. Algumas vezes eu tive que deixá-los no campo e ir buscar um material, alguma

coisa, e quando eu voltava, eles falavam “ai, Rose, foi super difícil”. Eles percebiam muito esse questionamento porque eram da mesma faixa etária, mas ocupavam o lugar do estudante da universidade que estava indo para a periferia trabalhar com jovens, que também eram estudantes, num outro contexto. Esse foi um momento de grande aprendizado com relação a essas questões. Simultaneamente, eu estava trabalhando com jovens que protagonizavam, eles próprios, o domínio sobre as suas condições de representação. Então, acho que fazia parte dessa relação esse embate da discussão dos lugares de representação.

Assim como eu acho que, hoje, esse debate está muito mais presente dentro da universidade. Na USP, com muito atraso – nas federais, talvez de uma maneira mais significativa, pela questão das cotas, políticas raciais – esses sujeitos, que eram meus sujeitos de pesquisa, estão cada vez mais na universidade. E essas questões vieram para a sala de aula. Que autores estamos lendo, por que somos formados com esses autores e não outros autores e outras autoras? Por que esse domínio de uma bibliografia do hemisfério Norte? Então, eu acho que essa alteridade está dentro da universidade também e ela é trazida no cotidiano. Mas voltando para a nossa questão do início da entrevista, talvez o fato de que produzimos imagens audiovisuais, fotos, filmes e ensaios, como resultado da pesquisa, de alguma maneira seja, produtivamente, positivo na construção dessas relações. Eu falo porque, dos meus contextos de pesquisa até hoje, mesmo saindo desse contexto periférico e indo para esse outro contexto que é o contexto da imigração, – e que não está na periferia, mas no centro – os sujeitos são sujeitos que percebem, de uma forma muito marcante, tanto a questão racial, quanto a questão econômica aqui no Brasil. Os imigrantes africanos, todos, trazem muito claramente essa percepção do racismo e da desigualdade no Brasil, algo que eles não experimentavam, da mesma maneira, nos seus países de origem, mas que na relação comigo e com os pesquisadores, constroem uma relação que eu acho que tem a ver com os processos do que eles estão vendo que estamos produzindo em conjunto.

A produção audiovisual implica o estabelecimento de relações que dependem de muita troca, de muita energia e de tempo. Então, a relação que vamos construindo com os nossos sujeitos, muitos deles acabam se tornando parceiros mesmo, co-criadores no processo do que estamos fazendo. E o tempo inteiro estamos discutindo representação, no limite:

A produção audiovisual implica o estabelecimento de relações que dependem de muita troca, de muita energia e de tempo. Então, a relação que vamos construindo com os nossos sujeitos, muitos deles acabam se tornando parceiros mesmo, co-criadores no processo do que estamos fazendo.

quem está representando quem ou que representações estão sendo criadas. Então, essas questões, que eu acho que no campo da Antropologia são importantes, no campo da Antropologia Visual elas são muito presentes. Não conseguimos nos livrar dessas questões, não lidar com elas. Não sei se eu consegui responder, mas eu considero uma pergunta bem importante e, de novo, caso a caso, teria que pensar como elas foram surgindo.

Philipi: E eu acho que você respondeu muito bem, porque você fala a partir do seu relato, das suas realidades, questões que foram colocadas ali e de como vocês superaram isso a partir de uma coautoria, de uma parceria.

Rose: É um assunto longo, mas vocês têm tido oportunidade de discutir com vários colegas, acho que cada um traz a sua experiência. E é muito isso, um campo que é construído a partir dessas nossas relações com outros antropólogos, esses encontros, o que vamos aprendendo, vendo os materiais, lendo os textos que os colegas vão produzindo também. É isso, gente. Obrigada pela oportunidade de trocar algumas ideias com vocês.

Doi: 10.35260/54210119p.292-318.2022



Denise Machado Cardoso é geminiana nascida no mês das festas juninas, em Belém do Pará. Coursou História e Antropologia na Universidade Federal do Pará (UFPA), onde hoje atua como professora na Faculdade de Ciências Sociais e na pós-graduação em Sociologia e Antropologia.

Trabalha com projetos de pesquisa e extensão na terra dos Aruans e de outros povos originários, lugar também conhecido como Marajó. Visagem é o nome do grupo de pesquisa que coordena e onde congrega pessoas que também atuam na Antropologia Visual. O GEPI é o grupo de estudos sobre populações indígenas - primeiro grupo de pesquisa da UFPA voltado para as pesquisas dos povos originários - foi fundado pela professora Eneida Correa de Assis e atualmente é coordenado por Denise Cardoso.

Não há uma Antropologia que não dialogue com as outras áreas: entrevista com Denise Cardoso¹

Denise Machado Cardoso
Alessandro Ricardo Pinto Campos
Antonio Jerfson Lins de Freitas
Eric Silveira Batista Barreto

Nilson Almino: Então, professora, a primeira questão que eu queria que você pudesse explorar é exatamente contando a sua trajetória no campo da Antropologia Visual – desde quando começou, os diferentes momentos, até o momento atual.

Denise Cardoso: Eu gostaria de iniciar chamando a atenção que o que foi mais impactante em relação a essa adesão pelo uso da imagem na pesquisa antropológica foi iniciado no mestrado em Antropologia Social. Eu fui orientada por uma pessoa que agregava esses elementos na Antropologia, no caso a professora Lígia Simonian, que é professora do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA). Ela me chamava atenção porque unia alguns temas que eu gostaria de trabalhar, que era gênero, meio ambiente e, ao



¹ A entrevista foi realizada em 26 de junho de 2020 e pode ser assistida em sua versão integral em <https://youtu.be/XOguaDx3yyQ>. Os entrevistadores foram: Alessandro Ricardo Pinto Campos, Nilson Almino de Freitas e Antonio Jerfson Lins de Freitas.

longo do projeto que eu estava desenvolvendo, eu percebi que era possível trabalhar também a questão da imagem no projeto da dissertação.

Então, a maneira como ela orientava me fez perceber que uso da imagem, no caso da fotografia, era muito interessante e diferente do que as pessoas geralmente usavam àquela altura, ou seja, final da década de 1990; ainda se colocava em alguns trabalhos as imagens em anexo, não vinham no corpo do texto. As imagens não eram trabalhadas, não eram comentadas, eram uma composição de maneira ilustrativa. A partir dessa discussão percebi que a imagem estava presente em várias outras disciplinas e com outros professores e professoras. Por exemplo, a orientação que a professora Angélica Maués dava sobre a apresentação do *lócus* da pesquisa, da inserção em campo, era muito inspirada na literatura. E a ideia qual é? Se nós não tivermos uma câmera fotográfica, ou uma filmadora, ou se não tivermos outros aparatos técnicos para registrar a imagem, ela pode vir também na escrita, ou seja, a narrativa e a apresentação do *lócus* da pesquisa, dos rituais, das pessoas, interlocutores e interlocutoras, devem ser feitas de tal maneira que a pessoa que venha a ler a dissertação também visualize esta inserção.

Então pode entrar a questão do imaginário porque a gente imagina como seria aquela pessoa, como seria aquele ambiente, como seria aquele ritual. E aí a descrição, que não era uma preocupação ainda, como descrição densa no sentido de Geertz, mas no sentido de apresentar de fato elementos para que as pessoas acompanhem a nossa pesquisa, como se a gente estivesse levando leitores e leitoras à campo.

Os livros como *Os Nuer*, de Evans-Pritchard, são alguns dos exemplos que a gente vê; há desenhos e também há fotografias e isso chama atenção porque vai para além daquilo que a gente imagina, ou seja, a gente extrapola o imaginário e tem elementos concretos trazidos para esse texto. Além disso, na própria Antropologia americana, nós também temos outras, principalmente a partir das obras de Ruth Benedict, Margaret Mead e há uma inserção muito importante sobre o uso das imagens, além da descrição, também a imagem fotográfica e os desenhos.

Eu gostaria também de frisar que, durante o mestrado, no final da década de 1990, nós realizamos, incentivados pelo professor Ernani Chaves, muitas visitas técnicas ao Arte Pará, que é um evento que agrega um con-

curso e exposição de obras artísticas. Tivemos uma experiência semelhante quando nós fomos numa visita ao Fórum Landi e vários outros pontos a partir da perspectiva da urbanidade. A visita que nós fizemos ao Museu de Arte Sacra e na Galeria Fidanza, com o professor Samuel Sá, chamava atenção para essa questão das imagens a partir das artes plásticas, principalmente a escultura, mas também com a fotografia.

Um pouco antes de fechar o período do mestrado, houve um colóquio de fotografia em Belém com o pessoal da fotografia, em parceria com o Instituto de Artes do Pará, e foi apresentada a conferência principal, que foi a do Etienne Samain. Eu percebi que era um antropólogo se apresentando num ambiente de arte e falando de uma maneira diferenciada dos demais. O Etienne Samain foi uma pessoa que reforçou de maneira marcante esse meu interesse pela fotografia.

Quando eu passei a colocar em prática o meu projeto de pesquisa de dissertação, a fotografia foi uma maneira de maior inserção e me chamou atenção muito isso porque foi o modo como fui agregada ao grupo. Porque como eu pesquisei sobre pesca, e eu não sabia nada sobre pesca, e ainda não sei pescar, não sei preparar, nem cuidar e nem dos apetrechos, eu fui aceita por conta da fotografia a trabalhar numa área de manguezal do litoral paraense. Pesquisava a questão ambiental e de gênero porque havia atividade de mulheres na pesca, principalmente na produção e beneficiamento de massa de caranguejo.

Eu cheguei interessada em fazer as fotografias e, no primeiro momento, eu pedia autorização. À medida em que eu ia registrando e trazendo o retorno à comunidade, as pessoas foram me aceitando e eu nem precisava pedir autorização a todo momento. Como eu trazia as fotos reveladas, não havia câmera digital - era necessário fazer a revelação - eu levava as fotos de volta. Então eu passei a ser a fotógrafa. Eu lembro que havia, por exemplo, alguém que tinha barco novo; foi construído um barco e aí pediram para ir lá na casa para fotografar. Ou então a casa tinha sido recém-construída, ou havia uma festa, um batizado, um aniversário ou alguém queria mandar uma fotografia para parentes – não havia, nesse momento, esses aplicativos – e isso fez com que eu adentrasse determinados espaços domésticos que antes eu não teria conseguido. Percebi que era, ao mesmo tempo, o motivo para inserção e era um resultado

da pesquisa, porque eu fotografei os ambientes da casa e também dos manguezais e da pesca de beira com os currais.

Esse cotidiano, dos pescadores e pescadoras, das mulheres de modo geral, foi registrado dessa maneira e foi uma coisa que facilitou porque, como eu queria fazer uma pesquisa bem no estilo da pesquisa de campo, da etnografia, então eu perguntava muito, eu queria saber muito das coisas, eu perguntava praticamente sobre tudo.

No caso da fotografia, eu percebi depois a diferença do primeiro registro, do primeiro momento, até praticamente o final da pesquisa. Tenho fotos feitas a metros de distância do pessoal lá na beira do rio pescando e depois eu tenho uma em que eu me agachei de frente para o pescador tirando o caranguejo da sua rede. Há uma diferença muito grande, porque eu lembro que ele parou e permitiu ser registrado. E antes eles me desprezavam; no princípio e ao longo desse processo foi sendo feita toda essa inserção.

Durante o mestrado, a gente leu e releu em várias oportunidades os “*Argonautas*”, principalmente a introdução desta obra do Bronislaw Malinowski, em relação à inserção e aos imponderáveis da pesquisa etnográfica. E aí me remeto também à influência de Malinowski porque a gente discutia muito nas aulas quais seriam as dificuldades, naquele momento, como ele fez, de levar câmera, lâminas, conseguir fazer com que houvesse, de fato, o registro fotográfico.

Parecia que era uma grande aventura para nós porque já era difícil aquele momento, final da década de 1990, levar câmera, gravador, levar várias coisas – e quem pesquisa pesca está sempre no ambiente muito relacionado à beira de rio, aos igarapés, aos mangues, então tem que ter cuidado para conservar os equipamentos. Imagine como foi a

Parecia que era uma grande aventura para nós porque já era difícil aquele momento, final da década de 1990, levar câmera, gravador, levar várias coisas – e quem pesquisa pesca está sempre no ambiente muito relacionado à beira de rio, aos igarapés, aos mangues, então tem que ter cuidado para conservar os equipamentos. Imagine como foi a aventura dos primeiros antropólogos, no caso principalmente dessa linha da antropologia britânica.

aventura dos primeiros antropólogos, no caso principalmente dessa linha da antropologia britânica.

Minha orientadora acompanhou toda a produção dos capítulos da dissertação e, à medida que eu ia inserindo as fotos, ela ia fazendo a orientação também nestas escolhas. Quais seriam os dados etnográficos daquela foto? Quais seriam os dados etnográficos que eu gostaria de chamar atenção e quais as fotos que, de fato, seriam representativas? E, além disso, manter a coesão do texto com imagem escrita era uma coisa que me chamava bastante atenção e que foi um aprendizado.

À medida que eu desenvolvi essa pesquisa, eu lembrei na época da especialização que eu fui orientada pela professora Eneida Assis. A especialização tem um tempo mais curto que uma dissertação, e eu tinha menos experiência, ela disse “use o desenho”. Aí foi muito mais fácil porque o desenho traria o modo como os alunos representam os professores dessa escola. Eu usei desenhos e gravuras feitos, elaborados, durante a pesquisa, mas eu não incorporei tal como é feito pela Antropologia Visual hoje, ou seja, como poderia ser feito hoje. Há uma discussão, por exemplo, no Comitê de Antropologia Visual, principalmente, Fabiana. Aina Azevedo, sobre essa questão dos desenhos, que também são importantes em termos da imagem, porque desenho a gente às vezes despreza de uma maneira preconceituosa, não desenvolve as nossas habilidades de adultos, e desprezamos porque parece coisa de criança. E os desenhos são utilizados quando nós fazemos nossos croquis, os nossos gráficos e tabelas, os fluxos das águas e da movimentação conforme as relações de parentesco, fluxos econômicos ou políticos, ou seja, a gente trabalha muito com gráficos, com desenhos, rabiscos e, às vezes, a gente não considera e não agrega sequer na nossa produção final.

Lembrei também de uma oficina que eu participei com o pessoal da Universidade Federal de Goiás que pesquisa povos indígenas. O refinamento dos desenhos desses povos indígenas é bastante superior à maioria dos não-indígenas, justamente porque é eles desenvolvem essa habilidade de maneira mais espontânea.

Atualmente, eu estou retomando essa experiência, principalmente no Comitê de Antropologia Visual (CAV), da Associação Brasileira de Antropologia, porque o desenho é algo substancial na Antropologia Visual.

Além desse aspecto, eu gostaria de me reportar à própria graduação. Cursava graduação em História e havia a Casa de Estudos Germânicos, que sempre divulgava a produção fílmica de obras nacionais, mas também de diretores e produtores da Alemanha. Havia uma espécie de cineclub e foi em uma destas oportunidades que conheci a Célia Maracajá, que é atriz e cineasta. Há dois anos eu reencontrei a Célia Maracajá e nós tivemos um projeto de extensão conjunto e bem proveitoso, bem rico, que foi com povos indígenas Gavião e Tembé.

É um projeto de extensão muito importante porque os povos indígenas estão se apropriando dessas tecnologias atuais de comunicação e, ao mesmo tempo, de produção audiovisual para apresentar sua própria narrativa, para apresentar a sua visão de mundo, a sua compreensão sobre esse mundo próprio de indígena e de não-indígenas.

A universidade é um ambiente muito favorável para a gente aprender muita coisa para além das nossas áreas e cursos de graduação. Havia bastante cineclubes e eu lembro que conheci cineastas como o Januário Guedes e a Luzia Álvares, que atualmente coordena o Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Gênero Eneida de Moraes (GEPEM). Ela tinha a coluna Panorama sobre cinema, no Jornal Liberal, que eu acompanhava como leitora assídua.

A partir das décadas finais do século passado e neste momento inicial do século XXI, a Antropologia Visual parece que ganhou um fôlego maior e, nesse sentido, a própria pós-graduação em Antropologia e Sociologia ganha também um relevo com as discussões que passaram a ser mais incrementadas. A figura da professora Diana Antonaz, uma pessoa já falecida, mas que foi muito importante nessa discussão no âmbito do PPGSA.

A ideia de criar um grupo com essa temática foi sendo organizada por estudantes da pós e, em um certo momento, vieram me procurar para lançar oficialmente o Grupo de Antropologia Visual. Veio o Alessandro Ricardo Campos, o Milton Ribeiro, a Leila Leite, a Deila Baia e o Breno Sales. E assim aconteceu. Nos reunimos e, em 2013, nós lançamos, o grupo foi formalmente registrado no diretório do CNPq, as propostas de eventos foram sendo trabalhadas e realizamos as exposições coletivas, artigos, aulas, minicursos. Então de 2013 a 2014, praticamente é como se houvesse um *boom* de coisas e a gente fazendo de modo virtual. A maneira como nós trabalhamos é

muito virtual, então antes desse momento de isolamento, de pandemia, a gente já fazia essa reunião segundo um modelo de um trabalho remoto, usando as reuniões à distância intermediadas pelas tecnologias de comunicação; nossas reuniões virtuais são muito produtivas, sempre foram.

Em 2014 nós tivemos o que seria um grande evento do Grupo de Pesquisa em Antropologia Visual e da Imagem (VISAGEM) que foi o Primeiro Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica. Nesse aspecto a gente vem, de dois em dois anos, lançando. Nós vamos para a quarta edição desse encontro de Antropologia Visual, que não se restringe ao que é produzido na Amazônia – é o lugar da pesquisa e o lugar do encontro.

Ao mesmo tempo, nós temos também o Festival do Filme Etnográfico, que faz com que a gente trabalhe em rede. Nós temos uma produção fílmica bem interessante no Estado do Pará, na Amazônia como um todo, mas no Pará o cinema é algo bem significativo. Muitas pessoas perguntavam o que diferencia esse filme etnográfico de um filme não etnográfico, e as exposições, o concurso, a seleção, de algum modo, vêm popularizando, vêm dando maior visibilidade do que é a Antropologia Visual em termos da produção fílmica. Nesse sentido, o grupo VISAGEM é que incentiva e busca a produção, mas também a divulgação dessas obras relacionadas à Antropologia Visual, seja a partir da fotografia, do cinema ou a partir do desenho, das gravuras, do que nós teremos em termos de paisagens sonoras da própria diversidade do audiovisual. Seriam essas considerações em termos dessa trajetória inicial.

Alessandro Campos: Antes de fazer minha pergunta e seguir aqui o roteiro, eu acho interessante você falar um pouco da tua produção, do filme que está saindo: “Maria, a par-

Ao mesmo tempo, nós temos também o Festival do Filme Etnográfico, que faz com que a gente trabalhe em rede. Nós temos uma produção fílmica bem interessante no Estado do Pará, na Amazônia como um todo, mas no Pará o cinema é algo bem significativo. Muitas pessoas perguntavam o que diferencia esse filme etnográfico de um filme não etnográfico, e as exposições, o concurso, a seleção, de algum modo, vêm popularizando, vêm dando maior visibilidade do que é a Antropologia Visual em termos da produção fílmica.

teira” e o projeto de extensão lá do Melgaço de Portugal com o Melgaço do Marajó; eu acho interessante contar porque isso é bem importante na sua trajetória com a Antropologia Visual. O contato com as pessoas do Marajó, do Minho, com o Festival Internacional de Documentário de Melgaço e essa junção desses dois pedaços do planeta, que acabaram se encontrando, essa ponte quem fez foi o audiovisual e foi o grupo com o José Ribeiro, naquela conversa, em 2014, que nasceu – o Renato está assistindo – durante o avanço sobre aproximação das duas cidades irmãs. Depois de você falar um pouco sobre isso eu faço a pergunta daqui do roteiro.

Denise: Foi em 2016, no segundo Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica (EAVAAM), que nos encontramos e houve essa surpresa por parte do José Ribeiro, da existência de cidades homônimas, Melgaço, no Marajó, e o interesse dele em relação ao Melgaço de Portugal, Melgaço do Minho. Lá existe o festival do cinema que agrega essa questão da própria Antropologia com outras artes, não apenas o lado acadêmico, mas o artístico também. E nessa conversa houve o início da ideia de fazer a aproximação entre as duas cidades a partir do cinema. Nós fizemos vários ensaios de como seria essa aproximação: seria a partir de uma carta, de uma vídeo-carta, trazendo ideias de pessoas de Melgaço das duas regiões, de dois continentes? Ou seria a partir de filmes? Então nós produzimos vídeos de pequeno formato para apresentar Melgaço do Marajó às pessoas de Melgaço de Portugal e foi bastante interessante porque nós fizemos uma pesquisa para produzir este pequeno filme de apresentação. Em 2017, nós participamos do projeto em Melgaço do Minho de maneira virtual, com apresentação do nosso filme, e já no ano seguinte houve a participação presencial.

A partir de 2018, nós já começamos a elaborar e colocar em prática o projeto de extensão, que consistia em ofertar as oficinas inspiradas na metodologia trazida por Jean Rouch. Por isso, nós não chegamos com um projeto pronto e colocamos nossa ideia a partir de algumas diretrizes para produzir conforme a realidade local fosse se apresentando. O projeto começou a se ramificar e a se desdobrar de tal maneira que surgiram outros subprojetos. Então, a gente ofereceu as oficinas de fotografia e de produção de filmes e, ao mesmo tempo, nós fizemos exibição de filmes. Foi lançada uma espécie de semente nesse solo fértil de Melgaço, no Marajó, inspirada em Jean Rouch, com o objetivo de manter o diálogo

com Melgaço, de Portugal, a partir do apoio de José Ribeiro e foi uma experiência muito proveitosa.

Em 2018 foi muito interessante porque nós demos início à produção dos filmes sobre os professores, sobre parteiras e um subprojeto para falar das mulheres que vivem neste município. O apoio institucional veio da Universidade Federal de Goiás e da Universidade Federal do Pará, do grupo VISAGEM e da prefeitura de Melgaço. Tivemos a participação da Lorena Costa, Michel Ribeiro, Márcio Cruz, Mauro Castro, além do Alessandro Campos e da Priscilla Brito. Embora nós fôssemos desconhecidos, havia o interesse das pessoas em perguntar o que nós fazíamos e essas curiosidades de quando a gente está em campo.

Exibimos os resultados em 2019, no Festival do Filme de Melgaço, em Portugal, onde contamos nossas experiências, dialogamos com outros produtores, com outras pessoas que realizam e que têm nessa vertente do cinema um grande nicho para produção. O projeto Melgaço é algo que nos desperta muito carinho porque agrega mais pessoas do grupo VISAGEM e outras parceiras, como a Maria Alice, que é da Universidade Federal de Goiás, e o José Ribeiro, um grande apoiador dessas realizações. O projeto nos permitiu fazer essa inserção no Marajó, ao mesmo tempo em que provocou a ponte para inserção no diálogo em Portugal e com outras universidades do Brasil, que, para nós, foi algo de extremo aprendizado.

Uma coisa que nos causa alegria é realizar a proposta em outro município do Marajó. Quando saiu um edital na própria Universidade Federal do Pará, direcionado especificamente à região do Arquipélago de Marajó, apresentamos uma proposta para replicar o projeto Melgaço no município de Soure, que tem uma outra realidade, porque é uma realidade litorânea. Como eu falei antes, nessa metáfora do solo fértil, o audiovisual é uma relação muito interessante para as pessoas e por isso agregamos o Felipe Bandeira Netto e o Paulo Henrique dos Santos.

Uma coisa que me chamou atenção, a partir do momento em que se cria o grupo VISAGEM, em 2013, é que a gente vai agregando as pessoas em torno dessa temática. Eu me vi, cada vez mais, inserida nesse campo da Antropologia Visual e na ABA; isso foi mais forte a partir da participação do Comitê de Antropologia Visual, sob a coordenação da Lisabete Coradini e que contava com a participação de outras pessoas muito queridas.

Eu gostaria de registrar o quanto foi importante para o Festival do Filme Etnográfico do Pará, a inspiração e o apoio do Renato Athias; isso é de uma importância enorme termos esse apoio próximo para tirar dúvidas, para incentivar, para a gente dialogar. É algo que nos motiva a continuar porque é muito prazeroso e divertido. O festival é algo que nos dá muito prazer, muita satisfação, uma alegria muito grande.

No Colóquio de Cinema e Antropologia, que foi uma coisa fantástica, os trabalhos foram ótimos e nos deram a oportunidade de ver outras possibilidades, olhares e aprendizados, porque nesses eventos, nesses encontros e projetos, a gente aprende muito, em relação, por exemplo, a esse cinema que é produzido pelos povos indígenas; é um outro olhar, são outras motivações, é uma outra forma de ver o tempo, de editar, de construir a sua narrativa, de apresentar a sua narrativa a partir do cinema.

Sobre o nome do Grupo, também gostaria de ressaltar que é de uma importância muito particular. Foi uma proposta do Milton Ribeiro porque *visage*, em francês, é rosto, a imagem da face e, para nós, visagens são as assombrações, são as maneiras de aparições dos encantados e, às vezes, das assombrações e dos fantasmas aqui na nossa região amazônica. O VISAGEM tem esse apelo local e, ao mesmo tempo, internacional e relacionado à imagem. Foi uma proposta que foi aceita e acatada, de imediato. Qual vai ser o nome do nosso grupo? A proposta que calou fundo a todos nós foi a proposta do Milton Ribeiro em relação a essa ideia da visagem.

O VISAGEM tem essas características, essa ramificação dos eventos de produção e também das aulas, porque na pós-graduação nós, de maneira recorrente, estamos oferecendo disciplina junto com estudantes e pessoas do grupo VISAGEM que já saíram da pós-graduação ou que ainda estão desenvolvendo seus trabalhos. Temos o Daniel Fernandes, que faz parte do grupo VISAGEM e está relacionado à pós-graduação no município de Bragança, também aqui no Pará, e temos a participação de pessoas que vão sendo agregadas conforme as nossas atividades. Mas a inserção em campo, com pesquisa e extensão, é algo que faz com que a gente coloque em prática o que nós já conhecemos e aprendemos mais coisas, especialmente quando temos pessoas mais experientes em campo com outras não tão experientes. No caso do Projeto Gavião, que eu citei, temos a Shirley Pennaforte, uma pessoa com muita experiência em jornalismo e de-

terminadas realidades no campo da Comunicação; temos a Carolina da Matta e o Mauro Castro. Com os grupos indígenas, o Alessandro tem essa experiência, sua pesquisa com os Kayapó, e também a Denise Sá, que é uma das fotógrafas que faz parte desse grupo. A extensão é como se fosse o espaço de intersecção de tudo isso que a gente faz. A gente vai a campo, a gente observa, a gente apresenta e exhibe, a gente ensina e troca muito.

Alessandro: Denise, qual a importância da Antropologia Visual no campo da produção do conhecimento científico?

Denise: Eu parto dessa ideia da interdisciplinaridade. Eu já escrevi sobre essa questão a partir do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, no livro organizado pela Fabiana Gama, falando sobre a importância da interdisciplinaridade, que é algo presente na Antropologia desde a sua formação, desde a sua fundação. A gente sempre faz a pesquisa tendo um foco, mas não esquece de abarcar as outras partes. Não há uma Antropologia que não dialogue com as outras áreas e, ao mesmo tempo, com esse diálogo, a gente vai se apropriando desses outros conhecimentos.

No caso da Antropologia Visual, especificamente, essa demonstração se torna evidente porque a gente trabalha também com o aparato técnico, não só da fotografia, do cinema, de maneira conjunta. A gente trabalha sempre em equipe, principalmente na produção fílmica. Não existe a produção de uma pessoa no cinema, existe sempre a equipe, a gente não abarca, não consegue dominar tudo. Não existe essa autossuficiência de alguém que pesquisa na área de antropologia visual. Estar aberto a esse diálogo, a essa incorporação de outros elementos, é muito importante.

Eu parto dessa ideia da interdisciplinaridade. Eu já escrevi sobre essa questão a partir do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, no livro organizado pela Fabiana Gama, falando sobre a importância da interdisciplinaridade, que é algo presente na Antropologia desde a sua formação, desde a sua fundação. A gente sempre faz a pesquisa tendo um foco, mas não esquece de abarcar as outras partes. Não há uma Antropologia que não dialogue com as outras áreas e, ao mesmo tempo, com esse diálogo, a gente vai se apropriando desses outros conhecimentos.

Essa é uma postura que eu recomendo para quem é da área da Antropologia e da Antropologia Visual: se permitir nesse aprendizado e fazer com que haja a incorporação desses conhecimentos. Conforme eu tinha chamado atenção, há uma hegemonia do texto escrito, parece que a gente ainda está muito subordinado a um modelo de apresentar a nossa produção, apenas, em artigos, capítulos de livro ou livros. Qual a importância, por exemplo, hoje, em se tratando da nossa metodologia? Há uns meses eu fiz um texto de uma reflexão: como é que fazemos agora com o confinamento? Se as pessoas que nós estamos pesquisando estão isoladas, ou pelo menos se espera que estejam, se recomenda que estejam. E grupos indígenas, então, há uma delicada situação em termos de proteção para esses povos. O mesmo para populações quilombolas e ribeirinhas. Como interagir nesse momento? Então a reflexão que se faz é muito pelo ciberespaço, vamos aproveitar esse momento e inovar, no sentido de agregar outras práticas e outras reflexões em termos metodológicos, com apresentação concreta de resultados bem exitosos. Qual é a importância, por exemplo, de dar uma devolutiva de pesquisa a partir da fotografia, do filme, de gravuras? Qual a importância de incorporar os croquis dos desenhos e a produção de imagens feitas pelas pessoas com quem nós estabelecemos diálogo? Como é que nós podemos mostrar que a gente não precisa ficar amarrado ao modelo vigente de uma ciência que tem um modelo único? Nós, das Ciências Humanas, já somos questionados em termos dessa cientificidade; na Antropologia, por conta desse diálogo com as artes e com outras áreas, também cai e recai essa dúvida acerca dessa cientificidade, e na Antropologia Visual, isso recai ainda mais. É como se nós estivéssemos numa periferia da ciência. A nossa permanência e o nosso trabalho são de resistência, o fato de nós existirmos já é resistência e, mais ainda, quando a gente produz com grupos que são marginalizados.

Eu vejo que a Antropologia Visual tem uma potência muito grande para essa renovação, essa reflexão do conhecimento científico. Se nós temos uma oportunidade de divulgar, a divulgação tem várias possibilidades concretas de apresentação. Mas eu creio que as pessoas trabalham com muita seriedade; a intenção, o objeto que se coloca a partir de um objetivo específico, seus objetivos e a realização do projeto, eles têm essa característica de estar fortalecido. Se nós tivemos esse avanço da ampliação dos usos das imagens e do audiovisual, do final da década de 1990 para cá, se antes não

se falava em Antropologia Visual na Universidade Federal do Pará da maneira como se faz agora, se nós não tínhamos disciplinas no quadro do Programa de Pós-Graduação, se nós não tínhamos projetos de pesquisa, grupo de pesquisas, atualmente, nós já temos os eventos, nós já temos possibilidades de criar esse espaço junto com o curso de Cinema do Pará, como também outras parcerias, com a Associação de Críticos de Cinema do Pará e com a Casa das Artes. Eu vejo isso de uma maneira muito promissora.

Jerfson Lins: Professora, quais são as principais dificuldades que os pesquisadores enfrentam para produzir trabalhos na área de Antropologia Visual hoje?

Nilson: Denise, você até já chegou a comentar algumas coisas nessa questão do preconceito com relação ao uso da imagem, em função da priorização da escrita, falou de algumas dessas dificuldades. Mas eu também queria trabalhar isso do ponto de vista da interdisciplinaridade, que você colocou, uma dificuldade na própria definição do que seria uma obra no campo da Antropologia Visual. Eu queria que você comentasse também se é válido ter trabalhos como dissertações ou teses, ou então mesmo TCC de graduação, só com imagens.

Jerfson: Queria acrescentar só que essa questão do uso da imagem já é uma coisa que vem sendo utilizada nos programas de Comunicação Social. Produção de filmes como trabalho final, o próprio livro-reportagem já é também uma forma de trabalho final, e eu já vi um trabalho bem interessante de um colega que queria fazer o trabalho final dele em forma de HQ, de quadrinho, que é uma linguagem ainda pouco utilizada, mas já ganhou Pulitzer, inclusive. Há vários trabalhos interessantes, com linguagens que têm ganhado um destaque muito grande, mas que na academia ainda são vistos com certo receio; como é que isso pode contribuir?

Denise: Eu já estou fazendo essas experiências, de como é que a gente pode apresentar, por exemplo, um relatório. E nesse projeto Gavião Tembê nós elaboramos conjuntamente, no caso da equipe, agregando as fotografias tanto das pessoas que foram a campo quanto de quem estava participando das oficinas. E a narrativa foi com imagens, foi apresentada a imagem e um texto pequeno de apresentação na sequência, mas, principalmente, com as legendas, o título da foto e com o mínimo possível de escrita. Ficou muito bom e bem interessante. Eu encaminhei para a faculdade, a pessoa

que deu o parecer elogiou muito, mas ela ressaltou o seguinte: pode até ser aprovado na faculdade, mas não vai passar daqui porque é obrigatório apresentar no formato de relatório da instituição. Internamente, eu não vi resistências; no caso da Antropologia e das Ciências Sociais eu vi até uma aceitação de um outro formato, de uma outra maneira de relatar o que foi feito. Mas a gente esbarrou em questões institucionais porque não haveria outra possibilidade. Então, o que eu fiz foi apresentar o relatório no formato oficial e apresentei, como anexo, o relato feito a partir das imagens. Eu não joguei fora o que havia feito, até para mostrar que a gente pode ter outras alternativas. Eu creio que é importante a gente experimentar, a gente avançar nisso; “Não é possível?, mas vamos tentar. “Não vai ser permitido, não vai ser aprovado?”, mas vamos tentar, vamos experimentar juntos. Não é aceito numa dissertação um filme, mas é possível a gente agregar o filme nesse texto e, às vezes, o filme é mais interessante do que a própria dissertação ou vice-versa. Mas aí também vai depender muito da temática, do interesse da pessoa em escolher essa área, essa vertente mais metodológica, de uso de imagem, pela interdisciplinaridade de buscar dialogar com as outras áreas. A arte é comunicação, e a linguagem da comunicação, principalmente jornalística, tem uma outra pegada.

Uma coisa que eu recomendo, para quem está fazendo mestrado ou mesmo doutorado, é não ficar restrito às disciplinas optativas eletivas do programa. Escolha conforme a sua temática: se é na área de audiovisual, então vá fazer disciplina, curso, oficina, nessas áreas de cinema, de museologia, de fotografia, de comunicação, de letras, construa o seu projeto para que ele reflita essas incorporações e esses saberes. Sempre a gente tem que primar pela técnica, sim; se for possível, aprender a construir, elaborar essa narrativa com imagens no sentido técnico, no sentido da estética e, ao mesmo

Uma coisa que eu recomendo, para quem está fazendo mestrado ou mesmo doutorado, é não ficar restrito às disciplinas optativas eletivas do programa. Escolha conforme a sua temática: se é na área de audiovisual, então vá fazer disciplina, curso, oficina, nessas áreas de cinema, de museologia, de fotografia, de comunicação, de letras, construa o seu projeto para que ele reflita essas incorporações e esses saberes.

tempo, com a nossa área, que é a área da Antropologia. Eu creio que cabe a nós abriremos, alargarmos esse horizonte e esse escopo do que seria Antropologia Visual. A gente tem que mostrar os resultados com essas alternativas porque, às vezes, a gente espera concluir para depois apresentar uma cartilha ou um filme.

Temos, sim, que sermos ousados e nos fazer presente em vários âmbitos, em vários lugares, em vários espaços, como a Antropologia faz. A Antropologia é chamada para consultoria em relação à culinária, ao lançamento de produtos no mercado porque faz parte dos costumes das pessoas. Quem é que compreende, ou tenta compreender, essa questão cultural além dos antropólogos e antropólogas? A gente sabe como abrir e conquistar espaços, como fazer com que essa ciência seja respeitada. Se há preconceitos também há muito respeito e, nesse sentido, é essa antropologia pública, essa antropologia aplicada e compartilhada, essa antropologia que não se restringe ao espaço acadêmico, mas que está voltada também para dar o retorno à sociedade, não apenas por uma questão ética, mas porque é um conhecimento que precisa ser compartilhado com todos e todas. Eu acho que a partir dessa linha de raciocínio a gente vai ter avanços e uma maior aceitação.

Nilson: Achei sua fala bem condizente com uma pergunta que eu fiz a um entrevistado da ABA, que foi exatamente sobre essa questão, da forma como a Antropologia Visual pode contribuir para que a ciência recupere um espaço que está sendo tomado pelo achismo; as pessoas estão se baseando muito em relação ao achismo. O uso das imagens e redes sociais tem contribuído muito para isso, as imagens fora de contexto, sendo ressignificadas de acordo com determinados pontos de vista e a ciência vai sendo desacreditada aos poucos. A Antropologia Visual, de certa forma, está bem posicionada num ponto em que pode contribuir para que a ciência recupere esse espaço, e, ao mesmo tempo, que ela inove na linguagem acadêmica, fazendo essa aproximação com a população geral.

Denise: Gostaria de comentar em relação a essa ideia da entrevista, parece que é uma coisa dada, se faz uma pesquisa qualitativa, quantitativa, entrevistas, mas não se problematiza, não se tensiona. Uma vez eu participei de uma banca e a pessoa disse: “olha, eu usei dados oficiais, por exemplo, IBGE”. Mas ela não se deteve apenas a isso, ela foi explicar

que, mesmo sendo dados oficiais e, dependendo do contexto do governo, da maneira como foi feita a coleta e da sistematização dos dados, há lacunas. A metodologia, quando apresentada, é de uma riqueza muito grande, porque aí a gente aprende com os outros, com seus erros e acertos, como é que se faz. Foi fácil por isso, foi difícil por aquilo, eu tive esses desafios, eu superei dessa maneira; para nós, que estamos lendo, é um aprendizado muito interessante. O que, às vezes, a gente esquece é que a nossa produção acadêmica vai entrar numa arena de discussão, uma arena de debate; então é como se a gente realmente estivesse conversando, debatendo. Não é uma mera descrição, como se fosse um rol de técnicas; mas é como essas técnicas e esse procedimento metodológico foram incorporados ao longo da pesquisa. A gente apresenta um projeto, lógico, é uma projeção, é um plano e nem sempre ele é realizado dessa maneira por vários motivos. Se, ao longo do percurso, a gente resolver mudar, a gente apresenta essas maneiras de atualização: o que eu pensei no início e o que eu estou apresentando no final. Se eu tinha esse objetivo no início e mudei foi por essas condições; se eu tive esse objetivo e mantive, eu tenho esses resultados, nessas condições.

A escrita do texto e a maneira como a gente apresenta os resultados, seja a partir da escrita ou a partir das imagens, tem que dar elementos para que se instale, realmente, uma base de diálogo. Se eu estiver falando para mim, apenas, ou pensando apenas em uma banca, fica mais restrito, vai ficar um monólogo, vai ficar uma coisa restrita a um *petit comité*. Se a gente quer abrir ao grande público, é aí que entra essa questão, a gente tem que dar elementos e tem que estar numa linguagem acessível. Acho muito interessante quando se pensa nessa parte metodológica; às vezes é exaustivo, mas, às vezes, é muito resumido, parece um protocolo: “tem que apresentar a metodologia, eu vou apresentar algumas técnicas e vou passar logo para os resultados”; mas é interessante pensar essa maneira de dialogar a metodologia, como eu havia falado antes, levantar essas questões, aproveitar esse debate metodológico para convencer o quanto é interessante o uso das imagens nessa ação da Antropologia.

Alessandro: Só um complemento sobre a discussão, que eu acho interessante, que é exatamente a trajetória da pesquisa. Eu lembrei agora de um pedaço da minha tese, da minha orientadora também aqui, a Denise, sobre o “*Homo Academicus*”, do Bourdieu. Ele fala que interessa muito o

percurso, o resultado: eu construí essa casa aqui; usei o quê? Tijolo, massa, água, concreto? O que tu aconselhas para um pesquisador que está iniciando no campo da Antropologia Visual? Quais são os teus conselhos para alguém que está se aventurando nesse caminho?

Denise: Como se trata dessa interface com outras áreas, eu acredito que há um trabalho paralelo, um aperfeiçoamento técnico, essa questão técnica da fotografia, do uso da câmera, luz, ao mesmo tempo a produção fílmica, conhecer as etapas de produção de um filme, como é que se trabalha, dialogar com as pessoas que produzem. Eu acho que a gente tem que procurar pessoas que nos inspirem e, às vezes, não estão muito longe. Por exemplo, agora, neste momento de restrição dos espaços de circulação, há uma oferta muito grande de cursos de fotografia e de outras temáticas, então é possível a gente aprimorar a técnica cada vez mais. A Antropologia Visual vai exigir esse aprimoramento; pode ser uma coisa autodidata? Possivelmente, porque trabalhar com esse aparato, como eu já chamei atenção da própria ferramenta que é apresentada, já falei da telefonia celular, a gente já pode fazer essa experimentação. Mas se a pessoa tiver uma câmera com técnicas mais refinadas, com possibilidades de uma lente diferenciada, com aprimoramento do conhecimento de usar a luz a seu favor, ou o posicionamento e uma direção e edição dessas imagens, ou mesmo a captação do som. Mesmo quando a gente está em equipe, a gente tem que se permitir aprender juntos. É interessante acompanhar, mesmo ao longe, o trabalho do Márcio Cruz, em Melgaço.

Essa dificuldade, essa outra técnica em relação à edição, ou com Paulo Henrique e José Ribeiro, em Soure, essa maneira de captar o som para produção do filme, são coisas bem diferentes. Então como é estar em campo e ao mesmo tempo fazer essa pesquisa, fazer essa inserção, de tal modo que a gente tenha as imagens e que não seja algo artificial? Tem que estar o mais próximo possível do que as pessoas fazem quando estão longe das câmeras. Por quê? Porque quando dizem assim: “olha, vamos fazer uma fotografia”, as pessoas prontamente mudam a posição, a sua postura, e ficam preocupadas; como é que vai ser registrada a minha imagem? Como é que vai ser essa captura da imagem? Será que eu vou sair bem, será que eu vou estar bem apresentado, será que eu não estou maltrapilho, será que vão ter uma impressão ruim de mim? Essa preocupação com a imagem, como a pessoa vai ser retratada, causa um certo desconforto. Essa ques-

tão técnica tem que ser muito bem trabalhada, mas esse modo de estar próximo, que a Antropologia nos permite em termos de uma inserção, da realização da pesquisa propriamente dita, em campo, é que exige um maior cuidado. Não é chegar com a câmera e ir fazendo registros.

Nilson: O Felipe Bandeira está perguntando se estaríamos no caminho para a constituição de uma Antropologia Visual da Amazônia. Inclusive é a mesma pergunta do Renato Athias e queria que você comentasse sobre a Antropologia compartilhada como estratégia metodológica no campo da disciplina da Antropologia Visual, ou seja, um fazer antropológico situado na Amazônia. É possível falarmos sobre uma Antropologia Visual Amazônica? E quais seriam as principais características dessa Antropologia Visual Amazônica?

Denise: Eu acredito que a tendência é de que haja, de fato, uma Antropologia Visual diferenciada do restante do país, porque a nossa realidade ela é também diversa, é diferente em termos ambientais, o ecossistema é bem diferenciado, esse bioma com diversos ecossistemas tem essa característica e processos históricos também diferenciados. Penso que a nossa tendência, o que a gente deve buscar, não é apenas olhar para o continente europeu, o que está sendo feito, está sendo produzido, mas também aprender muito com o que é produzido no continente africano, e olhar para

Eu acredito que a tendência é de que haja, de fato, uma Antropologia Visual diferenciada do restante do país, porque a nossa realidade ela é também diversa, é diferente em termos ambientais, o ecossistema é bem diferenciado, esse bioma com diversos ecossistemas tem essa característica e processos históricos também diferenciados.

aquilo que a gente chama de América Amazônica. Há muita produção na Colômbia, por exemplo, nós tivemos a participação aqui no EAVAAM², mas por essa característica eu acho que a gente tem que ir também olhar para as nossas temáticas, as nossas realidades, e produzir a partir desse olhar, ou desses olhares, do que seriam as pessoas amazônicas ou amazônicas. Nós temos um linguajar muito próprio, nós temos algumas coisas que

2 Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica - EAVAAM.

já estão sendo produzidas e que, assim como na universidade, estavam desarticuladas.

Quando a gente faz o levantamento, a gente vê que tem muita gente produzindo, creio que um diálogo entre as unidades federativas do Brasil que compõem a região Norte, região Amazônica, será promissor. E a tendência, por essa produção na Antropologia Visual, é que nós tenhamos aqui produções diferenciadas do restante do Brasil e de outros países do continente da América do Sul. Seria pretensão dizer que esse é o início, mas há um movimento em que essa trajetória da Antropologia Visual do Norte do Brasil, especificamente no estado do Pará, de que haja mais produções e que tenham mais características em comum com temáticas, tipo de inserção, linguagem e muito das problemáticas e das questões locais.

Sem esquecer, lógico, que existem questões mais específicas, mas também há outras que são mais estruturantes e globais. Por exemplo, eu escrevi, recentemente, um artigo sobre como é que a gente está trabalhando a narrativa, como é feita, constituída, a narrativa da pandemia a partir dos memes, charges e gravuras. Nós temos uma característica, o Brasil em relação à Europa, Brasil em relação à Ásia, e o Pará em relação ao Brasil, que é como a gente lida com essas questões. Há diferenças e as imagens retratam muito isso. A tendência é que, se for incentivada mais produção na Antropologia Visual, haverá uma marca identitária dessas produções, seguindo a própria tendência das artes. Quando a Jorane Castro apresenta, na sua produção fílmica, ou outros cineastas também, temáticas nossas, não estão desatreladas do diálogo com outras realidades. Eu creio que há uma tendência a ser lançada, ao longo dos anos, uma Antropologia Visual Amazônica.

Nilson: Alex Elias pergunta: pensando no que foi sugerido pelo professor Marco Antônio Gonçalves na última conferência, não existiria necessidade e quais seriam as possibilidades da criação de cursos, disciplinas, mestrados, doutorados, voltados especificamente para a Antropologia Visual e da imagem, mas sem criar novas divisórias e barreiras temáticas que, inclusive, incluiriam metodologias e epistemologias específicas, não apenas para o uso do instrumento do desenho, foto, filme etnográfico na Antropologia, especificamente, e nas Ciências Humanas em geral?

Denise: Essa questão é um pouco do que eu havia comentado em relação a esse aprimoramento técnico e, às vezes, realmente essa ideia da

castração criativa é muito forte. Quando se é criança, tudo bem, há tolerância, se você apresentar um desenho as pessoas vão valorizar muito. Mas, em campo, às vezes a gente faz os nossos rabiscos, a gente faz os desenhos, digamos, os croquis, para situar onde está a casa tal, onde é o forno da farinha, onde é o rio, campo de futebol; ou, digamos, uma festa, onde é que fica o palco, o camarim, onde as pessoas se distribuem. Se a gente quer trabalhar mais com isso, volta essa ideia do aprimoramento, temos como aprimorar a pintura, desenhos, gravuras. Por exemplo, aqui nós temos possibilidades, tanto do poder público quanto das iniciativas privadas, para oferta de minicurso. Nós temos tanto a Casa da Linguagem quanto a Oficina Curro Velho, em que artistas locais são os professores, os tutores, aqueles que nos orientam. Em todas as artes nós temos esse tipo de oficina. Eu fui fazer oficina com a câmera artesanal no Curro Velho e, ao mesmo tempo, tinham as outras etapas. Todo tipo de expressão artística tem oficina a um preço bem acessível.

Mas também tem, digamos, o ambiente das empresas particulares, se a pessoa quiser e tiver condições de buscar esse aprimoramento ou então criar demanda mesmo para as instituições públicas ou pedir na base da solidariedade: “me ensina como é que faz, como é que você pode me ajudar”. Parte muito do interesse, mas, se a gente não faz isso, é porque não há um incentivo, porque o desenho não é visto com a mesma seriedade, com o mesmo valor, justamente porque é algo relacionado à infância. Quem desenha é criança, adulto não desenha e, quando desenha, é uma coisa profissional ou porque é artista, ou porque é da área de arquitetura ou engenharia, que, de alguma maneira, exige isso. A gente pode ver, nos desenhos dos naturalistas da Amazônia, as obras dos viajantes que vinham para cá - geógrafos, geólogos, botânicos - e faziam os desenhos sobre a realidade que era encontrada. É algo que precisa ser incentivado nesse sentido, porque você está mais presente ainda, é uma criação sua que não é mediada, por exemplo, por uma câmera fotográfica, uma filmadora ou outro aparato, mas é com um lápis, com pincéis, com canetas, com esse tipo de coisa mais simples e o valor de aquisição é bem mais barato.

Nilson: Felipe Bandeira fala: Essa fala da Denise me lembrou de um episódio que vivi na pós-graduação, quando apresentei, pela primeira vez, no seminário de pesquisa meu texto de mestrado em construção. A narrativa era construída 80% com imagens. Uma professora que estava na sala disse que

o texto não era científico, pois não havia escrito quase nada. Gabriel Ferreira também fala no chat: As produções científicas que são construídas dessa forma poderiam aproximar, facilitar, divulgar, entender melhor a comunidade?

Denise: Eu lembro desse episódio que o Felipe Bandeira relatou e ele trabalhava muito com uma espécie de diário pessoal. Quando a gente está mais solto, quando não há essa preocupação em apresentar, o rigor, principalmente no caso do desenho, essa ideia da qualidade, de que vai ser reprovado, que vão achar feio, que não é um bom desenho...Quando a gente tem mais espontaneidade a parte criativa também aflora. A nossa formação escolar no Brasil é muito precária e ela pouco valoriza esses outros lados, esses outros conhecimentos, das artes. A gente não tem experiências de teatro, artes plásticas, escultura, a gente não tem a pintura como alguma coisa recorrente, desenhos; a gente não tem aula de canto ou de instrumentos musicais. Então, isso não é de hoje. A desvalorização das artes na nossa formação não é uma coisa recente, é antiga, não é deste governo nem do anterior. O nosso sistema educacional não forma ou não tem nem a intenção de formar um ser humano que abarque todas as suas potencialidades ou grande parte delas. Embora tenhamos isso previsto na legislação, efetivamente a gente vê que a nossa sociedade e a nossa escola, a educação, ainda é muito bancária. Embora se tenha muita leitura, a nossa educação não segue o modelo freireano, não é voltada para autonomia, para a criatividade, para a formação de um ser humano pleno, no sentido de que ele abarque todas as suas potencialidades ou, pelo menos, que indique essas potencialidades.

Às vezes, a educação escolar mais vai tolher, como no exemplo que Alex colocou, essa ideia de que não conseguia nem desenhar as letras e teve que aprender, a mesma coisa em relação ao desenho, parece que o lúdico também está muito na infância. Na medida em que a educação escolar vai avançando em termos de idade, em termos desse desenvolvimento biológico, os aspectos criativos vão sendo diminuídos. Não há um acompanhamento proporcional como na primeira etapa da educação escolar. A gente tem que trabalhar a coordenação motora fina, a coordenação motora a partir da modelagem, a partir da pintura, da descoberta das cores, mistura das cores, a criação, a partir da dramatização, o canto... Então, na primeira infância, parece que nós somos mais felizes em termos dessa criatividade, dessa experimentação; à medida em que a gente vai

avançando nas séries seguintes, o que acontece é que vai se concentrando no acúmulo de conteúdo e nem as habilidades básicas de cálculo, de escrita, de leitura e interpretação de texto, nem isso a gente tem de maneira satisfatória. Essa precariedade nossa na produção dos nossos desenhos se deve muito a isso; não há um incentivo porque fica na primeira parte da nossa vida essa atividade, na infância, e aí a gente vai deixando, vai sendo mais um tijolo que vai sendo incorporado nesse mundo, como o Pink Floyd chama atenção. Nós somos tratados como mais uma parte nesse sistema e não necessariamente a partir da nossa individualidade, da nossa potência em termos de indivíduo para viver em sociedade.

Nilson: João Mendonça pergunta: Como você vê o campo da Antropologia Visual a partir dos acervos históricos? Há alguma pesquisa de Antropologia Visual na Amazônia com base em acervo do museu Emílio Goeldi ou outros?

Denise: Para esse tipo de projeto, geralmente, a gente conta com financiamento e não há de maneira satisfatória financiamento para pesquisas, principalmente nas Humanidades. Eu não conheço projetos em relação ao acervo histórico do Museu Goeldi. Tem o Projeto RENAS³, que é coordenado pela professora Lourdes, tem o Laboratório dos Meios Aquáticos, o LAMAq, que tem um grande acervo de imagens, um excelente acervo imagético. A gente começou a trabalhar com TCC fazendo esse levantamento, numa parceria do VISAGEM com esse laboratório justamente para trabalhar as imagens do acervo. Existe, há décadas, o projeto RENAS, deve estar no quarto ou quinto momento; então tem um acúmulo desse registro de campo. A professora Lourdes também é uma pessoa que trabalhava bastante junto com a Ivete Nascimento, Graça Santana e Isolda Maciel.

Acervos museológicos das coleções etnográficas da UFPA e da coleção do museu Goeldi são de interesse para realização de pesquisas em várias áreas. Recentemente, foi feito um levantamento das coleções da nossa região. A professora Lúcia Hussak, que está numa das comissões do comitê da ABA, estava fazendo esse levantamento do que existe em termos de acervo das coleções etnográficas no Estado do Pará. No caso, fui informada porque eu também estou à frente do Laboratório de Antropologia, que tem as coleções etnográficas lançadas na época pelo Napoleão Figueiredo.

3 Recursos Naturais e Antropologia de Sociedades Pesqueiras da Amazônia - RENAS.

Nós temos, no próprio Laboratório de Antropologia, a ideia de criação de um museu virtual e a gente está fazendo o registro das imagens dessas coleções. Iniciamos ano passado, mas a gente precisa também dos recursos, pessoal especializado ou que tenha, minimamente, uma preparação, mas a gente precisa também ter bolsas para isso. O máximo que a gente pode fazer é realização de TCCs com pessoal voluntário, se tiver interesse, mas para ter o compromisso, acompanhamento com pessoal de museologia, da fotografia e da antropologia é mais complicado se não tiver o recurso. A gente está tentando fazer isso, lançamos a base desse museu virtual ano passado, quando o Laboratório de Antropologia completou 30 anos, e nós tivemos um financiamento interno da universidade, mas agora encerrou e a gente não tem mais nem a bolsa e nem o recurso. Então vamos ter que contar com o quê?

Essa ideia de menos recursos para as humanidades se reflete nessas ações; como é que a gente pode trabalhar se a gente não tem pessoas dando esse suporte? Bolsistas de iniciação científica, de extensão e de ensino são fundamentais porque, ao mesmo tempo em que a gente forma pessoas, a gente desperta mais pessoas para a área que a gente trabalha, dá essa continuidade, monta uma equipe que vai se especializando e que vai depois se inserir, tanto na pós-graduação quanto vai trabalhar nessa área. A dificuldade é essa.

Alessandro: Sobre a formação dessa pesquisa em acervo, como a Denise falou, o laboratório que ela coordena tem uma reserva técnica fascinante, feita nos anos 1960 ainda, com mais de 3.000 peças. A gente já começou a fazer a digitalização e a fotografia dessas peças, já temos o protótipo, a pedra fundamental do museu. É um acervo maravilhoso e essa discussão pode ajudar. Está aí o Renato, que tem uma larga experiência na formação de museu virtual e de devolução de alguma forma dessas peças para os povos indígenas. Essa nova discussão de museu virtual, reserva técnica e devolução dessas peças, de alguma forma, aos povos que as fabricaram, as utilizaram e dão o real sentido; a história e a significação dessas peças. Eu acho que é bem interessante a gente pensar nisso também para a Antropologia Visual.

Denise: Essa experiência com as coleções etnográficas que estão no acervo é bastante interessante. Eu lembro que nessa apresentação da pro-

posta do museu virtual houve um relato da pesquisa da Irana Calixto Lisboa, que trabalhou com Anambé. Havia a foto de uma cesta e, quando ela levou o trabalho, como ela não pôde ir à campo da maneira planejada, ela trabalhou muito na reserva. Ela fez algumas imagens, levou algumas imagens e foi muito emocionante, de acordo com o relato dela, porque as pessoas se viram nessas fotografias, algumas feitas pelo Napoleão Figueiredo. Na cestaria, eles não lembravam algumas formas de tecer e passaram a retomar, não todas, porque algumas já haviam sido perdidas, nessa questão da memória. Mas eles retomaram a maneira de tecer alguns cestos e foi muito importante para eles, em termos emocionais, afeto, em termos práticos na sua cultura material, trabalhar coisas que antes estavam perdidas. E também o TCC que foi feito pela Valéria Costa Silva, que era bolsista do curso de Museologia, foi muito importante porque ela trouxe conhecimento da Museologia e trabalhou as peças da coleção, basicamente Xikrin. A gente vê toda essa perda de pessoas mais velhas desse povo por conta da Covid e o quanto é importante essa cultura material registrada em termos de imagem trabalhada, sistemas de pesquisas, e que possam ser disponibilizadas no museu virtual porque não são apenas objetos. Essas peças têm toda uma história, uma trajetória de pessoas e práticas que, de alguma maneira disponibilizadas, vão ser importantes em lutas de reivindicação, manutenção dos seus territórios, das suas culturas. Então é de uma importância muito grande a questão de acervos, coleções etnográficas, trabalhar com essa perspectiva da museologia é fundamental. Essas possibilidades do

A gente vê toda essa perda de pessoas mais velhas desse povo por conta da Covid e o quanto é importante essa cultura material registrada em termos de imagem trabalhada, sistemas de pesquisas, e que possam ser disponibilizadas no museu virtual porque não são apenas objetos.

diálogo que os museus virtuais proporcionam, como já acontece, por exemplo, nos museus afro-digitais, disponibilizam de maneira virtual as coleções que nem sempre a gente tem acesso.

Alessandro: Só fazer um comentário, como a Denise falou e a Lisabete também, sobre a importância dos eventos na Antropologia Visual, como esses laços se fortalecem cada vez mais. No nosso primeiro evento, a gente criou o grupo em 2013 e, logo depois, criou o EAVAAM, o primeiro foi em setembro de

2014. Pessoas que eu tinha como referência e admiração acabaram se incorporando à nossa rede. Renato, Lisabete, Étienne, Massimo Canevacci, o Achutti são pessoas que sempre estão com a gente, até hoje, algumas bem mais próximas e outras nem tanto. Esses eventos são importantes e isso que o Nilson está fazendo é imprescindível, juntar pessoas e coisas em comum. A gente vai se fortalecendo e tem a ABA, tem o Comitê de Antropologia Visual.

Nilson: Eu entendo que essa atividade que a gente está desenvolvendo, das webconferências, elas vão gerar, eu espero, mais do que um livro. Eu acho que é importante que a gente possa se aproveitar desse momento para fortalecer essa rede, como o Alessandro está dizendo, e até pensar em algumas possibilidades de trabalho em conjunto. Já surgiu, em outras entrevistas, a demanda por uma formação remota e depois possa gerar algo mais prático, de produção, de trabalhos.

Eu queria muito agradecer a você e ao Alessandro pela colaboração também. Deixo as palavras finais para você, e mais uma vez agradeço a você, ao Alessandro, Jerfson.

Denise: O que a gente pode fazer, neste momento, é agradecer esta oportunidade de dialogar, de mostrar um pouco o que a gente faz, o nosso trabalho no grupo, porque uma das grandes alegrias que eu tive nesses anos foi justamente participar do grupo VISAGEM. É algo que nos agregou, não apenas pelo prazer e paixão pelas imagens, pela fotografia em particular, no meu caso, que gosto bastante, pela Antropologia, ou seja, trabalhar coisas que nos unem e que vão agregando outras pessoas. É muito bom a gente saber que existem outras pessoas e grupos que têm essa afinidade no tema, nos objetivos, e que a gente vai aprendendo mais e mais. A gente vai aprimorando algo que não é restrito à técnica, mas também a essas outras experiências, quando as pessoas fazem suas pesquisas. O EAVAAM, para nós, é uma satisfação sempre, receber as pessoas, pessoas muito queridas e que estão sempre muito dispostas a contribuir, mesmo remotamente, elas estão presentes em etapas de seleção de trabalhos, debates ou mesmo na revista. Então, para nós, é uma satisfação imensa ter esse grupo, que eu não diria que é uma família - porque família tem mais conflito do que o nosso grupo - mas as pessoas do Visagem têm muita afinidade e um modo muito respeitoso de se colocar em termos das contradições e

das ideias divergentes. A gente tem realizado muita coisa, conhecido muita gente, percebendo que a Antropologia Visual é algo fascinante e que tem essa característica que já chamei atenção: a gente pode aplicar, replicar e divulgar para além do texto escrito. Eu fiquei muito contente nos outros EAVAAMs, quando nós tivemos uma adesão de trabalhos, principalmente de diferentes regiões, tanto do Brasil quanto de outros países e continentes, foi uma aceitação muito legal. Essa diversidade faz a gente pensar muito, a diversidade de temas, de estratégias e de trabalhos. Isso é muito bom para a gente, dá uma renovada; para quem trabalha com a perspectiva antropológica isso é muito interessante.

Sentimos muita alegria de, na Amazônia, ter um grupo que vai fomentar a produção e a discussão da Antropologia Visual. É um compromisso muito grande, assumido especificamente no Comitê de Antropologia Visual da ABA e, também, na própria região. A gente se torna referência, mas não quer ficar exclusivo, o único do estado do Pará, o único grupo de Antropologia Visual, o único grupo que faz isso e aquilo, ou o primeiro que fez isso; o que importa são grupos surgindo e se multiplicando. Essa oportunidade de pensar uma trajetória não é de uma pessoa, é a trajetória de um grupo, a minha trajetória vem marcada pela incorporação de influências outras. As outras pessoas foram me influenciando e foram me ajudando a compor essa trajetória profissional. E, ao mesmo tempo, a gente não está sozinho hoje por conta desse Grupo VISAGEM. Infelizmente não temos mais a colaboração da professora Ana Lobato, que faleceu meses atrás. Ela sempre nos apoiava em festivais, encontros de Antropologia Visual. Há muita gente que circula nesse grupo contribuindo para o crescimento, não só do grupo, mas da Antropologia Visual nesta região. Desejamos que a gente continue, cresça e que mais e mais grupos, núcleos, redes, se estabeleçam e que a gente consiga, cada vez mais, consolidar a Antropologia Visual. Agradeço imensamente essa oportunidade porque nos faz pensar na nossa própria trajetória e no que temos no porvir. É uma oportunidade muito interessante e muito rica, muito obrigada!



Etienne Ghislain Samain nasceu e se formou em Teologia (exegese) na Universidade Católica de *Louvain* Bélgica. No Brasil desde 1973, tornou-se antropólogo e fotógrafo, convivendo com as comunidades Kamayurá (Alto Xingu, MT) e Ka'apor (Maranhão). Interessou-se pelas imagens, desde aquelas presentes nas narrativas míticas até as que são produzidas pelas novas tecnologias. Enquanto se esforçava para fazer da Antropologia uma ciência não só de palavras, acabou por aproximá-la da Comunicação e da Arte. Professor titular aposentado do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Entre outros trabalhos, publicou o livro "Moroneta Kamayurá" (1991) e organizou as coletâneas "O fotográfico" (2005) e "Como pensam as imagens" (2012). Suas pesquisas recentes partem das obras de Gregory Bateson e de Aby Warburg para pensar a comunicação humana na perspectiva da Antropologia, da Epistemologia e da Estética.

As imagens se recusam a dizer o que pensam, porque pensam de outra maneira: entrevista com Etienne Samain¹

Etienne Ghislain Samain

Alessandro Ricardo Pinto Campos

Alessandro Campos: Gostaria que você pudesse falar de sua trajetória acadêmica, única e belíssima, carregada de tantas experiências e produções que tanto nos inspiram.

Etienne Samain: Para responder à sua pergunta, eu diria que, há pouco tempo, dois dos meus alunos colocaram no site “Imagens e Antropologia Visual”² cinquenta dos meus artigos publicados desde os anos 1980. Foi para mim a oportunidade (relendo e procurando fazer um resumo dessas contribuições) de me perguntar: como esses assuntos e temáticas surgiram, como eles se conectam entre si e como eles se apresentam, hoje, em uma sucessão lógica que me parece coerente.

Alessandro: Uma anamnese de certa forma?

Etienne: Sim, uma anamnese do meu percurso acadêmico. Um percurso que decorre de uma dupla formação acadêmica: por um lado, um doutorado em Teologia em Lovaina, num campo heurístico muito específico, o

- 1 Excepcionalmente, esta entrevista da série Trajetórias na Antropologia Visual do Brasil foi realizada por escrito, em comunicação gradativa, através de e-mail, e não por webconferência, como as demais. O entrevistador foi Alessandro Ricardo Pinto Campos.
- 2 Um belíssimo trabalho realizado por Fabiana Bruno, João Mendonça, Etienne Samain e Françoise Biernaux disponível em http://www.cchla.ufpb.br/etienne_samain_unicamp/introducao/.

da exegese bíblica, ou seja, o estudo crítico da formação, da constituição e da decodificação dos textos da Bíblia; por outro lado, um mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional do Rio de Janeiro, que me levaria à descoberta das sociedades indígenas brasileiras (os Kamayurá e os Ka'apor) e a me interessar por suas produções intelectuais orais altamente sofisticadas que são os mitos dessas comunidades ágrafas.

Eis então uma primeira chave para entender minha trajetória: passei de uma formação em desvendar de textos bíblicos a um desvendar de produções orais, os mitos indígenas. Uma experiência extraordinária e exigente que não imaginava, saindo da Bélgica para o Brasil, em março de 1973, quando passei de uma cultura em que a escrita predominava para descobrir e me inserir em uma cultura em que a fala predominava.

Hoje, com um recuo de quase cinquenta anos, ficou claro para mim que fui profundamente interpelado e até fascinado por essa questão da comunicação humana. Quero dizer essa coisa muito simples, óbvia, banal: não pensamos o mundo e não o expressamos da mesma maneira, segundo o que dispomos ou da fala, ou da escrita ou de outras ferramentas e próteses da comunicação. Penso que deveremos voltar sobre esse assunto mais tarde.

Alessandro: Você evoca a fala, a escrita. O que as imagens representavam para você no tempo de sua formação?

Etienne: Vou ter que lhe surpreender. Tive que percorrer um longo caminho na minha vida antes que as imagens me domesticassem. Quero dizer o seguinte: nunca fui ensinado a pensar, a descobrir o que elas eram. As imagens existiam, claro. Pertenciam sobretudo ao mundo de nossa infância quando, após nossos primeiros rabiscos, desenhávamos, como todas as crianças do mundo, o sol, as estrelas, as árvores, nossa casa, os

Eis então uma primeira chave para entender minha trajetória: passei de uma formação em desvendar de textos bíblicos a um desvendar de produções orais, os mitos indígenas.

rostos de nossos próximos.... Pois, logo depois, a gente entrava na escola e, lá, a gente aprendia primeiro a ler e depois a escrever. As imagens, pouco a pouco, desapareciam de nosso universo. A gente tinha sido alfabetizado. Posso me lembrar também da formação no Museu Nacional, nos anos de 1975. Nas grandes monografias antropológicas que lia-

mos na época, por vezes, existiam imagens relegadas num bloco, no final do livro. Podiam servir de diversão, mas nunca foram objetos de atenção e de reflexão. A gente não as levava a sério.

Então, como cheguei a redescobri-las? Eu acho que duas circunstâncias teriam me ajudado. Por um lado, trabalhando nos mitos indígenas, fiquei rapidamente impressionado com a densidade imagética contida nesses mitos. Essas narrativas não apenas colocavam em movimento o imaginário e a imaginação, mas eram, à sua maneira, verdadeiros cenários, pequenos filmes em potencial. Então houve esse convite da Unicamp, em 1984, para participar com outros colegas da implementação de um projeto, na época, verdadeiramente vanguardista: a criação do Programa de Pós-Graduação em Multimeios. Tratava-se de levar o mundo das imagens a sério. Duas tarefas estavam em pauta: por um lado, aprofundar a questão das linguagens audiovisuais modernas (som, fotografia, cinema, vídeo, computação gráfica...), procurando identificar o que cada uma delas tinha de singular e de complementar com as outras e, por outro lado, medir até onde poderíamos abrir com elas novos campos de pesquisa nas ciências humanas, em particular na Antropologia.

Lembrei-me, ao descobrir essas novas tecnologias do ver e do saber, que, quando criança, eu tinha avistado o mar muito antes de poder nomeá-lo e falar dele e que precisei de muitos outros anos para poder escrever seu tão pequeno nome.

Alessandro: É muito bonito o que você acabou de resumir... é profundo, complexo, instigante... e lindo!

Etienne: Sim, é bonito. E veja bem, são imagens, uma sucessão de imagens que nos tocam, que nos falam, que entendemos e que nos fazem pensar...

Alessandro: O que representou para você essa nova aventura, o que implicava e como se efetivou?

Etienne: Você tem razão em falar de uma aventura pois, ao entrar no mundo da multimídia, me senti desprovido de tudo, desorientado, pisando num terreno até certo ponto totalmente virgem em termos de uma reflexão crítica pessoal. Senti logo que tinha que fazer uma escolha entre esses vários universos imagéticos (fotografia, cinema, vídeo), sob pena de me

perder e de falar um pouco de tudo e muito de nada. Gostava da fotografia por tê-la cortejado enquanto amador, ao longo da minha adolescência, e foi, então, esse campo da fotografia que priorizei. Me reencontrava com ela, face a um “objeto” complexo (uma imagem) que ia tentar desvendar.

Delineei num primeiro momento alguns territórios e parâmetros heurísticos em torno do que se poderia intitular a “natureza”, a “essência” da fotografia, o “ato” fotográfico, o “signo” fotográfico. Meus marcos e guias foram - entre outros - Henri Van Lier (1981), Philippe Dubois (1983), Jean-Marie Schaeffer (1987). Será muito mais tarde que redescobrirei Roland Barthes, cuja leitura da *Câmara Clara*, quando o livro foi lançado em 1980, me “irritou” de maneira muito errada.

Paralelamente, me interessava a História da Fotografia, mas, sobretudo, buscava entender como a comunidade científica francesa tinha se apropriado dos primeiros processos e dispositivos fotográficos e em que domínios os havia usado na segunda metade do século XIX. Foram para mim momentos apaixonantes de descobertas, de encontros singulares, às vezes com verdadeiros delírios.

No campo das artes, Duchenne de Boulogne procurava explicar as emoções e paixões humanas através da fotografia, depois de ter posado, em “pontos selecionados dos 10 músculos do rosto”, seu “pincel” conectado a uma bobina de indução elétrica e a eletrodos, quando o fisiologista Etienne-Jules Marey e seu contemporâneo Eadweard Muybridge se confrontavam, buscando com suas respectivas cronofotografias decompor visualmente o movimento em humanos e animais. Na área médica, Albert Londe, assistente do psiquiatra Charcot, no hospital da Salpêtrière, produzia milhares de “provas” das crises de pacientes epiléticos e histéricos quando, na Inglaterra, em Londres, Francis Galton, sobrinho de Darwin, com suas fotografias compósitas e de síntese, pesquisava os tipos e arquétipos biológicos para basear suas teses sobre o eugenismo. No campo da fotografia forense, Cesare Lombroso, em Milão, estava estabelecendo uma tipologia do homem criminoso quando, na Prefeitura de Paris, Alphonse Bertillon acabava inventando nossa carteira de identidade depois de estabelecer as noções básicas de antropometria.

Foi ainda nessa última década do século XX que, em 1995, foi publicada na França uma reimpressão do jornal semanal *La Lumière* (1851-1860)

que tinha como objetivo “fazer conhecer o que as Ciências, as Belas Artes e as descobertas traziam a cada dia de tesouros no centro da civilização”. Apressei-me a comprar um dos 300 exemplares e foi para mim uma outra fonte de descobertas, notadamente em direção a uma Antropologia Visual. Os antropólogos-naturalistas franceses descobriram as possibilidades heurísticas que a fotografia ofereceria à “visão” que eles tinham, na época, da “antropologia física”, a saber essa tentativa de mapeamento da “espécie humana”, das raças e, dentre elas, dos tipos humanos, numa perspectiva claramente evolucionista.

Foi nesse momento que pensei no Malinowski que, nas três grandes monografias dedicadas ao estudo dos nativos das ilhas Trobriand, tinha multiplicado os registros fotográficos que inseria no seu próprio texto. Dispunha das edições inglesas originais dessas obras, presentes na Biblioteca do Instituto de Filosofia e Letras da Unicamp e foi, então, uma longa imersão nessa obra e, depois, na publicação de “‘Ver’ e ‘Dizer’ na Tradição Antropológica, em 1995, um artigo que foi bem recebido por antropólogos que procuravam assentar uma Antropologia Visual. Preciso dizer ainda que Malinowski não gostava de fotografar e que, na época de 1914-18, o registro fotográfico não era nada simples. Assim, o que o pai do funcionalismo nos ofereceu de mais primoroso foi o fato de ter insistido na importância de um inter-relacionamento entre a imagem (a fotografia, no seu caso) e o texto, no discurso antropológico.

Alessandro: Esta é precisamente uma pergunta que eu gostaria de fazer: como, no Brasil, surgiu essa ideia de Antropologia Visual?

Etienne: Sim, essa é uma pergunta que deve nos interessar. Da minha parte, só posso dar-lhe algumas pistas que poderiam nos ajudar. Para começar, uma curiosidade que não consegui decifrar: quem, no Brasil, traduziu em 1973, em São Paulo, sob o título Antropologia Visual: uma Fotografia como Método de Pesquisa, o livro de John Collier publicado nos Estados Unidos alguns anos antes, em 1967? Quem? Por quê? Tinha que haver razões. Em todo caso, tinha que ser uma resposta, eu acho, às necessidades, às expectativas que estavam surgindo.

o que o pai do funcionalismo nos ofereceu de mais primoroso foi o fato de ter insistido na importância de um inter-relacionamento entre a imagem (a fotografia, no seu caso) e o texto, no discurso antropológico.

Já que evoco o ano de 1973, gostaria de lembrar que, naquele mesmo ano, em Chicago, Margaret Mead, numa profética intervenção no IX Congresso do I.C.A.E.S publicada, logo depois, sob o título provocador de “Visual Anthropology in a Discipline of Words”³, denunciava o que chamou de “o esmagador parti-pris do verbal” na ciência antropológica e a fixação quase devota - para não dizer fetichista - que essa ciência consagrava às virtudes da escrita. Ela foi mais longe dizendo que chegaria o momento em que não seria mais suficiente “falar” do homem apenas “descrevendo-o em suas particularidades locais” porque a humanidade estava avançando na direção de um sistema de comunicação planetário que se daria a partir de outros meios de comunicação.

Esse aviso, muitos antropólogos ouviram e responderam desde então. Mas o que vejo, ainda hoje, é uma verdadeira resistência - para não falar de uma recusa sistemática - por parte de outros antropólogos, a considerar a importância heurística das imagens.

Alessandro: Como você explica esse fato, essa resistência, esse viés? Esse parti-pris? Seria uma espécie de suficiência? Seria o medo de dever ser alfabetizado nos múltiplos domínios da imagem e em suas lógicas?

Etienne: Não creio que devamos tentar convencer aqueles que não “suportam” as imagens ou que, pelo menos, as recusam. Eles são, com muita frequência, amantes do texto e da escrita que se acostumaram a disciplinar seu discurso sobre os homens na única lógica da escrita. Eles falam sobre seres vivos, descrevem-nos sem ousar mostrá-los. Eles estão certos em acreditar na eficácia da escrita. Eu compartilho essa convicção com eles. Eles não estão certos em reduzir e confinar as imagens em formas de anexos secundários, ilustrativos, que serviriam para apoiar e justificar o que eles dizem e escrevem. Embora a Antropologia saiba redefinir seus objetos de análise, parece padecer de miopia crônica quando deveria – com urgência – interrogar suas posturas cognitivas e discursivas face às exigências plurais de enunciação e de aproximação do “real”.

Os problemas colocados pela Antropologia Visual hoje vão muito além dessas relutâncias, reservas e recusas que acompanham as turbulências e os medos de entrar no século XXI. A Antropologia e aqueles que a fa-

3 Ver Paul Hockings, *Principles of Visual Anthropology*, The Hague-Paris: Mouton Publishers, 1973, p. 3-10. Uma segunda edição, aumentada, foi publicada, em 1995, Berlin-New-York, Mouton de Gruyter.

zem sabem que estamos todos frente a uma virada cognitiva e comunicacional de dimensão planetária. O que chamamos de “civilização das imagens”, portanto, levanta outros desafios muito sérios. As imagens não serão mais cecejas para serem colocadas no bolo do conhecimento. Elas devem ser levadas tão a sério quanto as palavras escritas. Também será necessário entender que os homens continuam pensando, se comunicando e se organizando nas sociedades, mas através de novos dispositivos audiovisuais que obedecem a outras gramáticas, outras modalidades lógicas e outros sistemas sui generis do único pensamento humano.

Ainda é verdade que vivemos hoje em meio a torrentes de imagens; imagens que nos fazem pensar, outras que nos iludem a ponto de perder a visão. Os antropólogos, como todos os seres vivos desse tempo, devem redescobrir, ao lado da fala e da escrita, as peculiaridades e os limites de um conhecimento pelas imagens, bem como os requisitos de suas representações, a relevância e a pertinência de seus usos. Sem dúvida, voltarei a esses assuntos mais tarde.

Mas onde estávamos então...?

Alessandro: Estávamos conversando sobre o que Malinowski procurava alcançar: o que queríamos chamar de “Antropologia Visual” e estávamos pensando no nascimento dessa Antropologia Visual no Brasil.

Etienne: Sim, é bom relembrar aqui um momento fundador dessa Antropologia Visual no Brasil. Foi no Rio de Janeiro, no Museu do Índio, em setembro de 1987, quando foi realizado o 1º Seminário de Antropologia Visual, parte integrante do 2º Festival Latino-Americano de Povos Indígenas. Os promotores deste evento foram Claudia Menezes, Patrícia Monte-Mor e Milton Guran. O Seminário de Antropologia Visual reunia cerca de 80 participantes e buscava diversos objeti-

A Antropologia e aqueles que a fazem sabem que estamos todos frente a uma virada cognitiva e comunicacional de dimensão planetária.

Ainda é verdade que vivemos hoje em meio a torrentes de imagens; imagens que nos fazem pensar, outras que nos iludem a ponto de perder a visão.

vos, em particular o intercâmbio de experiências entre diretores indígenas, cineastas, fotógrafos e cientistas sociais.

Eu tinha assumido a coordenação do grupo de trabalho “Fotografia e Antropologia Visual”, de tal modo que ainda posso me lembrar de algumas das questões levantadas. Estávamos já, na época, tentando entender os motivos e as reservas dos antropólogos por não considerar mais positivamente a chamada “Antropologia Visual” e recusar dar um status científico à sua pretensão de poder também observar e investigar, descrever, analisar, dizer, explicar, revelar e compreender visualmente os fatos e as expressões das culturas humanas.

Fotógrafos e antropólogos também foram convidados a descrever brevemente suas experiências de uso da fotografia em suas pesquisas antropológicas e avaliar as possibilidades e os limites de seus empreendimentos. Sem entrar em conflito, fotógrafos e antropólogos insistiam no fato de que o “discurso antropológico visual” não era da mesma ordem que o “discurso fotográfico artístico e estético” e que o “olhar do antropólogo” não era necessariamente “o olhar do fotógrafo”. Seria importante, dessa maneira, aprender a combinar melhor dois imperativos específicos da única Antropologia Visual: “aprender a ver” e “saber pensar e fazer as pessoas pensarem por imagens”.

Ainda estávamos discutindo os possíveis usos da fotografia na Antropologia e o que cada um desses usos implicaria em termos metodológicos. Seriam as fotografias usadas para observar, ilustrar, documentar, descrever uma realidade complexa, fazer as pessoas pensarem? E, para cada uma dessas situações, perguntar-se, então, o que, para quem e como (documentar, registrar ...etc.)?

Seria importante, dessa maneira, aprender a combinar melhor dois imperativos específicos da única Antropologia Visual: “aprender a ver” e “saber pensar e fazer as pessoas pensarem por imagens”.

Essas foram algumas das questões que surgiram na época e que, penso, ainda permanecem pertinentes. Desde então, muitas coisas foram alcançadas em quase todas as universidades brasileiras e seria bom fazer um balanço disto. Pois, sem sombra de dúvida, o que foi realizado resultou em uma abertura significativa do olhar antropológico.

Gostaria de voltar ao que lhe contei sobre Malinowski e sobre essa experiência tão enriquecedora que tinha vivido ao tentar entender o que ele procurava alcançar com todas as suas fotografias inseridas dentro dos textos de suas três principais monografias. Entendia que o que queríamos “revolucionar” na esfera antropológica não era tão inovador quanto pensávamos e que a designação de “Antropologia Visual” era, em última análise, apenas um “rótulo”, uma “etiqueta”. O que me parecia urgente fazer era, sim, promover uma história da Antropologia Visual.

Alessandro: O que isso significa?

Etienne: É bastante simples e, ao mesmo tempo, representa uma tarefa complexa. Quero dizer que não teríamos que reinventar a roda e que era importante ver o que já havia sido feito por antropólogos, mas também por não-antropólogos. Descobrir como eles haviam trabalhado, o que alcançaram, onde se equivocaram e falharam? Essa história da Antropologia Visual deve ser feita não apenas junto aos antropólogos dos tempos da invenção da fotografia e do cinema, não apenas na Europa e na América, mas também junto ao que foi produzido no Brasil. No entanto, essas pesquisas são poucas ainda, como faltam esse tempo e essa vontade de saber melhor e de maneira mais crítica o que está ocorrendo e sendo realizado nesse conjunto de núcleos e laboratórios antropológicos presentes na maioria das universidades do país. Todos trabalham, produzem, parabenizam-se mutuamente, mas não se conhecem em profundidade. E não menciono os periódicos de Antropologia Visual que surgiram nos últimos vinte anos, as dissertações e as teses defendidas em instituições universitárias. O que foi produzido é enorme e sabemos tão pouco, certamente não o suficiente.

Eis uma primeira exigência. Mas tem outras. Para pensar na fundação de uma Antropologia Visual precisa-se – além de uma formação antropológica de qualidade – pôr-se a pensar visualmente os dados da natureza e os fatos da cultura. Significa se interessar pelas imagens, tomar o tempo de olhar para elas e dar-lhes um princípio de confiança. Significa, ainda, procurar conhecer o que as imagens são nas suas diversidades (fotográfica, cinematográfica, videográfica, infográfica) e o que elas oferecem de potencialmente inovador e de possível, de singular e de complementar com relação a outras linguagens melhor conhecidas por parte dos antropólogos:

a fala e, sobretudo, a escrita, esta grande dama, por vezes autoritária e cega, que paira no campo das Ciências Sociais.

Quero voltar ao meticuloso trabalho que empreendi sobre as concatenações entre textos e imagens na obra de Malinowski para acrescentar que, logo depois, dava continuidade a esse primeiro mergulho, numa imersão, desta vez, no *Balinese Character, A Photographic Analysis*, que Margaret Mead e Gregory Bateson publicaram em 1942. É, sem dúvida, o mais mítico dos livros de Antropologia Visual. Não que seja o primeiro trabalho atento à questão do uso integrativo da imagem no discurso antropológico, mas certamente o único - até agora não superado - que considerou, de forma exemplar e sistemática, a relação entre texto e imagem no campo da pesquisa antropológica. Todo o livro, com efeito, representa a tentativa de explorar, verbal e visualmente, de que modo e através de que comportamentos socialmente adquiridos, uma criança nascida em Bali tornava-se uma criança balinesa. Um livro ousado, sem dúvida, ousado demais, que não devia despertar nenhuma emoção acadêmica por parte dos antropólogos na época de seu lançamento.

Alessandro: E por quê?

Etienne: Proponho uma dupla e possível explicação. A Antropologia tinha perdido mais de meio século (1850-1910) fazendo um inventário fotográfico do mundo das “raças” e “tipos” humanos, em suma, das características da “espécie humana”. A Antropologia Física (quer dizer, na época, o estudo de crânios, braços, pés, seios, genitália externa e, na medida do possível, de todo o corpo “esculpido” em gesso [outro negativo]), assim como a antropometria, eram vias sem saída real, verdadeiros desastres peculiares. Outra Antropologia estava para nascer: a Antropologia Cultural.

Este novo direcionamento necessário às ciências do homem iria, desta vez, participar e obedecer a propostas teóricas cada vez mais sofisticadas tanto quanto abstratas, que iriam assim dispensar, aos poucos, o uso de recursos imagéticos no campo das representações antropológicas, reforçando a sagrada ordem de uma preeminência do ato de “escrever”. Do evolucionismo ao difusionismo, tinha-se chegado, no início do século XX, ao funcionalismo de Malinowski, antes de se descobrir, nas obras já clássicas de A.R. Radcliffe-Brown e, sobretudo, de E.E. Evans-Pritchard, os fundamentos e os contornos de uma Antropologia estrutural, que culmina-

ria nos monumentos de rigor lógico deixados, desde os anos cinquenta e por quase outro quarto de século, por Claude Lévi-Strauss. Eis o que pode explicar porque a Antropologia Visual “sumiu”, teve que hibernar durante muitos outros anos.

Alessandro: Sim, ela hibernou, mas iria acordar em breve...

Etienne: Logo após a experiência de Bali, a qual acabei de me referir, Bateson deixará de lado o que qualificamos de “Antropologia Visual” para, desta vez, com outros antropólogos (entre eles, Erving Goffman, Edward T. Hall, Ray Birdwhistell) passar 30 anos de sua vida refletindo nas questões que levantavam a comunicação humana.

Disse, logo no começo desta entrevista, que a questão dos meios de comunicação à disposição dos seres vivos (som, fala, escrita, imagens, máquinas de imagem), mas também as modalidades da construção e da organização do pensamento humano, sempre me preocuparam. E, de repente, faço o encontro de Gregory Bateson. Ele é biólogo, e antropólogo, nós sabemos disso. Mas é também um epistemólogo da comunicação, o inspirador e o pivô desse colégio invisível que é a Escola de Palo Alto, a escola da “Nova Comunicação” como se tornou conhecida. E para não ter que me alongar, eis o que me impressiona quando descubro Bateson. Ele diz o que vai repetir até sua morte, em 1980: “procurei sempre a estrutura que conecta todos os seres vivos”.

Alessandro: Aí começa sua aproximação tão íntima e sensível com Gregory Bateson. Fale sobre ela.

Etienne: Bateson fala da comunicação entre os seres humanos. Uma comunicação entendida na sua acepção ampla, isto é, encarada não mais e tão-somente como ato individual, e sim como um fato cultural, uma instituição e um sistema social. Uma comunicação pensada não apenas a partir da natureza e das interações possíveis entre suas mensagens, mas, também, através das singularidades dos seus suportes comunicacionais. Com

Bateson fala da comunicação entre os seres humanos. Uma comunicação entendida na sua acepção ampla, isto é, encarada não mais e tão-somente como ato individual, e sim como um fato cultural, uma instituição e um sistema social.

poucas palavras, uma comunicação, enfim, concebida como sendo uma orquestração instrumental, social e ritual, eminentemente sensível, sensorial e sensual, sempre inserida em um contexto, ou seja, em um circuito de fenômenos conectados. É isso que, daqui para frente, vai guiar minha trajetória e meu pensamento.

Alessandro: Esse encontro entre Samain e Bateson é muito rico e profundo.

Etienne: Creio que nenhum cientista social (antropólogo, sociólogo, historiador...) contestará o fato de que a comunicação esteja no âmago de seu ofício. Sem a existência dos meios de comunicação, não poderíamos sequer falar de “sociedades”, nem de “trocas” (simbólicas ou outras) possíveis entre grupos humanos, menos ainda imaginar a emergência das “culturas” humanas.

A figura de Bateson me fascinava. Admirava-o pelas novidades com as quais empurrava os antropólogos quando falava de seus outros centros de interesses: “No decorrer da minha existência coloquei as descrições de tijolos e de jarras, de bolas de sinuca e de galáxias numa caixinha e, ali, deixei-as repousar em paz. Numa outra caixa, coloquei coisas vivas: os caranguejos do mar, os homens, os problemas de beleza e as questões de diferenças. É o conteúdo da segunda caixa que a mim interessa”.

Alessandro: Este pensamento de Bateson é fascinante e o li pela primeira vez por seu intermédio. Mas em sua trajetória aconteceram outros encontros...

Etienne: Foi na virada deste século que tive a intuição e que arquitetei o encontro de dois pensadores modernos: o antropólogo e epistemólogo inglês, Gregory Bateson, e o historiador de arte, judeu-alemão, Aby Warburg. O primeiro falava da “estrutura que conecta os seres vivos”; o outro, ao explicar a maneira com que organizava seus livros, isto é, os saberes, na sua elíptica biblioteca de Hamburgo, me convidava a descobrir o que chamava de “lei da boa vizinhança”. Esses dois gigantes da epistemologia humana, poderiam – pensei – nos permitir reinventar alguns dos territórios, ao lado da fala e da escrita, da comunicação

Alessandro: Sim, Aby Warburg. Mas ainda há outro nome que mereceria sua atenção...

Etienne: Estava em Hamburgo em julho de 2002. Participava do 6º Congresso Internacional Word & Image. Interactions: Space/Time/Image/Word, apresentando uma comunicação precisamente intitulada: “Em torno de Balinese Character (1942) de Gregory Bateson e de Margaret Mead”. Teria sido um mero acaso? Foi nessa cidade que descobri a figura de Aby Warburg (1866-1929), que tinha vivido ali. Lá ainda iria encontrar, pela primeira vez, aquele que se tornou seu exegeta mais qualificado e autorizado: o filósofo e historiador de arte, Georges Didi-Huberman.

Todos sabemos que a imagem - qualquer imagem - é capaz de nos fazer pensar e, mais, que ela é portadora de pensamentos (notadamente os do operador que a fez e os dos espectadores que a contemplam). Na época, Bateson me tinha apoiado e, silenciosamente, encorajado a pôr na “caixinha de coisas vivas”, as imagens. Levantava, deste modo, uma questão nova: será que a imagem, ao associar-se com outras imagens, não seria, também, uma “forma que pensa” (até independentemente de nós)? Para responder a tal provocação heurística, Bateson e, agora, Warburg, me convidavam a pensar, em novas perspectivas, sobre as formas visuais que a comunicação humana empresta para criar a cultura, e sobre como as imagens organizam e sistematizam os saberes humanos por meio das artes.

Alessandro: Essas provocações novas, a que você nos apresenta, são incrivelmente fascinantes...

Etienne: Se fosse possível pedir a Aby Warburg como definir a existência humana - sua vida, nossas vidas, nossas culturas -, sua resposta, penso, poderia ser desta ordem: a vida humana (e todas as culturas que a moldam) é um movimento ou, melhor dizendo, circuitos e espirais de movimentos que se entrelaçam, se entrecruzam e se procuram. São movimentos que, sempre, se inserem no tempo e no espaço, isto é, numa história. Uma história, não necessariamente, é somente datada e linear, pois o tempo das formas e das imagens não pertence apenas ao tempo da história. As imagens fazem parte de um tempo anacrônico. São tensões extremas abertas ao passado e ao futuro. A arte (e todas as suas expressões figurativas) representa o espaço privilegiado de diálogo e de compreensão desses movi-

As imagens fazem parte de um tempo anacrônico. São tensões extremas abertas ao passado e ao futuro.

mentos da vida ao longo da história humana, sempre em estado de recomeço, de retomada e de recomposição. As obras artísticas são, assim, “formas”, condensações ou granulações de movimentos que se apelam e conversam.

Alessandro: E a arte teria um papel complexo e determinante nisso tudo?

Etienne: A arte permanecerá, por esses motivos, o espaço de uma mediação necessária entre as paixões e as razões. Não podemos, dessa sorte, desconhecer o incansável trabalho da memória humana, menos ainda subestimar o peso da memória que as imagens carregam e veiculam. As imagens se recusam a dizer o que pensam, porque pensam de outra maneira. Warburg, não somente procurava elaborar uma “história da arte sem palavras”, mas como ficou patente no seu Atlas Mnemosyne, buscava desvendar - através de formas expressivas, patéticas e passionais da história - o sentido profundo de nossa própria marcha humana. A arte era para ele a maneira de entender nossa humanidade e seu possível futuro. Warburg, “o homem que falava às borboletas”, permanece como um bom vizinho de Gregory Bateson, o qual procurava as “estruturas que conectam os seres vivos”. Ambos tornavam possíveis uma outra arte de pensar o mundo e de aprimorar a questão da observação e de suas representações

Alessandro: A relação que você construiu, através destes anos, com esses grandes autores, suas ideias e percepções, de modo tão original e crítico, é realmente admirável. Na sua concepção, quais os futuros da Antropologia Visual?

Etienne: Enquanto antropólogo, me alegrei, na verdade, vendo que as fronteiras entre História da Arte, Imagens e Antropologia iam se abalando, no decorrer das últimas décadas. Na virada cognitiva visual da qual participamos, Antropologia Visual e História da Arte, em especial, outrora afastadas, vão redescobrimo a natureza e os horizontes de sua comum origem nos meados do século XIX.

As imagens se recusam a dizer o que pensam, porque pensam de outra maneira.

É muito provável que a própria Antropologia redescobrir-se-á a partir da Arte e suas representações. É, pelo menos, o horizonte ao qual Lévi-Strauss (1906-2009) nos convocava em 1962, quando lembrava

que o (chamado) pensamento selvagem (mediatizado pela percepção, pela palavra e pela imaginação) e o pensamento racional (domesticado pela escrita) representavam dois níveis estratégicos do pensamento humano e da Ciência, no cruzamento dos quais se encontrava a Arte, esse espaço de reminiscências e de eclosões sensíveis, perceptivas e racionais.

Os vieses através dos quais gostaria agora de formular essa busca de uma Antropologia das imagens, seriam de uma dupla ordem. Permanecerei muito atento a um questionamento que sempre me despertou e me inquietou: o que havia de singular e de complementar entre os grandes suportes da comunicação humana (oralidade, escrita e visualidade) com relação às lógicas comunicacionais específicas que cada um desses meios empregava? Essa pesquisa futura, de outro lado, deverá sempre levar em conta a precedência da imagem e do som com relação à oralidade e à escrita. Deveremos ainda poder contar com aquilo que as máquinas de imagens nos permitirão, num futuro próximo, combinar [com a palavra e a escrita] na captura e na análise dos fatos, das imagens e das memórias de culturas.

Eis um primeiro quadro geral dentro do qual deveríamos inserir o que Georges Didi-Huberman - que foi o meu guia durante mais de dez anos -, sonha esboçar e que chama de “arqueologia do saber visual”.

Alessandro: O que viria a significar a tal arqueologia para Georges Didi-Huberman? O que nos indicaria? Quais os caminhos heurísticos e metodológicos que nos sugeriria? Como procuraria nos acompanhar?

Etienne: Eis alguns prováveis caminhos. Penso que nos diria essas coisas simples: gostaria de refletir sobre as imagens na medida em que são - constitutivamente - fenômenos, acontecimentos, aparições, revelações, epifanias, pequenas luzes que queimam o tecido humano (social) e interpelam (ou não) nosso cotidiano. Gostaria, também, de olhar para elas e deixá-las nos inquietar na medida em que as imagens não são apenas atos e fatos, mas ainda na temporalidade que toda imagem carrega: lugares de memórias (lembranças, sobrevivências,

gostaria de refletir sobre as imagens na medida em que são - constitutivamente - fenômenos, acontecimentos, aparições, revelações, epifanias, pequenas luzes que queimam o tecido humano (social) e interpelam (ou não) nosso cotidiano.

ressurgências), revelações de tempos passados, de tempos presentes. Por vezes, até lugares de expectativas (esperanças, prefigurações de tempos que hão de vir, presságios, promessas, desejos). Gostaria, ainda, de olhar para elas, não apenas como campos de memória, como arquivos vivos e lugares de desejos, mas ainda, como um terreno de questões, de questionamentos sobre nossa história, apelos (às vezes, gritos) que nos convocam a tomar posição em nome da história humana, em nome do porvir de nosso planeta.

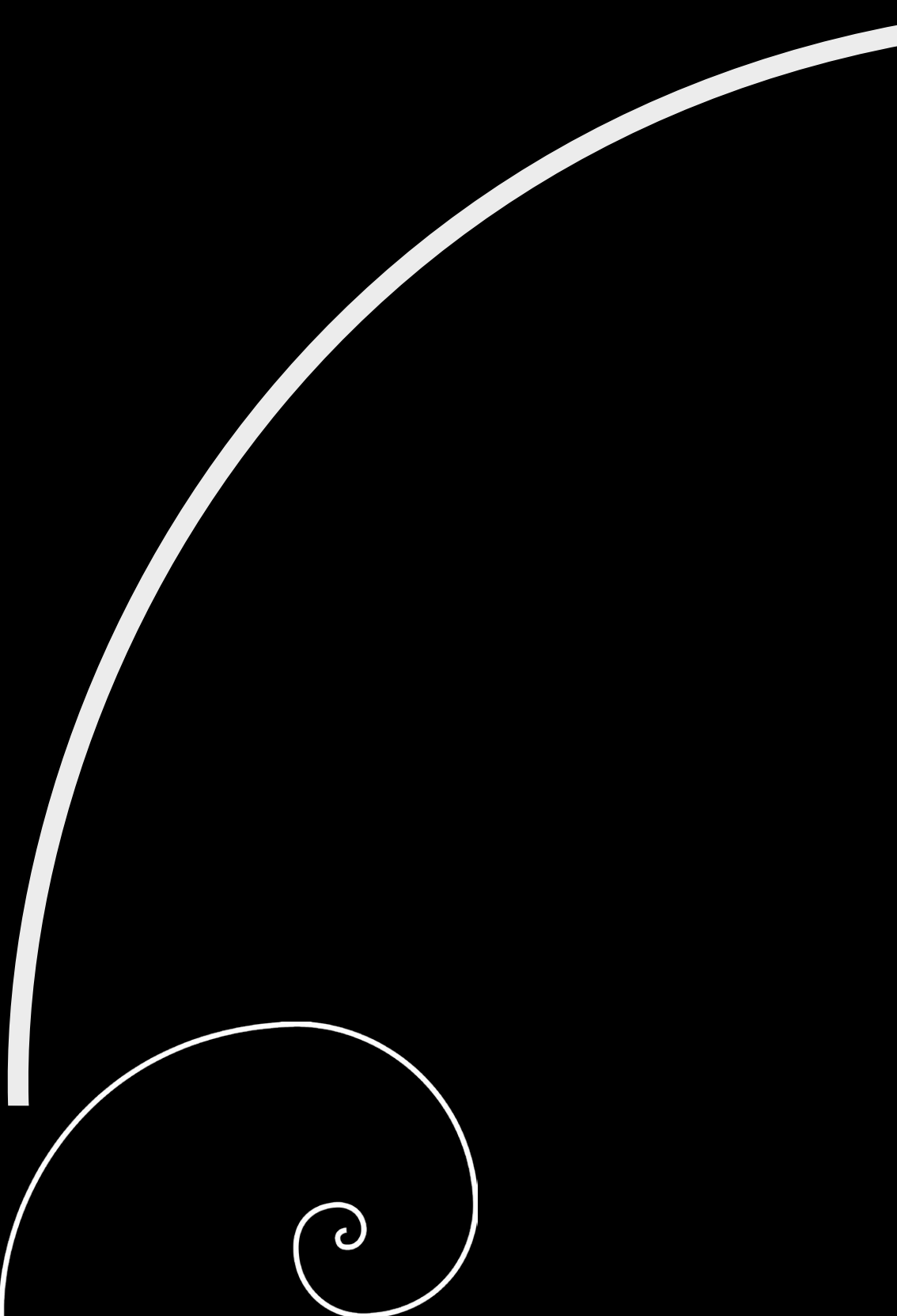
Assim, não apenas “pensar a imagem” e, sim, “pensar por imagens”, isto é, aprender a “abrir”, a “desdobrar” as imagens para nelas, redescobrir, numa perspectiva aberta por Walter Benjamin, seus profundos e verdadeiros valores de uso (de utilização, de projeto) para o nosso século.

Alessandro: Querido Etienne, te agradeço profundamente por essa entrevista tão rica em conhecimento, humanidade e generosidade. Conhecer os caminhos que você percorreu, e continua a percorrer, fascina e inspira a todos nós. Não sairemos ilesos destas páginas. Sua história está sensivelmente imbricada com a da Antropologia Visual no Brasil, suas contribuições são basilares e nos ajudam muito a refletir no que fazer e refazer, quando pensamos nas imagens e na própria Antropologia.

Assim, não apenas “pensar a imagem” e, sim, “pensar por imagens”, isto é, aprender a “abrir”, a “desdobrar” as imagens para nelas, redescobrir, numa perspectiva aberta por Walter Benjamin, seus profundos e verdadeiros valores de uso (de utilização, de projeto) para o nosso século.

Colaboradores via crowdfunding

Adriana Martins Viana
Alexandre Fleming Câmara Vale
Ana Lisboa
Ana Lúcia Ferraz
Ana Paula Alves Ribeiro
Barbara Copque
Beatriz Paoliello Lindenberg
Clarice Peixoto
Claudia Turra Magni
Cornelia Eckert
Etienne Samain
Fernando Reis da Cunha
Grupo de Pesquisa Visagem em Antropologia Visual e da Imagem
João Martinho Braga de Mendonça
Lisabete Coradini
Luis Carlos Lima
Luis Felipe Kojima Hirano
Milton Guran
Nilson Almino
Paula Morgado
Rosângela Gomes
Rumi Regina Kubo
Sylvia Caiuby Novaes
Vitor Grunvald



Índice Remissivo

Amazônia, 100, 117, 182, 259, 297, 308, 310, 312, 316

ANPOCS, 26, 27, 28, 115, 139, 140, 166, 196, 197, 198, 218

Antropologia Audiovisual, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 125, 134, 135

Antropologia Multimodal, 36, 158

Antropologia Sensorial, 36, 199

Antropologia Urbana, 70, 72, 117, 124, 125, 126, 128, 130, 166, 178, 213, 281

Antropologia Visual, 3, 4, 9, 10, 11, 14, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 70, 71, 79, 82, 83, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 102, 104, 105, 106, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 141, 144, 145, 146, 147, 152, 154, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 180, 181, 186, 187, 188, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 212, 215, 216, 219, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 245, 268, 272, 273, 274, 277, 278, 280, 283, 284, 285, 288, 290, 291, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 305, 307, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 332, 334

Audiodescrição, 144, 145

AVAEDOC, 210, 228, 231

Cadernos de Antropologia e Imagem, 35, 36, 61, 105, 118, 174, 188, 196, 202, 280

Ciências Sociais, 11, 20, 22, 25, 26, 31, 32, 33, 40, 45, 47, 48, 56, 58, 61, 71, 72, 80, 92, 94, 95, 99, 100, 115, 122, 134, 139, 147, 148, 150, 174, 175, 176, 186, 188, 194, 195, 196, 205, 214, 215, 216, 217, 218, 224, 226, 273, 275, 278, 279, 280, 281, 290, 304, 328

Cinema, 23, 24, 31, 32, 34, 35, 38, 43, 45, 48, 51, 52, 53, 56, 57, 60, 62, 63, 74, 76, 86, 87, 90, 102, 104, 105, 112, 113, 117, 124, 133, 139, 147, 151, 160, 163, 174, 176, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 199, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 218, 219, 222, 227, 229, 232, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 244, 249, 252, 255, 256, 263, 264, 265, 269, 272, 273, 274, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 321, 327

Documentário, 4, 12, 24, 31, 41, 48, 55, 57, 58, 62, 74, 75, 76, 81, 82, 90, 94, 96, 106, 114, 118, 124, 125, 126, 127, 128, 132, 133, 134, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 166, 177, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 187, 189, 190, 192, 196, 200, 202, 204, 206, 207, 209, 210, 224, 228, 229, 232, 234, 240, 242, 243, 244, 249, 263, 266, 270, 275, 278, 279, 298

Etnobiografias, 42

Etnodocumentação, 225

Etnodrama, 52

Etnoficção, 48, 65, 67, 146, 165, 166, 190, 205, 266, 267

Etnografia, 11, 34, 37, 46, 49, 56, 59, 74, 100, 127, 133, 142, 146, 151, 156, 160, 164, 189, 210, 222, 273, 24, 294

Etnologia, 44, 98, 100, 103, 110, 113, 148, 161, 154, 155, 168, 169

Etnomedicina, 98, 120

Etnomusicologia, 165, 274279, 283

Filme etnográfico, 25, 31, 32, 35, 43, 49, 57, 61, 79, 80, 105, 114, 132, 133, 139, 141, 151, 174, 184, 185, 186, 190, 192, 193, 196, 200, 202, 203, 206, 210, 274, 276, 280, 281, 283, 284, 285, 297, 299, 309

Fotografia, 4, 12, 21, 22, 27, 28, 29, 33, 37, 38, 39, 45, 46, 47, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 72, 75, 76, 77, 82, 90, 99, 100, 102, 104, 112, 113, 120, 121, 124, 129, 132, 133, 139, 142, 145, 146, 150, 151, 155, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 174, 179, 180, 182, 183, 185, 186, 193, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 207, 208, 209, 213, 216, 217, 218,

219, 220, 221, 222, 224, 226, 229, 268, 274, 278, 279, 280, 281, 292, 293, 294, 297, 298, 301, 302, 303, 304, 307, 313, 314, 315, 321, 322, 323, 326, 327

Golpe de vista, 213

Hipermidiáticos, 59

História, 5, 9, 32, 35, 38, 40, 41, 45, 47, 48, 49, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 63, 65, 67, 73, 74, 75, 81, 84, 85, 86, 87, 89, 94, 99, 114, 117, 120, 125, 127, 128, 133, 134, 138, 142, 147, 148, 149, 166, 167, 174, 181, 182, 185, 190, 193, 194, 196, 197, 202, 203, 205, 206, 208, 209, v 210, 212, 214, 216, 217, 219, 221, 224, 229, 231, 233, 234, 235, 237, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 247, 251, 253, 265, 266, 267, 274, 275, 278, 279, 280, 282, 290, 295, 313, 314, 322, 327, 331, 332, 334

IBGE, 20, 22, 23, 24, 27, 142, 305

Identidade cultural, 73, 86

INARRA, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 43, 67, 77

LISA/USP, 187, 205

Patrimônio, 70, 72, 73, 74, 83, 87, 88, 89, 93, 99, 113, 176, 190, 239, 258, 272

Portrait, 31, 32, 33, 41, 42

Restituição, 38, 39, 51, 60, 65, 66, 68, 126, 141, 145

Slam, 80, 81, 83, 91

Transmidiáticos, 59

VISAGEM, 139, 290, 297, 299, 300, 312, 315, 317

Visualidades, 4, 45, 65, 66, 70, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 86, 90, 93, 140, 281

Xingu, 167, 198, 208, 232, 234, 235, 236, 239, 240, 241, 242, 244, 246, 252, 253, 255, 256, 259, 261, 318



Este livro foi composto em fonte Swis721 Cn BT, impresso no formato 15 x 22 cm em offset 75 g/m², com 342 páginas e em e-book formato pdf.

Impressão e acabamento:

Julho de 2022.

Série
Território
Científico

SER
TÁO
CULT

O ano de 2022 segue nos presenteando com os frutos do projeto Território Científico. Chegamos agora ao terceiro volume, Trajetórias pessoais na antropologia (audio)visual no Brasil, na verdade, o primeiro livro de uma série de três, trazendo alguns dos maiores nomes da Antropologia (áudio)Visual brasileira.

É possível aprender muito com grandes mestres. Com os mestres reunidos neste livro, aprendemos que uma trajetória não é um caminho solitário, que a Antropologia não se faz só de texto, é visual, é a arte da escuta, é uma forma de se aproximar do mundo, de nos tornarmos protagonistas da nossa própria história, que não há uma Antropologia que não dialogue com as outras áreas. Aprendemos ainda que se agirmos como se estivéssemos sempre encantados, poderemos perceber que a representação está carregada de afetos, que a generosidade, a solidariedade e o sonho existem. E podemos conhecer juntos, e podemos aprender que as imagens se recusam a dizer o que pensam, porque pensam de outra maneira.

Realização:



Apoio:



LEPPAIS
Laboratório de Etnia, Pensamento e Práticas
em Antropologia da Imagem e do Som

ISBN 978-655421012-6



9

786554

210126